



Almodóvar: frammenti italiani di *La mala educación*

Con l'autorizzazione di El deseo S.A. (Madrid) e per gentile concessione della casa editrice Einaudi di Torino, presentiamo qui, nella traduzione italiana di Paola Tomasinelli, l'introduzione di Gustavo Martín Garzo e il prologo di Pedro Almodóvar al "Guión cinematográfico" di *La mala educación*. La versione originale di questa sceneggiatura è apparsa in Spagna nell'aprile del 2004 (Colección Espiral, © 2004 Pedro Almodóvar, © 2004 Ocho y medio, Libros de cine, © 2004 El deseo, D.A.S.L.U.). Il film è uscito nelle sale spagnole il 9 marzo ed è stato presentato al Festival di Cannes nel maggio di quest'anno. Per quel che riguarda l'Italia, dovremo attendere fino al 5 ottobre per assistere alla sua prima proiezione, alla quale si affiancherà la pubblicazione in italiano della sceneggiatura per i tipi della casa editrice Einaudi e nella traduzione di Paola Tomasinelli.

LA MALA EDUCACIÓN Sceneggiatura cinematografica di PEDRO ALMODÓVAR

Trad. di Paola Tomasinelli

"La pietà e il desiderio"

Nessuno si fa più domande sul senso del dolore. Forse sono state poche le società che, come la nostra, dietro un paravento di felicità e benessere, nascondono un grado di sofferenza maggiore, tuttavia, questa esperienza limite raramente acquisisce per l'uomo moderno un significato morale. Per questo allontana vecchi e malati, ne automutila il linguaggio e la memoria, addirittura decide di bombardare interi Paesi come se si trattasse di una semplice operazione commerciale in cui l'unica posta in gioco è il suo proprio benessere. Tocqueville considerava l'impulso umano verso il benessere uno degli impulsi più forti della società democratica. Non possiamo rinfacciargli di non saper valutare il potere distruttivo generato da quello stesso impulso. Considerare che l'universo fu creato affinché potessimo goderne senza pericoli e per darci comodità e aiuto è un pensiero borghese. In questo senso, tutto il cinema di Pedro Almodóvar è antiborghese. Lo è per il tipo di storie che racconta, per l'atteggiamento trasgressivo, ma soprattutto, e credo che su questo non



Cartel de
La Mala Educación

si sia insistito a sufficienza, per la sua voglia di povertà. Pedro Almodóvar sa che se ci fosse una povertà bella, una specie di povertà morale, risulterebbe sovversiva, e per questo insiste tenacemente a rivendicarla nel suo cinema. Faccio due

esempi. In *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, il piccolo pollaio che Carmen Maura tiene sul balcone di casa è uno spazio di povertà: in *Parla con lei* (il suo film più bello), la stanza d'ospedale in cui Javier Cámara si occupa del corpo ferito di Leonor Watling, è uno spazio simile. Sono entrambi spazi morali, perché la posta in gioco è la cura e la continuità della vita.

In *La mala educación* non c'è, in principio, nulla di paragonabile. Almodóvar ha fatto, nella raggiante maturità della sua arte, un film oscuro, coraggioso e pessimista, che non si può guardare senza dolore. Non si era mai spinto tanto lontano, né l'aveva fatto con una precisione e un compromesso tanto laceranti. “Ci aspetta solo il dolore”, pare dirci. *La mala educación* ricorda quei film dalle cieche passioni naturaliste, come *La bestia umana* o *Teresa Raquin*, e forse i melodrammi di Douglas Sirk, ma anche i film di mostri della nostra infanzia. A quelle pellicole di serie B, degli anni Quaranta o Cinquanta, che ci trasportavano nell'oscurità dei boschi e delle lagune per parlarci di morti viventi, uomini lupo, vampiri, donne pantera e tante altre creature anomale che a ben guardare non erano che una metafora del cuore umano, sempre pieno di aneliti, sempre desideroso di abbandonare la fredda irrealtà delle sue oscure leggende per trovare rifugio nella città degli uomini. E, naturalmente, senza riuscirci, in quanto l'intensità stessa del suo desiderio lo rendeva impossibile.

Non poter rinunciare al proprio desiderio: quello significava essere un mostro. E tutti i personaggi di *La mala educación* sono mostri, in quanto vittime dell'intensità di ciò che sentono. Forse per questo non possiamo odiarli, perché nonostante le proprie bassezze ci unisce loro un sentimento di pietà. Isak Dinesen, scrittrice – tra l'altro amatissima da Pedro Almodóvar –, era solita affermare che solo chi aveva rischiato l'anima per un desiderio poteva dire di avere vissuto davvero. In uno

dei suoi racconti, la sifilide è vista come espressione di ricchezza. Per questo la piccola piaga rosa che il protagonista scopre come annuncio della malattia, è descritta sia "come una rosa", sia "come un segno sulle labbra". Il segno di quella vitalità la cui massima espressione non è tanto la sopravvivenza, quanto la continuità del desiderio. Nel cinema di Almodóvar sono frequenti personaggi marchiati da una simile impronta. Forse il più emblematico è il travestito di *Tutto su mia madre*, in cui Guillermo Cabrera Infante vide l'incarnazione del mito del vampiro. Di fatto, un buon numero di personaggi di Almodóvar sembrano aver promesso l'anima al diavolo in cambio di una vita trasformata in racconto, anche se del terrore. Ma Almodóvar sa che il demonio non è solito mantenere le promesse, perciò questa serie di creature tanto affascinanti quanto sballate di cui pullula il suo cinema rischiano sempre un destino tragico. Non possono offrire la rosa che tengono fra le mani semplicemente perché non è reale, è un delirio della propria immaginazione. In tal caso, come si potrebbe raccontare la loro storia? La vita dell'uomo, pare dirci Almodóvar in *La mala educación*, non può essere raccontata. C'è in essa troppa oscurità.

Di fatto, all'inizio del film, il protagonista ritaglia dal giornale una notizia in cui una donna si getta in pasto ai coccodrilli senza proferire grido alcuno, davanti allo sguardo attonito dei presenti, come se prima di farlo mossa dalla disperazione lo facesse per un raptus d'amore. Tempo dopo, quello stesso personaggio ci dirà che lui stesso si è gettato in pasto alla storia che vuole raccontare, come la donna dell'articolo dei coccodrilli. Ma perché ha avuto bisogno di agire in quel modo? L'asse intorno al quale ruota il cinema di Almodóvar non è la colpa, ma la pietà e il desiderio. I suoi personaggi amano tanto la vita da non esitare a giocarsela in onore del principio erotico. Da qui il loro gusto per la metamorfosi, la promiscuità sessuale, la burla di se stessi e l'allegria.

Tuttavia in *La mala educación* non c'è il minimo accesso d'allegria. Di fatto, tutti i suoi personaggi stanno morendo. Muoiono, come la Sirenetta di Andersen, perché vogliono ciò che non possono avere. Ed è curioso che il personaggio centrale, come il personaggio di quel racconto infantile, crescendo perda la voce meravigliosa che aveva avuto da bambino, e che sia anche il suo sogno di diventare una ragazza e avere un'anima immortale a gettarlo fra le braccia della morte. Si deve tutto alla cattiva educazione ricevuta? No, non credo. C'è in questo film una critica lucida e demolitrice agli abusi subiti da tanti bambini negli istituti religiosi e alla ripugnante manipolazione della Chiesa, che continua a estendere le proprie reti fino a oggi - basta leggere le ultime dichiarazioni della Conferenza Episcopale per rendersene conto - ma *La mala educación* è lungi dall'essere un semplice regolamento di conti. Le scene dell'infanzia del protagonista, la scena, per esempio, del compleanno di Padre Manolo, in cui i compagni della congregazione gli regalano il bambino di cui è innamorato, come se si trattasse del più delicato dei dolci, o le scene del dormitorio o del fiume, sono di una bellezza dolorosa, quasi insopportabile. Ma quando, poco dopo, vediamo i volti dei bambini confondersi in una sconvolgente sovrapposizione con i volti degli adulti in cui si sono trasformati, qualcosa ci dice che la domanda davvero in gioco non si riferisce al tipo di educazione ricevuta, ma al perché i nostri stessi desideri ci possono distruggere.

Forse per questo porsi delle domande sul desiderio significa porsele sul dolore che ci troveremo ad affrontare. E raccontare, per Pedro Almodóvar, significa rispondere, essere responsabile. O, detto altrimenti, trasformare il dolore in un'esperienza morale. È questo il significato dell'ultima inquadratura del film, quando il protagonista, il regista, chiede schifato al suo amante di andarsene. A partire da allora avrà solo la propria arte per affrontare la sofferenza. La vittoria strappata alla sconfitta, in questo consiste per Pedro Almodóvar l'arte del narrare.

Ma, è possibile questa vittoria? Pedro Almodóvar non risponde a tale domanda, e sarà lo spettatore, dopo aver visto il film, a trarre le proprie conclusioni. Alla fine del romanzo di William Golding, *Il Signore delle mosche*, quando la nave attracca sull'isola per riscattare i bambini, uno di essi, ricordando l'inferno di cui sono stati attivi protagonisti, scoppia inaspettatamente a piangere. "Perché piangi?", gli chiede il marinaio venuto a salvarlo. E il bambino risponde: "Piango per

l'oscurità del cuore umano".

In *La mala educación*, le lacrime di questo bambino continuano a scorrere per tutti noi.

GUSTAVO MARTÍN GARZO

Prologo

Nel 1973, più o meno, scrissi un racconto furioso in cui mi vendicavo dell'educazione religiosa ricevuta vent'anni prima in una scuola di preti.

Quasi vent'anni dopo, ho pensato di svilupparlo sotto forma di sceneggiatura. Il primo elemento totalmente nuovo ad apparire è il fratello, Ángel Andrade o Juan, che si fa passare per suo fratello morto (Ignacio) di fronte a Enrique Goded, amico intimo di Ignacio ai tempi della scuola.

Questa seconda "visita" (la prima è quella che appare nel breve racconto, circa dieci pagine, pure intitolato "La visita") ereditava dalla prima un tono grandguignolesco, da regolamento di conti con i preti, che non riusciva a convincermi. Ma non c'è due senza tre, e per completare questo gioco di specchi, avevo bisogno di una terza visita, quella del padre Direttore del collegio in cui si erano conosciuti Enrique e Ignacio, il loro professore di Letteratura, innamorato pazzo di Ignacio, che espulse Enrique per evitarne la concorrenza nel cuore di Ignacio.

Tutto questo lo scrivevo nel 1995. Da allora, quando finiva il film che stavo girando, riprendevo sempre la scrittura di "Las visitas", così si intitolava "La mala educación". Il volume e la trama crescevano e si complicavano. Tra promozioni e riprese, quando mi si presentava l'occasione, tornavo sempre su quella storia che, con il tempo, si era trasformata in una sfida, in un'ossessione e in un rifugio.

Il tema mi interessava enormemente, ma non ero ancora convinto della sceneggiatura, cozzava con il terzo incontro, quello del Signor Berenguer; lo feci passare attraverso un sacco di impieghi e peripezie che propiziassero in modo verosimile il suo incontro con Ignacio, e poi con Enrique, ma non ci riuscivo, finché mi venne in mente la professione più logica e evidente, la letteratura. Nel collegio, Padre Manolo (Signor Berenguer dopo aver abbandonato l'abito) era professore di questa materia e Ignacio il suo alunno più diligente. Doveva avvenire attraverso la finzione letteraria l'incontro tra il professore e l'alunno, dopo diciassette anni (il Signor Berenguer lavora in una casa editrice interessata alla scoperta di giovani narratori e Ignacio è uno di questi giovani che gli aveva spedito un racconto, "La visita", che narra proprio l'infanzia di Ignacio nel collegio, la sua amicizia amorosa con Enrique e le attenzioni di cui fu oggetto da parte di Padre Manolo).

A questo punto dell'intreccio, avevamo cambiato secolo e millennio. Le differenti trame principali e secondarie si incastravano. Allora la sceneggiatura era lunghissima, il doppio di quella che ora hai fra le mani, con un lungo prologo rurale, in cui si raccontava l'infanzia dei due fratelli, la loro vita familiare in un villaggio di Valencia (Paterna) dov'era emigrata la famiglia, i rapporti con il padre e con la madre...

Anche la vita di Enrique Goded nella Madrid dei primi anni Ottanta era più sviluppata. Allora Enrique era un ragazzo ingegnoso, bisessuale, sposato (una di quelle coppie aperte, tipiche

dell'epoca), aveva un bambino piccolo e stava iniziando a muoversi nel cinema con molta disinvoltura e pochissimo denaro. La vulnerabilità di Enrique rispetto a Juan (Ángel Andrade) si allargava, pertanto, alla famiglia (tipo l'aggressione criminale di Robert de Niro a Nick Nolte in *Il promontorio della paura*). C'era pure un lungo epilogo in cui proprio come Juan non riusciva a togliersi il Signor Berenguer di dosso, Enrique non riusciva a fare in modo che Juan scomparisse completamente dalla sua vita. Il copione terminava con una lettera d'addio di Juan e un regalo. Nella terra di Enrique, Juan aveva sotterrato il Signor Berenguer...

Non sto a raccontare tutte le vicissitudini subite dai personaggi, dirò solo di aver sintetizzato la loro lunga traiettoria fino a ridurla al tragitto compreso fra due porte: la prima è la porta colorata di El Azar S.A., la casa di produzione di Enrique Goded, oltre la quale appare l'attore Ángel Andrade, che dice di essere Ignacio, compagno di scuola di Enrique. L'altra porta, la porta finale, è meno colorata e più solida, la ferrea porta scorrevole grigio scuro della villetta di Enrique, che scivola sul volto di Ángel (Juan), cancellandolo dalla sua vita.

Per la prima volta non ho avuto fretta durante lo sviluppo di un progetto, il corso del tempo ha fatto bene a *La mala educación*, ogni nuova versione mi allontanava di più dall'idea originale e la mia prospettiva era più completa, meno manichea, più ricca e più nera. Passai con entusiasmo dal grandguignol iniziale al thriller fatalista e finale.

Il copione cinematografico si scrive perché lo leggano le persone dei differenti staff che lo trasformeranno in pellicola. Si tratta di dare loro la maggiore informazione tecnica possibile per svolgere il proprio lavoro.

La narrazione di una sceneggiatura, in termini letterari, è piana, diretta, fredda, quasi notarile. Io non mi rassegno e tendo ad arricchirle sempre un po', cercando di evitare l'estrema aridità del copione abituale. Amplio le indicazioni dirette principalmente agli attori per contagiarli nel tono e nel carattere del personaggi. Il "tono" è qualcosa che riguarda tutti, e io vado un po' più in là, sempre intenzionato a dare tutte le informazioni coscienti di cui dispongo. Ma l'aspetto più importante di un copione, la sua ragione d'essere, ciò che lo trasforma nella prima pietra insostituibile sulla quale si costruisce un film è la "struttura". Lo scheletro interno di un copione deve essere ferreo. Una volta consolidato, si può improvvisare, cambiare, adattarlo a ogni tipo di contingenza, cambiare l'età ai personaggi, il sesso e l'umore. Se la struttura è solida, l'edificio della trama si manterrà fermo, anche se cambia totalmente all'esterno.

La natura di un copione, pertanto, non include lettori estranei allo staff.

Ogni volta che viene pubblicata una mia sceneggiatura non riesco a evitare una certa apprensione. Il film è stato girato, per cui la sceneggiatura ha già compiuto la propria funzione come strumento di lavoro, e non so se sia il caso mostrare la struttura di un film quando era solo un progetto, vi trovo qualcosa di anacronistico.

Nel caso di *La mala educación* ho una quantità di versioni tale da dovermi fermare a riflettere su quale avrei scelto di pubblicare.

Infine ho deciso per la penultima versione (più o meno. Tutte le affermazioni di questo prologo prolisso sono relative, inclusa la convenienza di raccontare con un copione ferreo prima di iniziare le riprese. Ricordo che Wim Wenders, per esempio, aveva girato *Lo stato delle cose* partendo da sette pagine di una sinopsi. E John Huston girò *Il tesoro dell'Africa* senza sceneggiatura; e un sacco di stelle dello spettacolo, attendevano ogni mattina le pagine delle scene che avrebbero girato, scritte la notte precedente da un Truman Capote convalescente e ricoverato nell'ospedale di quel bell'angolo italiano che è Ravello). Come dico, il copione che hai fra le mani è più o meno quello consegnato allo staff per la preparazione e le riprese del film. La chiamo "penultima versione" perché l'ultima è

sparsa nei cestini dei diversi posti che mi sono serviti da ufficio un po' ovunque, dove ogni giorno adattavo il copione alle casuali circostanze vissute durante riprese roventi.

Per informazione agli esperti, ho lasciato il finale originale, diverso da quello reale, e alcune sequenze così come vennero concepite quando ancora i personaggi e le ambientazioni in cui vivevano erano solo astratti.

E per finire, non c'è nulla di peggio di un copione con pretese da romanzo. Spero di non essere caduto in tentazione. Se così fosse, chiedo scusa.

PEDRO ALMODÓVAR

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Marginalia

© Artifara

ISSN: 1594-378X

