

Sección uno: Ensayo

Mujer y Educación. Un largo camino hacia la igualdad

Il principio femminile in Pedro Almodóvar. Un percorso di educazione al sentire¹

The feminine principle in Pedro Almodóvar. A path of education to feel

Arturo Lando
Università Suor Orsola Benincasa di
Napoli
arturo.lando@unisob.na.it

Igor Scognamiglio
Università Suor Orsola Benincasa di
Napoli
igorsco@unisob.na.it

Resumen

Pedro Almodóvar en sus películas, a lo largo del tiempo, no sólo ha explorado la sensibilidad femenina, sino que ha demostrado que esta última puede definirse, en el Occidente de la última modernidad, como una “vanguardia” en la capacidad de vivir los sentimientos y de moverse hacia una plena expresión de las potencialidades del ser humano. El director manchego primero mostró que el camino para la liberación del deseo pasa por la subversión de los papeles y hábitos estructurados en la cultura dominante. Luego invitó al público a seguir a sus personajes femeninos en un nuevo continente de los sentimientos.

Palabras clave: Mujer, Educación, Deseo, Autorrealización.

Abstract

Over time, Pedro Almodóvar in his movies not only has explored female sensibility, but has showed that it can be defined, in the latest modernity, as an “avant-garde” in the ability to live feelings and move in the direction of a full expression of the potential of the human being. At first the manchigan director has showed that the path to the liberation of desire

¹ Recibido: 05/12/2019 Evaluado: 04/01/2020 Aceptado: 02/04/2020

passes through the subversion of roles and habits structured in the dominant culture. Then he has invited the audience to follow its female characters in a new continent of feelings.

Keywords: Women, Education, Desire, Self-realization.

Il linguaggio poetico rappresenta il recupero del corpo materno nel linguaggio, un recupero che ha la potenzialità di disgregare, sovvertire e dislocare la Legge del padre. (Judith Butler, Gender Trouble)

Insegnare il cinema per educare al sentire

Lo studio delle opere cinematografiche è ricco di potenzialità educative. Insieme con Diana Salzano (Lando, Salzano, Scognamiglio, 2019) abbiamo cercato recentemente di illustrare tali potenzialità, mostrando come l'intera evoluzione del linguaggio narrativo del cinema si possa proporre, alle nuove generazioni, come un grande percorso di educazione al sentire. Questo mezzo di espressione e di intrattenimento ha infatti attraversato, in poco più d'un secolo, i tre stadi essenziali del sentire occidentale: lo stadio *epico* (o dell'agire efficace), quello *amletico* (o dello smarrimento) e quello *estatico* (o della *joie de vivre*). Si tratta di tre configurazioni *transtoriche* della sensibilità umana, ovvero esigenze della coscienza collettiva presenti in tutte le epoche. L'ultima, in particolare, corrisponde all'area meno esplorata del nostro sentire: forse per questo motivo è la più affascinante.

In queste pagine cercheremo di mostrare come Pedro Almodóvar, ovvero il più importante autore cinematografico spagnolo vivente, abbia composto, fin dalle sue prime opere, un percorso di educazione al sentire che ha per protagonisti sia la donna sia il principio femminile presente e attivo in ognuno di noi. Un percorso in immagini che ha contribuito, su scala planetaria, a ridefinire il femminile, a modificare la coscienza di sé in coloro che hanno visto i film in questione, a segnare infine un importante tassello nell'evoluzione della donna nella coscienza collettiva.

Conquista del desiderio e autorealizzazione del femminile

L'autore che meglio ha spiegato la capacità dei film di portare alla luce i bisogni più profondi della società è stato Edgar Morin (1962).

I prodotti dell'industria culturale – soprattutto di quella cinematografica cui Morin dedica analisi lucidissime – sono formazioni di compromesso tra le forze emergenti dal rimosso sociale e le potenze di censura, di sublimazione e di normalizzazione provenienti dagli apparati economici e di potere. I sogni collettivi messi in scena dall'industria dell'immaginario sono un impasto di realtà e desiderio, di produzione mirata al consumo e di aspettative inconse, risultato della collaborazione, spesso inconsapevole, tra chi produce e chi fruisce. (...) È come se l'industria culturale, nel

momento stesso in cui pianifica i suoi prodotti per il consumo, riuscisse a dipanare la coscienza annodata della massa, i cui sogni prendono forma compiuta e visibile (...). Del resto l'industria culturale utilizza come strutture costanti, su cui organizza la produzione, le forme archetipiche dell'immaginario, i temi mitici e tutto quel patrimonio di modelli con cui lo spirito umano ordina da sempre i propri sogni (Colombo, 2003, p. 74).

Quest'ultimo passaggio, assai esplicativo circa il pensiero di Morin, delinea il metodo che adotteremo nel tracciare il nostro percorso: vogliamo infatti avvicinarci ai film di Pedro Almodóvar come a una serie di "sogni collettivi", per mostrare le esigenze profonde del corpo sociale che essi hanno portato alla luce. Come dicevamo, se si è scelto di esplorare l'opera di questo specifico autore cinematografico è perché in essa, a ricoprire un ruolo centrale, è l'evoluzione della coscienza di sé da parte dei personaggi femminili: al punto che non ci si può immergere nelle narrazioni del regista maneggio senza arricchirsi di nuove prospettive circa il principio femminile e il suo proiettarsi nella contemporaneità.

Diciamo subito che, nel parlare del femminile in Almodóvar non intendiamo rifiutare il concetto di *emancipazione* quale imprescindibile come punto di riferimento: non consideriamo cioè quello di emancipazione un concetto "antiquato", bensì un riferimento ancora molto utile per il nostro tempo (Abbagnano, 1993, p. 696). Terremo qui ben presente un'accezione del termine emancipazione che non fa riferimento soltanto alla liberazione da un *assoggettamento*, ma soprattutto con la piena espressione dei bisogni, delle esigenze e delle potenzialità di un individuo: un concetto dunque confinante con quello di *individuazione*, elaborato da Jung (1928), e con il concetto di *autorealizzazione* che ritroviamo nelle ricerche di Abraham Maslow (1962).

Maslow, in particolare, associa il concetto di autorealizzazione a un processo di maturazione che, nell'individuo, egli descrive come la progressiva trasformazione del *bisogno carenziale* – il bisogno in quanto "mancanza" – in *desiderio*. Lo psicologo americano descrive questo processo anche come la trasformazione dell'*amore D (deficiency)*, cioè l'amore carenziale, in *amore B (being)*, l'amore per l'essere di un'altra persona (e non solo di una persona in particolare).

L'amore B è, al di là di ogni ombra di dubbio, un'esperienza più ricca, più 'elevata', più valida dell'amore D – che tutti coloro che provano l'amore B hanno comunque sperimentato in precedenza – (...). Chi ama al modo B è più indipendente, più autonomo, meno geloso o meno apprensivo, meno bisognoso, più individuo, più disinteressato, ma anche e simultaneamente più ansioso di aiutare l'altro ad autorealizzarsi, più fiero dei suoi trionfi, più altruista, più generoso e protettivo (Maslow, 1962, p. 52).

È precisamente questo processo di trasformazione dell'individuo che Almodóvar ha messo in scena facendolo vivere e interpretare dai suoi personaggi femminili. Se è vero che – come ci ricorda Eleonora Missana – la novità storica dei movimenti femministi, a partire dal '68 fu quella di "affermare un diritto al *desiderio* e dunque l'esigenza di un confronto sull'esperienza del corpo, della sessualità, dell'affettività, riconosciuti come i principali luoghi reali e simbolici dell'espropriazione e dell'assoggettamento" (Missana, 2014, p. 9),

ecco che Pedro Almodóvar si propone sulla scena mediatica, fin dai suoi primi film, come un regista intento a esplorare le potenzialità del femminile e, nello stesso tempo, come un narratore affascinato dal tema del *desiderio*: la sua società di produzione cinematografica si chiama, programmaticamente, El Deseo S.A.

Ma il *desiderio* nella sua piena espressione, come ci insegnano Maslow e le stesse maggiori esponenti del pensiero femminista, è in realtà un *punto di arrivo*. Sotto l'aspetto del desiderio, sia la società in cui fanno la propria apparizione i movimenti femministi, sia la Spagna in cui appaiono i primi film di Almodóvar, sia infine la scena internazionale in cui tutt'oggi ci muoviamo, sono scenari con una caratteristica in comune: vi è molto più probabile percepire il *bisogno* e la "carezza" piuttosto che il *desiderio*. È così che i primi personaggi femminili di Almodóvar non solo cercano di affermare il proprio desiderio nell'ambito di una società maschilista ma, in nome di quel desiderio, operano una *sovversione* dei ruoli e delle abitudini sessuali in cui si strutturano il pensare e il sentire dominanti. La sovversione delle pulsioni sembra anzi la condizione stessa per la loro liberazione. La prima pellicola del regista, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979), è centrata sulla relazione sado-masochista tra due donne nella variopinta Madrid della *movida* post-franchista. Qui, come nei film immediatamente successivi, il tono narrativo è comico, ma il regista-sceneggiatore non vuole soltanto ridicolizzare la società borghese post-franchista. Almodóvar, fin dal principio, prende sul serio i suoi personaggi: le sue protagoniste sono impegnate in un lavoro di sperimentazione esistenziale finalizzato a una *riappropriazione* del desiderio. In *Laberinto de pasiones* (1982) la protagonista, che segue una terapia psicoanalitica per guarire dalla ninfomania, si innamora di un giovane divenuto omosessuale a causa di un'esperienza incestuosa avuta da bambino con la matrigna: intorno a loro si muove una varia e rutilante umanità affetta da problemi di sesso. In *Entre tinieblas* (1983) la protagonista assoluta è la madre superiore di un convento insieme con il suo amore per una cantante di *night club* che, inseguita dalla polizia, si è rifugiata nel monastero: "Ciò che caratterizza Suor Julia è una passione totalizzante per Yolanda. Per la monaca, da sempre fan della cantante, Yolanda è una vera e propria apparizione quando, spalancata la porta della cappella dove si sta celebrando la messa, si presenta avvolta da un raggio di luce" (Minesso e Rizzoni, 2010, p. 30). Questo accostamento con una visione mistica spiega bene l'importanza *salvifica* che ha, per il regista, il desiderio verso l'oggetto d'amore. Suor Julia, come le altre protagoniste dei primi film dell'autore mancego, in quanto donne in cerca di nuove forme di espressione della propria energia pulsionale e della propria carica di vitalità, possono ben definirsi *soggetti eccentrici*, riprendendo qui una definizione coniata da Teresa de Laurentis, l'autrice che diede il primo impulso alla *Queer Theory*: tali personaggi non sono "semplicemente persone con particolari 'preferenze sessuali' [ma] *soggetti eccentrici* al campo sociale, costituiti in un processo di riscrittura di sé in relazione a un'altra cognizione del sociale, della storia, della cultura" (de Laurentis, 2014, p. 127).

I "soggetti eccentrici" e l'orizzonte di un nuovo sentire

Il quarto lavoro del nostro regista è per eccellenza quello in cui, pur senza rinunciare ai toni della commedia, Almodóvar porta in evidenza la condizione femminile, e in particolare i *bisogni inappagati* della protagonista, con evidente riferimento alle conseguenze negative della divisione sessuale del lavoro: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) è infatti la storia di una casalinga che è costretta ad assumere anfetamine per poter reggere le sue 18 ore

quotidiane di lavoro, durante le quali si occupa della casa, del marito, dei due figli, della suocera e delle pulizie in casa d'altri, che le occorrono per tenere in pari il bilancio familiare. Finirà per esplodere e uccidere accidentalmente il consorte con un osso di prosciutto durante una lite, rimanendo peraltro impunita (con gran soddisfazione del pubblico del film!).

Seguono due perfetti esempi di *cinema su soggetti eccentrici*. *Matador* (1985) è la storia di un uomo – un ex toreador – e una donna – sua ammiratrice da sempre – nei quali la pulsione erotica è fusa insieme con la pulsione di morte. Entrambi uccidono i propri amanti nel momento del culmine del piacere. Da quando i due personaggi entrano in contatto, il loro desiderio più grande è quello di darsi la morte dopo aver fatto l'amore appassionatamente. Il film successivo, uscito nel 1986, è *La ley del deseo* (primo lavoro a essere prodotto dalla già citata società di produzione del regista, El Deseo S.A.): si tratta di un doloroso melodramma in cui per amore si uccide e ci si toglie la vita, e in cui, tra i protagonisti, spicca il personaggio di Tina (l'affezionata attrice Carmen Maura), ovvero un uomo divenuto donna per poter vivere un grande amore con il proprio padre, che alla fine l'ha abbandonata. Tina vive adesso con una bambina, figlia di Ada, indossatrice che è stata sua compagna e dalla quale pure è stata abbandonata: "Tina si è ricostruita una vita e una famiglia: vive insieme al fratello e alla figlia adolescente, avuta dall'antica amante, formando così una famiglia ricostituita sulla base di una completa ridislocazione dei ruoli sessuali" (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 49). Tina vivrà ancora un altro importante amore infelice nella vicenda: "La sofferenza di Tina attraversa profondamente l'intero film: "estoy condenada a la soledad", dirà in chiesa al proprio padre spirituale" (Lo Coco, 2020, p. 38).

Il personaggio interpretato da Carmen Maura in *La ley del deseo* sembra presagire quello che l'attrice interpreta in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, film del 1987 che regala ad Almodóvar il suo primo grande successo internazionale e al quale dedichiamo uno specifico focus nella seconda parte di questo articolo. Si tratta infatti del primo film in cui appare evidente che la predilezione del regista per i personaggi femminili è strettamente legata alla sua volontà di mettere in scena – come costante orizzonte sociale ed esistenziale – la loro emancipazione. Pepa, la protagonista di *Mujeres*, all'inizio del film è una figura-simbolo della *mancanza*, è stata appena abbandonata da un uomo che ama disperatamente. Ma alla fine del percorso, alla fine cioè della girandola di avvenimenti che il film ambienta nel suo appartamento, ella ha compiuto un passaggio di maturazione: è una figura-simbolo dell'*autonomia*. Nel finale Pepa salva la vita all'uomo che l'ha abbandonata ma, nello stesso tempo, può dirgli addio, giacché ha perso per lui ogni interesse: si è "emancipata dall'incantesimo della ferita seduttiva di cui era rimasta vittima" (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 52), è guarita cioè dall'iniziale suo bisogno "carenziale". Un percorso emotivo simile a quello di Pepa è compiuto da Leo, la protagonista di *La flor de mi secreto* (1995): preda della solitudine e della follia d'amore per un marito sempre più assente, nonché autentica professionista della mistificazione dei sentimenti: malgrado il proprio dolore, scrive romanzi rosa di successo sotto lo pseudonimo di Amanda Gris. Leo comincia a riappropriarsi del desiderio quando un giornalista, ignaro della sua doppia vita, le propone di scrivere recensioni *contro* i libri di Amanda Gris.

Non si può non citare qui *¡Átame!* (1989), film in cui Almodóvar intraprende un graduale movimento di *integrazione* tra il femminile e il maschile (Jung, *cit.*, 1928): le stesse energie pulsionali, che nei suoi primi lavori si manifestavano con una modalità *sovversiva* pre-edipica

e dunque pre-sociale, il regista ora le mette al servizio di una “ricerca di normalità”. Il protagonista maschile, Ricky, pur essendo appena uscito da una clinica psichiatrica, ha come obiettivo quello di mettere su famiglia e avere dei bambini. Per raggiungere l’obiettivo giunge a rapire Marina, la donna di cui si è innamorato, ma poi si dimostra così materno e protettivo nei suoi confronti, da farla innamorare a sua volta. Alla fine del film troviamo Ricky ben felice di essere diventato parte integrante di un *matriarcato* composto da Marina, sua sorella e la madre delle due donne.

Dopo *¡Átame!*, il viaggio nel femminile prosegue con *Tacones lejanos* (1991), film nel quale “una donna bambina, che adora in segreto la madre egoista, si scopre incinta di un travestito che imita sua madre alla perfezione” (Méjean, 2004, p. 37). Questa volta Almodóvar ci mostra fino a che punto una donna possa rimanere *fusa e confusa* con la propria madre (Chodorow, 1991). La protagonista del film, per trovare una forma di autorealizzazione, dovrà fare i conti con il più forte tra i legami pre-edipici e pre-sociali, quello appunto con la madre.

Tacones lejanos possiamo accostarlo fin d’ora agli altri tre film dedicati da Almodóvar al tema della maternità. Il secondo è *Todo sobre mi madre* (1999): “Una madre che ha appena perso il figlio, Esteban, parte alla ricerca del padre del ragazzo, Esteban anch’egli – diventato Lola [cioè un transgender] – che a sua volta ha fecondato una giovane donna la quale, morendo, metterà al mondo un terzo Esteban” (Méjean, *ivi*): a prendersi cura del nuovo nato sarà, non a caso, la protagonista. Con questo film – cui dedichiamo più avanti uno specifico focus – il regista sembra aver trovato l’esito finale di quella esplorazione del femminile cominciata anni prima attraverso la *sovversione* delle identità e dei desideri dei personaggi, secondo un istinto poetico perfettamente armonico con le più acute esponenti del pensiero femminista (si pensi a Judith Butler, l’autrice di *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, che citiamo in epigrafe). Anche in questo film, “nel quale i maschi sembrano non aver più cittadinanza giacché muoiono o cambiano sesso” (Mereghetti, 2020, p. 6099), tutti i protagonisti sono, indiscutibilmente, soggetti eccentrici.

Nei primi film di Almodóvar i soggetti eccentrici erano coloro nei quali il desiderio sovvertiva la legge del Padre e dell’Edipo (non a caso il tema dell’incesto è assai ricorrente nel suo cinema). In tutta la seconda fase del percorso del regista vediamo invece che la forza delle pulsioni pre-edipiche e *sovversive* si trasforma nella possibilità di uscire dal territorio del “bisogno” per entrare in quello del “desiderio”. In Almodóvar l’*amour fou*, così come il *gender trouble* (Butler, *cit.*, 1990) che caratterizza i suoi personaggi eccentrici e *non-adattati*, si rivelano tappa necessaria verso la terra dei sentimenti. Il nuovo orizzonte è quello dell’amore per l’*essere* dell’altro che abbiamo trovato nelle ricerche di Maslow. Siamo di fronte a una “cinematografia educativa” per eccellenza. Tra tanti grandi autori che si soffermano sulla dignità e sul valore del disagio esistenziale di ognuno di noi, Almodóvar fa compiere ai suoi personaggi femminili qualcosa di più: riesce a trasformare quello stesso disagio in un veicolo verso la più autentica emancipazione. Si tratta di una nuova frontiera antropologica: uno stadio percettivo nel quale i sentimenti dell’animo divengono corporee sorgenti di senso per l’essere dell’uomo, fino a entrare in un territorio che confina con il *sacro* (Méjean, *cit.*, p. 73). Se le protagoniste di *Todo sobre mi madre* trovano nella *solidarietà* il sentimento che le restituisce alla vita, i protagonisti maschili di *Hable con ella* (2002) – terzo grande film di Almodóvar sulla maternità – trovano nella propria *dedizione* verso due donne

in coma il sentimento che li ricongiunge con il proprio personale principio materno. La pulsione di eros gioca ancora una volta un ruolo socialmente *inaccettabile*, eppure Almodóvar riesce a mettere in scena l'eros come una forza tanto eversiva quanto *salvifica*, in grado addirittura di restituire la vita. La recente tappa dell'esplorazione della maternità ad opera del regista mancego è un film dolente, *Julieta* (2016): in questo caso è la madre – protagonista – a dover fare i conti con la figlia, sparita da anni. È il ricongiungimento con la giovane donna, sperato in ogni modo e forse raggiungibile, ad assumere in questa pellicola il significato di una possibile compiutezza di sé. In uno speciale focus della seconda parte di questo articolo esploriamo infine *Volver* (2006), forse la più compiuta tra le pellicole del nostro autore intorno ai temi della maternità e dell'autorealizzazione del femminile.

Evoluzione del principio femminile in tre film di Almodóvar

Al fine di comprendere come la figura della donna assuma un ruolo sempre più autonomo e distaccato dalla subordinazione fisica, emotiva, psichica ed esistenziale all'uomo, per maturare una forma di amore non carenziale, analizzeremo tre pellicole esemplificative della cinematografica del regista mancego. Partiremo da *Mujeres al borde de un ataque de nervios* del 1988 che possiamo associare allo stadio *epico*. Successivamente analizzeremo *Todo sobre mi madre* del 1999, in cui cercheremo di comprendere quali sono le dinamiche che si celano dietro lo smarrimento della mascolinità e della femminilità. Infine, concentreremo la nostra attenzione su *Volver* del 2006, nel quale l'*estasi* del femminile si manifesta in maniera stupefacente grazie all'abilità narrativa e registica di Almodóvar.

Come si è già detto, la scelta delle pellicole è legata a tre periodi che hanno caratterizzato la filmografia del cineasta spagnolo, che diventa una rappresentazione del corpo sociale solcato dal femminile che si è evoluto nel corso degli anni. Al contempo, scelta inerente a una rappresentazione della donna sempre più distaccata dall'universo maschile. Infatti, quest'ultimo diventa sempre più un elemento di second'ordine, di fronte alla capacità delle donne di creare una sinergia alchemica che sfocia in una sorta di solidarietà trascendentale e onnipotente. I suoi personaggi femminili rappresentano l'immaginario del regista nel loro rapporto, a volte distorto, con la realtà. In queste tre pellicole, come nella maggior parte dei suoi film, egli presenta un variegato assortimento di *tipi* di donne che pone in evidenza l'uguaglianza che caratterizza il rapporto tra donna e uomo, nonostante egli ritenga che siano le donne a reggere il mondo. Per fare questo è necessario mostrarle, estremizzarle, portarle sullo stesso piano degli uomini, se non anche più su. Il ruolo delle donne nelle pellicole di Almodóvar varia a seconda della storia delle stesse, toccando quasi tutte le opzioni e possibilità. Donne che riescono a prevaricare sugli uomini che sono o deboli e insicuri come in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* oppure marginali e violenti come in *Volver*. “Sfilano davanti ai nostri occhi donne che potrebbero persino farci sorridere delle loro disgrazie, nella loro ricerca erratica di soluzioni assurde ai loro drammi e tragedie, ma al contempo donne forti che lottano, a modo loro, per ottenere ciò che desiderano”. In sostanza “donne capaci di bastare a se stesse” (Stucchi, 2012, p. 622). Due sono le figure femminili protagoniste che maggiormente simbolizzano l'opera almodovariana presa in considerazione in questa analisi. Elle hanno reso e sono diventate celebri grazie ad Almodóvar: si tratta di Carmen Maura, protagonista di *Mujeres al borde de un ataque de nervios* e co-protagonista di *Volver* e di Penelope Cruz co-protagonista di *Todo sobre mi madre* e protagonista di

Volver. È proprio questo ultimo film che le vede insieme in qualità di madre e figlia, che si ritrovano grazie alla scomparsa degli uomini che le hanno fatte soffrire.

1. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Mujeres al borde de un ataque de nervios racconta la “storie di donne abbandonate in un appartamento da affittare nella Madrid di oggi”. Si tratta di una “farsa degli equivoci che ha il dinamismo di una vaudeville francese, l’eleganza di una commedia sofisticata made in USA e la cattiveria sorniona di B. Wilder” (Morandini, 2003, p. 420). A renderla unica è il tocco inconfondibile di Almodóvar. Si tratta di un film dinamico, con la macchina da presa che insegue costantemente l’irrequietezza delle protagoniste. Donne che non riescono a trovare mai pace fino all’epilogo finale. Per certi versi ricorda *Husbands and Wives* di Woody Allen del 1992, nel quale l’abile regista americano racconta l’inquietudine che caratterizza il rapporto di una coppia sposata da dieci anni in un matrimonio solo all’apparenza idilliaco. Il film di Almodóvar è una trasposizione della New York raccontata in mille sfaccettature da Woody Allen e da Billy Wilder, per le modalità in cui Madrid, città d’affezione del regista spagnolo, è resa sullo schermo. La capitale spagnola, nelle scene in esterni dell’appartamento di Pepa, è mostrata attraverso un panorama artificiale, costruito appositamente negli Studi Barajas e illuminati dalla fotografia di José Luis Alcaine. La città ricorda lo skyline di New York e la sua rappresentazione nelle commedie sofisticate degli anni cinquanta.

Si tratta di un *collage* di fotografie femminili degli anni cinquanta e sessanta che introduce lo spettatore nella dinamica del film, come se stesse sfogliando una rivista di moda. Siamo di fronte allo stereotipo femminile, a una rappresentazione scenica tipicamente teatrale, a un’opera di finzione reale e manifesta in chiave pop: ciglia lunghissime, unghia laccate, labbra scarlatte, tacchi e gioielli al limite del kitsch (Minesso e Rizzoni, *cit.*). Così si presentano le protagoniste del film: delle moderne guerriere che dietro l’apparenza di deboli bambole celano una forza incredibile. Donne che sono delle bellicose amazzoni pronte a disintegrare l’io maschile a colpi di logica piuttosto che di isterismo. Le mille sfaccettature della donna, che come in un prisma ne compongono il prezioso disegno, nelle mani dello spagnolo si tramutano in straordinari melodrammi (Fabbri, 2016). Siamo di fronte a donne borghesissime, dei fasci di nervi che camminano in un mondo che non meno di loro è pronto a crollare, un modo sull’*orlo*, le quali devono ricorrere a pasticche e a barbiturici, da gustare pure col gazpacho, per tenere a bada le loro passioni (Canzoniere, 2019). Eppure si tratta di passioni non epiche, ma della gente comune, nel quale il kitsch sembra voler adempiere a una funzione fortemente sentimentale. L’uso del kitsch da parte di Almodóvar diventa veicolo comunicativo senza fraintendimenti, nel quale l’interpretazione è insita nella produzione del messaggio. L’uso del kitsch è evidente nel modo attraverso cui i personaggi dei film del regista spagnolo diventano significativi, per quel che fanno, per i loro atti e non per quel che lasciano intendere i loro ruoli. Essi hanno necessità di farsi scoprire e conoscere dallo spettatore: si tratta di donne che agiscono per risolvere le proprie esigenze, che non riescono a rimanere inermi davanti alle circostanze che gli si paventano dinanzi, donne che cercano in tutti i modi di risolvere le loro conflittualità. Dunque, “i personaggi di Almodóvar, forse proprio come il loro creatore, sono sempre disposti ad andare fino in fondo, ad indagare la natura profonda della loro personalità” (Di Lello e Di Lello, 2009, p. 16).

Le mujeres al borde de un ataque de nervios vivono in un mondo di citazioni, plastica e telefoni, dove si passa nel giro di un attimo dal giorno alla notte. Il telefono è l'altro protagonista del film, quel che tiene legata Pepa (la protagonista del film, interpretata da Carmen Maura) a Iván, da cui ha avuto un figlio. Durante la narrazione Pepa è ancorata alla voce del suo amato, costruendo una sorta di conversazione asincrona, che non diventerà mai dialogo e si trasformerà in un monologo. L'ossessione per non riuscire a comunicare con Iván contribuisce a farla sclerare, staccare il telefono, far volare dalla finestra l'apparecchio della segreteria. Nonostante ciò, Pepa rappresenta l'emancipazione della donna, di colei che ha deciso di recidere il filo (del telefono, del suo amore) che la tiene legata a Iván e alla sua seduzione.

L'emancipazione non sarà priva di ostacoli e corre lungo le strade di Madrid in un tetragono che vede tre donne coinvolte in una staffetta sentimentale. Lucia, donna matura, da poco tornata a casa dopo anni in una clinica psichiatrica a seguito del trauma per l'abbandono da parte del marito, Iván per l'appunto. Lucia ha congelato la sua personalità al momento dell'abbandono, alla fine degli anni sessanta. Pepa, attrice e doppiatrice cinematografica che, come una Noè, ha avviato un allevamento di coppie di animali per salvarli, non essendo riuscita a salvare la coppia a cui teneva di più, quella che unisce lei a Iván. L'inseguimento di Pepa a Lucia per scongiurare che quest'ultima compia un gesto tragico, sventato proprio all'ultimo dalla protagonista del film, corona la sua totale emancipazione dall'amato. Infatti, Iván che è in partenza con Paulina Morales, la sua attuale amante, riconoscente per il gesto di Pepa, rinuncerebbe alla fuga con la terza protagonista di questa staffetta, ma è la stessa Pepa a lasciarlo andare, consapevole e felice che la sua dipendenza d'amore è ormai finita. Toccherà a Paulina, che rappresenta il diritto delle donne emancipate, della donna femminista ed egoista, a doversi far carico dell'adultero, in una sorta di rivalsa conclusiva. Il trio di personaggi si possono concepire come *doppi* di Pepa, del prima e del dopo, e rappresentano un universo femminile in espansione, ma, al contempo, instabile e simile al *patchwork*, nel quale si scompongono e si ricompongono, come in un prisma, i singoli aspetti della donna.

Le mujeres al borde de un ataque de nervios protagoniste della commedia sono certamente donne che amano troppo, prese da tempeste sentimentali e sindromi da dipendenza, ai limiti della schizofrenia, che rischiano di sfasciarne l'esistenza. Ma riescono a scampare da un destino autodistruttivo grazie alla loro abilità di mettere in atto delle reazioni creative e non convenzionali. Si tratta, dunque, di un film che rappresenta la metafora dell'emancipazione delle donne da quel ruolo di amanti appassionate e perdenti nella quale si trovano confinate nella vita e nella cultura letteraria: "un'emancipazione di cui è testimone in primo luogo la protagonista, che può alla fine rivolgere alle nuove profferte d'amore di Iván un liberatorio «francamente me ne infischio»" (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 58). Si tratta di una rappresentazione, all'interno della quale la liberazione femminile è praticata piuttosto che predicata, nonostante il regista mancego non nasconda l'impianto teatrale che sottende alla messa in scena. Così, il *mood* del film si può leggere nel testo della canzone *Puro teatro* eseguita sui titoli di coda e interpretata dalla cantante cubana La Lupe: "Teatro lo tuyo es puro teatro, falsedad bien ensayada, estudiado simulacro. Fue tu mejor actuación destrozarme corazón, y hoy que me lloras de veras, recuerdo tu simulacro. Perdona que no te crea, me parece que es teatro. Perdona que no te crea, lo tuyo es Puro Teatro".

2. *Todo sobre mi madre*

Il teatro è il protagonista della seconda pellicola presa in considerazione: *Todo sobre mi madre*. La pellicola narra la storia di Manuela, la quale perde l'adorato figlio diciassettenne Esteban in un incidente. Parte da Madrid per tornare a Barcellona per cercare un altro Esteban, ignaro di essere il padre del ragazzo, che intanto ha cambiato sesso, diventando Lola. Egli ha messo incinta anche Rosa (interpretata da Penelope Cruz), suora laica, rendendola sieropositiva all'AIDS. Manuela a Barcellona ritrova anche una sua vecchia conoscente, la transex Agrado, che, grazie all'aiuto dell'amica diventerà la segretaria di Huma. Quest'ultima è una famosa attrice di teatro lesbica che intrattiene una relazione sentimentale con Nina, anch'ella attrice di teatro e tossicodipendente. Manuela e Huma si conoscono proprio a causa della morte del figlio Esteban. Rosa morirà di parto dando alla luce un terzo Esteban (Morandini, *cit.*, p. 1436). Si tratta di una pellicola nella quale l'universo maschile comincia a smarrirsi, nel quale gli uomini sono rappresentati nelle fattezze della transessualità, a volerne ridurre la mascolinità a mero atto riproduttivo o di piacere in un corpo di donna. Del resto Lola, allo stesso modo di Iván, è un seduttore seriale, un abisso di egoismo bulimico e annichilente dal quale Manuela aveva rischiato di essere inghiottita a suo tempo. Profonde affinità legano anche Lola a Huma: da un lato la potenza seduttiva, dall'altro il teatro. Huma si identifica totalmente con il personaggio che incarna, più è autentica e più imita. Lei dice

que se puso ese nombre por el humo, porque ella fuma a imitación de la actriz Bette Davis, curiosamente, la actriz que interpreta a Margo. [...] Huma – una actriz que actúa de actriz teatral, que también imita a otra actriz que interpretó el papel de una actriz en el cine – [...] tras el relato de Manuela sobre cómo murió su hijo, se da cuenta de que los admiradores como Esteban son personas individualizadas y no solo un grupo de fanáticos locos por conseguir un autógrafo (Cabrera Romero, 2020, p. 115).

Così, la chiave poetica del film è rappresentata dal rapporto tra la vita e il teatro: il film ci mostra come “la dimensione teatrale della vita riesca a liberarci dalla vita stessa o almeno dalla coazione a ripetere e dalla pulsione di morte. Il teatro è però al tempo stesso finzione, una messa in scena ordita da un attore che, dietro la maschera, cattura le nostre emozioni e la nostra anima” (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 85), così come narrato da La Lupe in *Puro teatro*.

Se prendiamo in considerazione il doppiaggio, che dà lavoro a Pepa e Iván in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, quale elemento che comporta una sorta di trasposizione e alterazione testuale delle pellicole cinematografiche, allo stesso modo anche la traduzione dei titoli dei film, in contesti differenti da quelli in cui sono realizzati, costituisce un'alterazione. Quest'ultimo elemento è l'incipit di *Todo sobre mi madre*. Infatti, sarà la visione del film *All about Eve*, capolavoro del 1950 di Mankiewicz, tradotto in spagnolo *Todo sobre Eva*, che farà inalberare in un moto di ribellione il diciassettenne Esteban. Egli, durante la visione del film, darà titolo al libro che sta scrivendo sulle pagine di un diario e che ha protagonista proprio sua madre, in una soggettiva che rimanda alle inquadrature tipiche di *Citizen Kane* diretto nel 1941 da Orson Welles. La lettura del diario del figlio, dopo la sua morte, da parte di Manuela, sarà il momento del suo smarrimento, in cui comprendere l'importanza di dover ricucire la frattura che ha lasciato aperta col suo passato, di dover tornare lì dove tutto è cominciato, di terminare di fingere per tornare a vivere.

Se nella pellicola del 1988 le protagoniste errano per le strade di Madrid, in *Todo sobre mi madre* la protagonista erra tra le due città più importanti della Spagna: Madrid e Barcellona. Nella prima Manuela ha ricostruito la sua vita e ha cresciuto suo figlio, nella seconda lo ha concepito. Due città in cui ella ha sempre recitato, in una dimensione anestetizzante: ella sa fingere, è una buona attrice, ma nella realtà non sa recitare. L'intensità del dolore, provocato dalla morte devastatrice del figlio, la segna per sempre, ma implica anche una sorta di ritorno alla vita. Come per l'attico di Pepa a Madrid, in questo caso è la casa di Manuela presa in affitto a Barcellona a essere rappresentazione della sua lenta rinascita. Dapprima mostrata in disordine e arrangiata, essa lentamente prende forma, per diventare poi luogo di accoglienza. Manuela rinasce dal fondo della sua disperazione per aiutare gli altri, per accoglierli, per dare senso alla sua vita, che non ha più nessun interesse e valore per lei. Questo sarà l'elemento che unirà Manuela a Rosa, la donna che è stata messa incinta dal suo ex marito, il quale le ha trasmesso anche l'AIDS, il cui figlio sarà allevato dalla stessa Manuela, che tornerà a vivere con egli a Barcellona.

La forza della pellicola di Almodóvar è nel modo in cui egli organizza i personaggi. Il racconto si sviluppa in modo tale che tutti sono coinvolti, sebbene il centro propulsore resti sempre costituito dalla vicende vissute dal personaggio principale. Quest'ultimo, però, non oscura gli altri, perché ciascuno di essi possiede caratteristiche percepibili che li contraddistinguono, donando la loro sostanza caratteriale. In ciascun personaggio la "fenomenologia dell'accadere degli eventi e della azioni intraprese viene coniugata con l'emozione che eventi ed azioni recano al personaggio stesso" (Di Lello e Di Lello, 2009, p. 19). È il caso del personaggio di Algrado. Egli diventa protagonista assoluto durante il monologo improvvisato sul palcoscenico del teatro Tivoli per annunciare la sospensione dell'opera teatrale. L'occasione diventa l'esilarante racconto delle sue numerose trasformazioni che la chirurgia plastica ha apportato al suo corpo per raggiungere l'immagine di sé sempre agognata, *autentica* come dice ella stessa: "(...) Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. (...) Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma". È noto che il monologo non è una forma d'interazione, ma quello di Agrado diventa comunicativo al massimo, divenendo anche funzionale alla dinamica del film, come chiariscono la Gonzalez e la da Moita Lopes:

O monólogo tem início transcorridos uma hora e treze minutos de filme. Encaixa-se entre duas cenas dramáticas no desenlace da trama. Cumpre, assim, uma função atenuante. Narrativamente, situa-se num momento em que os destinos de algumas personagens começam a se delinear, encaminhando a trama para o seu desfecho. Se nos guiamos pelas categorias labovianas (1972), podemos dizer que o monólogo é encaixado entre a complicação e a avaliação. Funciona como uma pausa, sinalizando o passar do tempo na trama principal. Justifica-se sua inserção para dar conta do ápice a que chegam os contratempos envolvendo duas atrizes que, no filme, encenariam uma obra teatral. Como estas não se encontram em condições de subir ao palco e o público já ocupa seus (2016, p. 694).

In conclusione, in *Todo sobre mi madre* sono presentati diversi tipi di donne, dalla suora morente e incinta alla madre che piange disperata la perdita del figlio, dalla attrice di teatro

che emula nel suo nome d'arte le grandi dive del cinema alla transessuale che pratica la prostituzione come forma di giocoso dono di sé. Ciò rappresenta una uguaglianza di fondo la quale travalica qualsiasi differenza di genere. Il regista spagnolo conferisce a ciascuno di essi un valore che si riflette in maniera eguale nell'economia filmica: "ognuno di loro è visto, attraverso la propria diversità, che può andare dal travestito, alla suora che prende l'LSD, dalle madri agli omosessuali, dalle donne della movida a quelle più sentimentali di *Volver*, in un'ottica volta all'uguaglianza, non solo prettamente delle donne, ma allargata a un universo di sensibilità femminile" (Stucchi, *cit.*, p. 623). Così, la gravidanza che caratterizza il circuito esistenziale, sentimentale e comunicativo che consente di superare lo smarrimento che ciascuna ha vissuto, lega Manuela, Huma e Agrado indissolubilmente. Un circuito basato sulla solidarietà complice e l'amicizia sincera, che emerge evidente nell'ultima scena del film, che si svolge, per l'appunto, nel camerino del teatro. Le donne si ritrovano a cuore aperto, senza bisogno di finzioni e mascheramenti, perché "ciò che conta è che la vita mette alla prova tutti e che l'amore e la solidarietà sono forse le ultime ancore di salvezza che permettono la comunicazione fra esseri umani, al di là del genere sessuale o del gruppo eterogeno che si viene a creare" (Melloni, 2002, p. 191).

3. *Volver*

Il tema della solidarietà contraddistingue l'ultima pellicola presa in considerazione: *Volver*. Il film si apre con le donne del villaggio che, inutilmente, puliscono le tombe di famiglia. Inutilmente, perché il solano (il vento dell'est, caldo e soffocante, che porta con sé la follia) le sferza senza posa. Raimunda (Penelope Cruz), sua figlia Paula (Yohana Cobo), sua sorella Sole (Lola Dueñas), sono in visita da Madrid. Tutte vengono dai quartieri vivaci della classe lavoratrice della città, menano un'esistenza grama, sono rappresentanti dell'universo "feminino muy activo y muy barroco" che da sempre affascina Almodóvar. Augustina (Bianca Portillo) il villaggio non l'ha mai lasciato, è una donna sola e in pena, un omaggio a tutte le "vecinas" della Spagna profonda. I loro destini, annodati a quelli dei loro morti, i genitori di Raimunda e Sole, trovati abbracciati dopo l'incendio che li ha uccisi, la madre di Augustina scomparsa lo stesso giorno della tragedia, connessi dalla strada che collega Madrid al paese fiancheggiata dalle grandi eliche per la produzione di energia eolica che girano senza posa, si legheranno a quelli di altri morti (ammazzati, congelati, finalmente seppelliti) e a quelli di fantasmi che tornano per accogliere e svelare segreti (Bragana, 2006).

Volver è un film tutto al femminile, se non addirittura pan-femminile. In esso la presenza dell'uomo è totalmente marginale ed evanescente. Infatti, nonostante la sua sensualità, Raimunda tiene testa alle *avances* dei suoi seduttori e del marito. Ella rimane un'icona che rimanda alla donna forte e sensuale del neorealismo italiano, anche se la sua fisicità celi un rapporto più complesso con l'eros e la seduzione. Se in *Todo sobre mi madre* il regista spagnolo ha esplorato il rapporto tra la madre il figlio, quindi ancora in un rapporto tra donna e uomo, qui il suo interesse si sposta sulla relazione che lega la madre alle sue figlie, quindi all'interno di una dimensione esclusivamente al femminile. In questo rapporto, secondo Minesso e Rizzoni, la visione seduttiva del femminile riduce la componente dell'eros, relegandolo al passato in una dimensione arcaica. Infatti, l'eros è "latitante e anzi bandito da questo film, persino dalla figura di Raimunda: nonostante la sua sgargiante sensualità, la donna sembra eroticamente una crisalide vuota. Proprio per questa assenza di eros, anche il dramma è in realtà assente dalla vicenda narrata" (Minesso e Rizzoni, *cit.*, pp. 112-113).

In *Volver* è mostrata nella sua sfolgorante bellezza, in uno stadio estatico per l'appunto, l'emancipazione femminile avviata da *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Nel film si realizza il connubio tra gli elementi che abbiamo visto nelle due precedenti pellicole prese in analisi: la capacità di aggregazione e la capacità di mentire delle donne si fonde con la lungimirante possibilità di evitare tragedie. Le donne, occultando e fingendo, permettono alla vita di scorrere (Riccio, 2018). Infatti, seppure è una pellicola che parla di morte, essa è solo il pretesto per *tornare* alla vita. *Volver* è un film che ci racconta “tres generaciones de mujeres [que] sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin límites. Es una historia de seis mujeres: la abuela (Irene), la tía (Paula), las dos hijas (Raimunda y Sole), la nieta (Paula) y la vecina (Agustina)” (Lin, 2011, p. 326). Il film propone diversi ritratti femminili, sei modi di affrontare la vita e la morte. Secondo il regista spagnolo (Almodóvar, 2006), le sue stesse sorelle hanno fortunatamente continuato a coltivare la cultura della loro infanzia, mantenendo intatta l'eredità ricevuta dalla madre. Le sue sorelle sono state guida sia di quello che succedeva a La Mancha, sia all'interno delle case di Madrid (il parrucchiere, i pasti, le pulizie, ecc.). È nei brulli panorami della Mancha, patria di Almodovar, che le turbine eoliche ruotano al soffio del *solano* come la versione moderna dei mulini a vento di don Chisciotte. La tribù muliebre di un borgo sperduto, dove il maschio conta poco, spazza e infiora il cimitero nel gaio ritrovarsi fra vivi, morti e morituri (Kezich, 2006). Trame cimiteriali, trame cinematografiche e appezzamenti di terreno sono tutti accuratamente coltivati dalle donne sotto lo spirito presiedente di Irene, un ritorno del femminile represso che arruola abilmente la cultura paesana della Spagna tradizionalista della superstizione folclorica per eseguire una giustizia femminista che i tribunali umani non riescono ancora ad attuare. Così, fingendo di essere il fantasma che gli abitanti del villaggio pensano che sia, Irene forgia un nuovo linguaggio di libertà esistenziale dai confini machisti del pueblo che Federico García Lorca e uno spettro di brillanti cineasti spagnoli avevano scritto e filmato. Sotto il segno iconico dei mulini a vento, Raimunda e Irene si uniscono per fabbricare finzioni che costituiscono il nucleo visionario di questo film, anche se il mondo non è ancora pronto per loro. Il film di Almodóvar narra quello che potrebbe essere, dopo che il trauma del depotenziamento e del malessere che segnano l'attuale feticizzazione del corpo femminile in pezzi è superato. Nel caso di *Volver*, il sogno congiuntivo di celluloido immagina un momento in cui la frammentazione dei corpi femminili e dei paesaggi psicosessuali, dettata da una logica di stupro inerente sia ai vecchi spettacoli culturali che alle più recenti speculazioni dei media, è contrastata da uno spirito femminile creativo (Lev, 2013, traduzione degli autori). La creatività, che diventa *joie de vivre*, è nella solidarietà che caratterizza i rapporti che hanno tutte le donne del film, soprattutto le quattro protagoniste del dramma familiare. Ad esempio, quando Raimunda vede il cadavere di suo marito in cucina, dice immediatamente a sua figlia: “Paula. Recuerda que fui yo quien lo mato, y que tú no lo viste, porque estabas en la calle. Es muy importante que recuerdes eso”, o quando Irene dice a Sole: “Pero una mujer separada, con quien va a estar mejor que con su madre”. Se le tre generazioni, se le triadi di donne protagoniste delle tre pellicole analizzate, sempre sul bordo dell'abisso sono state pronte a sfruttare, come migliori armi possedute, sia la menzogna che la strategia, entrambi questi elementi non hanno ridotto la loro capacità di trasformare il dolore in gioia, di svelare segreti che per tanto tempo sono stati tenuti nascosti, di realizzare la congiunzione di un sentire le pulsioni e le passioni tutta al femminile.

Conclusión

Alcune esponenti del pensiero femminista – pensiamo ad esempio alle già citate Teresa de Laurentis e Judith Butler – hanno avuto il merito di riportare l’attenzione sulle analisi di pensatori come Gilles Deleuze (1972) e Michel Foucault (1976), in merito soprattutto alla possibilità di rileggere Freud ponendo l’attenzione sul raziocinio e sullo stesso ordine sociale dell’uomo occidentale quali *risultati strutturali* del complesso di Edipo, la cosiddetta Legge del padre, instauratasi nel pensare e nel sentire di ognuno in tenera età. Judith Butler sottolinea che l’Edipo “istituzionalizza l’insoddisfazione del desiderio come conseguenza necessaria della repressione del piacere e del bisogno *originari* associati al corpo materno. Questo piacere pieno, che abita il desiderio come ciò che esso non può mai raggiungere, è il ricordo irrecuperabile del piacere che sta prima della Legge” (Butler, 1999, *cit.*, p. 113). Ma è precisamente questa “istituzione” a essere messa in discussione da personaggi come quelli messi in scena da Almodóvar, così come dalle intuizioni stesse del pensiero femminista della seconda metà del ‘900. In altri termini, se la Legge del padre è individuata e *rielaborata* con strumenti raffinati come il pensiero e come il linguaggio poetico (Butler, *ivi*, p. 116), ciò significa che la struttura psico-sociale della costellazione edipica non è più solida e inviolabile come poteva presentarsi – alla fine del secolo XIX – alle osservazioni di Freud. Le testimonianze dei narratori, nel nostro caso i personaggi femminili di Pedro Almodóvar, l’itinerario stesso che il regista fa compiere loro, stanno a suggerire l’ipotesi che l’Occidente della tarda modernità, l’epoca della tecnica (Heidegger, 1953) e delle passioni tristi (Benasayag e Schmit, 2003), contenga *già* in sé l’opportunità di abbandonare il territorio della mancanza e dell’*amore D*, per entrare nell’orizzonte della pienezza e dell’*amore B* (Maslow, *cit.*, 1962): per trovare cioè la riappropriazione del *desiderio originario*, il desiderio che precede l’instaurarsi della Legge del padre. Ma non bisogna illudersi: lasciandoci guidare dai film del nostro narratore mancego, ci accorgiamo che tale passaggio evolutivo non è nient’affatto spontaneo: al contrario, richiede l’attraversamento di una terra-di-mezzo, un guado che consiste in una *sovversione* del pensare e del sentire dominanti – ciò può avvenire ad esempio nell’esperienza del binomio passione/disperazione (come accade in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), oppure provando sentimenti ancor più “inaccettabili” per la cultura dominante, uno su tutti l’angoscia della perdita di ogni punto di riferimento. Almodóvar, nella sua sintesi poetica, mostra con evidenza che intraprendere tale sovversione significa mettersi sulla strada del dis-adattamento o meglio del *non-adattamento* al pensare e al sentire dominanti, come si è evidenziato nell’analisi di *Todo sobre mi madre*. A ben vedere, il cammino del “soggetto eccentrico”, nel cinema del nostro regista, è compiuto principalmente dalla donna. Così come accade in *Volver* la donna è proposta da Almodóvar come un’*avanguardia* del sentire del nostro tempo. Il pensiero psicoanalitico femminista ha spiegato acutamente questa sensibilità privilegiata della donna:

*La funzione materna della donna contiene in sé lo strumento per il suo perpetuarsi, e tale strumento consiste nel generare donne provviste, e uomini sprovvisti, di quelle particolari capacità psicologiche e di quella particolare posizione relazionale che servono all’accudimento [...]. L’uomo, inoltre, non si definisce nella relazione ed è giunto a reprimere le capacità relazionali e a rimuovere il bisogno di relazione. Questo lo prepara a partecipare al mondo – negatore dell’affettività – del lavoro alienato, ma non ad appagare i bisogni di intimità e di rapporto primario della donna (Chodorow, *cit.*, pp. 267 e 269).*

Vogliamo concludere questo itinerario con le parole con cui lo stesso Almodóvar ha descritto, al critico Frédéric Strauss (2007, p. 29), le sensazioni che voleva lasciare al pubblico attraverso il suo primo film, pieno di premonizioni sul suo percorso futuro:

La morale di Pepi, Luci, Bom – spiega il regista – è che le ragazze moderne restano sole. Libere ma sole. Questo carattere vago, errante dei personaggi femminili mi interessava molto. Persone solitarie, che non hanno nessuno scopo particolare, che si trovano sempre in uno stato di crisi e quindi in una condizione di grande disponibilità. [...] Per me il finale del film risponde a questo stato d'animo: il trionfo del sentimento sulla modernità.

Referencias

- Abbagnano, N. (1993). *Storia della filosofia*, Vol. 10. Torino. Utet.
- Almodóvar, P. (2006). *Volver. Guión*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Benasayag, M., Schmit, G. (2003). *Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*. Paris. La Découverte.
- Bragana, G. (2006). “Volver!”. *Duellanti*. Milano, Italia: Les Enfants.
- Butler, J. (1999). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Bari-Roma. Laterza.
- Cabrera Romero, L. (2020). Todo sobre mi madre, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. 44(2), pp. 115-126, doi: <http://dx.doi.org/10.15517/rk.v44i2.44411>
- Canzoniere, A. (2019). *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Disillusione. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxu8av9c>
- Chodorow, N. (1991). *La funzione materna. Psicanalisi e sociologia del ruolo materno*. Milano. La Tartaruga edizioni.
- Colombo, F. (2003). *Introduzione allo studio dei media. I mezzi di comunicazione fra tecnologia e cultura*. Roma: Carocci.
- de Laurentis, T. (2014). Soggetti eccentrici. En E. Missana (Ed.), *Donne si diventa*. Milano: Feltrinelli.

- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- Di Lello, F. y Di Lello, E. (2009). *Maschile e femminile nel cinema di Pedro Almodòvar. Una lettura psicoanalitica di Hable con ella*. Roma, Italia. ARACNE editrice.
- Fabbri, S. (2016). *Almodóvar e il suo universo femminile*. Movie Trainer. <https://tinyurl.com/y4d5xwew>
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard
- Heidegger, M. (1954). Die Frage nach der Technik. En M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske.
- Jung, C. G. (1928). *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*. Zürich: Rascher Verlag.
- Kezich, T. (2006). “Almodovar: «Il mio omaggio alle donne»”. *Corriere della sera*.
- Lando, A., Salzano, D., Scognamiglio, I. (2019). Insegnare il cinema per educare al sentire. En G. Jr. Pôrto, V. Amar Rodríguez (Eds.), *Comunicación, Educación y Cine. Reflexiones y Construcciones*. Universidade Federal de Roraima. Porto Alegre: Editora Fi.
- Lev, L. (2013). “Our Rapists, Ourselves. Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar”. En M. D’Lugo y K. M. Vernon (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 203-224). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lin, C-Y. (2011), “La solidaridad femenina: Volver de Almodóvar”. En M. Salas Díaz, M. J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez (Eds.), *Actas del XLVI Congreso Internacional de la Aepe (Asociación Europea de Profesores de Español). La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español* (pp. 325-332). AEPE, Salamanca, España.
- Lo Coco, A. K. (2020). *Il desiderio è di scena*. Torino: Ed. Amazon Italia
- Maslow, A. H. (1962). *Toward a Psychology of Being*. New York: Reinhold Co.
- Méjean, J.-M. (2007). *Pedro Almodóvar*. Roma. Gremese.
- Melloni, A. (2002). “Come comunicano le donne in Todo sobre mi madre, dalla sceneggiatura al doppiato”. En. D.A. Cusato y L. Frattale, *Associazione Ispanisti Italiani, Testi specialistici e nuovi saperi nelle lingue iberiche* (pp. 187-197). Messina, Italia: Andrea Lippolis Ed.
- Mereghetti, P. (2020). *Dizionario dei film 2021*. Milano. Baldini-Castoldi.

- Minesso, B., Rizzoni, G. (2010). *Il cinema di Pedro Almodóvar. Dal postmoderno al contemporaneo*. Venezia: Marsilio.
- Missana, E. (2014). Introducción. En E. Missana (Ed.), *Donne si diventa*. Milano: Feltrinelli.
- Morandini, L., Morandini, L. y Morandini, M. (2003). *il MORANDINI. Dizionario dei film 2003*. Bologna, Italia: Zanichelli Editore.
- Morin E. (1962). *L'Esprit du Temps*. Paris: Grasset.
- Riccio, S. (2018). *Pedro Almodóvar e il meraviglioso universo femminile*. Art of covers. <https://tinyurl.com/y4qt32y3> (13/05/2018)
- Rodrigues Gonzalez, C., da Moita Lopes, L. P. (2016). Performance narrativa multimodal de Agrado em *Tudo sobre minha mãe*: desarticulando a autenticidade de gênero. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol 16(4), pp. 679-708, doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820169876>
- Strauss, F. (2007). *Pedro Almodóvar. Tutto su di me*. Torino: Lindau.
- Stucchi, M. (2012). “Almodóvar : diversità o uguaglianza?”. En M. M. Clavijo (Ed.), *Más igualdad, redes para la igualdad: Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)* (pp. 619-625). Sevilla., España: Arcibel Editores.