

Pedro Almodóvar:
questioni di identità
(Parte terza)

*Pedro Almodóvar:
a question of identities
(Part 3)*

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online](#) [Go to online version](#)

[Torna alla Seconda parte](#)

[Back to Part 2](#)

10. Ritorni e ricordi

Tutti i film di Almodóvar hanno nostalgia dell'era di Franco, ma la storia di solito ritorna come immagine grottesca piuttosto che come un passato glorioso. (Nota 1)

Dopo i successi globali di *Tutto su mia madre* e *Parla con lei*, Almodóvar, ormai regista affermato e riconosciuto da critica e pubblico, con i suoi due film successivi sembra tornare al passato, non solo in senso autobiografico, ma anche con l'intento di rivisitare, con una nuova maturità e con nuove prospettive, alcuni dei temi a lui più cari. E lo fa tornando anche, stilisticamente, alle "atmosfera da film noir" che avevano contraddistinto film come *La legge del desiderio*, *Matador* e *Kika*.

La mala educación si svolge in tre momenti distinti, tutti nel passato: l'azione ha inizio nel 1980 - un anno importante per Almodóvar, che proprio in quell'anno realizzava il suo primo lungometraggio, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del gruppo*. Era il tempo della movida madrilená e della sfrenata esuberanza di una Spagna che aveva da poco riacquisito la sua libertà, e che più o meno consapevolmente voleva lasciarsi alle spalle, dimenticandolo o svaloriandolo, il periodo franchista. In questo nuovo film, il tono dominante è quello della

10. Returns and recollections

All Almodóvar movies are nostalgic of the Franco era, but history usually comes back as grotesque image rather than a glorious past. (Note 1)

After the global success of *All about my mother* and *Talk to her*, Almodóvar, now an acclaimed director by both critics and audiences, seems to go back to the past in the following two movies, not just in an autobiographical sense, but also for his intention to re-visit some of his most valued themes with a new maturity and new perspectives. And he does this by going back, style-wise, to the "film noir atmosphere" which he had so explicitly used in movies like *Law of desire*, *Matador* and *Kika*.

La mala educación involves three time levels, all of them in the past: the movie starts in 1980 - an important year for Almodóvar, the one which marked his first feature film, *Pepi, Luci, Bom and the other girls on the heap*. That was the time of the Madrid Movida and of the unrestrained exuberance of a country which had just regained its freedom - a country which, more or less consciously, wanted to relinquish the period of Franco's dictatorship, either by forgetting or by de-valuing it. In this movie, the dominant tone is nostalgic: nostalgia is lived and

nostalgia, vissuta e rappresentata non tanto in senso puramente retrospettivo quanto come un nuovo modo di guardare al passato, il passato della Spagna quanto quello cinematografico del regista - con una nuova consapevolezza critica del suo passato personale e della cultura da cui la sua stessa opera aveva tratto origine.

(Il trailer del film è visibile nel video 1 qui sotto; il film completo è disponibile su YouTube in spagnolo con sottotitoli generati automaticamente [video 2 qui sotto]. Il minutaggio che compare nella seguente descrizione della trama fa riferimento a questo video)

Nel 1980 a Madrid, dunque, un regista gay, Enrique (Fele Martinez), alla ricerca di soggetti per il suo prossimo film, riceve la visita di un giovane (Gael Garcia Bernal)(0:02:39), che si presenta come Ignacio, un amico d'infanzia, suo compagno nel collegio cattolico frequentato da entrambi, e che era stato il primo amore di Enrique. Enrique ha difficoltà a riconoscerlo dopo tanti anni, ma il giovane, che ora fa l'attore e vuole farsi chiamare Angel, gli propone una sceneggiatura, "La visita", con l'intento di esserne l'interprete.

Enrique comincia a leggere la storia e allo stesso tempo la visualizza nella sua mente come un film, narrato dalla voce di Ignacio (0:07:22): siamo ora nel 1977, a Valencia, dove Ignacio si esibisce come travestito sotto il nome di Zahara, doppiando in *playback* le canzoni di una famosa cantante spagnola degli anni '50 e '60, Sara Montiel (0:09:26). Il mattino dopo, sempre travestito da Zahara, Ignacio si presenta da Padre Manolo (Daniel Giménez Cacho)(0:23:49), da cui era stato sedotto da ragazzo, e che aveva espulso dal collegio, per gelosia, Enrique. Ignacio ora consegna al prete una copia di questa storia, minacciando di rivelare tutto se non riceverà un milione di *pesetas*. (Vediamo alcuni flashback, ambientati nel 1964: 0:25:34 - 0:43:08).

Torniamo al 1980 (0:43:08). Angel insiste per recitare la parte di Zahara nel film, ma Enrique non è convinto e i due litigano. Turbato e

represented not so much in retrospection as a new way to look back to the past - the past of Spain as well as the filmmaker's past - with a new critical awareness of his personal past and of the culture from which his own work had originated.

(See the film trailer in video 1 below; the complete movie is available on YouTube in Spanish, with automatically-generated subtitles [video 2 below]. The time references (e.g. 00:02) which appear in the following description of the plot refer to this video).

Madrid, 1980. A gay film director, Enrique (Fele Martinez), in search for topics for his next movie, meets a young man (Gael Garcia Bernal)(0:02:39), who introduces himself as Ignacio, a childhood friend and schoolmate in the Catholic school attended by both - and also Enrique's first love. Enrique can hardly recognize him after all these years, but Ignacio, who is now an actor and wants to be called Angel, gives him a film script, "The visit", wishing to play the leading role in the possible movie.

Enrique starts reading the script, visualizing it at the same time as a movie, narrated by Ignacio's voice (0:07:22): we are now in 1977, in Valencia, where Ignacio performs as a transvestite under the name of Zahara, singing in playback the songs of a famous Spanish singer of the '50s and '60s, Sara Montiel (0:09:26). The next morning, dressed as Zahara, Ignacio goes to visit Father Manolo (Daniel Giménez Cacho)(0:23:49), who had seduced him as a child and, out of jealousy, had also expelled Enrique from the school. Ignacio now gives the priest a copy of this story, threatening to reveal everything unless he is paid a million pesetas (We see some flashbacks, set in 1964: 0:25:34 - 0:43:08).

Back to 1980 (0:43:08). Angel insists on playing Zahara's role in the movie, but Enrique disagrees and they quarrel. Enrique is disturbed and goes to the village in Galicia where Ignacio was born (0:56:35) and meets his mother - only to learn that Ignacio has been dead for a few years and the young actor (Angel) is actually

incuriosito, Enrique si reca nel villaggio della Galizia dove era nato Ignacio (0:56:35) per parlare con la madre, scoprendo che Ignacio in realtà è morto da anni e che il giovane attore è in realtà il fratello minore di Ignacio, Juan. Al ritorno a Madrid, Angel si ripresenta (1:02:13), visibilmente dimagrito, e questa volta Enrique, senza menzionare la sua scoperta, gli affida la parte - e i due nel frattempo diventano amanti.

Mentre filmano la scena finale (1:04:55), compare sul *set* un certo Signor Berenguer (Lluís Homar), un uomo d'affari che si rivela essere in realtà Padre Manolo, in cerca di Juan. Berenguer racconta ad Enrique la sua versione della storia: nel 1977 il vero Ignacio, ora un travestito in procinto di cambiare sesso, lo aveva ricattato minacciando di rivelare la pedofilia del prete. Berenguer aveva così fatto la conoscenza di Juan, che si era prestato a favori sessuali in cambio di denaro. Nel frattempo, le minacce di Ignacio avevano portato Berenguer/Padre Manolo ad ucciderlo - tramite una dose fatale di eroina somministratagli da Juan. A questo punto, Enrique scaccia dal *set* Juan, chiudendo il suo rapporto con lui (1:32:38).

La descrizione dettagliata della trama di *La mala educación* è stata necessaria per capire la complessa struttura narrativa del film, che si basa su tre "visite" (da cui il nome della sceneggiatura di Ignacio/Juan) ma che si svolge non in modo lineare, ma con frequenti salti nel tempo, tra il presente (1980), il passato della sceneggiatura (1977) e il lontano passato dell'infanzia dei ragazzi nella scuola religiosa (1964); inoltre, gli eventi sono visti e narrati dai vari personaggi, contribuendo a presentare ed intersecare prospettive e punti di vista diversi - ma "quella complessità qui obbedisce ad un suo ordine e ... l'implausibilità ... non comporta un caos narrativo" (Nota 2), nemmeno per lo spettatore. Congruenti con questa struttura "di film nel film" (o, se si vuole, "di scatole cinesi") sono i titoli iniziali (0:00:06), che accostano con violenza testi e immagini con uno stile visivo chiaramente ispirato ai famosi titoli che Saul Bass aveva creato per Hitchcock (come in *La donna che visse due volte*, USA 1958), nonché alle celeberrime colonne sonore composte da Bernard Herrmann per lo stesso Hitchcock.

Ignacio's younger brother Juan. Back in Madrid, Angel calls on Enrique again (1:02:13), having clearly lost weight, and this time Enrique, without disclosing what he has discovered, agrees to let him have the role in the movie - and in the meantime they become lovers.

While they are shooting the final scene (1:04:55), a certain Senor Berenguer (Lluís Homar) appears on the set - he introduces himself as a businessman but is in reality Father Manolo, looking for Juan. Berenguer tells Enrique his version of the story: in 1977 the true Ignacio, now a transvestite on the verge of changing his sex, had blackmailed him, threatening to expose the priest's paedophilia. Berenguer had thus got to know Juan, who had exchanged sex for money. In the meantime, Ignacio's threats had persuaded Berenguer/Father Manolo to kill him - through a fatal dose of heroin provided by Juan. At this point, Enrique turns out Juan and ends his relationship with him (1:32:38).

*It was worth giving a detailed description of the plot of *La mala educación* to realize the complex narrative structure of the movie, which is based on three "visits" (as the title of Ignacio/Juan's screenplay suggests) but is not treated in a linear way, with frequent "time jumps" between the present (1980), the past of the screenplay (1977) and the farther past of the boys' childhood in the religious school (1964); besides, events are seen and told by the various characters, thus contributing to present and intertwine different perspectives and points of view - but "that complexity here obeys a principle of order and ... implausibility ... does not make for narrative chaos" (Note 2), even for the viewer. Congruent with this "film-within-the-film" structure are the initial credits (0:00:06), which match in a violent way texts and images with a visual style clearly reminiscent of the famous credits that Saul Bass had created for Hitchcock (as in *Vertigo*, USA 1958), as well as of the world-famous soundtracks which Bernard Herrmann composed for Hitchcock.*

These visual and musical references are not an end in themselves, but underscore Almodóvar's will to re-visit Spain's past as well as his

Questi rimandi visivi e sonori non sono fini a se stessi, ma sottolineano la volontà di Almodóvar di rivisitare il passato della Spagna e quello della sua personale memoria. Ovviamente, molte immagini dell'infanzia dei ragazzi nella scuola religiosa possono avere un impatto particolare sul pubblico spagnolo, in quanto rievocano immagini e suoni familiari dell'epoca della dittatura franchista e, insieme, del predominio della chiesa cattolica e della violenza e ipocrisia connaturati ad un sistema. Il "ritorno" di Almodóvar al passato assume dunque una doppia valenza: quello della nostalgia per un passato non privo di ambiguità e falsità, e quello della consapevolezza che il passato non può essere né ignorato né dimenticato, in quanto getta ancora le sue ombre sul presente.

Insieme al tema della "storia" e del "narrare" (Enrique è un regista, Ignacio/Juan scrivono racconti e sceneggiature, e tutti raccontano la loro versione degli eventi), e che abbiamo visto apparire in molti film di Almodóvar (tra cui quello immediatamente precedente, *Parla con lei*), in *La mala educación* ricompare anche il tema dell'identità, della (ri)costruzione dei personaggi, che sembrano di aver bisogno di "travestirsi", anche letteralmente, per crearsi un ruolo e un'immagine: così Ignacio diventa Zahara, Juan si fa passare per Ignacio, Padre Manolo diventa un uomo d'affari ... Ma in modo particolare, Almodóvar ha descritto Juan come una *femme fatale* dei film *noir* americani degli anni '40 e '50: "La *femme fatale* è un "enfant terrible" recitato da Gael Garcia Bernal, che segue le orme di Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons, Joan Bennet ed altre maledizioni sotto forma di donne" (Nota 3).

Quasi a sottolineare il sottotesto storico e politico di *La mala educación*, il film, dopo aver inaugurato (primo film spagnolo) il Festival di Cannes, doveva uscire in Spagna due giorni dopo le elezioni generali. Tre giorni prima di queste elezioni, l'11 marzo 2004, ci furono alcuni terribili attentati in stazioni ferroviarie di Madrid, che provocarono 191 morti. Il governo conservatore di Aznar accusò di ciò il movimento separatista basco ETA (mentre poi si

personal memory. Obviously, several images of the boys' childhood in the religious school can have a peculiar impact on Spanish audiences, since they evoke images and sounds which were familiar to them during the period of Franco's dictatorship, which was also a period when in the Catholic church's ideology was dominant, together with the violence and hypocrisy inherent in the system. Almodóvar's "return" to the past thus implies two levels of importance: nostalgia for a past which was also imbued with ambiguity and duplicity, and awareness that the past can be neither ignored nor forgotten, since it still casts its shadows on the present.

*Together with the theme of "story" and "narration" (Enrique is a film director, Ignacio/Juan write stories and screenplays, and all of them tell their own versions of the events), which regularly appears in several of Almodóvar's movies (including the movie immediately preceding *La mala educación*, i.e. *Talk to her*), in this movie, too, the theme of identity reappears, closely linked with the (re)building of characters, who seem to need to "cross dress", even literally, in order to create a role and image for themselves: thus Ignacio becomes Zahara, Juan impersonated Juan, Father Manolo becomes a businessman ... However, Almodóvar himself has described Juan like a "femme fatale" of the American film noir of the '40s and '50s: "The femme fatale is an "enfant terrible" played by Gael Garcia Bernal, who follows in the footsteps of Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons, Joan Bennet and other curses in the form of women" (Note 3).*

*Almost to underscore the historical and political subtext of *La mala educación*, the movie, after opening (first Spanish film in history) the Cannes Film Festival, was supposed to be released in Spain after the general elections. Three days before these elections, on March 11th, 2004, there were some terrorist attacks in Madrid railway stations, with 191 victims. Aznar's conservative government blamed the ETA basque separatist movement for this (while it was later confirmed to be Al-Qaeda's response to Aznar's formal support of Bush's invasion of*

riverò essere opera di Al-Qaeda in risposta al sostegno fornito da Aznar all'invasione dell'Iraq da parte dell'America di Bush). Si parlò di rimandare le elezioni, e Almodóvar intervenì nel dibattito, con la conseguenza di ricevere molte minacce da parte dell'estrema destra e persino di essere minacciato di arresto. Mai un film del regista spagnolo si era dimostrato così vicino al tema dell'evoluzione storica e politica del suo paese.

Iraq). There were plans to put off the elections, and Almodóvar himself took part in the debate, and as a consequence he received many threats from the extreme right and was even threatened to be arrested. Never had one of his movies shown to be so close to his country's historical and political evolution.

Video 1

Video 2

La mala educación - Bad education (2004)

Il successivo film di Almodóvar, *Volver*, parla, ancora una volta, e sin dal titolo, di "ritorni": ma, come la parola spagnola "volver" ha più significati (non solo "ritornare", ma anche "rigirare" e "rifare"), anche il film gioca sull'immagine del ritorno, del passato e del rapporto tra presente e passato su piani diversi, in cui la stratificazione delle storie e dei significati è ancora più densa, penetrante e approfondita. Certo, in superficie i temi sono ancora più o meno gli stessi (la figura della madre, la centralità delle presenze femminili e l'inutilità o addirittura la minaccia rappresentata dal maschio/marito/padrone, il corpo come sede primaria delle emozioni) e non mancano gli argomenti scabrosi (l'adulterio, l'incesto, l'omicidio, oltre alla malattia e alla morte), ma questa volta è assente ogni trasgressione o volontà di stupire, a favore invece di un tono più riservato, sottile, quasi intimo, e di una narrazione più lineare del solito (vedi il *trailer* nel video 1 qui sotto), che fa a meno sia del melodramma che delle atmosfere "noir" - e i tocchi di commedia, e anche di farsa, che punteggiano il film non fanno che aggiungere originalità a quella commistione di generi che è sempre stata tipica di Almodóvar.

Il film si apre con la veduta di un cimitero di un villaggio di campagna, spazzato dal vento, in cui molte donne sono al lavoro per pulire le tombe di famiglia (e una di esse, Agustina (Blanca Portillo) si occupa della sua stessa tomba acquistata in anticipo) (video 3). Qui facciamo conoscenza, tra gli altri, di Raimunda (Penélope Cruz), donna delle pulizie, che qualche giorno dopo, tornata a Madrid, scopre che la figlia Paula

Almodóvar's next movie, Volver, is again all about "returns", starting from its very title; however, as the Spanish word "volver" has several meanings (not just "return", but also "turn again" and "do again"), the movie, too, plays on the image of the past and the relationships between past and present on different planes - where stories and meanings overlap in a dense and penetrating way. On the surface, the themes are more or less the usual ones (the mother's figure, the centrality of female characters and the uselessness or even the threat represented by males/husbands/masters, the body as the primary locus of emotions) and thorny themes are present as well (like adultery, incest, homicide, plus disease and death) - but this time there is no transgression, no wish to surprise, and the tone is more restrained, subtle, almost intimate. Narration is more linear than usual, too (see the trailer in video 2 below), and does not recur to melodrama or noir - and the touches of comedy, and even farce, dotting the movie only add originality to the mixture of genres which has always been one of Almodóvar's main features.

The movie opens on a view of a cemetery in a country village, with a strong wind sweeping the tombstones, which groups of women are carefully cleaning (one of them, Agustina (Vlanca Portillo) is actually taking care of her own grave, which she has bought in advance ...)(video 3). Here we get to know, among others, Raimunda (Penélope Cruz), a cleaning woman, who, a few days later, on her return to Madrid, finds out that her daughter, Paula (Yohana Cobo) has killed the man who, she thought, was

(Yohana Cobo) ha ucciso quello che riteneva essere suo padre, Paco (Antonio de la Torre), per reagire a un suo tentativo di violenza nei suoi confronti. Dopo un primo momento di disperazione, Raimunda non si perde d'animo: mette il corpo del marito nel freezer di un ristorante sotto casa, il cui proprietario è al momento assente, e che lei stessa si mette a gestire, con l'aiuto di alcune vicine di casa anch'esse più o meno *single* o prostitute (comunque senza uomini).

Durante una successiva visita al villaggio, Raimunda, sua sorella Sole (Lola Duenas) e la figlia Paula fanno visita alla vecchia zia (Chus Lampreave), anch'essa di nome Paula, che viene accudita da una vicina, Agustina. La zia insiste nel dire di aver visto la madre di Raimunda, Irene (Carmen Maura), morta anni addietro insieme al marito nell'incendio di una capanna. Presto si capisce che Irene non è affatto morta, al punto che Sole la porta di nascosto a Madrid, nascondendola a casa sua. Ma Raimunda non tarda a scoprirla, e da questo momento il centro dell'attenzione si sposta su Irene, le sue due figlie, e Agustina, che sta morendo di cancro.

Dopo che il corpo del marito di Raimunda viene sbrigativamente trasferito dal freezer in una fossa in mezzo a un bosco, pian piano, tra i racconti di Irene e quelli di Agustina, veniamo a sapere la verità sul passato di tutti: Raimunda era stata messa incinta dal padre, cui la madre non trovava la forza di opporsi; e Irene, oltre a scoprire l'abuso perpetrato dal marito su Raimunda, aveva anche scoperto la sua relazione con la madre di Agustina - inducendola a dar fuoco alla capanna dove si trovavano i due amanti. Ma Irene non è "tornata" solo per questo: verso la fine del film, si prenderà cura di Agustina, accompagnandola con dolcezza sino alla fine.

Se quasi tutti i film di Almodóvar erano centrati su figure femminili, in *Volver* le donne non solo fanno a meno degli uomini, morti oppure semplicemente assenti (compreso un ragazzo di cui Raimunda rifiuta la corte), ma sono attive ed intraprendenti, tutte intente a sopravvivere nei modi, anche illegali, "da economia sommersa":

her father, Paco (Antonio de la Torre), in an attempt to defend herself against his sexual violence. After being overcome with despair, Raimunda does not lose her heart: she hides her husband's body in the freezer of a nearby restaurant, whose owner is away for the time being, and even starts running the same restaurant with the help of a few neighbours, who are themselves either single or prostitutes (no man is in view).

During a later visit to the village, Raimunda, her sister Sole (Lola Duenas) and her daughter Paula go to see an old aunt (Chus Lampreave), whose name is Paula too, who is looked after by a neighbour, Agustina. Aunt Paula insists on saying that she had seen Raimunda's mother, Irene (Carmen Maura), who died years before together with her husband when a cottage caught fire. It is soon clear that Irene is not dead at all, so that Sole takes her to Madrid and hides her at her home. Raimunda, however, soon finds her out, and from this moment on the focus moves to Irene, her two daughters, and Agustina, who is dying of a cancer.

After Raimunda's husband's body is quickly disposed of, moving it from the freezer to a wood, through Irene's and Agustina's stories we find out that the truth about everybody: Raimunda had been abused and left pregnant by her father, with her mother Irene failing to find the courage to expose him; and Irene, in addition to finding out about this abuse, had also found out his relationship with Agustina's mother - eventually deciding to set fire to the place where the two lovers used to meet. But Irene has not "come back" just for this: towards the end of the movie, she will take care of a dying Agustina, standing by her side till the end.

*If almost all of Almodóvar's movies were centred on female figures, in *Volver* women not only do away with men (even in a literal sense) - men who are dead or simply absent (including a boy refused by Raimunda) - but they are also very active and resourceful, all of them working hard to survive in all possible ways, including the illegal ones: Raimunda takes possession of the restaurant without the owner knowing about it;*

Raimunda occupa il ristorante senza che il proprietario lo sappia; Sole fa la parrucchiera in casa, "in nero"; la vicina di Raimunda, Regina, è un'immigrata irregolare che si prostituisce. Almodóvar non ignora i contesti difficili della Spagna del nuovo millennio, ma l'accento è sulla solidarietà di queste donne, che sono in grado di gestire, non solo il concreto del presente (tra cui un ristorante e l'occultamento di un cadavere), ma anche i ben più impegnativi "ritorni" del passato, sia pure tra dolorose prese di coscienza, con comprensione e delicatezza. E questa solidarietà al presente si riflette anche nel passato, quando vediamo le vicine di casa della zia Paula raccogliersi per le preghiere prima del suo funerale, in un cerimoniale antico quanto rievocato con grande rispetto. Il dolore che accompagna le "rivelazioni" che man mano riemergono dal passato non impedisce il riavvicinamento di queste tre generazioni di donne che hanno fatto e subito torti, ma che alla fine ritrovano tra di loro la serenità della riconciliazione.

Come si vede, ancora una volta Almodóvar stupisce e contraddice le aspettative del pubblico: niente più amori omosessuali, niente più corride e matador, niente più "film nel film" o esibizioni teatrali o musicali ("Volver", cantata in playback da Raimunda sottolinea solo, ancora una volta, la centralità della figura femminile - vedi il video 4); ed anche l'elemento "soprannaturale" del fantasma di Irene che ritorna dal passato viene presto abbandonato in favore delle emozioni del presente. Allo stesso modo, le citazioni cinefile, ridotte al minimo, assumono un'intensità nuova: quando Irene, mentre cura Agustina, guarda alla televisione una scena di *Bellissima* (di Luchino Visconti, Italia 1951), la madre (Anna Magnani) che fa di tutto per introdurre la figlia nell'irreale mondo del cinema contrasta con la realtà di Irene, che ora è tutta al presente - al punto tale che, quando Raimunda vorrebbe svelarle che fine ha fatto suo marito Paco, Irene, intenta a curare Agustina, non ha tempo per ascoltare e le dice che quella storia dovrà aspettare. La realtà della vita, per Almodóvar, è ora più importante di qualsiasi melodramma.

Sole is moonlighting as a hairdresser; Raimunda's neighbour, Regina, is an illegal immigrant and a prostitute. Almodóvar does not ignore the difficult contexts of 21st century Spain, but underscores these women's solidarity - they are fully able to cope, not just a hard present (from running a restaurant to disposing of a body), but also the much harder "returns" to the past, through fully gaining a new awareness, with sympathy and thoughtfulness. And this present solidarity extends to the past, too, when we see Aunt Paula's neighbours gather to pray before her funeral, following an old tradition which is portrayed with affection and respect. The pain that accompanies the "revelations" emerging from the past does not prevent these three generations of women, who have both done and suffered countless wrongs, from finding peace and solidarity.

*As can be seen, once again Almodóvar surprises his viewers and contradicts their expectations: no more homosexual lovers, no more bullfighting and matadors, no more "films-within-a-film" or stage or musical performances ("Volver", which Raimunda sings in playback, only serves to highlight the female fire as the focus of the story - see video 4); and even the "supernatural" element of Irene's ghost coming back from the past is soon abandoned in favour of the emotions of the present. In the same vein, the cinematic quotations, now reduced to a minimum, take on a new intensity: when Irene, as she takes care of Agustina, watches on TV a scene from *Bellissima* (by Luchino Visconti, Italy 1951), the mother (Anna Magnani) who does everything she can to introduce her daughter into the movie industry, contrasts with Irene's reality, which is now all in the present - so much so that, when Raimunda starts telling her about her husband's Paco death, Irene has no time to listen to her and tells her that that story will have to wait. The reality of life is now more important than any melodrama for Almodóvar.*

[Video 1](#)

[Video 2](#)

[Video 3](#)

[Video 4](#)

Volver (2006)

Il tema del ritorno, e del passato che ritorna, è nuovamente al centro del successivo film di Almodóvar, *Gli abbracci spezzati*, in cui però il tono, pur giocando come sempre tra melodramma, thriller e *noir*, si fa più cupo e oscuro (vedi il *trailer* italiano nel video 1 qui sotto).

Per la prima volta, il protagonista principale è uomo eterosessuale, un regista, Harry Caine (Luis Homar), che, dopo un incidente in cui ha perso la vista, lavora ora come sceneggiatore, aiutato da una valente collaboratrice, Judit (Blanca Portillo). Harry si trova a rifiutare una proposta per un film da parte di un misterioso Ray X (Rubén Ochandiano), perchè in realtà Ray X è il figlio di Ernesto Martel (Luis Gómez), il ricco finanziatore dell'ultimo film diretto da Harry, e amante della protagonista del film, la bellissima Lena (Penélope Cruz). Spinto dal figlio di Judit, Diego (Tamar Novas) a ricordare il passato, Harry rivivrà la sua passione per Lena, prigioniera della terribile gelosia di Ernesto, e l'incidente d'auto che fu la causa della sua cecità, ma anche della perdita di Lena. E in questi ritorni al passato anche Judith confesserà a Diego, suo figlio e collaboratore di Harry, che lui è figlio di una relazione che Judith aveva avuto con Harry stesso.

Ancora una volta passato e presente si fondono, così come realtà e finzione, visibile e invisibile, e non a caso la *rappresentazione* della realtà, fino all'estremo del *voyeurismo*, diventa centrale, attraverso le varie forme che può assumere il cinema. Innanzitutto, com'è ovvio, il fare cinema: l'appassionata cinefilia di Almodóvar infarcisce il film, ancor più che in altri suoi lavori, di citazioni dirette e indirette, da *Viaggio in Italia* (di Roberto Rossellini, Italia/Francia 1953) a *Ascensore per il patibolo* (di Louis Malle, Francia 1957), da *L'occhio che uccide* (di Michael Powell, GB 1960) a *Femmina folle* (di John M. Stahl, USA 1945), e moltissime altre. Ma l'atto del vedere comprende anche la fotografia, i dipinti (Magritte), e perfino le radiografie del corpo di Lena dopo l'incidente. Questa volta, però, tutte questi modi di vedere, di interpretare e ricreare la realtà sono al servizio di

The theme of the past coming back to the present is once again the focus of Almodóvar 's next movie, Broken embraces, in which the general tone, although mixing melodrama, thriller and noir as usual, gets somewhat darker (see the English trailer in video 2 below).

For the first time, the main character is an heterosexual man, a film director, Harry Caine (Luis Homar), who, after being involved in an accident nad losing his sight, now works as a screenwriter, with the help of a skilful assistant, Judit (Blanca Portillo). Harry decides to refuse a film proposal from a mysterious Ray X (Rubén Ochandiano), since Ray X is actually the son of Ernesto Martel (Luis Gómez), who was both the wealthy person who had financed Harry's last movie, and the lover of that movie's protagonist, the beautiful Lena (Penélope Cruz). Urged by Judit's son, Diego (Tamar Novas) to remember the past, Harry will recollect his passion for Lena, who had suffered from Ernesto's terrible jealousy, and the car accident which caused his blindness as well as the loss of Lena. And while the past resurfaces, Judit, too, will reveal to Diego, her son and Harry's co-worker, that he is actually Harry's son.

Once again, present and past merge, as do reality and fiction, visible and invisible - and it is not by chance that the representation of reality, reaching a state of voyeurism, takes central place through the various forms that cinema can take. In the first place, film-making itself: Almodóvars cinephilia fills this movie, even more than in other works of his, with direct and indirect quotations and references, from Journey to Italy (by Roberto Rossellini, Italy/France 1953) to Elevator to the gallows (by Louis Malle, France 1957), from Peeping Tom (by Michael Powell, GB 1960) to Leave her to heaven (by John M. Stahl, USA 1945), among others. But the act of seeing (or rather, watching) includes photography, too, as well as paintings (Magritte) and even the X-Rays of Lena's body after the accident. This time, however, all these ways of seeing, interpreting and re-creating reality are at the service of a few themes, which are typical of Almodóvar 's sensibility, that are introduced

alcuni temi, cari ad Almodóvar, ma qui trattati in modi trattenuti e quasi distaccati: l'amore, il desiderio, la passione, la morte e la voglia di vivere, il dolore che accompagna anche il piacere, e il senso del corpo, non più soltanto oggetto/soggetto del desiderio ma anche sede della malattia e dell'invecchiamento.

Ma su tutto domina pur sempre la meraviglia e il mistero del cinema, mezzo espressivo ma anche, e forse soprattutto, ponte che aiuta ad attraversare la vita e ad amarla fino in fondo. Nel video 3 qui sotto, Harry racconta, come possibile trama di un film, la storia di Arthur Miller, che, dopo il divorzio da Marilyn Monroe, ebbe un figlio con la sindrome di Down, che non volle mai vedere; solo molti anni dopo lo incontrò ad una conferenza, senza riconoscerlo. Mentre Harry racconta questa storia, vediamo sullo sfondo Diego, ancora inconsapevole, come Harry, della relazione che li lega come padre e figlio. Le due storie parallele sono messe in scena con il contrasto tra Harry, in primo piano, e Diego, sullo sfondo ...

Il potere taumaturgico del cinema è uno dei punti centrali del film: non a caso, alla fine, il regista Harry dice, toccando lo schermo: "Riproduci lo [play] fotogramma per fotogramma, così che duri più a lungo".

here in more restrained, almost detached, ways: love, desire, passion, death and a lust for life, pain which goes together with pleasure, and the sense of the body, now no longer an object or a subject of desire but also the place where disease and ageing are displayed.

Above all this, however, hovers the wonder and mystery of cinema, a way of expression but also, and maybe mainly, a bridge which helps to cope with life and love it to the full. In video 3 below, Harry tells, as the plot for a possible movie, the story of Arthur Miller, who, after divorcing Marilyn Monroe, had a son with Down's syndrome, whom he always refused to see: only many years later did he meet him at a lecture, without recognizing him. As Harry tells this story, we see in the background Diego, who is still unaware, as Harry is, of the relationship that binds them together as father and son. The two parallel stories are stages through the contrast between Harry, in the foreground, and Diego, in the background ...

Cinema as salvation is one of the main themes of this movie: at the very end, Harry the film director touches the screen and says, "Play it frame by frame, so it lasts longer".

[Video 1](#) [Video 2](#) [Video 3](#)

Los abrazos rotos - Gli abbracci spezzati - Broken embraces (2009)

11. Momenti di transizione

I temi del corpo e della medicina diventano ancora più centrali in *La pelle che abito*, in cui i toni si fanno più cupi e oscuri, e la narrazione da drammatica e *noir* vira persino verso l'horror (vedi il *trailer* italiano nel video 1 qui sotto).

Quando un chirurgo plastico, Robert (Antonio Banderas) vede sua figlia togliersi la vita dopo essere stata molestata da un giovane, Vicente (Elena Anaya), rapisce quest'ultimo e lo segrega in un ambiente iper-tecnologico, agendo sul suo corpo fino a cambiarne il sesso, durante anni di

11. Moments of transition

The themes of the "body" and of medicine become even more important in The skin I live in, where the tone gets even darker, and dramatic narration verges on noir and even horror (see the trailer in video 2 below).

When a plastic surgeon, Robert (Antonio Banderas) witnesses his daughter taking her own life after being abused by a young man, Vicente (Elena Anaya), he kidnaps the latter and segregates him in a hyper-technological room, operating on his body and even changing his sex,

interventi e di trapianti di pelle. Vicente, ora identificato con il nuovo nome di Vera, è sorvegliato da Marilia (Marisa Paredes), madre e governante di Robert. Quando un altro figlio di Marilia, Zeca (Roberto Alamo), stupra Vera, Roberto lo uccide. La passione/ossessione di Robert per Vera trova riscontro nella fiducia che sembra instaurarsi tra i due - ma Vera in realtà ciruisce Robert fino ad ucciderlo e riuscire a fuggire (vedi il *trailer* nel video 1 qui sotto).

Il corpo di Vicente/Vera è al centro di questa torbida vicenda, in cui la transessualità, che Almodóvar aveva esplorato con ben altra leggerezza, diventa qui pura violenza, tortura, mutilazione e fredda pratica chirurgica da parte di un medico che sembra incarnare uno sguardo scientifico glaciale e distaccato, che utilizza la pelle come superficie su cui operare cambiamenti profondi, fino ad anestetizzare emotivamente la sua vittima. Almodóvar sembra aver perso per strada il piacere visivo dei corpi e la loro carica erotica, sostituita da sofferenza e disaffezione, così come i toni melodrammatici, lo *humor* e persino il senso di tenera riconciliazione che aveva contraddistinto sia *Volver* che *Gli abbracci spezzati*. Assenti sono pure i riferimenti geografici, sociali, politici, che erano più o meno evidenti in tanti suoi film precedenti, e al loro posto sembra subentrare un'indifferenza allo spazio e al tempo: insomma, un film difficile da capire, ma soprattutto da decifrare nel contesto delle opere di Almodóvar (forse influenzata anche dai problemi di salute che lo avevano afflitto negli ultimi tempi?).

during years of surgery and skin transplant. Vicente, now identified with here new name (Vera), is watched over by Marilia (Marisa Paredes), Robert's mother and housekeeper. When another son of Marilia's, Zeca (Roberto Alamo), rapes Vera, Robert kills him. Robert's passion/obsession with Vera translates into a kind of trust in each other - but Vera is really deceiving him until she eventually kills him and runs away (see the trailer in video 2 below).

*Vicente/Vera's body is at the centre of this dark and disturbing story, where transsexuality, which Almodóvar had already explored with much lighter tones, here turns into mere violence, torture, mutilation and cold surgical practice by a doctor who seems to embody an icy, detached scientific look - he uses Vicente's skin as a surface which he continually changes until he manages to emotionally anaesthetise his victim. Almodóvar deems to have lost both the visual pleasure afforded by bodies and their erotic charge, now replaced by suffering and estrangement, and the melodramatic tones, the humour and even the sense of tender reconciliation which had featured prominently in both *Volver* and *Broken embraces*. All geographical, social and political references are absent as well, after being clearly displayed in so many of his previous movies, and they seem to be replaced by a kind of indifference to both place and time: all in all, this is a movie which is difficult to understand, but above all hard to locate within the context of Almodóvar' work (could this movie have been influenced by the various health problems which the director had to put up with in the previous fe years?).*

[Video 1](#)

[Video 2](#)

La piel que habito - La pelle che abito - The skin I live in (2011)

Quasi ad esorcizzare i sentimenti di cupo pessimismo e di oscura minaccia dominanti in *La pelle che abito*, nel successivo film, *Gli amanti passeggeri*, Almodóvar sembra concedersi un momento di rilassamento, mettendo in scena una commedia leggera, quasi un suo personale

Almost in order to "exorcise" the feelings of dark pessimism and threat which permeate The skin I live in, in his next movie, I'm so excited, Almodóvar seems to grant himself a moment of relax by staging a light comedy, almost a personal divertissement, which, however,

divertissement, che costituisce però ancora una volta un'evasione (sia pure di segno diverso, anzi opposto) dai suoi temi più personali e sofferti (vedi il *trailer* nel video 1 qui sotto).

Su un aereo diretto a Città del Messico si verifica un'avaria, e, in attesa di risolvere il problema, e mentre l'aereo gira in tondo sopra Toledo, a bordo è compito degli assistenti di volo tenere calma una variopinta schiera di pittoreschi passeggeri in tutti i modi possibili ... anche con balletti e canzoni improvvisate (video 3), solleticando il capitano bisessuale e facendo sesso orale col co-pilota ...

Sembra di essere tornati ai tempi della *Movida*, con una sessualità sfrenata e liberatoria, che fa del piacere l'antidoto ai problemi reali: non più sui terreni concreti delle sue storie precedenti, bensì a cinquemila metri d'altezza, Almodóvar sembra voler esorcizzare dall'alto i tormenti, le ansie e i fallimenti che la sua Spagna sta vivendo, nel bel mezzo di crisi finanziarie, economiche e sociali.

works once again as a sort of distancing (although of a different, even opposite tone) from his personal, deeply-felt themes (see the trailer in video 2 below)

A plane bound for Mexico City suffers a breakdown and, while the problem is being solved, and while the plane hovers above Toledo, on board the flight assistants try to calm down a range of extravagant passengers ... through a variety of ways ... including improvised dance and song (video 3), tickling the bisexual captain and even making oral sex with the co-pilot ...

One feels as if the Movida times are back, with an unchained, free sexuality which uses pleasure as the antidote to real problems: leaving behind the concrete feeling of his previous stories, up above 8,000 feet in the sky, Almodóvar seems to try and exorcise the plight, anxiety and failure that his Spain is living, in the midst of a hard financial, economic and social crisis.

[Video 1](#)

[Video 2](#)

[Video 3](#)

Los amantes pasajeros - Gli amanti passeggeri - I'm so excited (2013)

12. Verso nuove consapevolezza

Al suo ventesimo film, con *Julieta* Almodóvar rinnova ancora una volta il tono della sua narrazione, e realizza un film, al confronto con i suoi precedenti, semplice, quasi essenziale, in cui toni del melodramma sono sempre più stemperati in una pacatezza che rivela una consapevole, se pur sofferta, accettazione del dolore della vita.

Tutto ciò è ben visibile sin dalla trama, che, pur presentando parecchi personaggi e una fitta rete di relazioni e non mancando di colpi di scena, appare comunque più lineare: non più figure grottesche, non più intrighi e segreti, non più "sesso, droga e rock'n'roll": qui si parla della vita vera di personaggi definiti nella loro specificità (vedi il *trailer* nel video 1 qui sotto).

12. Towards a new consciousness

For his twentieth movie, Julieta, Almodóvar once again changes the tone of his narration in a movie which, compared to the ones which had immediately preceded it, looks simple, almost essential - melodramatic tones are dissolved into a sort of peacefulness which shows a self-conscious, although painful, acceptance of the suffering of life.

All this is clearly visible in the story itself, which, although introducing several characters, a network of relationships and a few twists and turns, looks nonetheless more linear: no more grotesque figures, no more plots and secrets, no more "sex and drugs and rock'n'roll": here we have a slice of true life and a range of psychologically defined characters (see the trailer in video 2 below).

Julieta (Emma Suarez), giunta alle soglie dell'età di mezzo, sta per lasciare Madrid per seguire il suo partner Lorenzo (Dario Grandinetti) in Portogallo, quando (vedi il video 3 qui sotto) l'incontro casuale con un'amica della figlia, Beatriz (Michelle Jenner) riapre una dolorosa ferita: Julieta non vede Antia (Blanca Parés) da tredici anni, ha fatto di tutto per dimenticarla, ma ora il passato ritorna con prepotenza: Antia è madre di tre figli e vive in Svizzera. Julieta decide di non partire più e si mette a scrivere una lunga lettera alla figlia - che nel film diventa un doloroso *flashback* della sua vita.

Vediamo dunque Julieta, giovane professoressa di lettere antiche (Adriana Ugarte), che, diretta verso il suo nuovo lavoro, incontra sul treno un uomo, che tenta di iniziare una conversazione con lei. Infastidita, Julieta lascia il compartimento e incontra un giovane pescatore, Xoan (Daniel Grao). Il treno frena bruscamente: l'uomo che Julieta aveva lasciato solo nel suo compartimento si è suicidato. Quasi ad esorcizzare questo shock, Julieta ha un rapporto sessuale con Xoan, in cui resta incinta.

Qualche mese più tardi, Julieta raggiunge Xoan, che nel frattempo è rimasto vedovo della moglie in coma da anni, e lo sposa, entrando così nella sua vita, e venendo a conoscere Ava (Inma Questa), amica e in passato amante di Xoan, e la domestica Marian (Rossy De Palma), che aiuta Xoan nelle faccende domestiche. Tre anni dopo, Julieta va a trovare i genitori con la figlia Antia, e apprende che la madre è gravemente ammalata e che il padre ha assunto una donna come badante, ma con la quale ha anche intrecciato un rapporto - cosa che Julieta non accetta volentieri.

Passa ancora qualche anno. Antia, ormai adolescente, parte per un campeggio, e la sera stessa Julieta, dopo un colloquio con la domestica, rinfaccia a Xoan la sua vecchia relazione con. Xoan esce in mare per pescare, ma nel corso di una burrasca perde la vita. Julieta torna a Madrid, e trova un po' di conforto solo nella figlia Antia e nell'amica Beatriz, che Antia ha conosciuto in campeggio. Ma quando Antia compie diciotto anni, decide di recarsi in un

Julieta (Emma Suarez), a middle-aged woman, is about to leave Madrid to follow her partner Lorenzo (Dario Grandinetti) to Portugal, when (see video 3 below) she casually meets her daughter's friend, Beatriz (Michelle Jenner): this opens up an old sore, as Julieta hasn't met her daughter Antia (Blanca Parés) for thirteen years, has done everything to forget her, but now the past comes back: Julieta learns that Antia is a mother of three children and lives in Switzerland. Julieta then decides to stay in Madrid and starts writing a long letter to her daughter - which in the movie becomes a painful flashback of her life.

We then see a much younger Julieta (Adriana Ugarte), a teacher of humanities, who, while travelling by train to take up her new job, meets a man, who tries to start a conversation with her. Annoyed by his presence, Julieta leaves her compartment and meets a young fisherman, Xoan (Daniel Grao). The train brakes sharply: the man Julieta has just met has committed suicide. Almost as a way to exorcise this shock, Julieta and Xoan make love and she gets pregnant.

A few months later, Julieta joins Xoan at his home. The man's wife has just died after being comatose for years, and they marry. Julieta thus gets to know Ava (Inma Questa), a friend and past lover of Xoan's, and Marian (Rossy De Palma), who is Xoan's daily help. Three years later, Julieta goes to visit her parents with her daughter Antia, and learns that her mother is seriously ill and is looked after by a young woman, who is also clearly her father's new partner - which Julieta cannot really accept.

A few years go by. Antia, now a teenager, leaves for a summer camp, and on the same night Julieta, after a conversation with Xoan's daily help, has a row with Xoan about his past relationship with Ava. Xoan goes out fishing but is caught in a storm and loses his life. Julieta goes back to Madrid, and find some comfort only in Antia and her friend Beatriz, whom Antia met at the summer camp. However, on Antia's eighteenth birthday, the girl decides to leave for

ritiro spirituale nei Pirenei, e in tal modo scompare dalla vita di Julieta, facendo perdere le sue tracce.

Julieta, sconvolta e disperata, non trova pace. Ritrova in ospedale, ammalata di sclerosi multipla e ormai in fin di vita, Ava, che le rivela come Antia le abbia sempre ritenute in un certo senso responsabili della morte del padre. Nel frattempo, Julieta intreccia una relazione con Lorenzo (Dario Grandinetti), conosciuto in ospedale, e sembra godere di un momento di serenità. Ma il passato ritorna ancora una volta: quando casualmente incontra di nuovo Beatriz, l'amica della figlia, questa le rivela che lei ed Antia erano legate da un rapporto ben al di là dell'amicizia, e che Antia, maggiorenne, aveva deciso di troncare ogni relazione con lei per rifarsi una nuova vita.

L'arrivo di una lettera di Antia avvia Julieta verso una nuova fase: Antia ha perso il figlio più grande, e solo ora capisce cosa significhi il dolore che ha causato alla madre con il suo silenzio. Il film termina con Julieta e Lorenzo, che in auto si recano a trovare Antia in Svizzera: forse, un futuro riconciliato ...

In questo caso la dettagliata descrizione della trama serve soprattutto a mettere in evidenza la sottile rete di emozioni che scorre sotto questa serie di eventi e di rapporti, la sofferenza che attanaglia tutti i personaggi. In particolare, i sentimenti con cui Julieta deve fare i conti sono tanti: i sensi di colpa, per il suicidio di quell'uomo a cui non aveva prestato ascolto sul treno, per il marito accusato di infedeltà, per la figlia scomparsa dalla sua vita; la rabbia per questa scomparsa; la solitudine, che a più riprese la sovrasta. Attorno a lei scorrono e terminano vite che solo in parte lei riesce a capire ed accettare: la malattia e la morte la toccano da vicino in più occasioni (il marito, la sua amica Ava, la madre malata di Alzheimer); a fatica accetta che il padre abbia trovato una nuova compagna; e tarda a realizzare di non essere veramente stata vicino alla figlia. Eppure, tutte queste colpe non sono veramente e completamente tali: è come se il fato avesse predestinato lei e i suoi compagni di vita a fare esperienze tutte in qualche modo segnate

a religious retreat in the Pyrenees, and in this way disappears from Julieta's life.

Julieta, at a loss as to how to find her daughter, is in desperation. She meets Ava in a hospital, where the latter is dying of multiple sclerosis. Ava tells her that Antia has always considered them responsible for Xoan's death. In the meantime, Julieta starts a relationship with Lorenzo (Dario Grandinetti), a man she met at the hospital, and seems to enjoy a moment of happiness. But once more the past comes back to her: when she casually meets Beatriz, her daughter's friend, for a second time, she learns that Beatriz and Antia had been much more than just friends, and that Antia had decided to break off their friendship and start a new life.

When Julieta later receives a letter from Antia, she learns that her daughter has just lost her older child, and, as a result, she is now in a position to appreciate the pain that she inflicted on her mother through her disappearance. The movie ends as Julieta and Lorenzo drive to Switzerland, where Julieta may eventually be reconciled with her daughter ...

In this the detailed description of the plot helps us mainly to highlight the subtle network of emotions underlying this series of events and relationships, the pain all the characters experience. In particular, the feelings Julieta has to cope with are of different kinds: the sense of guilt, for the suicide of the man she hadn't cared for on the train, for her husband she considers guilty of infidelity, for her daughter, disappeared from her life; the anger caused by this disappearance; the loneliness which she has to endure. Several people carry on and end their lives around her - lives she can hardly understand and accept: disease and death hit her closely at different times (her husband, his friend Ava, her mother suffering from Alzheimer's disease); she can hardly accept the fact that her father has found a new partner; and she is late in realizing that she hasn't really been close enough to her daughter. And yet, she is not really and completely responsible for all these events: it is as if fate had doomed her and the people around her to go through life experiences laden with incomprehension, pain and loneliness. However, such suffering is not

dall'incomprensione, dal dolore, dalla solitudine. Ma queste sofferenze non si esprimono più in termini di melodramma: sono ora più riservate e più pudiche, come se il dolore stesso avesse asciugato le lacrime (e in un'intervista Almodóvar ha confessato di aver proibito alle sue attrici di piangere durante le riprese, permettendo loro di sfogare fisicamente la loro sofferenza solo quando gridava: "Stop!") (Nota 4).

Solo alla fine, quando Julieta riceve notizie dalla figlia, si squarcia questo senso di ineluttabile dolore per far posto ad un possibile senso di perdono, di tenerezza, di riconciliazione: forse per Julieta e Antia, ora unite nella consapevolezza e nella sofferenza, si apre finalmente un percorso di ritorno alla vita.

expressed in terms of melodrama: it is now more restrained, as if pain had drained all tears: Almodóvar said in an interview that he had mostly forbidden his actresses to cry on screen, allowing them to physically release their suffering only when he yelled "cut!") (Note 4).

Only at the end, when Julieta finally hears from her daughter does this pain seem to dissolve to be replaced by a possible sense of forgiving, tenderness and reconciliation: perhaps Julieta and Antia, now joined together by awareness and pain, can now slowly return to life.

[Video 1](#) [Video 2](#) [Video 3](#)

Julieta (2016)

Con il successivo *Dolor y gloria* Almodóvar torna, con gli stessi toni trattenuti e riflessivi, ai ricordi d'infanzia e dunque a rivisitare quelle esperienze, cruciali per la sua vita personale e professionale, che aveva così spesso tratteggiato in tante sue opere. E non a caso sceglie come protagonista Antonio Banderas, l'attore che forse più di tutti è stato il simbolo dell'Almodóvar "prima fase", a cominciare da *La legge del desiderio*; e tutto il film è punteggiato di riferimenti più o meno espliciti non solo ai suoi film precedenti, ma anche agli scrittori, ai poeti, ai drammaturghi che hanno plasmato la sua sensibilità, nonchè, ovviamente, alle infinite fonti cinematografiche, dalle figurine con i volti di Tyrone Power e Robert Taylor ai riferimenti a *Niagara* (di Henry Hathaway, USA 1953) e *Splendore nell'erba* (di Elia Kazan, USA 1961), nonchè ai film *noir* americani, ora però rivisitati con nostalgia e quasi con tenerezza, senza l'ossessione degli elementi più macabri o persino morbosi cui era stato così sensibile in gioventù (vedi il trailer nel video 1 qui sotto).

Banderas ha qui il ruolo di Salvador, un regista in crisi creativa e personale, che soffre di una serie di malattie e disturbi (ben descritti in una gustosa sequenza di disegni animati, e dei quali Salvador stesso dice: "I giorni in cui diversi

In his next movie, Dolor y gloria, Almodóvar comes back, with the same restrained and reflective mood, to his childhood recollections, thus revisiting those experiences, crucial for both his personal and professional life, that he had so often portrayed in so many of his previous works. It is not by chance that he chooses as the main character Antonio Banderas, the actor who has mostly been the symbol of the "first phase" Almodóvar, starting from Law of desire; and the whole movie is dotted with more or less explicit references not just to his previous movies, but also to the writers, poets, playwrights who shaped his sensibility, as well as to the endless cinematic sources, from the picture-cards showing actors' faces like Tyrone Power and Robert Taylor to the references to Niagara (by Henry Hathaway, USA 1953) and Splendor in the grass (by Elia Kazan, USA 1961), plus the American film noir - all of which are now revisited with nostalgia and even tenderness, without the obsession of the darker and even morbid elements which he had so much fondled in his youth (see the trailer in video 2 below).

Here Banderas plays the role of Salvador, a film director undergoing a creative and personal crisis, who suffers from a series of diseases and

dolori convergono credo in Dio e lo prego; i giorni in cui soffro di un solo dolore sono ateo"). Sin dall'inizio vediamo dunque Salvador lasciarsi andare ai ricordi, in particolare al ricordo della madre (Penélope Cruz) - ed è solo il primo di una serie di *flashback* attivati dalla vista di un oggetto, da momenti di riflessione, e persino dall'effetto della droga che per la prima volta Salvador assume. Ma questi ricordi non sono sempre piacevoli: riportano alla mente la Spagna del dopoguerra, con la povertà delle aree rurali; la presenza invasiva della religione (con le immaginette, i rosari, la devozione della madre); l'esperienza del seminario, dove da bambino, Salvador avrebbe voluto solo studiare e imparare, mentre i preti lo avevano scelto per la sua bella voce, costringendolo persino a saltare degli esami; la scoperta dell'(omo)sessualità. E questi non sono solo ricordi, ma sentimenti e sofferenze che accompagnano anche il presente: il rapporto difficile con l'attore che era stato il protagonista di un suo famoso film trent'anni addietro; l'incontro con un suo vecchio amore, ormai sposato e lontano; e lo stesso rapporto con la madre, fatto di rimorsi ("Non sono mai stato il figlio che tu volevi che fossi" e "Non sei mai stata orgogliosa di me", le dice mentre la cura amorevolmente, ormai prossima alla fine).

Ma questi ricordi non sono vissuti con dolore, rabbia o rimpianto, ma piuttosto con un distacco quasi stoico, con una tenera nostalgia, con una rassegnazione serena - e questi sentimenti si riflettono nel disegno dei personaggi, che ora sembrano essere venuti a patti con le loro scelte sessuali; nei risvolti della trama, quasi inesistente, e in cui gli incontri fortuiti non sono occasione di traumi e ossessioni ma solo occasioni di dialogo con se stessi; e, infine, in scelte stilistiche nuove, con la rinuncia all'usuale tavolozza di colori accesi, quasi accecanti, e la scelta di tonalità più distese.

Un'opera chiaramente autobiografica (un testamento spirituale?), dunque, e insieme una riflessione sulla gloria raggiunta, e forse ancora di più sui dolori passati e presenti che l'hanno accompagnata.

"Il film a cui ho pensato di più mentre guardavo Dolor y gloria, più ancora che 8 1/2 - un

troubles (well described in an amusing sequence of animated cartoons, about which Salvador says, "The days when several aches converge I believe in God and pray to him; the days I only suffer of one pain I'm an atheist"). Right from the start we see Salvador indulging in recollections, particularly about his mother (Penélope Cruz) - and it is just the first in a series of flashbacks activated by the sight of an object, by moments of reflection, and even by the effects of the drugs that Salvador now starts taking. However, these recollections are not always pleasant ones: they bring to mind the post-war Spain - poor rural areas; the pervasive presence of religion (votive images, rosaries, his mother's devotion); the experience of the seminar, where, as a child, Salvador would have liked to just study and learn, while the priests had singled him out for his beautiful voice, even obliging him to miss some exams; the discovery of (homo)sexuality. And these are not just recollections, but feelings and pain that bear on the present, too: the difficult relationship with the actor who had been the protagonist of one of his famous movies many years before; the meeting with one of his former lovers, who is now married and living abroad; and the same relationship with his mother, made up of remorse ("I was never the son you wanted me to be" and "You were never proud of me", he says, as he affectionately takes care of her, now approaching the end).

However, such recollections are not experienced with pain, anger or regret, but rather with an almost stoic detachment, with tender nostalgia, with a calm resignation - and these feelings are reflected in the psychology of the characters, who now seem to have come to terms with their sexual choices; in the design of the plot, which is almost non-existent, and in which the chance meetings do not imply shock or obsession but are opportunities for a dialogue with oneself; and, finally, in new stylistic choices, which give up the usual palette of bright, nearly blinding colours in favour of more toned-down hues.

Thus this is a clearly autobiographical work (a spiritual legacy?), as well as a reflection on the glory now attained, and even more on the present and past pain that has come with it.

riferimento ovvio sottolineato dal poster del film di Fellini appeso nell'ufficio dell'assistente personale di Salvador - è stato il capolavoro Mia madre di Nanni Moretti. Entrambi i film vagano attorno alle afflizioni, alle incertezze, ai rari momenti di sollievo di un regista in crisi, ed entrambi culminano emotivamente nel ritratto di un regista che si prende cura di una madre sofferente" (Nota 5).

"The movie I thought about most while watching *Pain and Glory*, even more than 8½ - an obvious reference underlined by the poster of Fellini's film hanging in the office of Salvador's personal assistant—was Nanni Moretti's masterful *Mia madre*. Both movies wander around the afflictions, uncertainties, and scarce moments of solace of a filmmaker in crisis, and both emotionally culminate in the depiction of a filmmaker caring for an ailing mother". (Note 5).

[Video 1](#)

[Video 2](#)

Dolor y gloria - Pain and glory (2019)

13. Conclusion

"Pedro Almodóvar è una specie di paradosso ... Celebrato e denigrato dai critici come serio e superficiale, politico e apolitico, morale e immorale, femminista e misogino, sperimentale e sentimentale, universale e provinciale, Almodóvar ha tracciato una rotta dai margini contro-culturali della sua natia Spagna ad un mainstream internazionale che ... non è riducibile alla sua modalità dominante hollywoodiana" (Nota 2).

13. Conclusion

"Pedro Almodóvar is something of a paradox ... Celebrated and denigrated by critics as serious and superficial, political and apolitical, moral and immoral, feminist and misogynist, experimental and sentimental, universal and provincial, Almodóvar has charted a path from the countercultural margins of his native Spain to an international mainstream which ... is not reducible to its dominant Hollywood modality" (Note 2).

Note/Notes

- (1) All about sexuality, p. 17.
- (2) Epps B., Kakoudaki D. (eds.) 2009. *All about Almodovar. A passion for cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 32 e/and 10.
- (3) Almodóvar P. 2004. *La mala educación*, Press-book.
- (4) Bengoechea J.E. 2016. [Julieta](#), International Cinephile Society.
- (5) Murillo M.Y. 2019. [Review: Pain and glory](#), Film Comment.

[Torna alla Prima parte](#)
[Torna alla Seconda parte](#)

[Back to Part 1](#)
[Back to Part 2](#)



Per saperne di più ...

- * Dal sito *Movieplayer.it*:
 - [Pedro Almodóvar: I 10 migliori film del regista](#), con numerosi altri collegamenti
- * Dal sito *Film.it*:
 - [Pedro Almodovar](#), con biografia, filmografia e collegamenti ad articoli e video
- * Da Wikipedia:
 - [Pedro Almodóvar](#)
- * Dal canale YouTube di *ScreenWeek TV*:
 - [I 5 migliori film di Pedro Almodóvar](#)
- * Dal sito *Mymovies.it*:
 - [Filmografia di Pedro Almodóvar](#): critica, premi, foto, articoli e news
- * Dal sito *ComingSoon.it*:
 - [Pedro Almodóvar](#): filmografia, video, foto, news, trame e critica



Want to know more?

- * From the *British Film Institute* YouTube channel:
 - [Pedro Almodóvar in conversation](#) - an in-depth interview
- * From the *indiewire.com* website:
 - [The 10 best films by Pedro Almodóvar](#)
- * From the *BAFTA Guru* YouTube channel:
 - [Pedro Almodóvar: On directing](#)
 - [Pedro Almodóvar: On finding his inspiration](#)
- * From *Emmet Gusikowski's* YouTube channel:
 - [Pedro Almodóvar interview \(1994\)](#)
- * [All about Almodóvar - A passion for cinema](#)
- * [A Spanish labyrinth: The films of Pedro Almodóvar](#)
- * From the *Senses of Cinema* website:
 - [Pedro Almodóvar](#)
- * From *The New Yorker* website:
 - [Pedro Almodóvar](#): various articles
- * From the *moviesin203.org* website:
 - [Pedro Almodóvar's renegotiation of Spanish identity](#)
- * From *The New York Review of Books* website:
 - [The women of Pedro Almodóvar](#) by Daniel Mendelsohn



info@cinemafocus.eu