

CINEMA E GUERRA DI SPAGNA 2

L'ombra lunga della guerra civile

TUTTE LE SCHEDE DEI FILM

Mourir a Madrid di Frédéric Rossif; sc.: Floriàn Rey; f. Gerges Barski; mont.: Suzanne Baron; mus.: Maurice Jarre; p.: Nicole Stéphane; Francia, 1963, d.: 85'

Film documentario di Frédéric Rossif, costruito con immagini-sequenze tratte soprattutto da notiziari spagnoli dell'epoca, organizzate dal regista in modo da produrre un impatto emotivo sul pubblico. Il lavoro di Rossif riprende, in effetti, lo stesso metodo di montaggio utilizzato durante il conflitto dai due fronti contrapposti che, per coinvolgere emotivamente gli spettatori, elaboravano i vari spezzoni di immagini adoperando anche quelli del fronte opposto. Il regista è sicuramente schierato dalla parte repubblicana: la sua è un'opera politica contro Franco e mette in evidenza la vittoria finale dei franchisti ottenuta grazie all'intervento di Mussolini e Hitler. Tuttavia le immagini si riferiscono soprattutto al primo periodo del conflitto, mentre sono più sbrigative per quanto riguarda gli ultimi mesi.

Uscito nel 1963 in Francia, provoca forti proteste da parte del regime franchista: Rossif avrà problemi con la censura prima ancora del montaggio del film. Già nel 1962 l'ambasciata di Spagna a Parigi informa il Ministero degli Affari esteri della preparazione del film ostile al regime.

Per girare alcune sequenze del film Rossif chiede il permesso di recarsi in Spagna con un progetto edulcorato: il film non avrebbe trattato nessun argomento sfavorevole al regime.

Il film, esaminato dalla censura francese, uscì con un mese di ritardo, grazie alle pressioni dell'ambasciatore di Spagna a Parigi e il regista fu costretto a tagliare una serie di frasi contro il capo dello Stato Francisco Franco, la Chiesa spagnola e la "Crociata di liberazione". Inoltre ne venne proibita la trasmissione televisiva.

La stampa francese dette notevole risalto all'uscita del film. In Italia la pellicola ebbe grande successo, grazie anche al sostegno del partito comunista, che ne organizzò proiezioni a prezzo ridotto. Non trascurabile fu anche il successo in Germania, e a Monaco di Baviera, in particolare, la stampa locale ebbe vivaci accenti antifranchisti.

Nel Portogallo di Salazar, invece, le autorità arrivarono ad impedire la vendita del libro tratto dal film. In America Latina ugualmente si tentò di proibirne la proiezione; in Messico, paese che pure non riconosceva il governo di Franco, le organizzazioni cattoliche, presentando il film come comunista e ateo, riuscirono a farne vietare la circolazione (e lo stesso avvenne in Colombia e in Perù).

Intanto le autorità franchiste, all'uscita del film in Francia, fecero diffondere analisi e informazioni minuziose, tese a dimostrare che il documentario era costruito con voluta deformazione cronologica e con intenti palesemente menzogneri. E non tardò anche la risposta ufficiale al film di Rossif, con la pellicola di Mariano Ozores, *Morir en España*, un documentario sulla guerra civile vista dalla parte dei franchisti vincitori.

A partire dal 1963, la casa distributrice estera di *Mourir à Madrid* fu proscritta in Spagna; le autorità franchiste, considerando insufficienti i tagli pure effettuati, diedero ostracismo al film. Dal 1968 il nome di Frédéric Rossif fu addirittura soppresso dai titoli di testa del documentario.

Solo nel febbraio del 1978 la commissione di censura spagnola autorizzò la proiezione del film e gli spagnoli poterono vederlo a partire dal 2 maggio. Bisogna peraltro tener presente che il film fu proiettato in versione originale con i sottotitoli, cosa che naturalmente limitò non poco l'affluenza del pubblico.

La guerre est finie di Alain Resnais; s.: dal romanzo *Le grand voyage* di Jorge Semprún; sc.: Jorge Semprún; f.: Sacha Vierny; mont.: Eric Pluet; mus.: Giovanni Fusco; i.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold; p.: Sofracima, Europa Film; Francia; 1966, d.: 121'.

Sceneggiato da Jorge Semprún (Resnais, a detta dello stesso Semprún, non partecipa minimamente alla stesura del copione), il film subirà una dura opposizione da parte dell'ambasciata di Spagna a Parigi. Verrà ritirato dalla competizione a Cannes per intervento del governo franchista e in Spagna, fino al 1977, non potrà essere proiettato se non in sale speciali e con sottotitoli.

Il film, secondo Semprún, è un film impegnato, e Resnais è un cineasta impegnato, ma «Resnais ha una nozione molto esigente dell'impegno e ha la modestia del suo atteggiamento. Inoltre non si sente in diritto di rivendicare questa etichetta precisamente perché considera l'impegno come qualcosa di molto serio e importante, e per questo cerca di realizzare ogni genere di film che non abbia niente a che vedere con l'idea che ha dell'impegno. Forse si fa un'idea un po' troppo puritana dell'impegno» (Jorge Semprún a Jean-Luis Pays, in «Positif» n. 79, Paris, ottobre 1966).

Una volta terminata la sceneggiatura, Semprún non parteciperà alla realizzazione del film per volontà dello stesso Resnais.

Il protagonista Diego, interpretato da Yves Montand, è un rivoluzionario che lotta per una giusta causa, e rappresenta la Spagna antifranchista. Diego è «un'entità attiva in un doppio senso; faccia a faccia con la società in cui vive, cerca di aiutarla a trasformarsi, è attivo rispetto alla sua propria azione in seno alla sua organizzazione, cioè riflette sui problemi che si prospettano e sulla necessità, forse, di calibrare una determinata azione rispetto a una società spagnola in piena evoluzione» (Jorge Semprún e André Tournès, «Jeune Cinema», n. 16, giugno/luglio 1966). «Pazienza e ironia – dice a un certo punto il protagonista – sono le qualità indispensabili per il rivoluzionario».

Il film si compone di ricordi, momenti onirici, intuizioni e usa con frequenza l'espedito del *flash-back*. Diego e Marianna - la donna amata da Diego interpretata da Ingrid Thulin -, si rincorrono in un *melange* di scene d'amore intrecciate con il loro impegno politico e militante; il tema spagnolo della lotta contro la dittatura franchista si collega alle vicende sentimentali. Il tutto si svolge in un tempo (dall'aprile del 1965 a due settimane prima del 1 maggio, quando il partito comunista spagnolo indice lo sciopero generale contro il franchismo) e in uno spazio determinato (Parigi, Hendaye, Madrid e Barcellona, Roma, tutti luoghi in cui si svolge l'azione del film).

Nel film non esistono la parola partito e la parola comunista: «Abbiamo voluto fare un film all'interno dell'impegno comunista, e non a proposito o all'esterno di esso» (Jorge Semprún a Jean-Luis Pays, «Positif», n. 79, Paris, ottobre 1966). Questo anche perché Diego è in un certo modo il ritratto di Semprún; risponde perfettamente al pensiero politico di Semprún che attacca più volte nel film l'idea dello sciopero generale promosso dal partito comunista contro il franchismo, in quanto cosciente che non avrebbe portato a nulla e che la situazione spagnola fosse ormai dimenticata all'estero. [Jorge Semprún ha diciotto anni nel 1942 quando entra a far parte del partito comunista spagnolo. L'anno successivo verrà arrestato dalla Gestapo e recluso nel campo di concentramento di Buchenwald, da dove uscirà nel 1945. Dal 1953, entrato nel comitato centrale del Partito comunista spagnolo in esilio, combatte contro il regime di Franco. Lavora clandestinamente per il partito dal quale verrà espulso nel 1964 a causa di divergenze sulla linea politica. Si dedica così interamente al suo lavoro di scrittore. Dal 1988 al 1991 è ministro della cultura nella rinata democrazia spagnola.]

La scena finale del film ha una doppia traiettoria, espressa attraverso una sovrimpressione: Marianne - che per amore si trasformerà anch'essa in una militante, uscendo dall'isolamento politico – è in partenza da un aeroporto per raggiungere Diego; Diego è in auto, in Spagna, ignaro di essere in pericolo. I due personaggi sono entrambi protesi verso un punto

ideale, che si realizzerà fuori del film. È come se i personaggi comunicassero l'intenzione di una lotta in cui il passato non ha più spazio mentre ciò che conta è il momento presente perché il futuro possa essere diverso.

Viridiana di Luis Buñuel; s.: liberamente tratto dal romanzo di P. Merimée "Carmen"; sc.: Luis Buñuel, Julio Alejandro; mont.: Pedro del Rey; mus.: selezionata da Gustavo Pitaluga; Haendel, *Il Messia*, Beethoven, *Novena Sinfonia*, Mozart, *Requiem*; i.: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey; p.: Gustavo Alatrisme (Lessico)/Unici (Spagna), Messico/Spagna, 1961, d.: 90'.

Il nome di Viridiana viene dal latino *viridium*, luogo verde. Buñuel racconta che quando studiava presso i gesuiti c'era una rivista «La Hormiga de Oro» e una volta si trovò a leggere la vita di Santa Viridiana, una santa sconosciuta che era vissuta ai tempi di San Francesco d'Assisi. Un ritratto di questa santa del pittore Chavez si trova a Città del Messico: è rappresentata con una croce, una corona di spine e dei chiodi, (tutti oggetti che si ritrovano nel film).

Quando Buñuel partì dal Messico per recarsi in Spagna, aveva già terminato la sceneggiatura del film. Ma il contatto con il paese di origine gli suggerì nuove idee da introdurre, così come gliene vennero altre durante le riprese.

La censura spagnola impose di cambiare l'ultima scena del film. All'inizio era prevista l'entrata di Viridiana nella camera da letto di Jorge (Francisco Rabal), invece Viridiana (Silvia Pinal) si ritrova a giocare a carte con il cugino Jaime e con Ramona. Un finale molto più trasgressivo e corrosivo, perché indica una relazione a tre. Buñuel stesso dirà che è un finale decisamente migliore di quello che aveva pensato inizialmente così "grossolano" e "diretto". Grande fu lo scandalo suscitato in Spagna, paragonabile a quello di *L'âge d'or*. La pellicola fu proibita in Spagna dal Ministero dell'informazione e del turismo fino al 1977, e questo dopo che in un articolo molto ostile apparso sull'«Osservatore Romano» Buñuel venne tacciato di una carica antireligiosa "di delirante intensità, di atroce crudeltà blasfema" e la pellicola qualificata come "il parto di un essere blasfemo". Il domenicano padre Bro tacerà Buñuel di fare una parodia della sofferenza degli innocenti, inclusa la sofferenza di Cristo; ma anche di profanare il rituale della messa e offendere il Signore con il solo desiderio di commettere sacrilegio.

Buñuel per difendersi dirà: «Ho voluto fare un film di *humour* – senza dubbio corrosivo, però spontaneo – in cui esprimo le ossessioni erotiche e religiose della mia infanzia. Appartengo a una famiglia molto cattolica, e infatti dagli otto ai quindici anni sono stato educato dai gesuiti. L'educazione religiosa e del surrealismo mi hanno lasciato segni per tutta la vita. Ma insisto nel dire che non ho voluto dimostrare niente e che non mi servo del cinema come di un pulpito per predicare» (a Ivonne Baby, in «Le monde», giugno 1962. E ancora aggiunge: «Devo riconoscere che son rimasto sorpreso più di qualsiasi altro, giacché mai avrei immaginato che si potesse essere blasfemi in tante forme distinte», a Manuel Michel in «Kyrios»).

Il film fu girato a Madrid nel 1961, negli studi cinematografici e in una bella proprietà dei dintorni, ora scomparsi.

Al centro della pellicola è Viridiana, una donna che voleva prendere i voti, ma che si troverà a dividere la proprietà dello zio insieme a suo cugino. In questa proprietà Viridiana accoglierà dei mendicanti. Uno dei personaggi del film è un vero mendicante, Juan Garcia Tenda, il *leproso*. Un attore che Buñuel amava molto, trovandolo geniale, ma che morì alcolizzato prima che potesse recitare in altri suoi film. La vita dei mendicanti nella proprietà trova il suo punto centrale nella scena della cena. Al regista venne in mente che potessero cenare in casa con la tavola ben imbandita e a mano a mano che girava la scena si rese conto che questa ricordava *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci. Da qui si svilupperà l'orgia e il ballo dei mendicanti, sottolineata da una musica di grande ironia: dagli accordi iniziali dell'*Alleluia* del "Messia" di Haendel, al ritmo del twist finale.

Il film vinse la Palma d'oro e anche il premio della critica a Cannes (Buñuel fu invitato a Cannes a titolo personale, ma il film finì col rappresentare la Spagna). La colonna sonora si fece a Parigi, cinque giorni prima dell'inizio del festival, e non vi fu il tempo per rinviare la pellicola in Spagna per la revisione ufficiale. Il direttore generale della cinematografia spagnola Muñoz Fontana, fu rimosso dalla carica dopo aver ritirato a Cannes la Palma d'oro. Pare che anche Franco avesse visto la pellicola senza trovarvi nulla di così grave da dover censurare, ma avallò la decisione del Ministero. In Italia il film fu presentato prima a Roma, dove ebbe un discreto successo, poi a Milano, dove il procuratore generale ne proibì la proiezione, incriminando il regista (condannato a un anno di carcere se avesse messo piede in Italia). Vittorio De Sica lo vide in Messico, uscì dalla sala pieno di orrore, e a Parigi una locandina di uno dei film di Buñuel lo definiva "il direttore cinematografico più crudele del mondo".

Del film Buñuel dirà che lo sentiva molto "español" e che conteneva la maggior parte dei temi che lo interessavano in quel momento.

Caudillo di Basilio Martín Patino; sc.: Basilio Martín Patino, José Luis García Sánchez; f.: Alfredo F. Mayo; mont.: José Luis Peláez; mus.: Francisco Peramos, Jesús Peña; p.: Retasa, Spagna, 1974, d.: 130'.

"Il film narra, attraverso documenti dell'epoca, diverse vicissitudini della guerra civile spagnola dal 1936 al 1939, incluso le circostanze politico-sociali che la provocano, tutto questo attraverso momenti cruciali della vita del generale Franco, che serve da filo conduttore della narrazione. Al lavoro di documentazione storica che presiede alla costruzione drammatica si accompagna una colonna sonora, anch'essa dell'epoca, musicale e di testimonianze". Sono parole dello stesso regista, per presentare il progetto nel 1977 al Ministero dell'informazione e del turismo.

Film prodotto negli anni 1974-1975, ma tenuto segreto fino a che le circostanze politiche non ne permisero l'uscita pubblica. Solo nel settembre 1977 ottiene l'autorizzazione ad uscire, ma per un pubblico di età maggiore ai 18 anni.

Il film fu invitato al Festival di Berlino (che si svolse dal 24 giugno al 5 luglio 1977) mentre ancora si aspettava a Madrid l'autorizzazione dell'autorità. Il responsabile della Uniespaña – organismo incaricato della promozione internazionale del cinema spagnolo - provvide a ritirare dallo stand ufficiale del festival il manifesto del film nel quale si vedeva la figura di Franco con il casco militare, come appariva in molte occasioni negli anni della guerra. Nonostante tutto il film ottenne la sovvenzione economica, anche se in ritardo (nel 1979).

È un'opera di montaggio, con sequenze molto brevi, immagini in sovra impressione, fotogrammi colorati, voci di narratori impersonali, frammenti di musica dell'epoca, suoni originali e ricostruzione di dialoghi. La ricerca del materiale fu molto difficile: Patino si servì, data la difficoltà di usufruire degli archivi ufficiali, di istituzioni straniere (*Pathé, Gaumont, Movietone*), scoprendo immagini di grande interesse fino ad allora poco conosciute. Non c'è un ordine cronologico, ma le immagini di Franco sono poste in modo da dare una sensazione pittorica; quelle della guerra sono raggruppate in maniera tematica per favorire nello spettatore un'associazione di idee; Patino utilizza il procedimento di contrapposizione di eventi, - ad esempio, dalla proclamazione della repubblica si passa alle origini del fascismo in Spagna - e di contrasti all'interno dello stesso segmento - foto di Franco contrapposte alle foto del leader socialista Pablo Iglesias. Inoltre, le sequenze a colori girate espressamente per il film mostrano soprattutto rovine della guerra vista con gli occhi degli anni '70. Si trovano frammenti con le parole degli stessi protagonisti (Franco, Dolores Ibàrruri "Pasionaria", Rafael Alberti, e molti altri), voci anonime che ricordano quello che dissero i personaggi e dei quali non si è trovata nessuna registrazione, alcune con accento straniero, e altre impersonali che sostituiscono i suoni originali mancanti.

Queste le parole di Patino durante una proiezione alla Filmoteca Española il 29 giugno 1990: «Non mi interessava raccontare la Guerra Civile, ma trasmettere la sensazione e le impressione che tutto ciò mi aveva provocato; offrire la sensazione di quello che avevo provato». Oggi il film è utilizzato come fonte di ricerca.

Canciones para después de una guerra di Basilio Martín Patino; sc.: Basilio Martín Patino, José Luis García Sánchez; f.: José Luis Alcaine; mont.: Basilio Martín Patino, José Luis Peláez; mus.: canzoni dell'epoca, Manuel Parada; p.: Julio Pérez Taberner; Spagna, 1971, d.: 115'.

Patino dice del film che è la radiografia di un'epoca, il ricordo degli anni che hanno segnato la sua fanciullezza. Le canzoni evocano sentimenti e creano uno stato quasi ipnotico.

Costituito da ritagli di giornali, riviste e fotografie d'epoca, da immagini ricavate dal "NO-DO" (la testata cinegiornalistica del regime, autentica memoria cinematografica autorizzata che non descrive il mondo reale, ma un universo costruito sulla base delle linee direttrici imposte dal franchismo) e da altri archivi ufficiali, da spezzoni di film a soggetto e programmi televisivi, in stretto contrappunto con inni di regime e canzonette popolari, talvolta con l'uso di viraggi dell'immagine filmica per ottenere ulteriori effetti cromatici, con l'aggiunta in alcuni punti di voci *off* elaborate espressamente per supplire alle cronache d'epoca, il film serve a creare determinate sensazioni in un gioco di complicità con i sentimenti dello spettatore. Non è una denuncia diretta contro il franchismo, ma una rilettura implicitamente critica del discorso ufficiale franchista, una specie di restituzione della verità della società spagnola attraverso l'uso della metafora e dell'ironia. L'intersecarsi delle immagini con il suono serve a suscitare emozioni profonde nello spettatore; il film nasce da una combinazione di segni visuali e sonori, di contrasti fra le immagini del franchismo e le canzoni che la gente cantava per sopravvivere nella miseria e nella frustrazione.

Il film viene proibito in Spagna dalla censura fino al 1976. Nel 1971 la commissione di censura in un primo momento impone una serie di cambiamenti. Una volta effettuati questi, la pellicola viene autorizzata, ma, pochi giorni dopo, è proibita in territorio spagnolo, così come ne viene vietata l'esportazione: questo per punire il fatto che la pellicola fosse stata proiettata senza tagli, prima dell'esame della commissione di censura, al festival di San Sebastián.

Il film racconta attraverso trentotto canzoni quindici anni della storia spagnola, dal 1939 (la fine della guerra) al 2 aprile 1954 (il rimpatrio della *División azul*). Nella prima parte del film troviamo, per esempio, "Ya hemos pasado", tipica canzone madrilenza *chotis* dal tono spavaldamente fascista e provocatorio, che pretende di farsi gioco della parola d'ordine repubblicana "No pasaran", ma che Patino intreccia con malinconiche immagini degli sconfitti e con scene di giubilo dei soldati vincitori.

La stessa spavalderia irresponsabile del regime è efficacemente adombrata nella canzone "La gallina papanatas", canzone antinazista del "secondo momento", quando la sconfitta dei vecchi alleati ormai si profila (in contrasto con la posizione germanofila del "primo momento"), nella quale le uova deposte dalla gallina sono le bombe lanciate dai nazisti e in cui Hitler viene adombrato in un galletto attaccabrighe e litigioso.

Anche "La bien pagá", una canzone che tratta del disamore per una prostituta, di un amore comprato e poi rifiutato, diventa rivelatrice nel contrasto con le immagini di donne stremate che hanno perso i figli, i mariti e i fratelli o che sono alla ricerca disperata dei propri cari, oltre che di un piatto da mangiare. E diventa in qualche modo una irridente denuncia rivolta contro quei settori sociali che avevano appoggiato Franco nel '36 e che, dopo il 1939, raccolgono da un regime e da un dittatore che li avevano corteggiati con promesse di benessere per tutti miseria, sofferenza e la solitudine degli innumerevoli bambini orfani che abitano le strade.

Il film ha un'impostazione di fondo profondamente contraria al regime e l'immagine del franchismo ne esce, pur senza nessuna esplicita dichiarazione, quasi ridicola, a causa dell'evocazione caricata che nel film si fa dei luoghi comuni del regime, come l'ispanità portata all'eccesso, l'amore per la Spagna imperniato sul discorso della razza, anche di quella gitana, resa per esempio stereotipo da Lola Flores in "Lerele": sono i luoghi comuni del franchismo che le canzonette dell'epoca riflettono ed enfatizzano in facili melodie e che Patino finisce con il rovesciare nel suo film contro l'immagine trionfante di sé e della sua Spagna che il regime ribadisce.

Cría cuervos di Carlos Saura; sc.: Carlos Saura; f.: Teodoro Escamilla; mont.: Pablo González del Amo; mus.: M. Quiroga, J. Valverde; i.: Aña Torrent, Geraldine Chaplin, Mònica Randall; p.: Elías Querejeta P. C.; Spagna, 1975, d.: 105'.

È la prima pellicola che Saura gira dopo aver rotto il sodalizio con Rafael Azcona. La storia parte dalla visione di uno *chalet* vuoto di fronte alla casa del regista a Madrid e Saura vi ambienta ricordi personali ma tutti trasformati, perché a lui i ricordi interessano soltanto per essere "manipolati", non per essere "riprodotti".

L'asse portante del film è una bambina, Aña (Aña Torent), interpretata dalla stessa attrice di *El espíritu de la colmena*, un'opera che influenza anche la tematica di *Cría cuervos*. La bambina, infatti, verrà utilizzata alla maniera di Erice, con piani lenti sul viso che mettono in risalto lo sguardo intenso e inquisitore, le labbra increspate, l'espressione di rancore. Ma c'è una differenza fondamentale tra le Aña dei due film: è il giudizio della bambina (il piccolo corvo), che qui risalta dagli occhi e non dalle parole, occhi che però non cercano responsabili, ma vedono solamente.

Con *Cría cuervos* c'è il protagonismo del mondo dei bambini che si sostituiscono agli adulti e fanno ciò che loro non hanno il coraggio di fare. Il linguaggio è diretto, non analitico ma reale, il tutto viene descritto attraverso il mondo emozionale della bambina che è affascinata dalla morte. Per Saura i bambini hanno una visione della morte differente dagli adulti. Per un adulto la morte è la fine di un processo di degradazione, per i bambini non ha un senso tragico, ma è semplicemente lo scomparire. Aña crede di avere il potere di far scomparire e il potere di ammazzare.

La bambina ci introduce nel film; venti anni più tardi l'Aña adulta è Geraldine Chaplin, che interpreta anche la madre di Aña bambina. Lo spazio è quello delimitato di una casa, il tempo quello della fine delle vacanze estive.

Il film, girato nei mesi che precedono la morte di Franco, è una pellicola del periodo della "transizione". Parla del futuro di una bambina il cui padre militare muore dopo aver rovinato la vita della madre e trascurato la famiglia. Il personaggio del padre susciterà il risentimento di molti militari, che credono di vedervi una offesa alle forze armate. Ma la pellicola non poteva essere ritirata, perché sarebbe stato controproducente per ragioni politiche, e la cosa avrebbe provocato uno scandalo anche internazionale, considerata la notorietà del regista.

Il film vincerà il premio speciale della giuria a Cannes nel 1976, e avrà un grande successo commerciale anche negli Stati Uniti.

El espíritu de la colmena di Victor Erice; sc.: Victor Erice, Angel Fernández Santos; f.: Luis Cuadrado; mont.: Pablo G. del Amo; mus.: Luis de Pablo; i.: Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Aña Torrent, Isabel Telleria; p.: Elías Querejeta; Spagna, 1973, d.: 94'.

Victor Erice parlando del film dice: «dovevo ricostruire per me stesso, senza alcun aiuto, il mio atteggiamento nei confronti del cinema. Ho cercato di recuperare questa relazione diretta, senza intermediari, senza classificazioni, senza la necessità di difendere le posizioni di un gruppo, questa relazione che sta alla base della nostra esperienza originale come spettatori». Il film viene presentato al festival di San Sebastián il 18 settembre 1973, suscitando reazioni opposte nella critica. Anche il pubblico assume inizialmente un atteggiamento freddo.

E César Santos Fontenla sul quotidiano «Informaciones», il 20 settembre 1973 scrive in un articolo intitolato *La voz del silencio o los susurros sin gritos de Victor Erice*: «Visione poetica, dunque, di quegli anni ormai passati, marcati dalla realtà della guerra e dalla mitologia del cinematografo, il film è, nel susseguirsi delle immagini, nel discorso del suo insolito tempo, come un pezzo di musica barocca ben strutturata». Giudizio molto diverso da quello che poteva leggersi in alcuni giornali come «Ya» e «El Alcazar», che parlarono del film come di un'entità senza senso, dal ritmo lento, con una sceneggiatura priva di forza.

Il film vince la *Concha de oro* del festival di San Sebastián “per la sua universalità e qualità poetica a trattare il tema della paura e dell'ostilità, centrato nel mondo dell'infanzia, così come per la sua eloquenza visuale ed economia dei dialoghi”. Così l'autore condensava il tema del suo film: «mi interessava mostrare come un bambino si affaccia alla storia, senza sapere chi era Franco, o i motivi della Guerra Civile. L'unica cosa che colpisce un bambino è il fatto che nessuno ha il coraggio di parlare di certe cose. Questo è il punto di vista che mi interessava», (Alain Philippon, *Victor Erice. Le detour pour l'enfance*, «Cahiers du cinéma», n. 405, marzo 1988).

Il premio e il tema trattato fecero sì che il pubblico lo accogliesse molto bene. Il film si svolge intorno al 1940, in un piccolo villaggio, Hoyuelos, dove viene proiettato il film *Il dottor Frankenstein*. Questo film colpisce molto una bambina, Aña, che comincerà a porsi il problema del male e della morte (perché Frankenstein uccida Maria). Il film su Frankenstein ha svegliato nella sua immaginazione una nuova dimensione. Da questo momento lo spazio filmico si converte a volte in spazio simbolico e l'infanzia dei giochi si intreccia con la realtà del 1940. Si alternano due nuclei espressivi: quello storico e quello del mito. Il mondo dell'infanzia è turbato dal contatto con il mondo degli adulti. Aña avrà un incontro risolutivo con un ferito fuggitivo incontrato in un porcile; in lui trova ciò che non riesce a trovare nella sua famiglia, lacerata dal passato di una guerra terribile. Quando il fuggitivo viene ammazzato dalla guardia civile si produrrà la tragedia reale (quella che Aña aveva visto nel film di Frankenstein). Aña si sente come tradita, non riesce a capire la questione del male nel mondo, in che cosa consista l'enigmatico “espíritu de la colmena”, e scappa. La fuga è per lei un viaggio di iniziazione personale, la presa di coscienza della realtà attraverso la fantasia. Riportata a casa, Aña riprenderà la sua vita di bambina nonostante il forte choc. Il finale è molto aperto, si vede Aña che pronuncia il suo nome fuori da una finestra; la bambina continua a credere nell'immortalità degli spiriti, la morte non è l'ultima tappa, si aspettano momenti migliori, è la speranza nel futuro.

Con l'opera di Victor Erice si rompe un modello di cinema spagnolo e si apre una nuova visione della realtà filmica. Si rompe con i soliti meccanismi di racconto e con i modelli classici preesistenti; la struttura è aperta, musicale, i personaggi non sono definiti psicologicamente. Victor Erice, contrariamente ai cineasti realisti, procede sempre per astrazione.

Costruito con lunghe sequenze, con poco dialogo, musica essenziale, il film è considerato una delle espressioni massime della cinematografia spagnola.

FILM SULLA GUERRA CIVILE PERIODO DELLA 'TRANSIZIONE' (1976 – 1982)

Las largas vacaciones del '36 di Jaime Camino; sc.: Jaime Camino; f.: Fernando Arribas; mont.: Teresa Alcocer; mus.: Xavier Montsalvatge; i.: Analia Gadé, Ismael Merlo, Angela Molina, Concha Velasco, Vicente Parra, Francisco Rabal; p.: José Frade PC SA; Spagna, 1976, d.: 107'.

È uno dei film che recupera la memoria storica, il ricordo collettivo, non solo personale, da offrire come strumento di conoscenza allo spettatore di oggi che quel passato non ha vissuto. «*Las largas vacaciones del '36* schiude lo sguardo su di un nuovo scenario, quello dei vinti: parla di loro e li contempla da un punto di vista che era proibito e maledetto fino ad ora» (Esteve Rimbau, *Jaime Camino, la guerra civil i altres historias*, Filmoteca de Catalunya, 2007). Camino, che appartiene alla generazione nata con la guerra civile, passò le sue vacanze estive durante l'infanzia a Gelida, paese dove si svolge il film; nel film è evidente il recupero dell'esperienza non solo strettamente autobiografica, ma anche collettiva, di un ambiente che risulta al regista molto familiare.

Il film è una cronaca corale: il titolo si riferisce alle lunghe vacanze - dal luglio del 1936 al gennaio 1939, quando l'esercito catalano si rifugiò in Francia - di un ampio settore della borghesia catalana (commercianti, modesti possidenti, ecc.) che cerca di vivere durante gli anni della guerra aspettando che tutto finisca e che lotta, soprattutto negli ultimi mesi, contro la fame. Inconsapevoli del tutto sono i bambini, che vivono la permanenza nel villaggio come un prolungamento delle vacanze. La gran parte delle famiglie è dalla parte dei repubblicani, anche se non manca la famiglia di orientamento franchista.

Non è un film di guerra, perché prevale il punto di vista della popolazione civile. La guerra si trova fuori dal villaggio di Gelida, in continuo fuoricampo, e le notizie arrivano per radio o concretamente con la morte in battaglia di qualche familiare. Solamente nel finale si vedono i soldati entrare nel villaggio: prima i repubblicani in ritirata, e poi la cavalleria mora con trionfali turbanti. Proprio questo finale fu causa di polemiche, e la censura pretese che la sequenza venisse tagliata. La scintilla scattò da un critico di Madrid presente alla proiezione privata a Parigi, che giudicò il film "disonesto" e "tendenzioso". Il Ministero di Informazione e Turismo subito si attivò al fine di imporre il taglio, sostenendo che la sequenza è una trasgressione grave alle norme vigenti (non figurava nella sceneggiatura approvata) ed è contro la verità storica.

Camino non effettua nessun taglio e il film non può partecipare al festival di Cannes. La versione censurata del film è proiettata due mesi più tardi al festival di Berlino, dove ottiene il premio Fipresci (*Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*) per la sottile interpretazione delle contraddizioni sociali della classe media spagnola durante la guerra civile. A Barcellona il film uscirà durante l'estate, con i tagli imposti dalle autorità.

In «*La Vanguardia*» del 9 novembre 1976, Camino spiegherà il senso della sua opera in maniera molto semplice: in questo film egli tenta di «recuperare la memoria di molte altre persone e, per la prima volta, rivendicare un mondo il cui ricordo ci è stato proibito per molti anni. Credo che non sia tanto importante il dettaglio, quanto il sentimento generale dell'opera».

Soldados di Alfonso Ungría; s.: dal romanzo *Las buenas intenciones* di Max Aub; sc.: Antonio Gregory, Alfonso Ungría; f.: José Luis Alcaine; mont.: Javier Morán; mus.: Franz Schubert; i.: Marilina Ross, Ovidi Montflor, Antonio Acebal, Francisco Algora, Pilar Bardem, Claudia Gravi, Pepe Calvo, José María Muñoz; p.: Antonio Gregory; Spagna/Argentina, 1978, d.: 120'.

Si tratta di un libero adattamento del romanzo di Max Aub *La buenas intenciones*, sceneggiatura di Ungría e Antonio Gregory. La pellicola non è un dramma psicologico (che si addice più allo stile letterario), ma è intessuta di un realismo drammatico che avvolge cinque personaggi, tra cui tre soldati repubblicani in fuga, nella fase finale della guerra civile spagnola. Il fallimento storico (la sconfitta dei repubblicani nella guerra civile) si intreccia all'insuccesso intimo, personale. Entrambi sono causa di frustrazioni e disillusioni. Più che sulla guerra Ungría preferisce riflettere sul dramma esistenziale dei tre giovani, che, per scappare dalle frustrazioni e dai drammi interiori, sfidano la morte pur di

trovare un porto dal quale imbarcarsi per uscire dalla Spagna. Ungría dice che il montaggio è “sincopato” e permette di seguire tutti i personaggi; la realizzazione è molto semplice, mantiene lo “stile barocco” di Aub, e lo scenario è naturale. La guerra appare solo come sfondo allo svolgersi delle vite umane. Non è dunque un film politico, anche se la dimensione politica la si ritrova nella narrazione: potrebbe definirsi un film politico dove si raccontano vite umane. È frequente il ricorso al ricordo con flash-back, le storie sono narrate con la massima economia drammatica, mediante piani brevi di grande intensità espressiva, separati e uniti simultaneamente da fondi neri, indici di una sapiente ellissi cinematografica. Il film riesce a toccare le corde profonde dell’animo dello spettatore non fermandosi alla superficie emotiva. Non c’è niente di eccessivamente spettacolare o tragico.

Presentato al festival di Venezia nel 1979, ha un grande successo di pubblico, che si ripete nell’inverno del 1978, quando viene proiettata al Conde Duque de Madrid per quattro settimane (poi scompare dagli schermi, per il prevalere degli interessi delle multinazionali del cinema).

Dulces Horas di Carlos Saura; sc.: Carlos Saura; f.: Teodoro Escamilla; mont.: Pablo G. del Amo; mus.: H. Borel-Clerc; i.: Iñaki Aierra, Alvaro de Luna, Luisa Rodrigo, Pablo Hernández, Magdalena García, Alicia Hermida; p.: Elías Querejeta P.C.; Spagna, 1981, d.: 106’.

«È una storia che mi è sempre frullata in testa in altre pellicole e occasioni. Non lavorare sul tempo e sul ricordo, ma ricostruirlo e farlo diventare presente». Un film basato sul ricordo, ma in modo diverso dalle altre pellicole di Saura. Il passato è un passato apocrifo, investigato e ripercorso dal protagonista Juan (interpretato da un buon attore teatrale, ma sconosciuto nel cinema, non attraente, scelto apposta per fare la parte di un fratello), una volta prodotta dalla sorella (interpretata da un’attrice sempre proveniente dal teatro) le lettere della madre morta suicida. Nel film si realizza un gioco fra teatro e cinema, in quanto il protagonista ricrea il suo passato attraverso gli attori. Juan si vede come bambino, e si installa nella coscienza infantile per rivivere alcuni episodi che hanno marcato la sua vita. Si rende conto di come nella sua infanzia abbia vissuto i migliori momenti della sua esistenza e cerca di rivivere questi momenti ricostruendo l’atmosfera e i personaggi. Così legato alla madre suicidatasi, il protagonista è allo stesso tempo attore, autore e spettatore. Il ricordo avanza in direzioni sconosciute. Le evocazioni sono dolci, amabili, ma a volte tristi, con scene di guerra, di bombardamenti, di morte.

C’è una creazione di immagini, e una splendida utilizzazione della musica (il titolo del film è tratto da “Recordar”, tango interpretato da Imperio Argentina), diretta in *Su noche de boda* (1931) da Louis Mecanton e Florian Rey per la Paramount. Il film è composto da flash-back e si snoda attraverso tre stadi temporali: l’infanzia, in cui il personaggio si contempla da bambino; la rappresentazione teatrale del passato; il presente che si fa carico dei due stadi anteriori.

Il film però non avrà molto successo con rammarico del regista, anche se piacerà in Inghilterra e in America. Le critiche gli addebitano una assenza di rigore, che era invece il pregio di *Cría cuervos*, insieme a una certa ripetitività.

FILM SULLA GUERRA CIVILE NELLA SPAGNA DEMOCRATICA

Madrid di Basilio Martín Patino; sc.: Basilio Martín Patino; f.: Augusto G. Fernández Balbuena; mont.: Juan Ignacio San Mateo; mus.: Carmelo Bernaola; i.: Rüdiger Vogler, Verónica Forqué, Maria Luisa Ponte; p.: La Linterna mágica, RTV Madrid; Spagna, 1987, d.: 114’.

Partire da una storia che fa da filo conduttore e un'antologia di suoni e immagini sul tema, proveniente da archivi storici: questo era il progetto del film che ottenne una sovvenzione economica una volta precisato che Patino avrebbe realizzato una serie di documentari su Madrid e la Guerra Civile. I materiali di archivio del passato storico (ricavati anche da *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo* e *Retablo de la guerra civil española*) sono in mano al protagonista Hans, un tedesco che arriva a Madrid per realizzare un lavoro importante: fare un programma televisivo su Madrid e sulla guerra civile. Questi materiali dovranno essere utilizzati e organizzati grazie all'aiuto di un' *équipe* tecnica, tra cui c'è Lucia, con cui Hans avrà una relazione sentimentale, e di esperti che valorizzeranno gli aspetti fondamentali, le questioni storiche, sociologiche e gli usi e costumi della città a partire dal tempo presente. Una frase del protagonista riassume il senso del film: il protagonista si sente come "un archeologo che ricostruisce il passato"; cerca nel caos del tempo, fotografa le fotografie. Nell'organizzare il materiale, però, si rende conto che non è questione di far risultare la verità o la menzogna, poiché l'obbiettivo finale è quello di raggiungere un totale coinvolgimento emotivo degli spettatori.

La struttura drammatica del film è esile, ma il centro dell'interesse è costituito dalla città: Hans, all'inizio convinto della supremazia del documentario sulla *fiction*, comprende poi che per conquistare lo spettatore i materiali devono essere organizzati in forma di spettacolo.

«Pensai a *Madrid* in maniera molto aperta, disposto ad analizzare i meccanismi che implicano l'affrontare una produzione audiovisiva e la contraddizione insita nel volere essere liberi in un sistema di mercato, con istituzioni che ti condizionano e una industria che impone le sue proprie leggi» (Juan Antonio Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos*, «42 semana internacional de cine», Valladolid 2002).

Madrid otterrà il Gran Premio Internazionale del Cinema d'autore di Bergamo.

El hermano bastardo de Dios di Benito Rabal; s.: dal romanzo omonimo di José Luis Coll Garcia; sc.: Mario Camus, Benito Rabal, Agustín Cereales, José Luis Coll Garcia; f: Francisco Femenía; mont.: José María Biurrun; mus.: Juan Pablo Muñoz; i.: Paco Rabal, Rafael Alvarez, María Luisa Ponte, Asunción Balaguer, Paquito Rabal; p.: Almadra Producciones, Spagna, 1986, d.: 100'.

Opera prima di Benito Rabal, è l'adattamento per lo schermo del romanzo autobiografico di José Luis Coll, nel quale viene descritta l'infanzia dello scrittore a Cuenca, segnata dalla guerra civile spagnola. Coll sarà la voce fuori campo del film, che si divide in tre parti: prima, durante e dopo la guerra. Lo spirito del film, espresso nel titolo, è che la guerra civile - come qualsiasi guerra - non può essere opera di Dio, ma dell'*hermano bastardo de Dios* (il fratello bastardo di Dio). Il film ambisce ad avere un senso che va ben oltre il contesto storico, secondo quanto afferma lo stesso Rabal: «abbiamo tentato di fare una pellicola fantastica che si svolge durante la guerra civile come poteva svolgersi in quella del Vietnam, perché tutte le guerre si somigliano. La pellicola non è faziosa nel prendere le parti dell'uno o dell'altro schieramento. La sua tesi è che niente giustifica nessuna guerra, e non ci sono vincitori né vinti: tutti sono vinti» (Diego Muñoz, *El hijo de Paco Rabal ha dirigido su primera película*, «La Vanguardia», 19 agosto 1986). E continua: «I quattro anni nei quali si svolge la storia nel film sono divisi in tre tappe e questo realismo magico si applica alla evoluzione dei personaggi e anche alla luce nel film. Nella prima parte la luce è molto calda. Durante la Guerra Civile la luce è grigia e dopo la guerra la luce si va raffreddando, le strade si svuotano e finisce quasi in bianco e nero».

Il film racconta l'esperienza di un bambino che vive a Cuenca, prima, durante e dopo la Guerra Civile. È figlio di una famiglia di destra e ha amici (quaranta bambini) di ogni tipo di classe sociale.

Più che una pellicola sulla guerra, è una cronaca familiare attraverso la quale si denunciano tutti i conflitti bellici mediante la visione che ne ha un bambino, cioè un testimone innocente.

Benito Rabal, nato quindici anni dopo la guerra, riesce con grande sensibilità, a detta della critica, a mostrare il divenire delle vite e il divenire dei morti.

Nel film si concede totale libertà agli attori, anche perché il protagonista è interpretato dal padre del regista, Paco Rabal, la madre è nella realtà la madre di Benito Rabal e il bambino protagonista è suo figlio.

Las bicicletas son para el verano di Jaime Chàvarri; s.: dall'opera teatrale di Fernando Fernán Gómez; sc.: Salvador Maldonado; f.: Miguel Angel Trujillo; mont.: José Luis Matesanz; mus.: Francisco Guerrero; i.: Amparo Soler Leal, Agustín González, Victoria Abril, Alicia Hermida, Gabino Diego; p.: Incine/jet Film; Spagna, 1984, d.: 100'.

Adattamento dell'opera teatrale di Fernando Fernán Gómez, il film è stato girato in nove settimane, con una riduzione del testo originale da tre ore a un'ora e mezza. Molte sequenze sono state realizzate all'aperto, durante i mesi estivi, con molte improvvisazioni e questo al fine di evitare effetti troppo teatrali.

Il film ha successo di pubblico, nonostante le critiche non siano esaltanti (probabilmente perché lo paragonano all'opera teatrale). La struttura è drammatica e allo stesso tempo piena di *humour*, (tanto che Fernando Fernán Gomez diceva della sceneggiatura che era *un sainete* – una farsa).

Il film ruota intorno a una famiglia e vi sono molte scene corali.

Las bicicletas di Chàvarri non piacerà a Fernán Gomez e questo perché il testo che aveva scritto per l'opera teatrale era esplicitamente anarchico, carattere che sfuma nel film (ma la causa, a detta del regista, è da ricercarsi nella trasformazione inevitabile dal testo teatrale al testo cinematografico).

Gli attori sono tutti nuovi, salvo Agustín González. Ambientato durante la guerra civile: il *verano* – l'estate è quella in cui inizia la guerra e in cui il ragazzo protagonista si aspetta il regalo della bicicletta. Il film alterna il dramma a scene più leggere e, partendo dalla scena iniziale dei due ragazzi (tra cui Gabino Diego, scoperto in questa occasione) che giocano alla guerra, finisce con l'arrivo dei franchisti. Un'amara realtà prenderà il posto delle aspettative dei protagonisti.

El largo invierno di Jaime Camino; sc.: Jaime Camino, Nicolàs Bernheim, Román Gubern; f.: Hans Burmann; mont.: Teresa Alcocer; mus.: Albert Guinovart; i.: Vittorio Gassman, Jacques Penot, Elisabeth Hurley, Jean Rochefort, Adolfo Marsillach; p.: Tibidado Film/TV3/Danon; Spagna, 1991, d.: 135'.

È come il complemento del film *Las largas vacaciones del '36*. Qui si parla dell'inverno del 1939, in una Barcellona ormai in attesa delle truppe di Franco. Il film è costruito intrecciando immagini d'epoca e scene di *fiction*, mescolando ricordi familiari e ricordi collettivi. È una pellicola corale in cui tutti i personaggi girano intorno al maggiordomo, figura portante del film. Il maggiordomo, interpretato da Vittorio Gassman, è un personaggio esistito realmente, sempre al servizio della stessa famiglia, prima, durante e dopo la guerra civile. Quando i suoi padroni – conservatori – fuggirono dalla Spagna nel 1936, si fermò ad accudire la casa che fu convertita dai repubblicani in una specie di residenza per persone più o meno illustri, e servì tra gli altri anche il poeta Antonio Machado. Partendo da questa storia vera, Camino costruisce, attraverso la memoria quasi sempre soggettiva di Claudio (Gassman), la storia di *fiction*, una grande storia d'amore tra un medico di ideologia repubblicana e una giovane nordamericana, di origine spagnola, che viene a Barcellona per aiutare le truppe repubblicane come infermiera. La guerra fa solo da sfondo e da sostegno: «i personaggi hanno la loro propria identità. Nella mia pellicola sono molto più importanti del contesto storico», (*Tibia acogida a El*

largo invierno, «El Mundo», 6 febbraio 1992). Román Gubern definisce la sceneggiatura come una «una soap-opera innestata in una tragedia storica e politica». Il maggiordomo, che tradirà alla fine del film il medico repubblicano facendolo arrestare, è colpevole in questo caso di un crimine umano, quello della legge della sopravvivenza che impera in tutta la guerra civile.

El largo invierno ottiene il premio della Cinematografia de la Generalitat de Catalunya come miglior film e miglior colonna sonora.

Madregilda di Francisco Regueiro; sc.: Angel Fernández Santos, Francisco Regueiro; f: José Luis López Linares; mont.: Cedro del Rey; mus.: Jean Paul Mugel, Jurgen Kniepen; i.: José Sacristán, Juan Echanove, Fernando Rey; p.: Gerardo Herrero, Adrian Lipp, Hulric Felsberg; Spagna/Francia/Germania; 1997, d.: 101'.

Film ambientato nella Spagna della fine degli anni '40, in una Madrid intristita dalla dittatura, che trova in un film e nel nome di una donna, Gilda, l'unica consolazione.

È una tragedia con punte di commedia, o una commedia con un fondo tragico. Partendo da materiale reale, Regueiro crea un mondo fantastico e melanconico, pieno di chiavi che vanno a sovrapporsi alla sensibilità dello spettatore. Regueiro reinterpreta la storia e la fa sua, con un susseguirsi di segnali poetici pervasi dall'ironia. Ogni dettaglio ha un significato che lo spettatore dovrà cercare, immagini fra il realismo e la fantasmagoria.

È girato grazie anche alle sovvenzioni del Ministero della cultura, e coprodotto con Francia e Germania.

Il film è complesso, personalissimo, di non facile accesso logico, suscettibile di ingenerare sia amore che odio. Per capire la storia che viene raccontata, bisogna tener presenti due strane leggende legate alla Spagna fra 1949 e il 1950. La prima: c'è una Madrid innevata con tutto il paesaggio del dopoguerra; l'immaginazione madrilenica è riscaldata dalla pellicola hollywoodiana *Gilda*, interpretata da Rita Hayworth, considerata la più bella donna del mondo. Ma correva voce che dietro quel nome si celasse l'identità nascosta di una esiliata, Margarita Carmen Cansino, la *Gilda* proibita della Spagna di Franco. La seconda leggenda: si narra che Franco in quegli anni fosse cambiato; addirittura gli era cambiata la voce, la tonalità metallica si era fatta tremante e dubitativa. Come se il dispotico dittatore si fosse convertito in un altro uomo. Nella storia di *Madregilda* si dice come Franco fosse rimasto vittima il primo venerdì di gennaio del 1950 di un attentato mai rivelato. Un affare sepolto sotto una coltre di silenzio, pare, negli archivi della Spagna segreta. La finzione cinematografica racconta come un uomo di paglia, molto somigliante al dittatore, abbia assunto la personalità del dittatore assassinato.

Le due storie incrociate confluiscono proprio in questo punto: nel film si mostra Manuel, un adolescente, che scopre Rita Hayworth un giorno che si chiude in un cinema. L'adolescente riconosce nel viso di Gilda la madre Angelita morta in strane e violente circostanze. Parallelamente la madre di Manuel sarà incaricata di organizzare l'assassinio del Caudillo. Il tutto viene raccontato attraverso la storia di Longinos, un colonnello dell'esercito che vive nel ricordo della sposa Angelita, da lui assassinata durante la guerra civile per gelosia e orgoglio ferito (perché incinta dopo una violenza di gruppo). Longinos dedica tutta la vita a vendicare la violenza sulla moglie e soprattutto a scoprire chi avesse dato l'ordine di violentarla. Verrà a sapere che l'ordine era partito dal Niño, nome sotto cui si nascondeva Francisco Franco. Franco "el Niño" è interpretato da Echanove, che ne disegna una personalità grottesca e assurda, rendendolo ridicolo e infantile. Franco, che suggerirà a Longinos di uccidere la moglie per la seconda volta, perché riapparsa viva con l'intenzione di ammazzarlo, è un essere inoffensivo e puerile; alla fine verrà ammazzato da Longinos durante la partita a *mus* del venerdì, e poi rimpiazzato da un sosia.

Juan Echanove vince la *Concha de plata* per la migliore interpretazione maschile al festival di San Sebastián a l'età di 32 anni. La pellicola non è una pellicola antifranchista, né una biografia di Franco: la realtà vi è osservata da una prospettiva personale. L'immaginazione è nel film molto più poderosa della precisione dei dati storici; dice Regueiro in «Diario16», 28 settembre 1993: «È mia abitudine lavorare con l'intuizione e con l'immaginazione che è la cosa migliore di tutte. Per questo appare Gilda, la Gilda della Spagna di Franco, e per questo nella pellicola Franco esercita una massoneria personale nel suo proprio palazzo. È una burla in più, mi divertiva che Franco avesse una loggia accanto alla sua camera da letto. Gli storici dicono che lo espulsero dalla massoneria».

Dopo il Festival di San Sebastián, dove ottiene il premio della critica internazionale, al film vengono tagliati 12 minuti prima che sia proiettato a Madrid, e, una volta tolte le scene considerate ripetitive, il film apparirà di una significatività straordinaria.

Libertarias di Vicente Aranda; sc.: Antonio Rabinad, Vicente Aranda; f.: Josep Rosell; mont.: Teresa Font; mus.: José Nieto; i.: Aña Belén, Victoria Abril, Ariadna Gil, Loles Leòn, Miguel Bosé, Jorge Sanz; p.: Sogetel/ Lola Film, Spagna, 1995, d.: 123' .

Il film era un progetto che Aranda aveva in mente dal 1976 ma che, per cause economiche, è riuscito a realizzare solo venti anni dopo. La sceneggiatura di *Libertarias* ha subito nel corso di questo lungo periodo di tempo molteplici e talvolta radicali cambiamenti.

Alcune situazioni descritte sono reali, altre sono frutto di invenzione o interpretazioni di avvenimenti. Il regista, che aveva nove anni al tempo della guerra civile, visse tale esperienza a contatto con la sua famiglia, una famiglia anarchica, disposta a morire per un mondo migliore, come dice lo stesso Aranda. Sicché *Libertarias* è proprio una pellicola fatta per ricordare alle giovani generazioni che i loro predecessori avevano combattuto per un ideale giusto in cui credevano e che il popolo spagnolo era un popolo rivoluzionario e non puramente ribelle, come molti pensano. Naturalmente è una pellicola sull'utopia, perché parla dei miliziani che credevano di poter cambiare il mondo e lottavano per questo. E inoltre il film parla di due lotte, perché le donne rivendicano i loro diritti in una società dominata dall'uomo. Quindi doppia rivoluzione, la rivoluzione generale e quella delle donne. Un film corale, interpretato da molte attrici conosciute (tra cui Aña Belén, Pilar, la più dura e forte del gruppo delle *libertarias*), una storia in cui si descrive l'utopia delle *collettività*, ma anche si racconta la guerra.

Il film non ha avuto grande successo: è stato visto soprattutto nella Spagna che era stata rossa e molto di meno nella Spagna tradizionalmente franchista. Ma il regista sin dalla realizzazione aveva percepito che l'accoglienza sarebbe stata diversa a seconda delle zone: quando si giravano le scene negli stessi luoghi in cui si erano svolti gli avvenimenti, ebbe modo di rendersi conto che nei villaggi della bassa Aragona le persone capivano di cosa il film trattasse e a Barcellona, quando fu girata la scena della colonna Durruti nella Plaza Real, vi fu un grande entusiasmo. Invece, più ci si avvicinava a Madrid, più le persone sembravano indifferenti, se non ostili.

Retablo de la Guerra Civil Española di Basilio Martín Patino; collaboratori: Manuel García, José Luis Peláez, Otilia Domínguez; Esposizione organizzata dalla Direzione Generale di Belle Arti e Archivi, Ministero della Cultura; Spagna, 1980, d.: 128'.

«Abbiamo provato, in funzione informativa, a confezionare una serie di “video” come esemplificazione orientativa della ampia gamma di temi e approcci cinematografici che ebbero come oggetto la guerra in Spagna», (*La Guerra Civil española*, Exposición organizada por la dirección general de Bellas Artes y archivos, Ministerio di cultura, 1980).

Il *Retablo* fu realizzato espressamente per accompagnare un'esposizione intitolata allo stesso modo e organizzata dalla direzione generale delle *Bellas Artes* del Ministero di cultura nel 1980. La durata è di 128 minuti con 19 segmenti di 5 e 11 minuti ciascuno senza continuità narrativa, e le immagini e i suoni della guerra spagnola sono raggruppate in modo cronologico e tematico. Molti di questi sono tratti da *Caudillo* (senza colori o elementi aggiunti) e gli accompagnamenti musicali appartengono al materiale originale.

Patino utilizza anche nuovi frammenti di archivio, non presenti nella sua opera precedente.

Esiste un catalogo della mostra in cui Patino parla dei filmati più importanti realizzati durante la guerra, li commenta e indica da dove provengono quelli di *Retablo*, differenziando quelli presi da *Caudillo* e quelli originali. Inoltre Patino parla delle difficoltà incontrate per scegliere e montare i materiali di archivio, dicendo che sono le difficoltà che appartengono da sempre al documentarista. È opportuno citare le parole precise: «La difficoltà di trattare l'eredità di tutta una guerra civile, prematuramente archeologica, attuale museo inzeppato di icone curiose da vedere come segni lontani, sta nel cercare di organizzarla in modo che si riesca a ottenere il ricupero di parte della sua efficacia originale, del suo clima, della capacità di trasmettere i sentimenti, anche se con impressioni discontinue e incomplete più o meno intense, secondo la capacità di comunicare con lo spettatore. Montare materiale di archivio significa cercare di restaurare un possibile mosaico romano con i pezzi scovati in una discarica. Non serve falsificare le cose perdute o colorarle a nostro piacimento. Bisogna piegarsi onestamente alle esigenze del materiale incompleto, limitandosi a selezionare, scegliere, combinare, pulire, indovinare i suoi volumi, i sentimenti che nasconde e può suscitare, in lotta contro la mummificazione del fossile. Il difficile è non cedere alla tentazione di mettere in evidenza nuovi effetti giustapponendo, contrastando, omettendo o sottolineando in funzione della nostra ansia di notorietà estetica o della nostra convenienza ideologica. Solo questa attenzione giustifica a nostro giudizio la manipolazione da parte di mani aliene.», (*La Guerra Civil española*, Exposición organizada por la dirección general de Bellas Artes y archivos, Ministerio di cultura. 1983).

Exilio di Pedro Carvajal, s.: Alfonso Guerra; sc.: Pedro Carvajal, Julio Martín Casas; mont.: Amparo Martínez Dorado; mus.: Jorge Maleta; p.: TVE, Fundación Pablo Iglesias, Esdocu e MediaPark Idea; Spagna, 2002, d.: 104'.

È un documentario prodotto dalla televisione spagnola e dalla “Fondazione Pablo Iglesias”, dal quale è stato tratto anche un libro. L'idea di realizzare una serie sugli esuli antifranchisti venne al presidente della “Fondazione Pablo Iglesias”, il dirigente socialista Alfonso Guerra, per una esposizione da organizzare nel circolo di “Bellas Artes” di Madrid.

È un documentario pieno di emozioni, composto dalle testimonianze di molti spagnoli che con la guerra civile spagnola si trovarono obbligati a fuggire e ad abbandonare la Spagna. Molti di loro non ritornarono più. Se una piccola parte si trasferì in America, la Francia fu il luogo principale di rifugio degli esiliati, uomini politici, intellettuali, artisti, ma anche semplici combattenti, artigiani, agricoltori. La seconda guerra mondiale peggiorò la situazione di molti, trattati da prigionieri invece di essere riconosciuti come rifugiati. In questa nuova situazione di guerra molti degli esuli si unirono alla Resistenza o si arruolarono con le truppe alleate. Gli spagnoli che caddero nelle mani dell'esercito nazista furono giustiziati o inviati nei *lager*, come Mauthausen, dove furono rinchiusi 9000 deportati, 2000 soltanto dei quali sopravvissero. Il governo di Juan Negrín trovò asilo in Inghilterra, dove gli intellettuali crearono un importante fronte

antifranquista e “los niños de la guerra”, come furono chiamati, si sparse per il mondo, in una dolorosa diaspora; soltanto dopo la morte di Franco, molti di essi rientrarono in Spagna.

Come spiega Pedro Carvajal, regista e sceneggiatore di *Exilio*, questa è «la prima serie che offre una sintesi globale di quell'epoca grazie alla memoria dei suoi protagonisti». Dopo un lunghissimo lavoro di investigazione e documentazione durato più di un anno, numerosi sono i documenti provenienti dagli archivi di guerra (immagini storiche di archivio) recuperati dai differenti Paesi.

Si possono distinguere due fasi: quella della diaspora, e quella del lungo esilio in Europa e America segnato dalla tragedia della seconda guerra mondiale, con incluse le testimonianze dei prigionieri nei *lager* nazisti.

«Ci siamo basati su interviste da cui trarre in maniera approfondita informazioni dagli intervistati. Abbiamo percorso tutto il mondo e intervistato centinaia di persone inserite nella realtà dei loro nuovi paesi»; «Abbiamo il migliore archivio dell'esilio».

Basato su centoquaranta interviste agli esiliati, tra cui le interviste a figure illustri della cultura e della politica dell'epoca (lo scrittore Francisco Ayala, il segretario generale delle Juventudes Socialistas unificadas Santiago Carrillo, il deputato conservatore Michael Portillo), *Exilio*, fa notare Pedro Carvajal, «svela esperienze e offre documentazioni molto interessanti e soprattutto sconosciute, come i patimenti dei bambini nei campi di lavoro di Belgio e Inghilterra». Secondo Carvajal, *Exilio* riporta alla luce una memoria storica sepolta dal tempo. «Durante il franchismo dell'esilio non si parlava ed ora, in democrazia, per fortuna, si ha sempre più coscienza di questo buco storico. Questo documento è un atto di giustizia verso la poderosa generazione della Repubblica che si dissolse per la Spagna. Io mi sento molto orgoglioso di aver potuto realizzare questa serie che rende omaggio, mi sembra, alla migliore generazione del XX secolo». «È una riflessione per le nuove generazioni. Affinché tengano conto di cosa è successo, perché comprendano ciò che si è perso, perché diano valore agli atti di eroismo e di dedizione di quella generazione, e perché abbiano coscienza che ciò che si sono lasciati alle spalle è una scia di grandezza. Credo che sia una cosa straordinaria vedere queste persone tanto anziane che hanno vissuto vite tanto dure, e che spiegano il loro vissuto con tanta integrità» («Media park», 26 marzo 2002).