

Storie della guerra di Spagna

50 documentari
per 90 anni
di storia



a cura di
Federico Rossin



STORIE DELLA GUERRA DI SPAGNA

50 DOCUMENTARI PER 90 ANNI DI STORIA

- 5 Per una cartografia critica
de La Guerra Civile
— Riccardo Costantini
- 9 Noterelle sulla guerra
civile spagnola e noi
— Federico Rossin
- 19 PARTE 1
50 film documentari (1936-2025)
- 70 PARTE 2
Due saggi inediti
 - 71 Memorie e delusioni:
la guerra non era finita
— Esteve Riambau
 - 84 Immagini della guerra civile
— Valeria Camporesi
- 90 PARTE 3
¡No pasarán! Ripensare la guerra civile
spagnola, novant'anni dopo
Un programma per Pordenone Docs Fest
2026 curato da Federico Rossin
- 94 Bibliografia
- 96 Indice alfabetico
- 98 Ringraziamenti

A mio padre,
che mi ha fatto vedere *Ogro* da adolescente
— F.R.

PER UNA CARTOGRAFIA CRITICA DE LA GUERRA CIVILE

— Riccardo Costantini

Da diversi anni Pordenone Docs Fest affianca alla proposta dei migliori documentari dal mondo, in anteprima nazionale, alcune retrospettive e una serie di pubblicazioni a esse correlate. Si tratta di volumi che testimoniano come il lavoro di un festival possa agire non solo all'interno della comunità degli addetti ai lavori, ma anche nel dialogo con un pubblico più ampio e curioso. Tra le sue finalità, infatti, il festival rivendica la necessità di produrre strumenti che restino nel tempo, capaci di generare ricadute durature e di offrire mappe utili per orientarsi nella complessità della contemporaneità. In un'epoca in cui la sovrabbondanza di immagini rischia di trasformarsi in rumore, sentiamo infatti più che mai l'esigenza di testi che aiutino a costruire percorsi critici, a contestualizzare, a interrogare ciò che vediamo. Se da una parte il Festival lavora principalmente con la visione cinematografica e la forza del grande documentario a schermo, dall'altra intende mettere a disposizione pubblicazioni che fungano da bussola, soprattutto quando il sapere veicolato dai film incontra la storia più complessa e stratificata.

In questo senso, da nove anni Federico Rossin offre con costanza al Festival e ai suoi spettatori la cura attenta di una selezione di titoli d'archivio, corredata nelle ultime sei edizioni da un prezioso prontuario alla visione, che è soprattutto una "cartografia critica", capace di attraversare cinematografie, forme, scuole, ortodossie e anomalie del grande documentario. Le sue retrospettive – e a maggior ragione i volumi che le accompagnano, più completi rispetto ai limiti della programmazione festivaliera – sono diventati strumenti a uso molteplice: per curatori, studiosi, insegnanti, ma anche per chi semplice-

mente vuole ritrovare un film, interrogare un autore, lasciarsi sorprendere da un percorso. Da quest'anno, con la fine del festival, proprio per essere ancora più fruibile e utile, queste pubblicazioni basate su ricche schede film non saranno solo cartacee o in pdf in rete: confluiranno in un database on-line, così da essere disponibili nel tempo offrendosi alla fruizione più diversa.

Il tema scelto per questa edizione – la guerra civile spagnola e le immagini che l'hanno raccontata – rappresenta uno snodo della storia e della società contemporanea che non smette di richiedere attenzione. Quest'anno il Festival dedica una retrospettiva a un conflitto che non è stato solo un trauma iberico, ma un punto di svolta per l'Europa intera. Proporre, nella retrospettiva e nel volume, i più importanti documentari che hanno raccontato la Guerra civile, rappresenta il tentativo di comprendere come società e cinema abbiano ricevuto, analizzato, negoziato un evento che continua a irradiarsi fino al presente, e che oggi torna a parlarci con forza in un continente attraversato da nuove tensioni identitarie e nazionaliste.

Come spesso accade nelle scelte del festival, questa retrospettiva costruisce ponti. Non è un caso che, nello stesso anno, un'altra sezione sia dedicata all'assedio di Sarajevo (1992–1996): due anniversari che dialogano tra loro nel tempo, rivelando fratture mai del tutto ricomposte. La guerra civile spagnola come spartiacque del Novecento europeo; Sarajevo come soglia della modernità tesa tra nazionalismi e violenza etnica. Due ferite, due specchi, due moniti, ma anche due – ahinoi – prodromi delle tensioni contemporanee: molto di quanto è accaduto in questi due eventi, sintetizza quanto avviene oggi.

Accanto alla lunga lista di film selezionati per il programma, Federico Rossin offre una nuova bussola critica che attraversa la complicata matassa storica della dittatura e della Transizione spagnola, segnata dall'oblio elevato quasi a fondamento della Repubblica contemporanea, con tutte le implicazioni e gli insoliti del caso. Il volume ricostruisce come ci-

nema e memoria abbiano dialogato, si siano scontrati, si siano cercati, e proprio i dolorosi fronti fratricidi della Spagna abbiano generato confronto (e conforto) a livello artistico: come poi a Sarajevo, i grandi intellettuali di allora si ritrovarono uno accanto all'altro, nel guardare, a volte combattere, raccontare, e – alcuni – appunto filmare.

Le schede dei film curate da Rossin includono maestri riconosciuti e autori meno celebri non per qualità, ma per un annoso problema distributivo, particolarmente presente per il cinema documentario: molti dei film citati sono opere spagnole straordinarie che raramente trovano spazio nella diffusione a livello internazionale, sia nelle programmazioni festivaliere che legate a piattaforme televisive, anche quando queste sono storiche o legate alla memoria di accadimenti significativi. A maggior ragione, il libro vuole aprire a nuove possibilità, suggerendo futuri percorsi culturali per film che oggi vivono soprattutto negli archivi.

Il successo delle pubblicazioni degli anni precedenti ci ha portati ad ampliare ulteriormente questo strumento, e – proprio nella logica di pensare “alla vita futura possibile dei film” – In questa edizione compaiono due contributi fondamentali di studiosi che hanno rappresentato/rappresentano due importanti Filmoteche spagnole – quella catalana e quella madrilenas. Esteve Riambau e Valeria Camporesi, tra i migliori analisti e storici del cinema spagnolo, arricchiscono il volume con sguardi che intrecciano memoria, critica e lavoro costante di preservazione e valorizzazione, ricordandoci come vedere, discutere, trarre dall'immagine confronto e memoria, riportarla anche all'oggi rapportandola alla produzione contemporanea, siano elementi importanti e fondativi della società civile.

A conferma della vitalità dei percorsi di retrospettiva del festival, la proposta di film dedicati alla guerra di Spagna continuerà immediatamente dopo la kermesse, grazie alla circolazione di opere fondamentali di Joris Ivens, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, André Malraux, Alain Resnais, Frédéric

Rossif e molti altri. Si tratta dei “grandi maestri”, forse più noti, ma che insieme a molti dei registi spesso purtroppo poco conosciuti presenti nelle pagine che seguono, caratterizzano un patrimonio di immagini che non solo documentano un’epoca, ma continuano a interrogare la nostra.

Questo libro – come ogni anno – è dunque un invito: a non lasciare che i film finiscano con l’ultima proiezione, a far sì che il festival continui a vivere, nelle idee e nello sguardo di ciascuno, testimoniando come la Storia anche recente vada guardata, analizzata, compresa, anche perché gli errori del passato non vadano replicati.

NOTERELLE SULLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA E NOI

— Federico Rossin

Mi sento responsabile di non aver suscitato un dibattito sul nostro passato storico, il franchismo e la guerra civile, nel momento in cui probabilmente era più opportuno. [...] Non ci fu esaltazione, né riconoscimento delle vittime del franchismo, e perciò mi sento responsabile della perdita della nostra memoria storica che permette oggi che la destra si neghi a riconoscere l'orrore che fu la dittatura e lo faccia senza nessuna conseguenza dal punto di vista elettorale o sociale.

Felipe González, segretario Partito Socialista Operaio Spagnolo dal 1974 al 1997¹

Perché, novant'anni esatti dopo il suo scoppio, tornare a parlare della guerra civile spagnola proprio in Italia? Perché tornare a studiare vecchi film negli archivi e dimenticati documenti nei libri, e mettere insieme una filmografia critica di cinquanta documentari girati durante e dopo il sanguinoso conflitto pensandola come uno strumento pedagogico per l'oggi? A cosa crediamo possa servire tutto questo, se non a capire meglio, attraverso *quella* storia, la *nostra* storia, che ha sorprendenti tratti comuni e analogie da far tremare i polsi? Studiare la maniera in cui fu filmata la guerra civile, analizzare lo storytelling di come fu raccontata ex-post dai reduci di entrambe le parti del conflitto, mostrare come venne sostanzialmente ignorata o censurata dal cinema a partire dalla cosiddetta "Transizione", e concludere prendendo atto di come e a che prezzo oggi si torni a parlarne nel dibattito pubblico: tutto questo può e deve aiutarci a ripensare la *nostra* storia, di ieri e di oggi.

1 Cit. in Giulia Quaggio, *Il Patto del Silenzio. Oblio e memoria della guerra civile spagnola dalla Transizione alla svolta del Partito popolare di Aznar*, in *Zapruder* n° 10, 2006, p. 34.

Fin dagli anni 2000, si diffuse in Spagna una vulgata tesa a ribaltare quello che veniva presentato come un dogma imposto dalla sinistra: la guerra civile era stata la conseguenza dell'atto illegale e criminale della rivolta da parte dell'esercito ribelle. Secondo questa nuova doxa imposta a colpi di falsi scandali mediatici e di best sellers studiati a tavolino per scioccare l'opinione pubblica, il colpo di stato sarebbe stato una risposta essenziale all'eliminazione della destra, un obiettivo che la sinistra spagnola perseguiva fin dal 1931. La questione centrale fu e resta ancora oggi quella della responsabilità della guerra civile. Su questo punto, le risposte sono state diverse. Per il regime franchista, la Repubblica era responsabile e colpevole. Questa era la regola e la legge durante la dittatura. Nel febbraio del 1939, chiunque fosse stato attivo in un partito o sindacato che si opponeva alla "Gloriosa Crociata" era considerato sospetto ai sensi della cosiddetta "Legge sulla Responsabilità Generale".

Una cosa è certa, la Repubblica spagnola non riuscì a raggiungere il consenso. Mancavano solo cinque anni al colpo di stato militare del 17 luglio 1936, che segnò l'inizio di una guerra triennale. Già nel 1932, il governo aveva dovuto affrontare un primo tentativo di colpo di stato. Cercando di guidare una triplice rivoluzione – democratica, sociale e culturale – i Repubblicani – termine in fin dei conti troppo ambiguo che comprendeva una gamma di forze che andavano dai moderati e dai cattolici di centro-destra ai comunisti, inclusi socialisti e radicali fortemente influenzati dal modello francese – miravano a trasformare una Spagna impantanata in arcaismi sociali ed economici che rivelavano la violenza delle strutture di potere tradizionali. I latifondi sfruttavano un proletariato agricolo miserabile. Le vaste proprietà terriere aristocratiche rimanevano potenti. La simbiosi tra il mondo industriale, bancario e aristocratico era totale. Se a questo si aggiunge una Chiesa dedita

a preservare l'ordine sociale, si può comprendere la sete di riforme che animava gli uomini e le donne di sinistra che cercavano di modernizzare la Spagna.

La guerra civile fu il risultato di una confluenza di circostanze – quelle degli anni '30 – e di una struttura sociale, economica e culturale di lunga data. L'ampliamento dei diritti sociali dei lavoratori, l'attuazione della riforma agraria per rivitalizzare l'agricoltura, la creazione di un'istruzione pubblica e di un servizio culturale, la secolarizzazione dello Stato e della società: il progetto repubblicano era chiaramente di sinistra. Derivava da due fonti distinte: il liberalismo da un lato e il socialismo dall'altro. Tuttavia, nel contesto degli anni '30, caratterizzato dall'intensità della crisi economica globale, dalle crescenti tensioni diplomatiche e dall'inasprimento delle passioni politiche con lo scontro tra fascisti e antifascisti, comunisti e anticomunisti, la stabilizzazione della Repubblica spagnola si rivelò impossibile. La Repubblica fu una democrazia che osò instaurare un regime di libertà nel paese più arretrato d'Europa: una democrazia che cercò di modernizzare la Spagna e di trasformare i sudditi in cittadini. Una Repubblica che volle investire più nell'istruzione che nell'esercito, e pagò questa audacia con il sangue. Per gli oppositori della Repubblica, che riciclano a mani basse la vecchia propaganda franchista, i suoi leader sarebbero stati i soli responsabili del colpo di stato militare e dei successivi anni di guerra civile. Ciò che rimane fuori da questa operazione di cancellatura sono le riforme intraprese dalla Repubblica: il suffragio femminile, la legalizzazione del divorzio e del matrimonio civile, la redistribuzione delle terre dove 2 milioni di contadini lavoravano per i 20.000 proprietari terrieri che controllavano metà del paese; la separazione tra Chiesa e Stato; e la promozione dell'istruzione pubblica e laica. Di questo non si deve parlare più.

Con la guerra, la Spagna divenne il fulcro delle questioni politiche, sociali e culturali della situazione spagnola e globale. Per questo motivo lasciò un segno così profondo nella mente

delle persone. Si è spesso detto che la guerra civile spagnola prefigurasse la Seconda Guerra Mondiale. L'alleanza tra liberali e comunisti non prefigurava forse la "grande alleanza" del 1941 tra americani e sovietici? Ma a differenza del 1945, in Spagna furono i fascisti a prevalere! La divisione all'interno della sinistra e il contesto internazionale spiegano questo esito. Da allora, sensi di colpa, amarezze, accuse reciproche e scoraggiamento di fronte all'accettazione del regime di Franco da parte della comunità internazionale hanno reso la guerra civile spagnola una ferita indelebile nel fianco di tutti i movimenti di sinistra europei; e questo perché essa non finì in realtà con la sconfitta della Repubblica nell'aprile del 1939. Lo scontro tra i nazionalisti-franchisti e repubblicani continuò lungo tutta la durata della dittatura del Caudillo, con la persecuzione, la stigmatizzazione e la sostanziale esclusione dalla vita pubblica dei vinti: il franchismo usò la memoria della Crociata anti-comunista per giustificare la dittatura come sola arma per ripristinare e mantenere l'ordine dopo il "caos repubblicano e miscredente".

La "Transizione", anziché permettere finalmente una lettura non partigiana della guerra fratricida, si trasformò in un periodo di amnistia generalizzata (legge del 18 ottobre 1977) e di amnesia programmata. Si mise un termine legislativo allo scontro quarantennale tra vincitori e vinti, attraverso la liberazione dei prigionieri politici, ma la realtà fu l'impunità totale e retroattiva garantita a tutti i franchisti, equiparando sostanzialmente le vittime della repressione e i loro persecutori durante la dittatura. Con l'ideologia del "perdono" si concretizzò sostanzialmente quello che venne definito da molti storici un "pacto del olvido" (patto dell'oblio) o un "pacto del silencio" (patto del silenzio), una sorta di amnesia che la politica, in nome di un timore post-traumatico di qualsiasi conflitto fra le parti, impose a tutto il quadro politico (i soli a votare contro furono l'Alianza popular e la minoranza basca radicale). Questo patto portò alla realizzazione de facto di quel cambiamento senza scossoni che la vecchia classe dirigente franchista aveva cercato di ottenere

nel corso di quarant'anni. Si demonizzò e occultò qualsiasi conflitto sociale, identitario e di classe, usando la guerra civile come un fantasma incombente e un monito permanente, l'esempio negativo assoluto da evitare in ogni modo. Il modello democratico della Repubblica venne ulteriormente messo nel dimenticatoio restaurando la monarchia come forma di governo, e questo senza passare attraverso alcun strumento di voto o decisione pubblica: il consenso e la stabilizzazione "garantiti" dalla monarchia vennero scelti deliberatamente contro qualsiasi elemento di rottura rappresenti dall'esperimento repubblicano.

La facile amalgama "abbiamo tutti delle colpe nelle atrocità commesse" non permise alcuna riflessione approfondita sulle responsabilità della guerra né una valutazione corretta sui quarantanni del Franchismo. Per legge non furono predisposte alcune epurazioni, la continuità dello stato fu messa in atto, e si iniziò a raccontare il conflitto come una sorta di follia generalizzata che non si sarebbe mai più dovuta ripetere, e di cui entrambe le parti portavano un peso in parti uguali. Questo riconoscimento reciproco dei vinti e dei vincitori venne ufficialmente riconosciuto il 22 novembre 1985 quando il re inaugurò un monumento a tutti i caduti spagnoli in aperta sfida a quello voluto da Franco nel 1940 (la *Valle de los Caídos*, inaugurato nel 1959); la pacificazione entrava formalmente nelle istituzioni spagnole. È solo a partire dalla fine degli anni '90 che il duplice patto venne progressivamente infranto dalla società spagnola, ma al contempo l'elogio a viso aperto della dittatura non fu più un tabù, nemmeno da parte di esponenti governativi centristi o del Partito Popolare (si vedano i governi guidati da José María Aznar fra il 1996 e il 2004).

IL CINEMA DOCUMENTARIO E LA GUERRA CIVILE

La guerra civile spagnola fu il primo conflitto ad essere ampiamente diffuso, filmato, "coperto", da entrambe le fazioni, attraverso film di finzione, resoconti giornalistici e soprattutto

film documentari. Se durante il conflitto entrambe le parti usarono il cinema come uno strumento di propaganda, distinzioni vanno fatte tra i documentari realizzati da registi stranieri (*The Spanish Earth*, 1937; *L'Espagne vivra*, 1939) e quelli spagnoli, così come vanno identificate le diverse ideologie che ne innervano le conseguenti scelte formali: comunisti filo-sovietici (*España* 1936, 1937), anarchici (*Fury Over Spain / Un pueblo en armas*, 1937), falangisti (*España Heroica - Estampas de la guerra civil / Helden in Spanien*, 1938), nazisti inviati da Hitler (*Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien*, 1939) o cattolici reazionari (*Defenders of the Faith*, 1938) non pensavano né filmavano nella stessa maniera. “Questa polifonia di bandiere e interessi si rifletteva anche nel cinema. Ciascuna fazione aveva, in misura maggiore o minore, la propria macchina di propaganda, che dava vita a cinegiornali e documentari che venivano proiettati nei rispettivi territori sotto il proprio controllo, in Spagna e all'estero”². Scopriamo così che la guerra civile spagnola fu anche il terreno di sperimentazione per una guerra di estetiche e di mitologie: se si analizzano gli stilemi all'opera, le differenti visioni dell'uomo e modalità di raccontarlo emergono con chiarezza. Da un lato, quello franchista, si dispiega una propaganda volta a legittimare la rivolta militare, basata sull'idea che l'essenza della Spagna risieda nel cattolicesimo: le narrazioni prodotte a questo scopo sono intrise di spirito anti-illuminista e mirano a rappresentare la rivolta come una crociata restauratrice (*Romancero Marroquí / Der Stern von Tetuan*, 1939). All'opposto troviamo i numerosi film prodotti dal CNT (Confederación Nacional del Trabajo, la confederazione di sindacati anarchici spagnoli), che costruiscono il mito anarchico della presa del potere da parte del popolo, sempre condito da un implacabile anticlericalismo (*Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona*, 1936). I film prodotti da registi vicini o espressione diretta della sfera comunista

e Sovietica sono invece legati a quella che André Malraux chiamava “l’illusione lirica della sinistra”, quella di una Spagna leggendaria da difendere eroicamente anche grazie alla solidarietà delle Brigate Internazionali (*Victoire de la vie*, 1937; *Espoir, Sierra de Teruel*, 1939).

Se nel dopoguerra la memoria del conflitto viene quasi dimenticata dal campo progressista perché sostituita dalla mitologia resistenziale della Seconda Guerra Mondiale, viene invece utilizzata con continuità dal regime per stringere la sua morsa ideologica sul popolo spagnolo. È solo a partire dagli anni '60 che si riattiva a sinistra il mito della guerra civile, mondato dai suoi aspetti più conflittuali: *Mourir à Madrid* (1962), film che ebbe un successo mondiale e che oggi possiamo considerare come un’opera in fin dei conti piuttosto modesta perché gravata da troppa enfasi retorica. Questo film sottolineò il ruolo cruciale della guerra civile spagnola nella lotta contro il fascismo e la rappresentò come un “bastione della memoria antifascista destinata, non ad essere un semplice ricordo, ma un’attualizzazione efficace per la congiuntura degli anni '60”³. Tutte le divergenze fratricide che insanguinarono il fronte antifascista vennero d’un colpo cancellate nel film: si preferì la leggenda eroica e il linguaggio dei sentimenti alla complessità della ricerca della verità. Eppure, questa riattivata dinamica antifascista riuscì in parte a minare i grossolani tentativi del regime del Caudillo di presentare la Spagna sul piano internazionale come un paese moderno e in buona sostanza liberale (*¿Por qué morir en Madrid?*, 1966).

Negli anni Settanta inizia una lenta revisione dei miti franchisti radicati nella società: alcuni coraggiosi film si impegnano a smantellare le pratiche discorsive e le basi ideologiche del regime anche durante i suoi ultimi anni di vita (*Canciones para después de una guerra*, 1971; *Caudillo*, 1974). Se la “Transizione” è stata politicamente un momento ben poco glorioso, come

abbiamo visto, dal punto di vista del cinema documentario si è in vece assistita ad una sua vera e propria rinascita, e non sulle basi degli stilemi del documentario realizzato durante il conflitto (*Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública*, 1976). Il rifiuto di un confort ideologico su cui strutturare lo storytelling – sia esso comunista o anarchico – produce opere libere esteticamente, innovative formalmente, coraggiose politicamente, le più importanti a nostro avviso del corpus che abbiamo attraversato: sono appunto quelle che mostreremo a Pordenone. In questo decennio diventa cruciale il tema della memoria: le memorie divise (*Les deux mémoires*, 1972), i fantasmi del passato (*Rocío*, 1980), i ricordi lacunari (*La vieja memoria*, 1977), le rimozioni dolorose (*El desencanto*, 1976), la minaccia dell'oblio (*¡Arriba España!*, 1976), le tentazioni di ritornare al “glorioso” passato (*Después de...*, 1981).

Dagli anni novanta, il cinema documentario prende la via dell'archivio e del recupero della memoria dei singoli (*No pasarán, album souvenir*, 2003), ma anziché approfondire la ricerca storica per giungere ad una comprensione finalmente complessa del conflitto fratricida, troppo spesso si rischia di sprofondare in un'estetizzazione feticistica del ricordo (*El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War*, 2005), una scelta di forma e contenuto che si fa ideologia dal momento che contribuisce al trionfo della memoria contro la storia. Credendo di sanare le ferite individuali, si lasciano intatte le piaghe collettive ancora aperte nel Paese.

UNA NECESSARIA RIFLESSIONE ETICO-POLITICA

La guerra civile spagnola rimane, 90 anni dopo, un evento universale. Al di là delle circostanze specifiche dell'evento, essa richiede una riflessione filosofica e morale spassionata sulla politica, la violenza, le idee e il comportamento dei protagonisti. Tutti i confini politici e morali furono infranti dalla violenza senza precedenti della guerra civile. Presentare oggi

Franco come un legalista, preoccupato dell'ordine, quando nel febbraio del 1937 disse al giornalista americano Jay Allen che “se, per vincere, devo sparare a mezza Spagna, allora lo farò”, è davvero un'affermazione colpevole e di parte. Perché il devoto cattolico François Mauriac esprime il suo sgomento sulle pagine di *Le Figaro* già il 18 agosto 1936, denunciando coloro che, pur avendo ricevuto la comunione, erano capaci di assassinare a sangue freddo migliaia di abitanti di Badajoz? Perché Georges Bernanos, cristiano reazionario, era così disgustato dai crimini dei nazionalisti da condannarli nel suo pamphlet incendiario, *Les grands cimetières sous la lune (I grandi cimiteri sotto la luna)*, rischiando di alienarsi i suoi alleati politici? Perché il Presidente della Repubblica spagnola, Manuel Azaña, uno dei grandi leader della sinistra non socialista, esprime la sua convinzione il 18 luglio 1938 che l'unica via d'uscita dalla guerra fosse “pace, misericordia, perdono”?

La guerra civile non è una “sfida” per lo storico, come un certo giornalismo alla Pansa o alla Zemmour vorrebbe farci credere fosse: può e deve essere spiegata. Ma stabilire i fatti, verificarli e raccogliere dati richiede la capacità di costruire una spiegazione razionale, anche quando è stato imposto l'omicidio di massa con le sue irrazionali e indelabili crudeltà. La storia richiede un'onestà intellettuale che manca a tutto il revisionismo storico di destra e di estrema destra degli ultimi trent'anni. Quella che ci viene imposta quotidianamente è una storia della guerra civile concepita come un regolamento di conti postumo, che in realtà maschera goffamente l'agenda politica attuale delle estreme destre neo-populiste e reazionarie. Queste ultime sostengono che il revisionismo rivisiti onestamente la storia, e ne elogiano l'erudizione, presentandolo come il solo combattente per la verità contro la vulgata della sinistra.

Se la memoria di parte prevale sulla storia, si finisce per trasmettere un senso di nostalgia per la barbarie: la guerra viene assimilata a un passato certamente catastrofico, ma anche glorioso ed eroico. Uno degli obiettivi della nostra retrospettiva, è

quindi quello di ristabilire una distinzione tra memoria – che deriva principalmente da fatti o ricordi individuali – e verità storica, che si basa su un’analisi oggettiva, sostenendo che questi due elementi devono coesistere piuttosto che sostituirsi a vicenda.

Nel 1966 Alain Resnais credeva che la guerra fosse finita (*La guerre est finie*): è chiaro che è tornata con prepotenza, strutturando il dibattito politico e intellettuale spagnolo trascinandolo in un pantano spesso insopportabile. Ma in un Europa dilaniata dai neo-nazionalismi nostalgici persino del Nazismo, del Fascismo, del Franchismo, dovremmo sorprenderci? Gli storici – anche quelli del cinema – da parte loro, dovrebbero tenere la schiena dritta e resistere perché sanno che la verità non è né binaria né semplicistica, e che richiede più coraggio che certezza, più intelligenza che passione, più onestà che polemiche di parte.

Spero di non aver dato un resoconto troppo ingannevole. Credo che su un tema come questo nessuno sia né possa essere del tutto veritiero. Non si può essere sicuri di nulla, se non di quello che si è visto di persona; e più o meno consapevolmente tutti scriviamo con partigianeria. Nel caso non lo abbia già detto in questo libro, lo dico adesso: state attenti alla mia parzialità, agli errori materiali e alle inevitabili distorsioni dovute alle mie idee. E state attenti alle stesse, identiche cose quando leggerete qualsiasi altro libro sulla quella fase della guerra di Spagna.

George Orwell, *Omaggio alla Catalogna* (1938)⁴

4 George Orwell, *Omaggio alla Catalogna* (1938), Ugo Guanda Editore, Parma, 2021, pp. 219-220.

50 film documentari (1936-2025)

PARTE 1

TITOLO

Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona



TITOLO TRADOTTO

Reportage sul movimento rivoluzionario a Barcellona

QUANDO, DOVE

1936, Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 21 min

REGIA

Mateo Santos

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

C.N.T. (Confederación Nacional del Trabajo)-F.A.I. (Federación Anarquista Ibérica)

SOGGETTO

/

FOTOGRAFIA

Ricardo Alonso

MONTAGGIO

Antonio Cánovas

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Questo film è un prezioso documento che mostra la situazione a Barcellona nei giorni successivi agli scontri che impedirono la vittoria dei militari insorti. Mostra le tracce della lotta in luoghi emblematici del capoluogo catalano: le barricate erette nelle strade principali e i parapetti degli edifici. Allo stesso tempo, osserviamo la vita quotidiana di una città che non ha perso il suo consueto dinamismo. Le immagini offrono anche la testimonianza di una rivoluzione che, come auspicato da anarchici come Mateo Santos, era in corso per sconfiggere non solo i militari insorti, ma anche la società borghese dominata dai capitalisti e dalla Chiesa. Gli edifici religiosi saccheggiati sono uno degli esempi più lampanti di questo processo. Tra questi, il Monastero Salesiano, dove le tombe delle suore furono profanate e i loro scheletri esposti all'ingresso dell'edificio davanti a una folla inferocita. Infine, il film mostra anche i miliziani in partenza per il fronte aragonese a bordo dei loro veicoli di fortuna, tra gli applausi di una folla entusiasta. Queste immagini trasmettono un senso di immediatezza, di attualità, di agitazione, di rivoluzione in atto. Eppure, non appena queste immagini caddero in mani nemiche, divennero materiale di contro-propaganda incriminante e furono sistematicamente utilizzate per denunciare le brutalità commesse nella zona repubblicana.

TITOLO

España 1936

MADRID est devenu
le VERDUN
de l'ESPAGNE.

*Madrid se ha convertido
en el Verdún de España.*

TITOLO TRADOTTO

Spagna 1936

QUANDO, DOVE

1937, Francia-Spagna/

FORMATO

35mm, B&N, 33 min

REGIA

Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois)

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Subsecretaría de Propaganda
del Gobierno de la República

SOGGETTO

/

FOTOGRAFIA

/

MONTAGGIO

Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois)

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

Pierre Unik

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

Luis Buñuel

Film di montaggio di archivi, realizzato per attirare l'attenzione della comunità internazionale sugli effetti devastanti della Guerra Civile sulla popolazione. Le riprese provengono, tra le altre fonti, da cinegiornali francesi, da immagini girate dai cameraman sovietici Roman Karmen e Boris Makaseiev e da notiziari della Laya Film. Include anche inquadrature tratte da lungometraggi, fotografie di Robert Capa e Chim, disegni di Helios Gómez e mappe e diagrammi animati di Griffoul. Il titolo del prologo è piuttosto esplicito riguardo agli obiettivi del film: "Il cinema ha il dovere di seguire gli eventi mondiali, di riprodurli, di diffonderli, di portarli all'attenzione dei cittadini di tutti i paesi. Questo documentario sulla Guerra Civile Spagnola, questo resoconto unico, non ha altro scopo che quello di servire la causa della storia". *España 1936* fu completato nel febbraio del 1937 e distribuito dalla cooperativa comunista Ciné-Liberté. Fu anche proiettato più volte al Padiglione Spagnolo dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, per la quale Luis Buñuel era responsabile della sezione cinema. Si possono individuare somiglianze formali e ideologiche tra le immagini dei bombardamenti di *España 1936* e *Guernica* di Pablo Picasso, commissionata dal governo per il padiglione.

TITOLO

España 1937



TITOLO TRADOTTO

Spagna 1937

QUANDO, DOVE

1937, Francia-Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 32 min

REGIA

Collettiva

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Alianza de Intelectuales Antifascistas
para Film Popular

SOGGETTO

Scrittura collettiva

FOTOGRAFIA

Roman Karmen, Alain Douarinou

MONTAGGIO

Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois)

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

Pierre Unik

SUPERVISIONE

/

Una raccolta di documenti che racconta in modo cronologico e schematico l'ascesa del Fronte Popolare Spagnolo, l'aggressione straniera orchestrata da Hitler e Mussolini e la resistenza della Repubblica. Le immagini e i commenti enfatizzano la disciplina e il coraggio dell'esercito, l'eroismo e la sofferenza della popolazione bombardata di Madrid e la mobilitazione dei contadini e delle donne che lavoravano nelle fabbriche. Vengono evidenziati gli sforzi compiuti per la cultura e l'istruzione, anche in prima linea. I bombardamenti di Durango, Guernica e Bilbao sono menzionati solo con la semplice iscrizione dei loro nomi dietro una cortina di fiamme. Questo film, destinato all'opinione pubblica francese, presenta la maggior parte delle posizioni del Partito Comunista Francese (PCF) sulla Guerra Civile Spagnola. Il riferimento ad "agitatori sospetti" e "provocatori" che istigavano gli scioperi è quasi certamente rivolto contro anarchici o membri del POUM, che venivano poi assimilati ai ribelli franchisti. Viene inoltre specificato che i ribelli non mostrano alcun rispetto per chiese o monumenti storici.

TITOLO

The Spanish Earth



TITOLO TRADOTTO

Terra di Spagna

QUANDO, DOVE

1937, Stati Uniti d'America

FORMATO

35mm, B&N, 52 min

REGIA

Joris Ivens

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Contemporary Historians Inc. New York

SOGGETTO

Joris Ivens

FOTOGRAFIA

John Ferno, Joris Ivens

MONTAGGIO

Helen van Dongen

SUONO

Irving Reis

MUSICA

Marc Blitzstein, Virgil Thomson

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

Joris Ivens, Ernest Hemingway

NARRAZIONE

Orson Welles / Ernest Hemingway /
Jean Renoir

SUPERVISIONE

/

La casa di produzione Contemporary Historians fu fondata per raccogliere fondi per un documentario sulla guerra civile spagnola, girato sul posto. Con John Ferno e inizialmente con John Dos Passos, che quando lasciò la troupe fu sostituito da Ernest Hemingway, Joris Ivens si recò a Fuenteduena, vicino a Madrid, per girare sul fronte degli eserciti repubblicani. È diventato uno dei film più importanti sulla guerra civile spagnola e uno dei più importanti della carriera di Ivens. Il film si sviluppa su due livelli. Da un lato, lo spettatore si confronta con tutti gli aspetti della guerra: l'eroismo e gli orrori, i soldati che combattono il fascismo e l'intervento straniero, le trincee, i feriti, così come le immagini di Madrid, devastata dalle bombe tedesche e italiane. Dall'altro lato, vediamo, in un'atmosfera relativamente pacifica, i contadini che almeno possiedono ancora la loro terra e che hanno anche le conoscenze e i mezzi per coltivarla. La lotta combattuta al fronte consente sostanzialmente ai contadini di coltivare la terra e, di conseguenza, di rifornire di nuovo di cibo i combattenti. In una prima versione il commento era pronunciato da Orson Welles, ma la sua voce fu considerata "troppo bella" per essere integrata nel film, quindi si decise che fosse Hemingway stesso a occuparsene.

TITOLO

Heart of Spain



TITOLO TRADOTTO

Cuore di Spagna

QUANDO, DOVE

1937, Stati Uniti d'America

FORMATO

16mm, B&N, 29 min

REGIA

Paul Strand, Leo Hurwitz

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Frontier Films

SOGGETTO

Paul Strand, Leo Hurwitz

FOTOGRAFIA

Herbert Kline, Geza Karpathi

MONTAGGIO

Paul Strand, Leo Hurwitz, Ben Maddow

SUONO

/

MUSICA

Alex North

COMMENTO

Ben Maddow ("David Wolff"), Herbert Kline

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Quando Herbert Kline - un giornalista americano che in seguito divenne un regista professionista - Geza Karpathi - un fotografo ungherese - tornarono da Madrid con delle riprese grezze, la Frontier Films trovò il suo primo film. Avevano filmato il lavoro del medico canadese Norman Bethune, che gestiva un servizio di trasfusione di sangue per salvare i soldati feriti in combattimento, per conto del Dipartimento Medico dell'esercito fedele alla repubblica, e che sperava con questo film di raccogliere fondi per la sua causa. Strand e Hurwitz montarono il film in una struttura organica di grande impatto emotivo, rispondendo metaforicamente al sangue versato con sangue nuovo. L'eroico programma di donazione del sangue diventa un simbolo del tenace sostegno civile all'esercito repubblicano. "Hurwitz concepisce e costruisce il film da una catena di scene subordinate al duplice principio di contraddizione e alla progressiva espansione del suo tema. Non si tratta di un crescendo drammatico: ogni scena sintetizza le precedenti, integrandole in qualcosa di più ampio, come se l'ultima volesse costituire non un climax, ma l'esperienza concentrata di tutte le altre." — José Manuel Costa

TITOLO

Victoire de la vie



TITOLO TRADOTTO

Vittoria della vita

QUANDO, DOVE

1937, Francia-Stati Uniti d'America

FORMATO

35mm, B&N, 47 min

REGIA

Henri Cartier-Bresson,
Herbert Kline (collaborazione)

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Frontier Films
per la Centrale Sanitaire Internationale

SOGGETTO

/

FOTOGRAFIA

Jacques Lemare, Herbert Kline

MONTAGGIO

Laura Séjour

SUONO

/

MUSICA

Charles Keochlin

COMMENTO, DIDASCALIE

Pierre Unik

TESTO

/

NARRAZIONE

Pierre Unik

SUPERVISIONE

/

Mentre i suoi amici fotografi Robert Capa e David Seymour andarono in Spagna per fare fotogiornalismo, Henri Cartier-Bresson decise di realizzare un documentario, segno del suo impegno nei confronti dei repubblicani spagnoli, con l'obiettivo di raccogliere fondi per aiutare a curare i malati e i feriti. Commissionato dalla Centrale Sanitaire Internationale (CSI), *Victoire de la vie* mirava a incoraggiare gli sforzi di solidarietà internazionale con la Spagna repubblicana, enfatizzando deliberatamente gli sforzi e la mobilitazione sanitaria repubblicana, sia in prima linea che dietro le linee. Sebbene la guerra sia presente nel film, illustrata da immagini di scontri e bombardamenti, essa è osservata principalmente dal fronte interno. Il film descrive la vita sul fronte interno, concentrandosi sulla cura e la riabilitazione dei soldati feriti e sul trattamento dei bambini spagnoli, presentati come le principali vittime della guerra. Nella sequenza finale, i miliziani tornano al fronte in camion e a piedi, mentre la seguente frase appare in sovrimpressione: "Con uomini come questi, la Spagna non può morire. L'ideale per cui hanno versato il loro sangue è un ideale di Pace. Perché i bambini crescano nella gioia. Per i raccolti abbondanti di domani. La Spagna, con il suo grande cuore, deve vivere. La Spagna vivrà".

TITOLO

Fury Over Spain / Un pueblo en armas



TITOLO TRADOTTO

Furia sulla Spagna / Un popolo in armi

QUANDO, DOVE

1937, Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 49 min

REGIA

Juan Pallejá, Louis Frank

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Sindicato de la Industria
del Espectáculo de Barcelona C.N.T.
(Confederación Nacional del Trabajo)

SOGGETTO

Juan Pallejá, Louis Frank

FOTOGRAFIA

Adrien Porchet, Ramón de Baños,
Paul Weinschenk, Antonio García

MONTAGGIO

Juan Pallejá, Louis Frank

SUONO

/

MUSICA

Ramon Muns

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Fury Over Spain fu realizzato in inglese per facilitarne la distribuzione negli Stati Uniti, con una sceneggiatura scritta da Louis Frank in collaborazione con Juan Pallejá. Non vi è alcuna traccia della sua distribuzione nei cinema spagnoli. Esiste un'altra versione del film, *Un pueblo en armas*, doppiata in spagnolo negli anni 60. La narrazione del film si sviluppa in modo lineare, scandita da eventi cronologici che iniziano con la fine della monarchia e si concludono a metà del 1937. L'enfasi politica si concentra sulla critica del comunismo stalinista, sulla denuncia delle purghe genocide e sulla condanna della sua influenza sulle istituzioni repubblicane durante la Guerra Civile. Di fatto, la versione spagnola diventa un documento completamente diverso da quello firmato da Louis Frank, sebbene incorpori tutti i fotogrammi del film originale. Quasi nello stile di una tradizionale "lezione filmata", il narratore spiega il significato delle immagini prima ancora che lo spettatore abbia compreso cosa sta accadendo sullo schermo. La rapida successione di immagini disparate impedisce qualsiasi visione contemplativa, ed è qui che risiede la forza ideologica della narrazione. Il narratore sottolinea la "verità" del documento visivo; la parola parlata svolge una funzione legittimante, certificando l'autenticità dell'immagine.

TITOLO

Guernika



TITOLO TRADOTTO

Guernika (variante basca di Guernica)

QUANDO, DOVE

1937, Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 24 min

REGIA

Nemesio M. Sobrevila

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

N.M. Sobrevila's Production

SOGGETTO

Nemesio M. Sobrevila

FOTOGRAFIA

José María Beltrán

MONTAGGIO

Nemesio M. Sobrevila

SUONO

/

MUSICA

Conrado Bernat

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

Antonio Perucho

SUPERVISIONE

E. Diaz de Mendibil

Documentario realizzato in omaggio al popolo basco e in solidarietà con i bambini e le bambine di Euskadi, diretto dal pioniere Nemesio Sobrevila, che aveva montato filmati che riprendevano la città distrutta dai bombardamenti nazifascisti poche ore dopo l'attentato. La stampa del film subì gravi traversie e sabotaggi: quando le bobine con il bombardamento vennero inviate a Parigi nei laboratori della tedesca Agfa, vennero sostituite con quelle raffiguranti immagini di artistici paesaggi italiani: ne seguì un'interminabile polemica e denuncia sui giornali. *Guernika* inizia con la visione di un popolo basco pacifico, laborioso e cattolico, la cui identità viene distrutta dallo scoppio della guerra, e si conclude con un appello alla solidarietà democratica internazionale. Il film si apre con vedute dei Paesi Baschi e un commento che descrive la geografia e la natura pacifica e orgogliosa dei suoi abitanti. Le riprese mostrano scene di guerra, soldati baschi, bombardamenti, bambini evacuati in Francia e nel Regno Unito. Questo documentario offre uno sguardo sulla prospettiva nazionalista basca sulla guerra, principalmente rivolta alla propaganda estera. All'epoca, questo film fu acquisito dal governo basco in esilio per la proiezione in tutto il mondo.

TITOLO

Behind the Spanish Lines



TITOLO TRADOTTO

Dietro le linee spagnole

QUANDO, DOVE

1938, Gran Bretagna

FORMATO

35mm, B&N, 20 min

REGIA

Sidney Cole, Thorold Dickinson

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Ivor Montagu, Progressive Film Institute

SOGGETTO

Ivor Montagu

FOTOGRAFIA

Arthur Graham, Alan Lawson

MONTAGGIO

Sidney Cole, Thorold Dickinson

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

G.C.T. Giles

SUPERVISIONE

/

Cortometraggio documentario realizzato per il Progressive Film Institute, un collettivo di registi britannici di sinistra fondato da Ivor Montagu, che ne scrisse anche il commento. Il film inizia con la situazione a Barcellona, che era diventata la sede del governo repubblicano nell'ottobre del 1937. Il montaggio contrappone l'apparente normalità della repubblica trasferita a Barcellona - sede del governo repubblicano di Azaña e centro amministrativo dei governi basco e catalano - al caos della guerra. Vediamo un'ampia gamma di importanti politici repubblicani, tra cui Aguirre, Azaña, Companys, Martínez Barrio, La Pasionaria, González Peña e Negrín. Mostra la riunione delle Cortes a Monserat e scene successive di un campo di prigionia di guerra aperto. Viene denunciato l'intervento dell'Asse nel bombardamento delle navi britanniche nel porto di Tarragona e presenta interviste con un aviatore italiano e un aviatore tedesco catturati dalle forze repubblicane. Il Primo Ministro Negrín lancia un appello di raduno e mostra vari aspetti dello sforzo bellico repubblicano. L'obiettivo del film era quello di illustrare l'intervento militare straniero in Spagna e di contrastare le motivazioni alla base dell'accordo di non intervento britannico, dimostrando come la guerra in Spagna aveva avuto un impatto diretto sugli interessi britannici.

TITOLO

España Heroica - Estampas de la guerra civil / Helden in Spanien



TITOLO TRADOTTO

Spagna eroica - Scene della guerra civile / Eroi in Spagna

QUANDO, DOVE 1938, Spagna-Germania	FORMATO 35mm, B&N, 83 min
REGIA Joaquín Reig Gosálbez [Fritz C. Mauch, Paul Laven, Linz Moorstadt]	INTERPRETI /
PRODUZIONE Hispano Films Produktion, Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.	SOGGETTO José Pizarro
FOTOGRAFIA /	MONTAGGIO Joaquín Reig Gosálbez
SUONO /	MUSICA Walter Winning
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

Il più ambizioso progetto di film documentario di stampo franchista ebbe in realtà il sostegno del Ministero dell'Istruzione Pubblica e della Propaganda nazista, guidato da Joseph Goebbels, e divenne il documentario di propaganda franchista più distribuito sia in Spagna che all'estero. Offre una visione della storia della Spagna che parte dalla sua grandezza imperiale e dalle perdite subite in secoli di declino. Presenta la Repubblica come una fase di caos e sconvolgimenti in cui il Paese raggiunge l'orlo della sua estinzione come nazione: la violenza repubblicana è dimostrata mescolando tendenziosamente immagini della Repubblica e della guerra. La speranza di rigenerazione è uno storytelling salvifico cui concorrono tutti gli eventi significativi della mitologia nazionalista: la liberazione dell'Alcázar di Toledo, il fronte di Madrid, la caduta di Malaga e la Campagna del Nord. La rivolta (Franco compare uscendo da una chiesa) sarebbe arrivata a salvare l'onore e la storia della Spagna... I documentari della Hispano Film ebbero una distribuzione molto limitata in Germania perché non si adattavano al suo programma propagandistico. Nonostante il loro messaggio anticomunista e la retorica falangista, incarnavano un nazionalismo reazionario e cattolico, in definitiva estraneo al regime nazista, che si scontrava con il programma propagandistico del governo nazionalsocialista.

TITOLO

Catalunya màrtir



TITOLO TRADOTTO

Catalogna martire

QUANDO, DOVE

1938, Francia-Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 25 min

REGIA

J. Marsillach

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Laya Films

SOGGETTO

Jaume Miravittles

FOTOGRAFIA

Ramon Biadiu, Jaume Agulló,
 Sebastià Perera, Josep Maria Maristany,
 Manuel Berenguer, Joan Castanyer

MONTAGGIO

J. Marsillach

SUONO

René Renault

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Catalunya màrtir è stato l'ultimo film prodotto da Laya Films, un'entità cinematografica del Commissariato di Propaganda della Generalitat Repubblicana di Catalogna, e mostra la distruzione causata dai bombardamenti degli aerei fascisti e nazisti su Barcellona, Lleida, Martorell e Granollers nel 1938. Il film inizia con un prologo che introduce il popolo catalano e la Catalogna, un paese in cui l'enfasi è posta su una tradizione intrinseca di libertà e sulla capacità di lavorare sodo. Il film racconta la storia dell'attacco alla città, evidenziando i dettagli più tragici del bombardamento, oltre a delineare la politica di distruzione attuata contro la popolazione civile, la solidarietà dimostrata dalla popolazione e dalle agenzie di soccorso istituite dal Governo della Catalogna. Viene inoltre tracciato un parallelo strategico tra il bombardamento di Barcellona dalle basi aeree di Palma di Maiorca e i possibili attacchi alle città francesi da parte di basi tedesche. In chiusura, vengono mostrate immagini della città di Lleida dopo un bombardamento. I commenti fuori campo sono narrati in francese poiché *Catalunya màrtir* uscì a Parigi nel luglio 1938, fatto ripreso dai principali quotidiani catalani. La sua proiezione all'estero divenne un atto di propaganda a favore della Repubblica, nei giorni in cui la battaglia dell'Ebro si stava combattendo in Catalogna.

TITOLO

Defenders of the Faith



TITOLO TRADOTTO

Difensori della fede

QUANDO, DOVE

1938, Stati Uniti d'America

FORMATO

35mm, Colore, 77 min

REGIA

Russell Palmer

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Russell Palmer

SOGGETTO

Russell Palmer

FOTOGRAFIA

Russell Palmer

MONTAGGIO

Russell Palmer

SUONO

Billy Burke

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

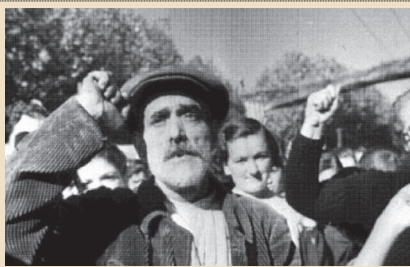
SUPERVISIONE

/

“La Spagna, dilaniata da fazioni opposte... Il Fronte Popolare ha rubato le elezioni e liberato 30.000 criminali”. Queste frasi false e tendenziose aprono l'inizio di *Defenders of Faith*, un documentario prodotto e narrato dall'americano Russell Palmer, girato durante il culmine della Guerra Civile Spagnola. Lungi dall'essere una cronaca oggettiva, servi da strumento di propaganda per la parte ribelle, e fu concepito per conquistare la simpatia per la causa franchista tra il pubblico conservatore degli Stati Uniti. Il film glorifica la vita quotidiana nella Spagna franchista, caratterizzata da ordine, progresso e religiosità, in contrasto con il caos, il male e il crimine della Spagna repubblicana. Fu anche la prima volta che un conflitto militare fu filmato a colori. Il film fu proiettato nei cinema e diffuso negli ambienti cattolici e anticomunisti degli Stati Uniti. Palmer utilizzava un linguaggio epico-religioso per giustificare la rivolta come un ripristino dell'ordine morale: la guerra viene presentata come un'inevitabile crociata contro il bolscevismo. Oggi *Defenders of Faith* rappresenta non solo un documento cinematografico di propaganda, ma anche un tassello fondamentale per comprendere i primi esperimenti del franchismo con la diplomazia culturale all'estero, soprattutto negli Stati Uniti.

TITOLO

L'Espagne vivra



TITOLO TRADOTTO

La Spagna vivrà

QUANDO, DOVE

1939, Francia

FORMATO

35mm, B&N, 44 min

REGIA

Henri Cartier-Bresson

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Secours populaire
de France et des Colonies

SOGGETTO

Henri Cartier-Bresson

FOTOGRAFIA

Henri Cartier-Bresson

MONTAGGIO

Claude Ibéria

SUONO

/

MUSICA

J.-C. Simon

COMMENTO

Georges Sadoul

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Il 3 marzo 1939, il quotidiano *La Défense*, organo ufficiale della Sezione Francese del Soccorso Rosso Internazionale, titolò: "La Spagna vivrà!". Questa fervente difesa della Spagna repubblicana si scontrava con un periodo in cui migliaia di rifugiati avevano appena attraversato il confine francese e la popolazione civile stava subendo i rigori di quasi tre anni di guerra. Questa crisi umanitaria era la manifestazione visibile di una posizione insostenibile per il governo repubblicano dopo il crollo del fronte catalano l'8 febbraio. Infatti, il 27 febbraio, Francia e Gran Bretagna avevano riconosciuto il governo di Franco, una definitiva sconfitta diplomatica. È in questo contesto che apparve *L'Espagne vivra*, un documentario la cui tesi centrale è chiara: gli sforzi di modernizzazione intrapresi dal Fronte Popolare sarebbero stati vanificati dalle forze reazionarie con il sostegno del fascismo internazionale. La conclusione è un disperato appello alla resistenza antifascista e al sostegno alla causa repubblicana. Questo film apparve in un momento critico, frutto più di idealismo che di pragmatismo. La fine della guerra rese obsoleto il suo messaggio, ma non la sua previsione: pochi mesi dopo, scoppiò la Seconda Guerra Mondiale, che fece della Guerra Civile Spagnola il suo preludio.

TITOLO

Espoir, Sierra de Teruel



TITOLO TRADOTTO

Speranza, Sierra de Teruel

QUANDO, DOVE

1939, Francia-Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 68 min

REGIA

André Malraux

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Les Productions Corniglion-Molinier

SOGGETTO

André Malraux

FOTOGRAFIA

Louis Page

MONTAGGIO

André Malraux

SUONO

Robert Teyssere,
Archimbaud, René Renaul

MUSICA

Darius Milhaud

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

All'inizio del 1938 Malraux concepisce il progetto di realizzare un film sulla guerra civile spagnola. Il film non doveva essere - e non lo fu - un adattamento del suo romanzo *L'Espoir*. Evidentemente c'è la stessa esperienza che ha ispirato l'uno e l'altro. Ma la sceneggiatura è stata concepita in ragione dei mezzi d'espressione propri del cinema e contiene numerose sequenze originali. Benché non abbia mai lavorato per il cinema in precedenza, André Malraux lo ideò da solo e scrisse i dialoghi, che furono tradotti in spagnolo da Max Aub. Boris Peskine fece il *découpage* tecnico. Nel giugno 1938 cominciò la realizzazione vera e propria a Barcellona. Le riprese furono interrotte nel gennaio 1939 con l'arrivo dei franchisti a Barcellona e Malraux dovette rinunciare ad alcuni episodi previsti. In uno stile scabro, essenziale, che alterna finzione e realtà, il film anticipa per molti aspetti il neorealismo di Rossellini e la *nouvelle vague*. Montato con mezzi di fortuna, *L'Espoir* avrebbe dovuto uscire a Parigi in agosto, ma il precipitare degli eventi e lo scoppio della guerra ne rimandò l'uscita, che avvenne soltanto nel 1945, a guerra finita, essendosi fortunatamente salvato il negativo, senza alcun danno.

TITOLO

No pasaran!



TITOLO TRADOTTO

Non passeranno!

QUANDO, DOVE

1939, Italia

FORMATO

35mm, B&N, 87 min

REGIA

/

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Istituto Nazionale Luce

SOGGETTO

/

FOTOGRAFIA

/

MONTAGGIO

/

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

No pasaran, il cui titolo era una presa in giro del grido di battaglia repubblicano, tratteggia una storia della guerra spagnola, esaltando l'eroica partecipazione del Corpo Truppe Volontarie (CTV) dall'inizio di quell'anno. Concepito come una sommatoria dei principali eventi bellici, questo documentario di montaggio è strutturato in quattro sequenze, ordinate attorno a singoli concetti fondativi della mitologia franchista: la Spagna tradizionale; la Spagna "rossa"; la "riconquista"; la predestinazione della vittoria. La terza e più lunga sequenza è attraversata dal filo rosso della rappresentazione del nemico. È questo il capitolo più contraddittorio del documentario, che presenta continue sviste comunicative sul versante visivo, sviste che la colonna sonora, perduta, avrebbe sicuramente moltiplicato. "È il lungometraggio che potremmo definire ufficiale sulla guerra dei fascisti al fianco di Franco. *No pasaran* è tipico del grigiore dei documenti Luce sulla guerra franchista, eloquente testimonianza di una guerra non sentita, combattuta senza entusiasmo da mercenari per fame in cui (vedi la battaglia di Gualajara) l'esercito italiano dà il preavviso sulla sua impreparazione, malcelata dal labile manto retorico fascista dei famigerati 'otto milioni di baionette'. — Paolo Gobetti

TITOLO

L'Exode d'un peuple



TITOLO TRADOTTO

L'esodo di un popolo

QUANDO, DOVE

1939, Francia

FORMATO

16mm, B&N, 30 min

REGIA

Louis Llech, Louis Isambert

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Les Club des amateurs cinéastes
du Roussillon (CACR)

SOGGETTO

Louis Llech, Louis Isambert

FOTOGRAFIA

Louis Llech, Louis Isambert

MONTAGGIO

Louis Llech, Louis Isambert

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Girato al valico di frontiera di Perthus e su diverse strade dell'entroterra catalano, questo film muto semiprofessionale è uno dei pochi resoconti di prima mano sopravvissuti della straordinaria migrazione di 500.000 repubblicani spagnoli che attraversarono il confine franco-spagnolo nel febbraio del 1939, in fuga dalle truppe franchiste. Catturando sia i cumuli di armi e mezzi di trasporto che le voci dei rifugiati, *L'exode d'un peuple* è una testimonianza inestimabile e unica. Louis Llech, un illuminato cineasta amatoriale, filmò questa straordinaria migrazione con il suo amico Louis Isambert. Affascinato dall'aspetto militare di questa *Retirada*, filmando il flusso ininterrotto di rifugiati, non dimenticò la difficile situazione dei civili. Llech era dietro la macchina da presa: filmò con una cinepresa a torretta Paillard Boleix da 16 mm e tre obiettivi. Sviluppò la pellicola e montò il filmato. Louis Isambert era il tecnico. Il vero talento di Louis Llech risiedeva nella sua capacità di trasmettere con forza la difficile situazione dei rifugiati della *Retirada*, permettendoci di condividere la loro delusione, angoscia e disperazione. "La macchina da presa di Louis Llech non era solo posizionata nel punto giusto. Sapeva anche trovare la distanza precisa dal soggetto con una sicurezza che derivava più dall'etica che dall'abilità fotografica". — François de la Bretèque

TITOLO

Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien



TITOLO TRADOTTO

In lotta contro il nemico del mondo: volontari tedeschi in Spagna

QUANDO, DOVE

1939, Germania

FORMATO

35mm, B&N, 94 min

REGIA

Karl Ritter

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Karl Ritter, UFA

SOGGETTO

Werner Beumelburg

FOTOGRAFIA

Heinz Ritter, Eberhard von der Heyden,
Walter Hrich, Herbert Lander

MONTAGGIO

Berndt von Tyszka

SUONO

/

MUSICA

Herbert Windt

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Rendendosi conto che un documentario sul conflitto avrebbe servito gli obiettivi propagandistici della Germania nazista, Adolf Hitler assegnò a Karl Ritter, maggiore della Luftwaffe e il più acclamato propagandista cinematografico tedesco, il compito di dirigere un film sulla Guerra Civile Spagnola che avrebbe glorificato la potenza militare tedesca. Il resoconto del conflitto, con i suoi massicci bombardamenti aerei strategici, fu filmato durante le battaglie da Ritter e dai suoi cameraman. Il documentario copre l'intera portata della guerra fino alla sconfitta dei repubblicani ("il bolscevismo è il nemico del mondo!"), alla conquista di Barcellona e allo fine della guerra civile. Il film si conclude con la sfilata di Franco, in cui viene salutato come il liberatore della Spagna dal comunismo, e il ritorno trionfale dei volontari tedeschi in patria, accolti dai discorsi di Hermann Göring e Hitler. L'orrore terroristico dei bombardamenti della Legione Condor viene qui magnificato ad oltranza, e manipolato fino a trasformarlo in eroismo ideologizzato e fanatico: ma ovviamente non c'è in questo film alcuna immagine di Guernica, della distruzione delle città spagnole o dei massacri dei civili causati dalle bombe degli Stukas...

TITOLO

Испания



TITOLO TRADOTTO

Spagna

QUANDO, DOVE

1939, Unione Sovietica

FORMATO

35mm, B&N, 84 min

REGIA

Esfir Shub

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Mosfilm

SOGGETTO

Vsevolod Vishnevsky

FOTOGRAFIA

Roman Karmen, Boris Makaseyev

MONTAGGIO

Esfir Shub

SUONO

V. Leshev, R. Lukina

MUSICA

Gavriil Popov

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Esfir Shub, grandissima artista del montaggio e dell'uso degli archivi, manipolando i materiali filmati in prevalenza da Roman Karmen e Boris Makaseyev, mostrò la violenza della guerra civile spagnola, ponendo l'accento sul coinvolgimento dei comunisti a fianco dei cittadini nella lotta e realizzando un film di propaganda in una situazione politica molto complessa. Dopo la sconfitta della Repubblica spagnola, Stalin offrì a Hitler un patto di non aggressione. La precedente forte propaganda antitedesca scomparve. La realizzazione di *Испания* divenne un atto di resa dei conti ideologico: la Repubblica spagnola aveva perso la guerra. Il film doveva presentare questa realtà senza apparire disfattista o pessimista. Si trova così una soluzione narrativa classica: la caduta di Madrid come tradimento del popolo invincibile. Il colpo di stato di Besteiro viene presentato come un complotto trotskista. Anche le cause della guerra rimangono poco chiare. Attraverso il patto Hitler-Stalin, il commento evita qualsiasi allusione diretta all'aiuto tedesco a Franco: il nemico rimane una forza astratta, senza nome e senza nazione.

TITOLO

Romancero Marroquí / Der Stern von Tetuan



TITOLO TRADOTTO

Canzoniere marocchino / La stella di Tetuan

QUANDO, DOVE

1939, Spagna-Germania

FORMATO

35mm, B&N, 99 min

REGIA

Enrique Domínguez Rodiño, Carlos Velo

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Alta Comisaría de España en Marruecos,
C.E.A / Hispania-Filmproduktion (Madrid),
Tobis-Filmkunst GmbH (Berlin)

SOGGETTO

Enrique Domínguez Rodiño

FOTOGRAFIA

Ricardo Torres, Cecilio Paniagua

MONTAGGIO

Marcel Cleinow

SUONO

L. Lucas de la Peña

MUSICA

Norbert Schultze

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Film di propaganda kitsch-coloniale rivolto al pubblico spagnolo il cui obiettivo è esaltare l'immagine degli insorti franchisti, la loro politica nel Protettorato e spiegare il sostegno del Marocco alla lotta sia a livello politico, rappresentato dall'adesione del Khalifa, la massima autorità marocchina al Protettorato spagnolo e rappresentante del Sultano, sia nella società civile, come testimonia l'entusiasmo con cui i marocchini si sono offerti volontari per prestare servizio nell'esercito ribelle. L'eroismo marocchino e il loro sostegno alla ribellione si manifestano come atto sia individuale che collettivo. Il film è incentrato su Aalami, un contadino con sua moglie Fatma e i loro figli, che si arruola nelle fila dei ribelli. Questa famiglia si presenta come un modello archetipico di buona famiglia marocchina musulmana che vive nella Spagna franchista e che riproduce, in un contesto marocchino, i ruoli e i valori della famiglia cattolica spagnola secondo l'ideologia del regime. L'arruolamento di Aalami è presentato come un atto volontario, eroico e coraggioso, guidato dalla fede: il musulmano si presenta nella fede e nella convinzione incarnando due elementi che lo collegano al cattolicesimo del campo ribelle. Entrambi appaiono uniti nella fraternità con un nemico comune, l'ateismo, in una lotta benedetta da Dio.

TITOLO

Guernica



TITOLO TRADOTTO

Guernica

QUANDO, DOVE

1949, Francia

FORMATO

35mm, B&N, 13 min

REGIA

Alain Resnais, Robert Hessens

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Pierre Braunberger,
Les Films de la Pléiade

SOGGETTO

Alain Resnais

FOTOGRAFIA

Henri Ferrand

MONTAGGIO

Alain Resnais

SUONO

Pierre-Louis Calvet

MUSICA

Guy Bernard

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

Paul Éluard

NARRAZIONE

María Casarès, Jacques Pruvost

SUPERVISIONE

/

Nello stesso anno in cui realizza *Gauguin*, e due anni dopo aver firmato *Van Gogh*, Alain Resnais – insieme a Robert Hessens – dà vita a un altro documentario sul rapporto tra la pittura e le capacità del mezzo cinematografico. Eppure *Guernica* si discosta radicalmente dai film sull'arte realizzati da Luciano Emmer o Henri Storck e dai suoi stessi precedenti film. Il suo riferimento alla recente atrocità reale dell'attentato nazifascista e l'uso di una colonna sonora intensamente espressiva trasformano l'opera in un film che parla con forza non solo di arte, ma anche di storia e politica recenti. Dopo aver descritto la tragedia vissuta dagli abitanti di Guernica, si sente la voce dell'attrice María Casarès che recita una poesia di Paul Eluard. Intanto si passa all'arte – al disegno, alla pittura, alla scultura – e, naturalmente, al capolavoro di Picasso. Attraverso un montaggio ardito, i registi hanno realizzato una dolente testimonianza di un massacro, che sembra anticipare il successivo film di Resnais *Nuit et brouillard* (1956), incentrato sui campi nazisti. Forti toni lirici creano un sincero coinvolgimento con il pubblico: un'opera che ci colpisce ancora oggi.

TITOLO

Mourir à Madrid



TITOLO TRADOTTO

Morire a Madrid

QUANDO, DOVE

1962, Francia

FORMATO

35mm, B&N, 85 min

REGIA

Frédéric Rossif

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Nicole Stéphane, Ancinex

SOGGETTO

Frédéric Rossif

FOTOGRAFIA

Georges Barsky

MONTAGGIO

Suzanne Baron

SUONO

René Renault

MUSICA

Maurice Jarre

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

Madeleine Chapsal

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Celebre film a base d'archivi, costruito con immagini-sequenze tratte soprattutto da notiziari spagnoli dell'epoca, organizzate in modo da produrre un impatto emotivo sul pubblico. Il lavoro di Rossif riprende 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. Alla luce della storiografia attuale, il film presenta delle lacune: le divisioni interne al campo repubblicano vengono minimizzate – o addirittura omesse – in particolare le esecuzioni di migliaia di repubblicani e comunisti “non conformisti” per ordine di Stalin, o il massacro degli anarchici catalani. Ma *Mourir à Madrid* rimane una grande opera epica e romantica, una testimonianza unica contro i grandi massacri del XX secolo. Le autorità franchiste, all'uscita del film in Francia, fecero diffondere analisi e informazioni tese a dimostrare che il documentario era costruito con voluta deformazione cronologica e con intenti palesemente menzogneri. Solo nel febbraio del 1978 la commissione di censura spagnola autorizzò la proiezione del film.

TITOLO

¿Por qué morir en Madrid?



TITOLO TRADOTTO

Perché morire a Madrid?

QUANDO, DOVE 1966, Spagna	FORMATO 35mm, B&N, 87 min
REGIA Eduardo Manzanos Brochero	INTERPRETI /
PRODUZIONE C. Fenix Films	SOGGETTO José María Sánchez Silva, Rafael García Serrano
FOTOGRAFIA Manuel Merino	MONTAGGIO Gaby Peñalba
SUONO Jesús Jiménez, José Luis Arias	MUSICA Manuel Parada
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

Il 1962 vide l'uscita di *Mourir à Madrid*, un film che divenne una vera pietra miliare, commuovendo profondamente l'opinione pubblica antifascista. *Mourir à Madrid* venne candidato all'Oscar come miglior film straniero e ricevette il Premio Jean Vigo e il Premio Flaherty per il documentario: riconoscimenti che innervosirono le autorità franchiste, che fecero produrre una risposta ideologica quattro anni dopo, *¿Por qué morir en Madrid?*. Un film rabbioso, pieno di falsi, di manipolazioni, di complottismi di ogni genere: la rivolta franchista viene raccontata come un eroico tentativo di "salvare" la Spagna dal comunismo e viene quindi legittimata e giustificata. Tutto è quasi una copia del film di Rossif, ma rovesciato di segno. L'idea consisteva nel prendere le argomentazioni del film francese e tentare di smontarle con una voce fuori campo; il risultato fu così scadente che il film non uscì mai. La motivazione ufficiale era che avrebbe potuto dare maggiore visibilità al film di Rossif. La realtà è che era di gran lunga inferiore e privo di filmati d'archivio a supporto della narrazione franchista. Eppure c'era già stato un primo fallimento dello stesso genere, *Morir en España* di Mariano Ozores (1965), anche questo rimasto praticamente invisibile.

TITOLO

Гренада,
Гренада,
Гренада моя...

TITOLO TRADOTTO

Granada, Granada, mia Granada...

QUANDO, DOVE

1967, Unione Sovietica

FORMATO

35mm, B&N, 73 min

REGIA

Roman Karmen

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Tsentrlnaya Studiya
Dokumentalnikh Filmov (TsSDF)

SOGGETTO

Roman Karmen, Konstantin Simonov

FOTOGRAFIA

Roman Karmen, Boris Makaseyev

MONTAGGIO

Roman Karmen

SUONO

/

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

“Girato da Karmen con lo scrittore Konstantin Simonov, è più di una cronaca della Guerra Civile Spagnola. È un metatesto, un saggio cinematografico, che tenta di spiegare il ruolo che questa guerra ha avuto per la generazione di Karmen. Il leitmotiv del film: la Spagna, nel quadro dell'internazionalismo e dell'antifascismo. L'intera narrazione è organizzata su tre livelli principali: il presente e i ricordi dei sopravvissuti, la Guerra Civile come preludio alla Seconda Guerra Mondiale e la vittoria sul fascismo nella Seconda Guerra Mondiale. La lotta della Repubblica Spagnola è vista come l'inizio di una battaglia più ampia che continua a Leningrado e Stalingrado e culmina nei Processi di Norimberga. Karmen non utilizza i materiali come pura realtà filmata, ma piuttosto, attraverso il commento e il montaggio, giunge a una meta-riflessione sulle proprie immagini. Il montaggio presenta materiali di ogni tipo: immagini girate con una macchina fotografica amatoriale in Spagna, fotografie, interviste. I materiali d'archivio sono elementi che costituiscono la ricostruzione, la memoria storica. Ma i livelli storici sono inscindibili. Karmen stesso ricopre il ruolo di narratore, commentando e combinando immagini ed eventi con l'autorevolezza di un testimone oculare di quasi tutto il secolo.” — Wolf Martin Hamdorf

TITOLO

Canciones para después de una guerra



TITOLO TRADOTTO

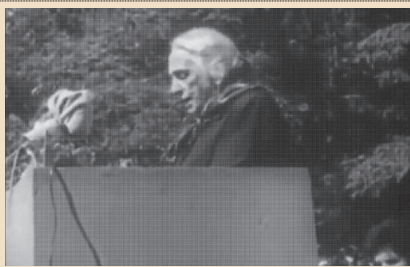
Canzoni per un dopoguerra

QUANDO, DOVE 1971, Spagna	FORMATO 35mm, B&N / Colore, 115 min
REGIA Basilio Martín Patino	INTERPRETI /
PRODUZIONE La Linterna Mágica S.L.	SOGGETTO Basilio Martín Patino
FOTOGRAFIA José Luís Alcaíne	MONTAGGIO Basilio Martín Patino
SUONO Eduardo Fernández, Luis Rodríguez	MUSICA Manuel Parada
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

Realizzato nel 1971, *Canciones para después de una guerra* fu vietato dalle massime autorità della dittatura franchista, nonostante avesse superato la censura e fosse stato addirittura classificato come film di particolare interesse. Nel 1977, quando finalmente uscì, ottenne un successo clamoroso - simbolo di una necessaria catarsi collettiva - e rimase nelle sale per diversi mesi. Da inni senza tempo a versi, canzoni d'amore, melodie umoristiche, colonne sonore e jingle radiofonici, quasi quaranta canzoni accompagnano un impressionante montaggio di elementi visivi con cui interagiscono. Molte di queste canzoni erano ancora note al momento dell'uscita del film e, grazie alla loro popolarità e alla loro patina, contribuirono ad ancorare il film a una generazione e a conferirgli un'atmosfera nostalgica. La quantità di materiale visivo presente nel film è immensa: spezzoni di film d'archivio (documentari, pubblicità, lungometraggi), fotografie private e pubbliche, copertine di riviste, fumetti, pagine di giornale. Il film crea un discorso sfaccettato - commovente o distaccato, ironico o doloroso - tutt'altro che univoco, che si presta a diverse interpretazioni. Patino mira a far sentire agli spettatori la progressiva costruzione di un immaginario collettivo in cui si intrecciano inerzia, resilienza, imposizioni e speranze: vuole fare la radiografia di un'epoca e non denunciare direttamente il franchismo.

TITOLO

El mitin de París / Paris, Juin 1971



TITOLO TRADOTTO

Il comizio di Parigi / Parigi, giugno 1971

QUANDO, DOVE

1971, Francia-Spagna

FORMATO

16mm, B&N, 100 min

REGIA

Pere Portabella, Carles Durán,
Manuel Esteban, Brigitte Dornés,
collettivo Dynadia di Parigi

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Pere Ignasi Fages

SOGGETTO

Realizzazione collettiva

FOTOGRAFIA

Realizzazione collettiva

MONTAGGIO

Realizzazione collettiva

SUONO

Realizzazione collettiva

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Nel giugno del 1971, il Partito Comunista Spagnolo organizzò un grande raduno nella periferia di Parigi, a Montreuil. L'obiettivo era presentare i suoi leader a una considerevole massa di militanti, simpatizzanti o semplicemente antifranchisti residenti in Europa. I due leader che si rivolsero a questa moltitudine furono Dolores Ibárruri (la Pasionaria) e Santiago Carrillo. Entrambi avevano svolto un ruolo chiave durante la Guerra Civile Spagnola, ed entrambi intendevano farlo nel prossimo futuro. Il raduno fu ampiamente coperto dalla stampa e venne girato e montato un film da un collettivo cinematografico catalano insieme all'associazione rivoluzionaria francese Dynadia. Il film venne poi introdotto clandestinamente in Spagna, distribuito e proiettato grazie al lavoro e all'impegno di un vasto gruppo di persone. "El mitin de París fu tutt'altro che un film organico, ed è persino dubbio che all'interno della dirigenza del partito dell'epoca ci fosse un autentico apprezzamento per il cinema e una comprensione del suo potenziale propagandistico al di là di un piccolo gruppo. D'altro canto, a pochi anni dalla sua uscita, i grandi cambiamenti nella strategia politica, negli slogan e nelle alleanze promossi da Santiago Carrillo nel partito avrebbero reso obsoleto il contenuto di questo film e la sua diffusione avrebbe potuto persino risultare scomoda." — Vicente Sánchez-Biosca

TITOLO

Les deux mémoires



TITOLO TRADOTTO

Le due memorie

QUANDO, DOVE

1972, Francia

FORMATO

35mm, Colore, 141 min

REGIA

Jorge Semprún

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Fildebroc Productions

SOGGETTO

Jorge Semprún

FOTOGRAFIA

Robert-Jacques Loiseleux

MONTAGGIO

Colette Leloup, con la collaborazione di Chris Marker e Dominique Landman

SUONO

Harald Maury

MUSICA

Francisco Semprún

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

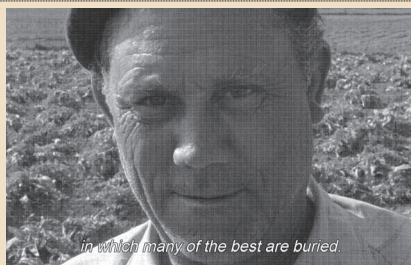
SUPERVISIONE

/

“C’è stata l’amnistia e poi l’amnesia. L’amnistia, ovviamente, è sancita dalla legge, ma l’amnesia non può essere imposta per legge. È andata avanti per troppo tempo in Spagna, ed è segno di una democrazia sana che ora possiamo permetterci il lusso di recuperare i nostri ricordi.” La memoria, la possibilità di condividere l’esperienza vissuta, era al centro delle preoccupazioni di Jorge Semprún (1923-2011), che visse l’esilio nella sua prima adolescenza, la Resistenza, la deportazione a Buchenwald e poi il coinvolgimento clandestino ai massimi livelli del Partito Comunista Spagnolo sotto la dittatura di Franco. Questa preoccupazione per la memoria è espressa qui, nel 1972, attraverso filmati e la registrazione di testimonianze di coloro che erano coinvolti in entrambe le parti della Guerra Civile, repubblicani e nazionalisti. Ottenuto quell’anno il permesso di viaggiare legalmente in Spagna per la prima volta, Semprún presentò il suo progetto alle autorità come un film sul futuro della Spagna e dell’Europa. Le interviste furono girate in Super 16mm durante l’estate del 1972, in Francia e, in semi-clandestinità, in Spagna. Il film non fu mai proiettato nei cinema spagnoli.

TITOLO

Spanien!



TITOLO TRADOTTO

Spagna!

QUANDO, DOVE

1973, Germania

FORMATO

16mm, B&N, 43 min

REGIA

Peter Nestler, Zsóka Nestler

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln)

SOGGETTO

Peter Nestler, Zsóka Nestler, Taisto Jalamo

FOTOGRAFIA

Peter Nestler

MONTAGGIO

Peter Nestler, Zsóka Nestler, Taisto Jalamo

SUONO

Peter Nestler, Zsóka Nestler

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

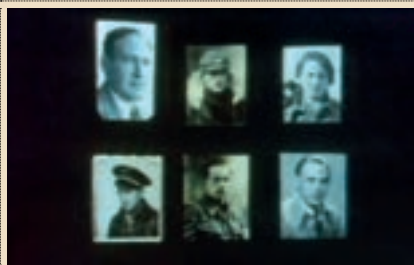
SUPERVISIONE

/

Girato in Spagna, Finlandia, Svezia e Germania Ovest, *Spanien!* parla di internazionalismo e solidarietà: si avvale di testimonianze personali di ex membri delle Brigate Internazionali che si unirono ai Repubblicani durante la Guerra Civile Spagnola, nonché di membri delle Commissioni Operaie. Il film va oltre la reminiscenza nostalgica; estende le scelte etiche e politiche dei suoi personaggi fino ai giorni nostri, sotto il fascismo spagnolo (1973), e descrive il terrificante apparato repressivo specifico della Spagna franchista. Nestler erige un monumento all'impegno dei lavoratori europei che diedero la vita per la democrazia e la libertà e che continuarono la loro lotta una volta tornati nei loro paesi d'origine, sfidando innumerevoli persecuzioni. Per Nestler è molto chiaro come il fascismo venne soppiantato da altri meccanismi di oppressione, come il capitalismo (qui rappresentato dall'industria del turismo), che ne è il prolungamento in tempo di "pace". "Questo film racconta anche come si possa vivere oggi. Due o tre persone possono viaggiare con un'auto, una macchina fotografica e un registratore e concentrarsi su qualcosa. La base di questa concentrazione è il lavoro costante: collegare persone, testi, immagini, idee, musica e paesaggi ogni giorno." — Harun Farocki

TITOLO

Schweizer im spanischen Bürgerkrieg



TITOLO TRADOTTO

Svizzeri nella guerra civile spagnola

QUANDO, DOVE

1973, Svizzera

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 80 min

REGIA

Richard Dindo

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Richard Dindo

SOGGETTO

Richard Dindo

FOTOGRAFIA

Robert Gnant

MONTAGGIO

Richard Dindo

SUONO

Robert Boner

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Dei 600 volontari svizzeri che si arruolarono nelle Brigate Internazionali durante la Guerra Civile Spagnola, 200 persero la vita. Montando estratti da *The Spanish Earth* di Joris Ivens con interviste a veterani, *Svizzeri nella guerra civile spagnola* collega gli eventi spagnoli del 1936-1939 con i successivi movimenti e lotte politiche. Descrivendo le loro esperienze come soldati e medici, i veterani svizzeri spiegano le ragioni del loro arruolamento e come questo periodo in Spagna abbia plasmato le loro vite. Richard Dindo si propone di far rivivere una memoria storica e, attraverso un processo di riabilitazione, di "correggere" la storia. "Si trattava principalmente di rendere omaggio a questi combattenti, dedicando loro un 'monumento della memoria', indipendentemente dalla loro affiliazione politica. Al ritorno in Svizzera dopo questa guerra persa, i sopravvissuti furono condannati a pochi mesi di prigione per aver prestato servizio in un esercito straniero e privati dei loro diritti civili." Nonostante i numerosi tentativi dei parlamentari socialisti nel corso degli anni, il parlamento svizzero si è sempre ostinatamente rifiutato di concedere l'amnistia ai combattenti della guerra civile spagnola. Ciò è stato finalmente fatto... nel 2009, quando erano tutti morti.

TITOLO

Caudillo



TITOLO TRADOTTO

Caudillo (termine spagnolo per “condottiero”, riferito a Francisco Franco)

QUANDO, DOVE 1974, Spagna	FORMATO 35mm, B&N / Colore, 105 min
REGIA Basilio Martín Patino	INTERPRETI /
PRODUZIONE Retasa	SOGGETTO Basilio Martín Patino, José Luis García Sánchez
FOTOGRAFIA Alfredo F. Mayo	MONTAGGIO José Luis Peláez
SUONO /	MUSICA Francisco Peramos, Jesús Peña
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

Film di montaggio sulla vita di Franco: realizzato in semi-clandestinità, il film fu terminato una settimana prima della morte del Caudillo (20 novembre 1975), ma distribuito in seguito, nel settembre del 1977 e solo per un pubblico di età maggiore ai 18 anni. Il tempo trascorso ha impedito a Patino di completare il progetto iniziale e si è limitato a offrire un ritratto della prima fase del leader. La traiettoria di Franco viene ripercorsa attraverso gli archivi di Tobis Portuguesa (Lisbona), Movietone (Londra), Pathé e Gaumont (Parigi). Patino non ha tentato di ricostruire tutti i fatti, né di seguirne la cronologia, ma si è limitato ad affrontare gli eventi più significativi, in particolare quelli che spiegano l'ascesa al potere di Franco durante una guerra civile che causò due milioni di prigionieri, mezzo milione di esiliati e quasi un milione di morti. Al di là di questi aspetti politici e storici, Patino mette in discussione l'ipotetica oggettività dei materiali d'archivio e la loro intrinseca ambiguità. "Avevo bisogno di spiegare a me stesso e agli altri il fenomeno franchista e di ritrarre un uomo che ha pesato molto sulla mia vita per circa quarant'anni. [...] Non mi interessava raccontare la Guerra Civile, ma trasmettere la sensazione e le impressioni che tutto ciò mi aveva provocato; offrire la sensazione di quello che avevo provato." — Basilio Martín Patino

TITOLO

El desencanto



TITOLO TRADOTTO

Il disincanto

QUANDO, DOVE

1976, Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 96 min

REGIA

Jaime Chávarri

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Eliás Querejeta Producciones
Cinematográficas

SOGGETTO

Jaime Chávarri

FOTOGRAFIA

Teodoro Escamilla, Juan Ruiz Anchía

MONTAGGIO

José Salcedo

SUONO

Bernardo Mens

MUSICA

Franz Schubert

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Nel 1974, Chávarri voleva realizzare un cortometraggio su un ospedale psichiatrico, ma le autorità spagnole non gli concessero il permesso. Il produttore Eliás Querejeta gli suggerì invece di filmare i familiari del famoso poeta falangista Leopoldo Panero, che 12 anni dopo la sua morte “vendevano libri per sopravvivere”. *El desencanto* comprende una serie di interviste, girate in bianco e nero nell'arco di due anni, che riuniscono la vedova e i tre figli di Panero. Sullo schermo, mentre iniziano a evocare il passato, emerge un racconto di relazioni familiari spietate, un mix di insolita erudizione, devastante cinismo e profonda crudeltà. Con l'uscita del film di Chávarri, la famiglia Panero divenne una leggenda e, per coincidenza storica, il film divenne un simbolo di culto della caduta del regime franchista e della nuova democrazia, che nei suoi primi mesi mostrava già le crepe della delusione. “Chávarri riesce a catturare vividamente il tema del decadimento e della decadenza di una stirpe familiare. Forse grazie alla sobria malinconia di una sonata per pianoforte di Schubert, ma soprattutto perché ognuno dei personaggi ritratti recita con tanta gioia. Un film che offre un ritratto unico di due generazioni quasi inconciliabili.” — Miguel Marías

TITOLO

¡Arriba España!



TITOLO TRADOTTO

Viva la Spagna!

QUANDO, DOVE

1976, Francia

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 116 min

REGIA

José María Berzosa

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Louis Mollon,
Société Française de Production

SOGGETTO

José María Berzosa, con la collaborazione
di Ramón Chao e André Camp

FOTOGRAFIA

Aurel Samson

MONTAGGIO

Michèle Dalbin

SUONO

Serge Deraison

MUSICA

Luis de Pablo

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Documentario sulla Guerra Civile Spagnola e il suo impatto sulla società iberica, con testimonianze, interviste e importanti documenti audio e fotografici. Vengono messi a confronto i ricordi dei vincitori e dei vinti attraverso una polifonia ironica e senza sconti, composta da cinegiornali dell'epoca, estratti di film clandestini e interviste a personaggi del regime e dei suoi oppositori: si mostrano così tutti i punti di svolta nella storia del franchismo, incluso l'assassinio di Luis Carrero Blanco. José María Berzosa, regista spagnolo rifugiatosi in Francia dopo essere fuggito dalla dittatura, costruisce un contrappunto alla narrazione ufficiale su cui si fonda la democrazia spagnola. Grazie al magistrale trattamento dei materiali documentari, questo film viene considerato l'analisi più pungente del regime franchista mai realizzata. Un attacco devastante a una terribile esperienza storica. Un film da vedere assolutamente per comprendere come la Spagna abbia costruito il suo presente dimenticando il suo passato.

TITOLO

Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública



TITOLO TRADOTTO

Rapporto generale su alcune questioni di interesse per una proiezione pubblica

QUANDO, DOVE 1976, Spagna	FORMATO 35mm, Colore, 165 min / 149 min
REGIA Pere Portabella	INTERPRETI /
PRODUZIONE Pere Portabella, Films 59	SOGGETTO Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellissa, José Miguel Herrera
FOTOGRAFIA Manuel Esteban	MONTAGGIO José María Aragonés
SUONO Alberto Escobedo, Pere Joan Ventura, Javier Celayuandi	MUSICA Carles Santos
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

Il film è una sintesi dei film clandestini apertamente politici realizzati da Portabella e dai suoi collaboratori. Girato nei mesi successivi alla morte del generale Franco, è un film "documentario" realizzato con le tecniche del cinema di finzione. Anello coerente di una filmografia volta a esplorare i limiti della rappresentazione cinematografica, *Informe general...* affronta la futura rappresentazione politica della transizione spagnola, con una chiara vocazione democratica contraddetta dalla sua virtuale "invisibilità" per trent'anni. In una Spagna esangue, Portabella raccoglie le parole di rappresentanti politici di ogni estrazione e analizza le fasi della ricostruzione dopo la morte del dittatore. Gli interventi ruotano attorno a un'unica domanda: come passare da una dittatura a uno Stato di diritto? Emerge un interessante contrasto tra le speranze, i progetti e i programmi dei principali attori coinvolti (il Partito Comunista, il Partito Socialista, la Democrazia Cristiana, i nazionalisti e i sindacati). Cinquant'anni dopo, queste questioni rimangono sorprendenti e rivelatrici.

TITOLO

Raza, el espíritu de Franco



TITOLO TRADOTTO

Razza, lo spirito di Franco

QUANDO, DOVE

1977, Spagna

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 78 min

REGIA

Gonzalo Herralde

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Septiembre P.C.

SOGGETTO

Gonzalo Herralde, Román Gubern

FOTOGRAFIA

Tomás Pladevall

MONTAGGIO

Emilio Rodriguez

SUONO

/

MUSICA

Manuel Parada

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

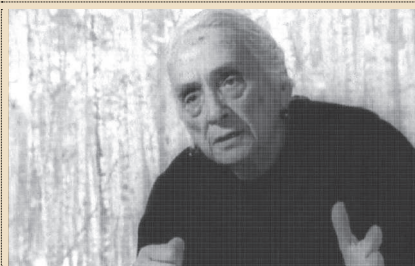
SUPERVISIONE

/

Forse il film di propaganda del dopoguerra più famoso fu realizzato nel 1942 dal regista spagnolo José Luis Sáenz de Heredia. Si intitolava *Raza*, e si sa che Franco stesso ne abbia supervisionato attentamente la sceneggiatura, che riflette direttamente le idee del Caudillo: la sua concezione di patriottismo, la sua implacabile ostilità verso i comunisti, la necessità della religione e le virtù della vita familiare. Il regista catalano Gonzalo Herralde ha incluso estratti del film originale in bianco e nero in un nuovo film, insieme a interviste con la sorella di Franco, Pilar, e con l'attore Alfredo Mayo, che ha interpretato l'eroe di *Raza*. Pilar parla di suo fratello e della famiglia in generale; Mayo commenta vari episodi di *Raza*: il suo arresto e la sua esecuzione per spionaggio, la guarigione miracolosa della sua ferita mortale e le sue ripetute separazioni dalla fidanzata, Marisol, per combattere in battaglia. Racconta anche del suo coinvolgimento personale nella Guerra Civile. Herralde ha descritto il suo obiettivo nel realizzare il documentario come quello di condurre un'analisi di Franco attraverso *Raza*, svelando interamente la dottrina incoscia nascosta nel film originale e illustrando la verità dietro la propaganda creata da Franco.

TITOLO

La vieja memoria



TITOLO TRADOTTO

La vecchia memoria

QUANDO, DOVE

1977, Spagna

FORMATO

35mm, B&N, 161 min

REGIA

Jaime Camino

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

J.A. Pérez Giner, Profilmes

SOGGETTO

Jaime Camino, Roman Gubern

FOTOGRAFIA

José Luis Alcaine, Teodoro Escamilla,
Roberto Gómez, Tomás Pladevall,
Francisco Sánchez, Magí Torruella,
Mario Martí

MONTAGGIO

Teresa Alcocer, Ángeles Sánchez

SUONO

José Nogueira, Jordi Sangenis

MUSICA

Xavier Montsalvatge

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Il peso principale di questo film ricade senza dubbio sulle venti persone intervistate, che raccontano le loro esperienze come figure chiave della guerra civile spagnola. Camino ha assemblato le testimonianze, originariamente filmate come lunghi monologhi, in modo tale da far sembrare che queste figure della storia contemporanea spagnola – che quarant'anni fa combattevano ferocemente l'una contro l'altra – si ascoltino e addirittura dialoghino tra loro. La ricostruzione dei fatti che emerge da questo dialogo diventa complessa, a volte indeterminata, eterogenea o divergente a causa della varietà dei punti di vista. E in questo processo, il montaggio articola poco a poco, attraverso il contrasto delle diverse voci, una sequenza di fatti che lascia spazio allo spettatore per giudicare, confrontare e giungere alle proprie conclusioni su ciò che gli viene raccontato. Questa strategia di montaggio mira a distanziare criticamente lo spettatore dalla parola testimoniale affinché la articoli nella propria comprensione del passato: siamo collocati in una posizione più elevata, da cui giudicare le fratture, le differenze di percezione dello stesso fatto, le debolezze e le inesattezze del ricordo. Incidendo proprio su queste contraddizioni, Camino è riuscito ad andare oltre le empatie e i rifiuti per rendere quella memoria del passato una memoria esemplare.

TITOLO

¿Por qué perdimos la guerra?



TITOLO TRADOTTO

Perché abbiamo perso la guerra?

QUANDO, DOVE

1978, Spagna

FORMATO

16mm, B&N, 90 min

REGIA

Diego Santillán, Luis Galindo

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

**Eguiluz Films, S.A.
/ Francisco Galindo Cine S.A.**

SOGGETTO

Diego Santillán

FOTOGRAFIA

Julio Bragado

MONTAGGIO

José María García

SUONO

Jesús Escalante

MUSICA

Mario Litwin

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Documentario apertamente anarchico che mira a rivendicare il ruolo storico degli anarchici negli anni '30, un ruolo la cui rivalutazione Diego Santillán, storico anarchico, sentiva minacciata dalla propaganda politica comunista e socialista – propaganda di partito che si stava rapidamente adattando al nuovo sistema democratico spagnolo e che li avrebbe portati a rinunciare al marxismo e, in seguito, al PSOE (Partito Socialista Operaio Spagnolo) per il governo. *¿Por qué perdimos la guerra?* dedica una sezione alla definizione di anarchismo e afferma che la Spagna è stato il paese in cui l'anarchismo si è radicato più fortemente e per il periodo più lungo al mondo. La critica al ruolo del partito comunista, al suo stalinismo, alla repressione degli anarchici e del POUM è centrale. Così come è un punto chiave la critica rivolta alle democrazie occidentali che non fornirono aiuti alla Repubblica allo scoppio della guerra: per Santillán è chiaro che il loro timore di provocare un conflitto internazionale non fosse maggiore del timore di perdere i propri interessi commerciali in Spagna in caso di successo della rivoluzione. Un ultimo nodo del film è quello della critica al liberalismo borghese e alla stessa Repubblica spagnola (ovvero ai partiti che la governavano) e alla repressione che essa esercitò sul movimento operaio e contadino prima della guerra.

TITOLO

Rocío



TITOLO TRADOTTO

Rocío

QUANDO, DOVE

1980, Spagna

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 69 min

REGIA

Fernando Ruiz Vergara/

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Ana Vila, Tangana Films

SOGGETTO

Ana Vila

FOTOGRAFIA

Victor Estevão

MONTAGGIO

Fernando Ruiz Vergara

SUONO

Francisco Peramos

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Rocío è stato il primo film a essere sequestrato e legalmente vietato in Spagna dopo l'abolizione della censura franchista nel 1977 e l'adozione della Costituzione del 1978. Questo documentario analizza il fenomeno del pellegrinaggio di El Rocío (Huelva) da una prospettiva antropologica, sociale e storica, rivelando le implicazioni e gli interessi della Chiesa, dei proprietari terrieri e del potere politico in questo imponente pellegrinaggio mariano. *Rocío* è stato un film pionieristico nel denunciare i crimini fascisti commessi durante la Guerra Civile Spagnola, identificando i responsabili della repressione attuata dagli insorti ad Almonte, la città dove si svolge il pellegrinaggio, e contribuendo a scoprire l'identità di alcune delle circa cento persone assassinate in quella città durante quegli eventi. Fu proprio questa denuncia che, nel pieno della transizione alla democrazia, rese il film vittima di uno degli attacchi più duri alla libertà di espressione in un'era democratica. Fernando Ruiz Vergara, accusato di diffamazione, venne condannato a due mesi di carcere e a una multa. La sentenza proibì la distribuzione e la proiezione pubblica del film in tutta la Spagna, sentenza che dura ancora oggi. *Rocío* è un esempio lampante del silenzio imposto durante la Transizione alle voci critiche e dissenzianti nel campo della produzione culturale.

TITOLO

**Después de...
Primera parte
- No se os puede
dejar solos
/ Segunda parte
- Atado y bien atado**



TITOLO TRADOTTO

Dopo... Prima parte - Non vi si può lasciare soli / Seconda parte - Legato e ben legato

QUANDO, DOVE

1981, Spagna

FORMATO

16mm, Colore, 93 min + 102 min

REGIA

Cecilia e José Juan Bartolomé

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Rafael Carbonell, P.C. Ales

SOGGETTO

Cecilia & José Juan Bartolomé

FOTOGRAFIA

José Luis Alcaine, Antonio de Benito

MONTAGGIO

Javier Moran

SUONO

Bernardo Menz

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

“Abbiamo girato questo film nell’arco di tre anni, tra la primavera del 1979 e il febbraio del 1981, un periodo in cui la transizione democratica spagnola entrò in una crisi che culminò nel tentato colpo di stato del 23 febbraio. Quel giorno, avevamo appena depositato la prima copia del film al Ministero della Cultura per la classificazione. E sebbene il colpo di stato fortunatamente fallì, il film ne subì le conseguenze: detenzioni illegali, tentativi di sequestro, denunce presentate alla Procura... Un’odissea che fu il culmine dell’entusiasmante avventura che fu la realizzazione di *Después de...*”. Il film accosta le immagini della sepoltura di Franco e i cinegiornali franchisti di NO-DO ai ricordi dei cittadini, attraverso testimonianze dirette e spontanee che sono reazioni concrete alla realtà del loro tempo. Questa memoria include tutto, dalle rivendicazioni di vari gruppi sociali alle richieste di autonomia, fino alle tensioni derivanti dagli attacchi violenti dei gruppi radicali. Pertanto, le voci che confluiscano nel film diviso in due parti, attraverso le loro reazioni e le posizioni che assumono, rompono con l’idea che la transizione verso la democrazia fosse basata sul consenso.

TITOLO

The Good Fight. The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War



TITOLO TRADOTTO

La buona battaglia. La Brigata Abraham Lincoln nella guerra civile spagnola

QUANDO, DOVE

1984, Stati Uniti d'America

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 98 min

REGIA

Mary Dore, Noel Buckner, Sam Sills

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Mary Dore, Noel Buckner, Sam Sills

SOGGETTO

Mary Dore, Noel Buckner, Sam Sills

FOTOGRAFIA

Stephen Lighthill, Peter Rosen,
Joe Vitagliano, Renner Wunderlich

MONTAGGIO

Noel Buckner

SUONO

/

MUSICA

Wendy Blackstone, Bernardo Palombo

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

Studs Terkel

SUPERVISIONE

/

Cinque anni prima che gli Stati Uniti entrassero nella Seconda Guerra Mondiale, 3.200 americani partirono per l'Europa per combattere la diffusione del fascismo entrando nella Abraham Lincoln Brigade. A 18, 19 e 20 anni, si offrirono volontari per rischiare la vita difendendo un governo democraticamente eletto durante la Guerra Civile Spagnola. Cinquant'anni dopo, con le loro stesse parole, i sopravvissuti raccontano una vivida storia di quegli anni e di ciò che è accaduto loro da allora. *The Good Fight* esplora una lacuna significativa nella storia americana attraverso l'uso di cinegiornali, fotografie, interviste e musica dell'epoca della Grande Depressione. Gli undici veterani sopravvissuti alla guerra che compaiono in questo film duro e toccante condividono un comune orgoglio per i sacrifici compiuti settant'anni prima. "C'è stato un momento in questo secolo in cui la semplice parola 'Spagna' ha suscitato un'ondata di emozione e la frase pronunciata a bassa voce 'Brigata Lincoln' un brivido di riconoscimento. *The Good Fight* è una straordinaria rievocazione di quel momento perduto. Si può troppo facilmente dimenticare, in un decennio di disperazione, ciò che questo film ci ricorda: che in ogni epoca, per quanto cupa, ci sono uomini e donne pieni di passione e coraggio su cui si può contare". — Howard Zinn

TITOLO

Franco, un fiancé de la mort



TITOLO TRADOTTO

Franco, un fidanzato della morte

QUANDO, DOVE

1994, Francia

FORMATO

Video, B&N / Colore, 63 min

REGIA

José-Maria Berzosa

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

INA - Institut National de l'Audiovisuel

SOGGETTO

José-Maria Berzosa, Claire Jeanteur

FOTOGRAFIA

**Armando Carrasco, Adolfo Garcia Diaz,
José Couso Permy**

MONTAGGIO

Rose Legrand

SUONO

Enrique Portilla

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

La morte di Franco, il 20 novembre 1975, dopo una lunga e straziante malattia, segnò la fine di un'era per la Spagna. Fu sepolto nella Valle dei Caduti, una magnifica necropoli situata a cinquantaquattro chilometri da Madrid, la cui costruzione lui stesso aveva ordinato subito dopo la guerra e che inaugurò nel 1959 con la traslazione del corpo di José Antonio Primo de Rivera, giustiziato dai repubblicani nel 1936. Trasformò così l'uomo che avrebbe potuto essere il suo più acerrimo rivale in un comodo martire. Questa necropoli, che avrebbe dovuto essere il simbolo della riconciliazione spagnola, oggi è solo la vasta tomba di questi due uomini e di diverse migliaia di combattenti della Guerra Civile, per lo più nazionalisti. Il film, che utilizza questo monumento come filo conduttore, sottolinea come la storia di Franco sia indissolubilmente legata al suo rapporto con una morte che temeva ma che manipolava costantemente. José-Maria Berzosa è stato un grande regista, provocatorio, antifranchista, anticonformista: il suo cinema era caratterizzato dal desiderio di informare tanto quanto di risvegliare lo spettatore attraverso una messa in scena audacemente realizzata, pensata per denunciare una realtà profonda con ironia e sottigliezza. Questa irriverenza, venata di umorismo, è il filo conduttore della sua filmografia e di questo film tardivo ma sempre feroce.

TITOLO

Buenaventura Durruti, anarchiste



TITOLO TRADOTTO

Buenaventura Durruti, anarchico

QUANDO, DOVE 1999, Francia-Spagna	FORMATO 35mm, Colore, 110 min
REGIA Jean-Louis Comolli	INTERPRETI /
PRODUZIONE ARTE, Mallerich Film, INA	SOGGETTO Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne
FOTOGRAFIA Jacques Pamart	MONTAGGIO Anita Pérez
SUONO Francisco Camino	MUSICA Michel Portal
COMMENTO, DIDASCALIE /	TESTO /
NARRAZIONE /	SUPERVISIONE /

C'era una volta... da qualche parte in Catalogna... non molto tempo fa... Così inizia questa storia, come un poema epico, il romanzo di Durruti evocato, abbozzato, recitato, portato avanti, ognuno a modo suo, da un cantante di strada e da attori teatrali... Durruti. Un anarchico spagnolo. 1896-1936. Chi di noi può immaginare, nella loro vera potenza, il milione circa di membri della C.N.T., il sindacato anarcosindacalista? Le città e i villaggi dove il comunismo libertario fu messo alla prova su larga scala? Gli scioperi, le insurrezioni, le battaglie di strada, le rivolte che resero gli anni Venti e Trenta in Spagna un'epoca, se non di rivoluzione, di continuo sconvolgimento? Un ritratto dell'anarchico spagnolo Buenaventura Durruti e degli anni 1931-1936 che precedettero la Guerra Civile Spagnola, si dipana attraverso le prove di un gruppo teatrale catalano, "El Joglars", diretto da Albert Boadella. L'opera di Boadella è liberamente ispirata alla biografia di Abel Paz, *Durruti en la revolucion española*. Utilizzando documenti d'archivio, giornali, fotografie e canzoni, Comolli ricrea gradualmente il personaggio e l'atmosfera di quell'epoca. Filmando il lavoro degli attori, le loro discussioni e le variazioni nelle loro interpretazioni, solleva anche la questione della rappresentazione storica.

TITOLO

Extranjeros de sí mismos



TITOLO TRADOTTO

Stranieri a se stessi

QUANDO, DOVE

2000, Spagna

FORMATO

16mm, 35mm, DVCAM,
distribuito in 35 mm, B&N / Colore, 81 min

REGIA

José Luis López-Linares, Javier Rioyo

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Silvia Martínez, Cero en conducta

SOGGETTO

Javier Rioyo

FOTOGRAFIA

José Luis López-Linares, Teo Delgado

MONTAGGIO

Pablo Blanco

SUONO

Juan Carlos Cid

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

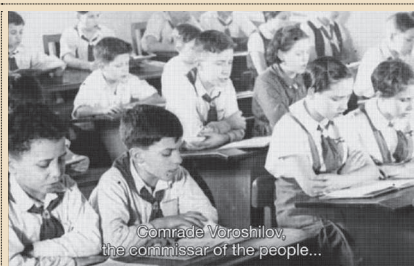
SUPERVISIONE

/

Il documentario raccoglie le testimonianze di ex combattenti, ormai ultraottantenni, che hanno combattuto su fronti diversi: gli italiani che giunsero in Spagna per sostenere la fazione nazionalista, gli stranieri che si arruolarono nelle Brigate Internazionali e gli spagnoli che facevano parte della Divisione Blu e andarono in Russia per combattere il comunismo. Cercando di evitare giudizi politici, *Extranjeros de sí mismos* riflette le diverse emozioni che spinsero questi giovani a offrirsi volontari per imbracciare le armi e rischiare la vita per gli ideali in cui credevano, qualunque essi fossero. "Alla base della poetica di José Luis López-Linares, Javier Rioyo v'è un chiaro impegno politico ma soprattutto la costante messa in discussione della distinzione tra realtà e finzione, tra verità e menzogna. Rioyo e Linares procedono alternando interviste e materiali di repertorio per portare avanti e poi per ribaltare le tesi che a fatica sembrano emergere. Mettono in scena il conflitto delle opinioni: ogni personaggio si fa portatore della propria idea e come tale la difende contro quella dell'avversario. Lo spettatore è chiamato in causa, è costretto a pensare da sé. E in questo risalire la corrente cercando di giudicare la storia, emerge il senso autentico del politico, che non corrisponde alla tesi del documentario, ma alla scelta delle tesi, al dover decidere nella pluralità delle opinioni." — Mazzino Montinari

TITOLO

Los Niños de Rusia



TITOLO TRADOTTO

I bambini della Russia

QUANDO, DOVE

2001, Spagna

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 91 min

REGIA

Jaime Camino

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Paco Camino, Tibidabo Films

SOGGETTO

Jaime Camino

FOTOGRAFIA

Martín Ardanaz, Arturo Olmo, Rafael Solís

MONTAGGIO

Núria Esquerra

SUONO

José María Bloch

MUSICA

Albert Guinovart

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

1939, la guerra civile spagnola è finita. Ma per oltre tremila bambini spagnoli evacuati con i loro insegnanti in Unione Sovietica ci vorranno decenni prima del loro ritorno. Partendo dai porti dei Paesi Baschi per Leningrado, questi sfollati avrebbero dovuto fare ritorno nella Spagna repubblicana. Ma con la sconfitta della repubblica spagnola, Stalin decise che non esisteva una Spagna repubblicana in cui poter tornare. Dopo la seconda guerra mondiale, la loro esistenza fu negata, fino alla morte di Stalin, quando una lettera scritta dagli spagnoli fu fatta uscire di nascosto dal Segretario Generale delle Nazioni Unite. Tornati in Spagna da adulti, molti scoprirono di non potersi reintegrare facilmente nel loro Paese. Alcuni tornarono in Russia. Altri vissero sotto la sorveglianza della polizia franchista. Uno di loro, sorprendentemente, divenne l'autista dell'Ammiraglio Carrero Blanco, il successore designato da Franco, prima del suo assassinio. Nelle interviste con gli ormai anziani figli della Russia, si solleva la dolorosa questione se sia mai stato giusto mandarli via da casa, qualunque fosse il rischio per le loro vite. Questa è la loro storia.

TITOLO

No pasarán, album souvenir



TITOLO TRADOTTO

Non passeranno, album ricordo

QUANDO, DOVE

2003, Francia

FORMATO

Super 8mm, 16mm, 35mm,
distribuito in 35mm, B&N / Colore, 68 min

REGIA

Henri-François Imbert

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Libre Cours

SOGGETTO

Henri-François Imbert

FOTOGRAFIA

Henri-François Imbert

MONTAGGIO

Henri-François Imbert, Céline Taus

SUONO

Henri-François Imbert

MUSICA

Sylvain Vanot

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Un giorno, da bambino, il regista trovò a casa dei nonni una serie incompleta di cartoline, scattate nel villaggio di famiglia. Queste sei cartoline raccontano gli eventi che si svolsero in questo villaggio, vicino al confine con la Spagna, quando i repubblicani arrivarono in Francia, in fuga dalle forze di Franco alla fine della guerra civile spagnola nel 1939: la "Retirada". Vent'anni dopo, intraprende la ricerca delle ventitré cartoline scomparse, considerate introvabili, che mancano alla serie, attraversando paesaggi ordinari e anonimi. Tra ricerca personale e narrazione collettiva, *No Pasarán* pone con delicatezza interrogativi fondamentali sulla memoria. Come può il passato diventare territorio del presente? Come possiamo avvicinarci a ciò che un tempo era ed esprimerlo nonostante la visibile assenza di tracce? Esaminando queste foto, e soprattutto le loro lacune, questo film ricostruisce un intero capitolo della storia personale, nazionale e politica della Francia e della Spagna. Una storia che risuona in modo singolare quando il film si conclude su un'altra spiaggia, quella di Sangatte. Lì, altri rifugiati aspettano ancora nei campi.

TITOLO

El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War



TITOLO TRADOTTO

Il cane nero. Storie dalla guerra civile spagnola

QUANDO, DOVE	FORMATO
2005, Francia-Olanda	Video, B&N / Colore, 84 min
REGIA	INTERPRETI
Péter Forgács	/
PRODUZIONE	SOGGETTO
Cesar Messemaker, Lumen Film, ARTE	Péter Forgács
FOTOGRAFIA	MONTAGGIO
Péter Forgács	Kati Juhász
SUONO	MUSICA
Péter Forgács, Tamás Zányi, Rudi Várhegyi	Tibor Szemző
COMMENTO, DIDASCALIE	TESTO
/	/
NARRAZIONE	SUPERVISIONE
/	/

El perro negro offre una visione sconvolgente e non scontata della Guerra Civile Spagnola attraverso un affascinante collage di filmati amatoriali degli anni '30, realizzati da un industriale catalano e da uno studente della classe media madrilen. Cosa ha spinto l'anarchico "Pedro el Cruel" a uccidere l'industriale Salvans? E perché l'esercito spagnolo si è ribellato alla Repubblica nel 1936? Alla ricerca di risposte, ripercorriamo il caotico decennio spagnolo con le immagini e le storie di diversi registi amatoriali e i loro ricordi, concentrando su tutti gli schieramenti del fronte, come repubblicani, anarchici, comunisti e gli stranieri britannici, tedeschi, italiani e americani che hanno combattuto su entrambi gli schieramenti. "All'improvviso, mi sono venute in mente domande a cui è difficile trovare risposta: cosa è successo a coloro il cui unico obiettivo era semplicemente sopravvivere, o a coloro che erano condannati a trovarsi nel posto sbagliato al momento sbagliato? Come è stato questo fratricidio distruttivo, pieno di sofferenza, miseria, caos e sanguinose punizioni da entrambe le parti, e qual era il suo scopo?" — Péter Forgács

TITOLO

La doble vida del faquir



TITOLO TRADOTTO

La doppia vita del fachiro

QUANDO, DOVE

2005, Spagna

FORMATO

35mm, B&N / Colore, 95 min

REGIA

Elisabet Cabeza, Esteve Riambau

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Antonio Chavarrias,
Oberon Cinematográfica

SOGGETTO

Elisabet Cabeza, Esteve Riambau

FOTOGRAFIA

Albert Pascual

MONTAGGIO

Sergio Díaz

SUONO

Albert Manera

MUSICA

Eduardo Arbide

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Nel 1937, durante la guerra civile spagnola, nel collegio di Sant Julià de Vilatorrada di Barcellona un regista dilettante e un gruppo di piccoli orfani travestiti da sultani ed esploratori girarono clandestinamente un film d'avventura. Quasi 70 anni dopo, i protagonisti di allora rivivono la straordinaria esperienza, ricordando un momento della loro infanzia in cui ebbero la possibilità di scambiare i grembiuli con i turbanti orientali, mentre la realtà imponeva il proprio tragico ballo in maschera. "Elisabet Cabeza ed Esteve Riambau (docente di cinema e importante studioso di Orson Welles) analizzano questo affascinante reperto da diversi punti di vista, intervistando una mezza dozzina di partecipanti ed esplorando le implicazioni personali e storiche del materiale, in particolare per quanto riguarda la guerra." Jonathan Rosenbaum "Esteve Riambau e io non siamo stati ex alunni di Joaquín Jordà, però abbiamo condiviso lo stesso desiderio di parlare con lui quando si presentò la possibilità di trasformare una storia in un film. La scoperta di una pellicola amatoriale girata da un orfano catalano nel 1937, in piena guerra civile, risvegliò la nostra curiosità; nel mio caso c'era anche una motivazione personale: uno dei bambini dell'orfanotrofio, ripreso dalla macchina da presa di Felip Saguès, era mio padre". — Elisabet Cabeza

TITOLO

La maleta mexicana



TITOLO TRADOTTO

La valigia messicana

QUANDO, DOVE

2011, Messico / Spagna / USA

FORMATO

Video, B&N / Colori, 90 min

REGIA

Trisha Ziff

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

212Berlin, Mallerich Films, Alicorn Films

SOGGETTO

Trisha Ziff

FOTOGRAFIA

Claudio Rocha

MONTAGGIO

Bernat Aragonés, Paloma López Carrillo,
Luis Lopez

SUONO

Yuri Laguna, Amanda Villavieja Garcia

MUSICA

Michael Nyman

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Alla fine degli anni '30, i fotografi Robert Capa, Gerda Taro e David "Chim" Seymour si recarono in Spagna per documentare la Guerra Civile Spagnola. Tre scatole, note come la *Valigia Messicana*, contenenti le loro opere, andarono perdute, per poi riemergere settant'anni dopo in Messico. Non si tratta in realtà di una valigia vera e propria, ma di tre scatole di cartone – probabilmente un tempo custodite in una valigia – contenenti 126 rullini, per più di 4.500 negativi. La *maleta mexicana* racconta la storia della valigia scomparsa e spiega l'importanza delle immagini per la storia della fotografia di guerra, per la Spagna e per le vite dei tre fotografi. Il contenuto delle scatole è suddiviso in modo abbastanza equo tra i tre artisti e vengono affrontate le differenze tra i loro stili e contenuti. Ancora più interessante è l'impatto che il recupero delle foto ebbe sul popolo spagnolo. La guerra civile spagnola fu un periodo così doloroso che molti spagnoli più anziani non parlarono mai delle loro esperienze con figli o nipoti, e un'intera generazione crebbe con un enorme vuoto nella propria storia familiare. La scoperta della *Valigia Messicana* ha incoraggiato questi giovani a ricercare gli anni mancanti nel passato del loro Paese, e questo film documenta la speranza e il dolore con cui lo fanno.

TITOLO

El silencio de otros



TITOLO TRADOTTO

Il silenzio degli altri

QUANDO, DOVE

2018, Spagna-Stati Uniti d'America

FORMATO

Video, Colore, 92 min

REGIA

Robert Bahar, Almudena Carracedo

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Pedro e Agustín Almodóvar,
Lucernam Films, El Deseo

SOGGETTO

Robert Bahar, Almudena Carracedo

FOTOGRAFIA

Almudena Carracedo

MONTAGGIO

Kim Roberts, Ricardo Acosta

SUONO

/

MUSICA

Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Il film offre un ritratto cinematografico del primo tentativo nella storia di perseguire i crimini durante la dittatura spagnola di Franco (1939-1975). Coloro che li hanno perpetrati hanno goduto dell'immunità per decenni, grazie a una legge di amnistia del 1977. Porta alla luce un passato doloroso che la Spagna è riluttante nell'affrontare, anche oggi, decenni dopo la morte del dittatore. La storia si sviluppa in due continenti: in Spagna, dove i sopravvissuti e gli avvocati di diritto umano stanno mettendo in piedi un caso che la corte spagnola rifiuta di considerare, e in Argentina, dove un giudice fa uso del principio di giurisdizione universale, che consente ai tribunali stranieri di indagare sui crimini contro l'umanità se il Paese in cui si sono verificati si rifiuta di farlo. Il fatto che sottosuolo della Spagna sia pieno di cadaveri non identificati e fosse comuni, mentre ci sono ancora strade e piazze dedicate ai soldati fascisti ed è tutt'oggi in vigore una legge di amnistia del 1977 che sancisce un patto di oblio obbligatorio, ci dice ancora troppo di una nazione che forse è governata da silenziosi complici di quelle atrocità che tuttora non hanno trovato giustizia.

TITOLO

Longa noite



TITOLO TRADOTTO

Longa noite

QUANDO, DOVE

2019, Spagna

REGIA

Eloy Enciso

FORMATO

Video, Colore, 90 min

INTERPRETI

Misha Bies Golas, Verónica Quintela, Manuel Pumares, Suso Meilán, Celsa Araújo, Alberto Albite, Fernando García, Luís Martínez, Cristian Díaz

PRODUZIONE

Beli Martínez, Filmika Galaika

SOGGETTO

Eloy Enciso (a partire da testi di Max Aub, Alfonso Sastre, Luis Seoane, Ramón de Valenzuela, Marinho Del Valle, Rodolfo Fogwill, José María Aroca, Ángeles Malonda)

FOTOGRAFIA

Mauro Herce

MONTAGGIO

Patricia Saramago

SUONO

Joaquín Pachón

MUSICA

/

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

Ambiziosa narrazione storica, dramma brechtiano *à la manière de Straub-Huillet*, scritto rigorosamente su base documentaria, opera che attraversa tre decenni di dittatura franchista, ma in modo meditativo, frammentario e poetico. *Longa noite* possiede la sontuosa solennità necessaria per raccontare le storie di coloro che hanno vissuto questo periodo inquietante dopo la guerra, e anche di coloro che sono stati prigionieri nei campi di concentramento in Galizia durante gli anni '40 e che ripensano alle loro vite e alle loro scelte con inquietudine, avendo tutti sopportato e subito la repressione di un sistema autoritario, ma che in seguito hanno potuto raccontare le loro esperienze. Enciso ha scelto un cast di non professionisti per evocare l'insicurezza umana, che si manifesta chiaramente nei loro volti turbati. Sono persone aggrappate al passato che trovano conforto nella natura e nella pace della campagna: tutto questo è sovrapposto ai loro pensieri e alle loro meditazioni su una Spagna governata dal fascismo. Sebbene chiaramente ambientata in un momento storico, questa impresa universale appare anche fortemente contemporanea, riecheggiando l'instabilità del presente e risuonando con i flussi politici e sociali che stanno avvenendo in tutto il mondo. Persino la forza fondante della natura è ora minacciata.

TITOLO

Frente a Guernica (Versione integrale)



TITOLO TRADOTTO

Di fronte a Guernica (Versione integrale)

QUANDO, DOVE

2023, Italia

FORMATO

Video, B&N / Colore, 126 min

REGIA

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

SOGGETTO

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

FOTOGRAFIA

/

MONTAGGIO

Yervant Gianikian, Luca Previtali

SUONO

Tommaso Barbaro

MUSICA

Luis Agudo

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

“L’idea del film *Frente a Guernica (Director’s Cut)*, mio e di Angela Ricci Lucchi, nasce dalla nostra visita al Museo Reina Sofía in occasione della proiezione di *Pays Barbare* nel 2014. Le sensazioni provate riguardo l’opera di Picasso, dopo l’esilio di *Guernica*, ci spingevano a cercare i materiali sulla Spagna in nostro possesso e descritti nei quaderni. Non avevamo il film di Robert Flaherty in 35mm, l’opera era al MoMA di New York dove *Guernica* è a lungo rimasta. Il film ci fu dato dal Museo Reina Sofía. Nel film *Frente a Guernica (Versione integrale)* mentre Lucrezia Lerro, una delle due voci narranti, racconta del “caso” Osip Mandel’shtam, io leggo sia dal diario di Mikhail Koltsov, sull’arrivo degli scrittori per il congresso, sia tutte le altre didascalie di *Frente a Guernica (Versione integrale)*. Questo è il film che con Angela Ricci Lucchi abbiamo ideato, pensato insieme. Oggi mantengo, ancora una volta, la promessa fatta ad Angela, di continuare il nostro lavoro politico, artistico, storico, sulla violenza del Novecento.” — Yervant Gianikian

TITOLO

Hommage à la Catalogne



TITOLO TRADOTTO

Omaggio alla Catalogna

QUANDO, DOVE

2025, Francia

FORMATO

Video, B&N / Colore, 67 min

REGIA

Frédéric Goldbronn

INTERPRETI

/

PRODUZIONE

**Richard Copans,
Les Films d'Ici, Histoire TV**

SOGGETTO

Adattamento del libro *Homage to Catalonia* (1938) di George Orwell

FOTOGRAFIA

/

MONTAGGIO

Aurélie Ricard

SUONO

Emmanuel Soland

MUSICA

**Catherine Delaunay, Bruno Ducret,
Tony Hymas, Guillaume Séguron**

COMMENTO, DIDASCALIE

/

TESTO

/

NARRAZIONE

/

SUPERVISIONE

/

“Qualcosa di singolare e prezioso’, scrisse George Orwell, tentando di descrivere ciò che incontrò a Barcellona al suo arrivo nel dicembre del 1936. Sono le parole dello scrittore inglese, pronunciate da Bruno Podalydès, in *Homage to Catalonia*, il libro del 1938 che racconta i suoi sei mesi nella Spagna di guerra come miliziano del POUM, il movimento comunista antistalinista a cui Orwell era già associato e alla cui branca britannica, l’Independent Labour Party, avrebbe poi aderito. Nell’omonimo film, estratti dal libro raccontano i principali episodi di questa fase della guerra civile spagnola in cui Orwell fu coinvolto, così come li visse lui stesso, ma anche la sua vita quotidiana, le idee che meditò e le sue riflessioni politiche e morali. Dal punto di vista visivo, un ricco montaggio di archivi d’epoca - filmati e fotografie - contribuisce all’approccio unico di Frédéric Goldbronn, ottenendo il duplice merito di rendere un momento storico significativo al tempo stesso leggibile e profondamente toccante, e di offrire una forma cinematografica più singolare di quanto appaia a prima vista, nella sua disposizione di parole e immagini. Senza fronzoli stilistici, il film costruisce un sottile gioco di prospettive, molteplici punti di vista che risuonano perfettamente con il testo e lo stato d’animo di Orwell.” — Jean-Michel Frodon

Due saggi inediti

PARTE 2

MEMORIE E DELUSIONI: LA GUERRA NON ERA FINITA

— Esteve Riambau

Dopo la morte di Franco, avvenuta nel novembre del 1975, gli schermi spagnoli furono invasi da film che ripercorrevano quella Guerra Civile che, per quasi quarant'anni di dittatura, aveva potuto essere ricordata solo dal punto di vista dei vincitori. In questa nuova fase, furono girate fiction storiche quali *Las largas vacaciones del 36* (Le lunghe vacanze del '36) (Jaime Camino, 1976) o *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), che rendevano esplicite le metafore precedentemente rappresentate da Víctor Erice in *El espíritu de la colmena* (Lo spirito dell'alveare) (1973) o da Carlos Saura in *La prima Angélica* (1974). Sul fronte dei documentari, divenne possibile distribuire le opere fino a quel momento proibite come *Canciones para después de una guerra* (1971) e *Caudillo* (1976) di Basilio Martín Patino; al contempo, iniziarono a comparire documentari partigiani quali l'anarchico *¿Por qué perdimos la guerra?* (Antonio Santillán, 1978) mentre Pere Portabella, in *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), partiva dalla tomba del dittatore per sondare il terreno dei partiti antifranchisti di fronte alle nuove prospettive democratiche.

Molti dei film prodotti in quel periodo giocavano la carta del *riconoscimento*, ossia l'identificarsi con entusiasmo con i simboli degli sconfitti che fino a quel momento erano rimasti nascosti o male interpretati. Tuttavia, la Guerra Civile spagnola fu più complessa di un semplice scontro tra repubblicani e insorti. All'interno di ciascun partito vi erano diverse fazioni, talvolta persino contrapposte. Soltanto tre film documentari – ol-

tre alla fiction *Land and Freedom* (Terra e libertà) (1995), realizzata dal britannico Ken Loach, di aperte simpatie trockiste – approfondirono tali contraddizioni del partito repubblicano e dei sostrati primari del franchismo.

Jorge Semprún, il romanziere spagnolo esiliato in Francia, aveva scritto il copione di *La Guerre est finie* (La guerra è finita) (Alain Resnais, 1966), una riflessione autobiografica sugli anni trascorsi da militante clandestino nella Spagna franchista e sulle successive divergenze con la politica del Partito Comunista, dal quale sarebbe stato in seguito espulso. Alcuni anni dopo, durante la fase conclusiva del franchismo, ritornò sullo stesso argomento il documentario *Les deux mémoires* (1973), l'unico film diretto da lui. *La vieja memoria*, diretto da Jaime Camino nel 1978, propone un mosaico di testimonianze storiche che mettono in evidenza gli scontri interni al partito repubblicano. Infine, Jaime Chávarri, in *El desencanto* (1976), utilizza la vedova e i tre figli del poeta franchista Leopoldo Panero per analizzare il disfacimento di una delle istituzioni essenziali del franchismo: la famiglia.

Il progetto iniziale di *Les deux mémoires* rappresentava un affresco storico che avrebbe dovuto esordire con l'inizio della guerra nel 1936 per poi proseguire con l'esilio, la resistenza in Francia e i campi di concentramento nazisti, e per concludersi infine nella Spagna franchista del 1970, con il processo di Burgos contro i militanti dell'ETA. Il montaggio finale ridimensionò tuttavia le sue ambizioni pur mantenendo l'impronta personale di Semprún, a partire dal titolo che esprime già uno degli elementi cardine della sua opera: la memoria come meccanismo evocatorio. Non è un caso che *Les deux mémoires* abbia inizio sulle spiagge francesi di Argelès, oggi popolate da turisti ma che, nel 1939, avevano accolto migliaia di rifugiati spagnoli. Non è nemmeno un caso che, alla fine, compaia lo stesso Semprún che interpreta il protagonista di *La Guerre est finie* per consentire a Yves Montand di ripetere la sua celebre arringa contro i luoghi comuni sulla Spagna sostenuti dalla sinistra francese.

Mosaico costruito a partire da materiali di archivio e interviste girate in Francia e, in maniera clandestina, anche in Spagna, il film è caratterizzato da un singolare elenco di testimonianze. Vi sono sopravvissuti alla Guerra Civile appartenenti a diverse fazioni: comunisti ortodossi (Santiago Carrillo, Simón Sánchez Montero) e dissidenti (Fernando Claudín), anarchici (Federica Montseny, Josep Peirats), esponenti di destra (José María Gil Robles) e falangisti pentiti (Dionisio Ridruejo), ma anche storici anglosassoni (Gabriel Jackson, Ian Gibson), artisti e intellettuali appartenenti a diverse generazioni (María Casares, Raimon, José Menese) e persino giovani segnati da storie familiari di segno opposto (Carmen Claudín, José Martín Artajo, Lucy Durán). Salta all'occhio l'assenza di nazionalisti catalani e baschi – ad eccezione di Manuel Irujo, che compare però in veste di ministro della Repubblica – e, soprattutto, di leader socialisti.

Sin dal principio, Semprún mette in chiaro qual è la sua interpretazione della Storia, dal momento che inizia il suo racconto non con le cause della guerra né con l'insurrezione franchista bensì con l'inizio di un esilio repubblicano i cui protagonisti assisteranno, proprio come lui, al consolidamento della dittatura a livello internazionale in contrapposizione con i repubblicani sconfitti e condannati a vivere oltre confine. La seconda parte del film tratta dell'inizio della guerra e della rivoluzione spagnola del 1936. Qui sono gli anarchici a prendere l'iniziativa. In seguito, Semprún torna indietro fino alla repubblica borghese del 1931 per evocare poi lo scontro armato che ebbe luogo a Barcellona nel maggio del 1937 e che vide contrapposti anarchici e POUM (partito vicino al trockismo) da una parte e le forze governative associate al PCE dall'altra. Carrillo interviene su questo punto per dichiarare che «il POUM – e il trockismo in generale – venivano classificati come rappresentanti del nemico fascista, non erano considerati come una corrente interna al movimento rivoluzionario». Tuttavia Semprún, partendo dal dirigente comunista – uno dei responsabili della sua espulsione dal PCE – rettifica che «in realtà, è evidente che

il trockismo è una corrente del movimento marxista». Secondo Semprún, Trockij è sinonimo di antistalinismo.

A queste testimonianze sulla spaccatura della sinistra si aggiungono quelle dello scrittore Juan Goytisolo, del poeta anarchico José Martín Artajo – altro dissidente – o dello scrittore francese André Malraux. Semprún colloca il suo romanzo *L'Espoir* nella prospettiva di una storia scandita dalle dichiarazioni di Lucy Durán, figlia del generale repubblicano che ispirò il personaggio di Manuel, e della lettura drammatizzata che ne fanno alcuni studenti. Questa volontà di superare l'eredità della Guerra Civile diffusa tra le nuove generazioni trova in Carmen Claudín una testimone privilegiata che introduce a sua volta la testimonianza del padre Fernando – il dirigente espulso dal PCE insieme a Semprún –, nella sua analisi de «l'appoggio sovietico alla Spagna repubblicana».

Occupandosi dello scontro del maggio del 1937 tra comunisti e repubblicani da una parte e trockisti e anarchici dall'altra, il film va a stuzzicare una ferita che poi si riapre completamente con la denuncia degli interessi militari di primo piano che l'URSS deteneva in Spagna. Secondo la testimonianza di Lucio Losa (militante delle *Juventudes Socialistas Unificadas*), la prima ondata di consiglieri sovietici, vecchi bolscevichi della Rivoluzione di Ottobre, fu particolarmente efficace. Tuttavia, a partire dai Processi di Mosca, orchestrati da Stalin contro presunti dissidenti che avrebbero potuto oscurare il suo potere, i nuovi delegati si rivelarono non essere altro che arrivisti a cui interessava unicamente mettere in salvo la pelle dalle ire del dittatore sovietico. Non è questa la percezione di Carrillo, ancora una volta utilizzato da Semprún come elemento di contrasto, di un aiuto al quale lo storico nordamericano Gabriel Jackson aggiunge alcune sfumature: i dubbi di Stalin nei confronti di un intervento militare che non ebbe luogo fino al mese di ottobre del 1936 nonché il prezzo altissimo, pari a più della metà delle riserve auree della Banca di Spagna, che la Repubblica fu tenuta a pagare come contributo che, secondo l'auto-

re di *La República española y la Guerra Civil*, «non era sufficiente a vincere la guerra né dal punto di vista quantitativo né da quello qualitativo». Dalla sua posizione di dissidenza condivisa con Semprún, Claudín ammette quindi la responsabilità dei comunisti spagnoli nella sconfitta.

«La guerra è finita» si legge nel capitolo seguente, recante data marzo 1939. Non a caso, tale capitolo si apre con immagini di archivio del popolo madrileno che acclama Franco. Più avanti, si succedono il ricordo della repressione, ai danni del comunista Sánchez Montero, e la critica da parte dell'ex falangista Ridruejo dell'appropriazione esclusiva ad opera di Franco del trionfo nella Guerra Civile ai danni di quello che lo stesso, a sua volta dissidente, chiama «l'utopia falangista». La vittoria degli alleati nella Seconda Guerra Mondiale portò l'illusione di un'imminente caduta del franchismo alla stregua degli altri totalitarismi europei. Così non fu e, al contrario, il franchismo aprì la strada alla Guerra Fredda contro il comunismo, nella quale Franco svolse un ruolo di primo piano. Dopo la rappresentazione di due visioni contrapposte della Chiesa e l'intervento del cantante Raimon, è proprio Semprún a irrompere finalmente in prima persona sulla scena de *La Guerre est finie* in cui Montand rinnega «questa mitologia della guerra spagnola che l'Europa, e soprattutto la Francia, nutrono sia a sinistra sia a destra: questa "Spagna nel cuore" ereditata dalla bellissima poesia di Pablo Neruda (che però non ha nulla a che vedere con questa sentimentalizzazione) di cui *Morir en Madrid* rappresenta l'apice con questo romanticismo dell'antifascismo e dei buoni contro i cattivi».¹

La finzione lascia il posto alla realtà ed è lo stesso attore a concludere il succitato monologo, questa volta al tempo presente, per constatare che tra *La Guerre est finie* e *Les deux mémoires* vi sono due cose che sono cambiate nell'arco di appena otto anni: la Spagna stessa e il numero di turisti che la

visitano. In una conversazione tra Montand e Semprún davanti alla macchina da presa, lo scrittore ammette che il finale del primo dei due film era eccessivamente idealistico e rivendica il punto di vista politico del secondo mediante la strategia del «lasciar parlare gli altri, il che implica ascoltare molte sciocchezze e cose già note, ma almeno bisogna fare lo sforzo di ascoltarli e tentare di comprenderli».

L'ultimo fotogramma di questo film testimonianza, un bambino diretto in esilio che attraversa il confine con il pugno alzato, rimanda al vissuto personale di Semprún. Successivamente a *La Guerre est finie* e quattro anni prima della pubblicazione di *Autobiografía de Federico Sánchez, Les deux mémoires* torna a essere una proiezione personalizzata dell'autore che dialoga con la Storia. Tuttavia, questo film passò praticamente inosservato. In Francia, smontava i luoghi comuni con sfumature eccessivamente sottili e, in Spagna, non poté essere proiettata fino a dopo la morte del dittatore e si trattava comunque di proiezioni sporadiche realizzate esclusivamente nelle cine-teche di Madrid e Barcellona. Di questa breve fase pubblica ne sopravvisse un'unica copia, conservata presso la Cinémathèque Française però, poco prima della morte di Semprún, su iniziativa congiunta di questa istituzione, Filmoteca Española e Filmoteca de Catalunya, vennero intraprese le pratiche necessarie per accedere al resto dei materiali ubicati presso laboratori parigini, al fine di garantirne la conservazione e la diffusione. Visto nel contesto attuale, *Les deux mémoires* è un film che presenta un prezioso carattere documentale che ha bisogno di essere rivendicato per future generazioni di spettatori.

La calorosa accoglienza riservata a *Las largas vacaciones del 36* (1976) consacrò Jaime Camino come rinomato esperto della Guerra Civile spagnola. In un momento storico in cui, con la morte del dittatore, si intendeva ora saldare i conti in sospeso con un passato di repressione durato quasi quarant'anni, il cineasta catalano capitalizzava sul vantaggio di aver anticipato la trattazione di quel periodo storico dalla prospettiva

degli sconfitti con *España otra vez* (1968). Camino approfondì ulteriormente questo tema con *La vieja memoria* (1978), un nuovo approccio al contesto storico, stavolta in chiave documentaristica e che vedeva come protagonisti importanti personaggi storici sopravvissuti. Dolores Ibarruri, Federica Monsteny, Josep Tarradellas, Enrique Lister e José María Gil Robles furono alcuni dei testimoni convocati davanti alla macchina da presa. *La vieja memoria* non si limitava a dare la parola agli sconfitti della Guerra Civile ma metteva in risalto anche le sue differenze interne oltre a scavare nelle sue contraddizioni. Camino rivendicava la soggettività dei diversi punti di vista, «il diritto di ognuno alla propria memoria»². La memoria, ancora una volta la memoria e, per di più, nella pluralità delle sue voci.

Il primo embrione di questo film risale al 1970, anno in cui Camino e Román Gubern – prestigioso storico cinematografico nonché cosceneggiatore di film precedenti di Camino – pensarono di mettere insieme testimonianze della Guerra Civile spagnola per una televisione straniera. A causa della censura spagnola che ne avrebbe impedito la realizzazione, fu necessario aspettare fino alla morte del dittatore affinché *Caudillo* (B. Martín Patino, 1975), *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa Cinema Alternatiu, 1974-7) e *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Abad de Santillán, 1977) – oltre al recupero di alcuni documentari stranieri sulla Guerra Civile spagnola, fino ad allora vietati – aprissero la strada che avrebbe permesso la realizzazione di *La vieja memoria*.

Nell'estate del 1976, in concomitanza con la prima di *Las largas vacaciones del 36*, Alvah Bessie segnalò a Camino che a Firenze si stava svolgendo un incontro di ex combattenti delle Brigate Internazionali. Lo sceneggiatore nordamericano, vittima della cosiddetta caccia alle streghe e collaboratore di Camino in *España otra vez*, era uno di loro. Proprio lì furono realizzate alcune riprese, poi escluse dal montaggio finale a

causa della sovrabbondanza di materiale girato e di archivio nonché dei vincoli relativi alla struttura dell'opera. Uno schema datato 27 febbraio 1977 prospettava le seguenti opzioni:

- Testimonianza dei sopravvissuti, personaggi famosi o anonimi della storia;
- Attrazione verso il personaggio di Durruti. Seguire la sua avventura di vita a mo' di filo conduttore al fine di ordinare e concentrare fatti capaci di conferire ampia dilatazione al film;
- Terza e massimalista: Un atto di creazione, a partire da testimonianze e documenti, testi e ragionamenti, abilmente riuniti in un unico documento al fine di spiccare il volo realizzando qualcosa che vada ben oltre il semplice e conciso documento.

Questo embrione comprendeva anche capitoli relativi all'assedio dell'Alcázar di Toledo, Juan Negrín, Largo Caballero, Perché abbiamo perso la guerra?, La guerra, si poteva evitare?, Manuel Azaña e Gli Internazionali. Tuttavia, molte di queste intestazioni vennero meno dopo l'inizio delle interviste, in gran parte effettuate tra gennaio e giugno del 1977. La troupe cinematografica si recò in diverse città europee per incontrare i superstiti della guerra, che si trovavano quasi tutti ancora in esilio. Frederic Escofet si trovava a Bruxelles, José Luis de Villalonga e Enrique Líster a Parigi, Josep Tarradellas a Saint-Martin-le-Beau, Ricardo Sanz e Federica Montseny a Tolosa e *La Pasionaria* a Mosca. Le interviste con Arthur Koestler e Salvador de Madariaga non furono mai girate, André Malraux (che compariva come personaggio di finzione in una scena de *Las largas vacaciones del 36* girata e poi tagliata) era morto nel 1976 e il falangista Rafael Serrano Suñer fu l'unico a rifiutare di essere intervistato. Invece, l'intervista con la vedova di Buenaventura Durruti, uno dei punti cardine previsti nel primo schema, fu girata ma fu talmente insoddisfacente che fu respinta nella sua interezza. «O non sapeva chi era veramente suo marito o non volle raccontarcelo», affermò Camino.

Dopo nove mesi di interviste, il regista disponeva di 23 ore di registrazioni, a cui bisognava aggiungere il materiale di archivio proveniente da Mosca, da Tolosa e da Joris Ivens (al quale è dedicato il film) e le fotografie di Agustí Centelles sul 19 luglio. Con tutto ciò a disposizione, nel settembre del 1977, Camino completò un montaggio suddiviso in quattordici capitoli: Proclamazione della Repubblica; Vittoria del Fronte Popolare; José Antonio e il colpo di Stato; 17 luglio 1936; 18 luglio 1936; 19 luglio 1936; Rivoluzione; Colonna Durruti; La violenza; L'Alcázar di Toledo; Brigate Internazionali; Guerra o rivoluzione?; Avvenimenti di maggio; Sconfitta. In ciascuno di questi capitoli, si intrecciano le testimonianze di una ventina di personaggi che rappresentano le varie tendenze. Le inquadrature con cui vengono filmati da Camino sono tutt'altro che innocenti: un'illuminazione tenebrista si diffonde sull'intervento dell'esponente di destra Gil Robles caratterizzato da una leggera ripresa dal basso, un primo piano sottolinea la rotondità fisica del generale comunista Líster, un ritratto accurato di José Antonio Primo de Rivera domina l'intervista con il sindacalista David Jato, *La Pasionaria parla* – con la scioltezza di un'attrice drammatica – con un carcerato proveniente dalle Canarie e l'anarchica catalana Federica Montseny posa insieme a una bottiglia del liquore Aromas de Montserrat. Proprio come sottolineato da José Luis Guarnier con la sua consueta perspicacia, «ammirevolmente fotografati nella loro verità – non so se sia eccessivo indicare che con uno spirito, a mio modesto parere, abbastanza vicino a quello di Goya nei suoi ritratti della corte di Carlo IV –, personaggi fino a poco tempo fa sia mitici sia clandestini si rivelano come mai prima d'ora in un film, con immediatezza balzachiana»³.

Nemmeno il montaggio è neutro: *La Pasionaria* e Federica Montseny si ingarbugliano in un dibattito articolato dalla moviola e la rivolta militare di Barcellona contrappone le pro-

spettive di un falangista insorto, degli anarchici che impugnano le armi e della polizia repubblicana che cerca di mantenere il controllo. Vi sono altri episodi particolarmente controversi, come il dibattito tra anarchici e comunisti sulla preminenza della rivoluzione sulla guerra o, in modo particolare, i fatti del maggio 1937, sui quali esistono a malapena immagini documentali e che Camino riassunse per mezzo del diario di Manuel Azaña.

La capacità di riaprire ferite sia da parte della sinistra sia da parte della destra sottolinea l'importanza di questo film, che riabilitò la memoria della Guerra Civile spagnola durante i primi anni della democrazia senza nulla togliere alla sua complessità. Fu girato al momento propizio, quando una parte dei suoi protagonisti erano ancora vivi; Camino si attribuì il ruolo di notaio di una Storia di cui attesta la veridicità ma, al contempo, su cui si esime dall'esprimere pareri personali. Fu sufficiente dare voce ad alcuni personaggi che, chiamati a testimoniare come fantasmi del passato, interpretano loro stessi davanti a una cinepresa che li colloca nel luogo che era stato assegnato loro dalla Storia e, così facendo, il film diventa, per usare le parole di Camino, «l'insieme obbiettivo di memorie distinte»⁴.

El desencanto (1976) può essere considerato come un documentario sulla Guerra Civile spagnola in quanto tratta di uno dei capisaldi ideologici del franchismo, la famiglia, visto dalla prospettiva della vedova e dei tre figli del poeta Leopoldo Panero. Membro di una famiglia repubblicana, dopo la rivolta militare, fu obbligato a cambiare partito per evitare la quasi certa fucilazione. Da quel momento, servì con lealtà gli interessi del franchismo fino alla sua morte, nel 1962. Il parallelismo tra il padre assente e Franco stesso è psicoanaliticamente evidente e sono proprio i componenti della sua famiglia apparentemente felici i quali, con le loro recriminazioni e i loro regolamenti di conti, mettono in risalto il disfacimento di un'istituzione che diventa così una metafora primordiale di un regime putrefatto.

4 *Controcampo* n. 1, aprile 1979.

Jaime Chávarri, regista di *El desencanto*, aveva già realizzato un primo lungometraggio di finzione, *Los viajes escolares* (1974), che si occupava a sua volta dell'istituto della famiglia, quando, nel giugno del 1974, il produttore Elías Querejeta gli propose di realizzare un cortometraggio. Il regista voleva introdurre la macchina da presa in un ospedale psichiatrico però gli fu negata l'autorizzazione. Nacque così l'idea di registrare interviste con la famiglia di un conoscente, Michi Panero, ma sei mesi dopo e in seguito alla valutazione del primo materiale, Chávarri giunse alla conclusione che si poteva utilizzare solo ed esclusivamente come punto di partenza di un lungometraggio. Querejeta accettò la sfida così si susseguirono altre quattro fasi di riprese, fino a settembre del 1975, nelle quali i quattro componenti della famiglia assunsero i ruoli che loro stessi si erano creati: Felicidad Blanc, la vedova di Leopoldo Panero, la gran signora che sente la mancanza degli anni di matrimonio con il poeta. Juan Luis, il primogenito a sua volta poeta, si caratterizza come il pagliaccio che mostra i suoi feticci letterari e sostituisce la figura paterna. Michi, il fratello minore, origine stessa del film e il più coinvolto in esso, si mostra indistintamente a favore o contro sua madre e i suoi fratelli. Leopoldo María, il figlio di mezzo, fu il più reticente a partecipare alle riprese e finì per essere il fattore scatenante che portò alla caduta delle varie maschere indossate dagli altri. Dopo una prima apparizione fantasmagorica, a passeggio per un cimitero mentre viene invocato dai suoi fratelli, irrompe con la propria voce esattamente a metà del film per trasformare quello che lui chiama «la leggenda epica della famiglia» in una deprimente verità. Ricoverato dalla madre in un ospedale psichiatrico in seguito a un tentativo di suicidio «da operetta» e al consumo di marijuana, si autodefinisce il capro espiatorio di una famiglia in cui dà a Juan Luis del paranoico e a Michi dello schizofrenico senza nascondere il carattere autoritario di un padre alcolizzato la cui morte fu motivo di felicità ma anche di declino economico. Le testimonianze dei componenti della famiglia vengono rese

individualmente o mediante dialoghi tra due o tre di essi. Non appaiono mai tutti e quattro insieme, sintomo della frattura familiare. Non ci sono nemmeno immagini documentali di Leopoldo Panero: solamente una statua avvolta nella plastica che sarà inaugurata ad Astorga, la sua città natale, alla presenza della vedova e dei suoi due figli. Come afferma Jorge Semprún nell'introduzione del copione, «la figura del padre diventa qui visibile come statua, vale a dire, come personaggio storico, ufficiale. Come granitica figura retorica»⁵. La metafora è chiaramente freudiana. Di fronte al padre assente, il figlio maggiore cerca di prendere il proprio posto; la moglie lava idillicamente la sua memoria; il figlio di mezzo tenta edipicamente di ucciderlo; e il figlio minore, nell'ultima scena del film, conferma quello che aveva già detto all'inizio sulla sua famiglia: «Siamo la fine di una razza erosa dal tempo, non in senso wagneriano».

Il montaggio del film si concluse in concomitanza con la morte di Franco e, alla fine del 1976, l'interpretazione politica di *El desencanto* divenne ancora più evidente. L'eredità del dittatore, anche se sembrava essere «legata e ben legata», si sarebbe rivelata effimera, oggetto di svariati tradimenti, come quello del falangista Adolfo Suárez, eletto primo presidente della democrazia, oppure del re Juan Carlos, il suo delfino. Anche *El desencanto* è frutto di tradimenti: da parte dei figli nei confronti del padre, quelli che Leopoldo María scopre essersi verificati in seno alla famiglia, e quello che Jaime Chávarri commette verso tutti loro con un film divenuto un epitaffio che avrebbe poi avuto una sua continuità in *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994). Il modo in cui il cineasta fa irrompere Leopoldo María sulla scena segna un punto di svolta che cambia il corso del film: dall'evocazione nostalgica allo squallore, dalla poesia alla farsa, dalla famiglia Panero al franchismo. Proprio come affermato da Semprún, «*El desencanto* costituisce una delle arringhe più terribili, una delle più amare e spietate

5 Introduzione a: *El desencanto*, Elías Querejeta ediciones, Madrid, 1976, p. 12.

che io conosca, contro la famiglia spagnola: cattolica, patriarcale e monoandrica».⁶

Dietro a *El desencanto* palpita il fantasma di quella stessa Guerra Civile spagnola che *Les deux mémoires* e *La vieja memoria* evocano in primo luogo a partire dallo scontro, dalla polemica e dall'eterodossia. Il partito insorto, come quello repubblicano, era a sua volta pieno di contraddizioni che si accentuarono con il tempo. Oltretutto, non è un caso che i tre film siano uniti da un sottile filo di similitudini. La produzione di *La vieja memoria* era a carico di Profilmes, un'impresa cinematografica finanziata da un imprenditore dell'Opus Dei nella quale Ricardo Muñoz Suay stabiliva i contenuti. Di pari passo con una linea commerciale dedicata al cinema di avventura e del terrore, questo militante comunista che negli anni cinquanta aveva collaborato con le missioni clandestine di Semprún nella Spagna franchista prima che entrambi fossero espulsi dal partito, lasciò la sua impronta in tre film particolarmente vicini al suo profilo ideologico. *Sonámbulos* (1978) era una "lettera di addio" che Manuel Gutiérrez Aragón – sceneggiatore de *Las largas vacaciones del 36* – inviò alla direzione del PCE. Anche *Les Routes du Sud* (Le strade del sud) (Joseph Losey, 1978) riuniva altri noti ex comunisti ortodossi, come lo sceneggiatore Jorge Semprún, l'attore Yves Montand e Losey stesso. Il terzo di questi titoli era *La vieja memoria*, un'esposizione illustrativa dei conflitti interni tra le diverse fazioni del partito repubblicano. Infine, il copione di *El desencanto*, pubblicato dal suo produttore, Elías Querejeta, è preceduto da un'introduzione di Jorge Semprún, romanziere, sceneggiatore e regista di *Les deux mémoires*. La memoria è appunto il sostrato in cui si ritrovano questi tre film per constatare che, malgrado la morte di Franco, la guerra non era ancora finita.

IMMAGINI DELLA GUERRA CIVILE

— Valeria Camporesi

1. UNA RIFLESSIONE CULTURALE.

Parlare di documentari che trattano di un episodio centrale della storia di un paese implica tener conto del ruolo che quei film giocano nella costruzione della memoria, intesa come narrazione socialmente condivisa del passato. Nel caso della guerra civile spagnola, il panorama della produzione di audiovisivi informativi sul conflitto comincia con l'inizio delle ostilità, nel luglio del 1936, e arriva sino ad oggi. In questi 90 anni, in cui la Spagna è passata dallo scontro armato tra schieramenti politicamente e ideologicamente opposti, a una dittatura, e finalmente alla democrazia, e, in parallelo, da un relativo isolamento autarchico a un'accelerata globalizzazione, né il cinema, né la produzione culturale nel suo insieme, sono stati capaci di produrre le tracce di un minimo denominatore comune del discorso sul significato di quei terribili tre anni, tragica conseguenza del *levantamiento* di un gruppo di militari ribelli contro la repubblica.

Di fatto, la storia dei documentari che si occupano della guerra civile in Spagna è la storia dell'abnormemente dilatata presenza di prese di posizione che non sembrano essersi mosse molto dagli anni trenta del secolo scorso, e dallo scenario estremo rappresentato dalla situazione dello scontro armato a morte. È come se il congelamento a cui fu sottoposta l'elaborazione pubblica del conflitto durante la dittatura aves-

se impedito un chiarimento, un punto di partenza comune, perché il franchismo impose la propria visione, ovviamente di parte, come obbligatoria, e la presentò come rappresentativa dell'insieme della società. Questo spiega come sia stato possibile che, quando la Transizione alla democrazia s'installò evitando il conflitto o la rottura esplicita con l'antidemocratica tappa anteriore, i documentari che si produssero in quel nuovo contesto sulla guerra civile potessero presentare visioni così opposte da essere a tutt'oggi descritti come "parte di un combattimento ideologico" (M. Palacio y A. Mejón, "De la Transición a los premios Goya. Derivas de los documentales producidos en Madrid en democracia (1978-2011)", in C. Torreiro y A. Alvarado, a cura di, *El documental en España*, Madrid/Málaga, Cátedra/Festival, 2023, p. 136). Così, invece di installare una memoria della guerra civile che collocasse alla base, come elemento ideologicamente intrecciato con la costruzione della democrazia, l'affermazione della mancanza di legittimità del golpe che innescò il franchismo, si ratificò la validità delle due visioni contrapposte. Da allora, la costruzione della "memoria" della guerra civile sembra in buona parte appoggiarsi inevitabilmente sugli stessi principi contrapposti degli anni del conflitto, come se il contesto non fosse cambiato, producendo un bizzarro straniamento nato dal contatto tra tempi storici diversi con simili letture del passato.

Ma è anche vero che negli ultimi anni si è aperta, nella cultura democratica, una prospettiva diversa, potenzialmente capace di sollevare il discorso sulla guerra civile dagli incagliati scenari della sua nascita per trasportarlo verso un contesto simbolico e semantico differente, più affine alle esperienze delle nuove generazioni di spettatori. (Lascerei un momento in secondo piano lo scenario creato dalla crescente influenza culturale di ideologie di estrema destra che sembra dominare da un anno a questa parte; il recente recupero di una prospettiva aggressivamente filo-franchista e antidemocratica, che sia o no un fenomeno artificiale o passeggero,

richiede strumenti di analisi diversi e probabilmente più prospettiva di quella che abbiamo in questo momento.)

Mantenendo l'attenzione quindi sui due tipi di produzione descritti (uno strutturato sul modello del combattimento, e un secondo impegnato nella costruzione di un immaginario rinnovato), può essere utile fare un richiamo a un paio di esempi concreti. Scelgo due cortometraggi per la loro inesorabile capacità di sintesi. Entrambi adottano una visione saldamente identificata con valori di rispetto della convivenza democratica. Il primo, realizzato durante la dittatura, è chiaramente di confronto. Il secondo, molto più recente, si avventura su un territorio diverso, che supera la specificità e la concrezione degli avvenimenti storici per proiettarli su uno scenario emotivo differente, legato all'affermazione di valori più astratti.

2. AIDEZ L'ESPAGNE

(AYUDAD A ESPAÑA, P. PORTABELLA, 1969, 5'):
LA RE-INTERPRETAZIONE DEL "COMBATTIMENTO
IDEOLOGICO" IN UNO SPAZIO APPARTATO.

L'autore è Pere Portabella, cineasta catalano di film d'avanguardia, produttore, oltre che delle sue opere, di alcuni film fondamentali della storia del cinema spagnolo, nel biennio 1959-60, e, dopo la morte di Franco, figura politica di spicco dello spazio a sinistra del Partido Socialista Obrero Español. Autore profondamente impegnato nel dialogo con la musica e le arti visive, nel 1969 riceve l'incarico di realizzare un cortometraggio da inserire nella grande mostra su Joan Miró che si organizza in quell'anno a Barcellona. Non sorprende che scelga come ispirazione il famoso documento grafico creato nel 1937 da Miró e che, dominato dal giallo e rosso delle bandiere catalana e spagnola, rappresenta un personaggio con il pugno in alto inquadrato nella scritta "Aidez l'Espagne". Il film alterna immagini della serie d'incisioni "Barcellona 1939-44", del pro-

prio Miró, con frammenti di documentari girati da vari operatori negli ultimi tempi della Repubblica e durante la guerra, e monta al finale inquadrature di dettagli dell'opera che gli dà il titolo. La successione delle immagini di archivio riassume, senza parole e con il solo accompagnamento di rumori descrittivi, la storia della città e del paese dal 1936 al 1939: la campagna elettorale e le elezioni, con la gente per strada, bandiere che sventolano, la liberazione di Lluís Companys (Presidente de la Generalitat de Catalunya en 1936 che sarà poi fucilato dai franchisti), persone che salutano, poi, improvvisamente, esplosioni: la guerra, le morti, la distruzione, il funerale del sindacalista anarchico Buenaventura Durruti, l'aggressione finale e la dittatura. In breve, la storia di un disastro, che diede inizio a un'epoca oscura in cui Portabella stava ancora vivendo quando confeziona il suo piccolo ma esplosivo film.

La rapida esposizione dei contenuti illustra in modo molto efficace la composizione audiovisiva di una cronaca organizzata su fatti successivi facilmente riconoscibili per il pubblico catalano della epoca, identificati con la violenza e l'arbitrarietà del franchismo. Il modo in cui è costruito e la storia che racconta servono per evocare la complicata presenza, durante il franchismo, di discorsi alternativi alla visione promossa dal regime, che in questo momento comporta rendere visibili la persistenza del conflitto e la discordia, la posizione di chi non è d'accordo (con il discorso imposto dalla dittatura).

3. *LA MUCHEDUMBRE REAPARECERÁ SIEMPRE* (C. ASTUDILLO, 2022, 15'): LA STORIA E LE STORIE.

Il corto di Carolina Astudillo forma parte di un documentario intitolato “Cuatro variaciones sobre los materiales de *Paseo por una guerra antigua*” che Filmoteca Española commissionò a quattro giovani registi nel 2021. Ci troviamo

quindi in un contesto politico-culturale molto diverso, a più di 80 anni dalla fine del conflitto e quasi 50 dalla morte di Franco e la fine della dittatura. Il film è formato da altrettanti cortometraggi, di 15' ciascuno, con proposte di montaggio, e interpretazione, dei filmati, non montati, che Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem girarono nel 1949 per un esercizio che realizzarono quando erano studenti della scuola del cinema, l'“Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas”. Gli spezzoni originali di Bardem e Berlanga constano di diverse inquadrature di un mutilato che si muove con la sua stampella tra le rovine degli edifici della Città Universitaria distrutti durante la guerra civile. Nella versione di Astudillo, questo materiale è montato alternando frammenti di quel sofferto deambulare con fotografie e immagini filmate in Cile in diversi momenti, e che raccontano due storie concatenate legate dalla voce narrante: una che inquadra il racconto di ciò che una giovane donna (la stessa Astudillo) sa della storia spagnola del Novecento e spiega il suo forte legame con il mito della Seconda Repubblica, e l'altra che denuncia il pericolo che possa scomparire la memoria dei crimini della dittatura pinochetista inscritta nelle grade dello stadio di Santiago utilizzato come centro di detenzione e tortura durante il *golpe* del 1973. Ciò che le due linee argomentali hanno in comune è l'evocazione di momenti di resistenza culturale alla politica dell'oblio. La voce in *over* cita ed evoca come ispirazione la visione del rapporto tra passato e presente che Walter Benjamin, María Zambrano, o Chris Marker hanno descritto, analizzato e messo in gioco. Questo modo di organizzare il discorso sulla memoria della guerra civile apre l'orizzonte e provoca una riflessione che trova un eco nell'esperienza attuale e le preoccupazioni e le posizioni dell'oggi. “La storia avanza così, tappando la memoria come si tappano le orecchie”, recita el titolo di una delle sezioni del corto. È quindi molto importante svelare e riportare alla portata dei nostri sguardi le immagini, le parole

e i dettagli occulti che rivelano la molteplice presenza di quella *muchedumbre* (moltitudine) che “riapparirà sempre”, sfidando le semplificazioni della storia.

Il cortometraggio di Carolina Astudillo illustra con maestria quanto è possibile fare, per portare avanti questa missione, rinnovandola ogni giorno, e parlare con gli esseri umani che popolano il presente. Nonostante le differenze, tutti e due i cortometraggi parlano del passato a partire da un coinvolgimento forte con il loro presente: entrambi rappresentano in questo senso una testimonianza viva di come il cinema, e la creazione, possano creare spazi privilegiati non solo di riflessione sulla memoria, ma anche, e forse soprattutto, di esposizione alle emozioni create dall’accumulazione di narrazioni del passato. Emerge, contemplandoli, una nuova visione della storia.

¡No pasarán!
Ripensare la guerra
civile spagnola,
novant'anni dopo

PARTE 3

Un programma
per Pordenone
Docs Fest 2026
curato da
Federico Rossin



Dal 2 al 23 aprile 2026, Cinemazero ospita una speciale retrospettiva, in continuità con questo percorso, con alcuni classici e capolavori di grandi maestri che raccontano la storia della Guerra di Spagna: Joris Ivens - *The Spanish Earth* (1937); Paul Strand, Leo Hurwitz - *Heart of Spain* (1937); Henri Cartier-Bresson - *Victoire de la vie* (1937) e *L'Espagne vivra* (1939); André Malraux - *Espoir*, *Sierra de Teruel* (1939); Alain Resnais, Robert Hessens - *Guernica* (1949); Frédéric Rossif - *Mourir à Madrid* (1962).

INO PASARÁN! RIPENSARE LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA, NOVANT'ANNI DOPO

— Federico Rossin

La guerra civile spagnola scoppiò il 17 luglio 1936. Novant'anni esatti ci separano da questo evento fondatore che insanguinò il paese, divise le famiglie, distrusse città e divenne campo di battaglia su cui i due totalitarismi (nazifascismo e stalinismo) si scontrarono per la prima volta.

Il seguito furono trentasei anni (fino al 1975) di regime fascista guidato da Francisco Franco. Tanti film – documentari e di finzione – vennero girati durante la guerra, sia da militanti giunti da ogni parte del mondo per difendere la Repubblica, che dai nazionalisti franchisti alleati di Mussolini e Hitler. Non sono queste le opere che il festival mostrerà, ma quelle girate nel periodo finale della dittatura e nei primissimi anni di quella che venne chiamata la “Transizione spagnola”, quando il paese si dette una costituzione democratica e uno stato di diritto.

Gli anni in cui si incominciò a ripensare in maniera critica l'evento della guerra civile, a rivedere la questione dell'impegno, a criticare le posizioni più ideologiche, a cercare di comprendere le scelte del nemico senza mai scusarle biecamente.

Furono anche gli anni del disincanto e delle memorie divise, quelli della conquistata libertà dalla censura e della voglia di dimenticare.

Oggi, in cui si diffonde sempre più forte la tentazione autoritaria come un veleno, nelle nostre democrazie, proprio da qui – da questo momento di “après-coup”, e cioè di rielaborazione del lutto e di ricostruzione della comunità e della coscienza civile – si può (e forse si deve) rimettersi a riflettere sul passato per non ripeterne gli errori: per prendere coscienza che le fratture sociali e le ferite politiche che il fascismo ha inferto alla democrazia portano solo alla rovina di tutti.

PROGRAMMA

1. Viva la Spagna!

José María Berzosa, Francia, 1976. 116'

Un film da vedere per comprendere come la Spagna abbia costruito il suo presente dimenticando il suo passato.

2. Le due memorie

Jorge Semprún, Francia, 1972. 141'

Confrontando le memorie di entrambe le parti, alla ricerca di una posizione conciliante, il film offre una visione completa delle poste in gioco storiche e ideologiche del conflitto.

3. La vecchia memoria

Jaime Camino, Spagna, 1977. 161'

Film-monumento sulla memoria della Repubblica e della Guerra Civile: un capolavoro di intelligenza e finezza.

4. Il disincanto

Jaime Chávarri, Spagna, 1976. 96'

La vedova e i tre figli di un poeta franchista raccontano le loro storie con una franchezza gioiosa e folle: ovvero come fare a pezzi il patriarcato fascista.

5. Dopo... Prima parte. Non potete essere lasciati soli

Cecilia e José Juan Bartolomé, Spagna, 1981. 93'

Il primo documentario sulla Transizione. Il film fu bloccato dall'Amministrazione, vittima di una vergognosa censura che ne impedì la proiezione per anni.

6. Dopo... Seconda parte. Legato e ben attaccato

Cecilia e José Juan Bartolomé, Spagna, 1981. 102'

Primo documentario sulla Transizione. In barba alla "democrazia", fu bloccato dall'Amministrazione, vittima di una vergognosa censura che ne impedì la proiezione per anni.

BIBLIOGRAFIA

CINEMA

AA.VV. – *Spagna '36-'76* – 1976, Biennale di Venezia

AA.VV. – *Storia del cinema spagnolo* – 1995, Marsilio

Daniela Aronica – *La Guerra Civil Española en la propaganda fascista: noticiarios y documentales italianos (1936-1943)* – 2017, Asociación Shangrila

Valeria Camporesi (a cura di) – *Il cinema spagnolo attraverso i film* – 2021, Carocci

José Luis Castro de Paz, David Castro de Paz (a cura di) – *Cine + Guerra Civil. Novos achádegos: Aproximaciones analíticas e historiográficas* – 2009, Universidade da Coruña

Magí Crusells – *La guerra civil española: cine y propaganda* – 2003, Ariel

Alfonso del Amo, con la colaboración de María Luisa Ibáñez – *Catálogo General del Cine de la guerra civil española* – 1996, Cátedra

Alberto Elena – *Romancero marroquí: el cine africanista durante la Guerra Civil* – 2004, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

Javier Hernández Ruiz, Pablo Pérez Rubio – *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)* – 2004, Paidós Iberica

Pau Martínez Muñoz – *Cinema al frente* – 2023, Fundación Anselmo Lorenzo

Marcel Oms – *La Guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités* – 1986, CERF

Javier Navarro – *A la revolución por la cultura: Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano, 1931-1939* – 2004, Publicacions de la Universitat de València

Jorge Osma Calvo – *La propaganda en el cine del bando republicano durante la Guerra Civil Española* – 2024, Ediciones Beers&Politics

Richard Porton – *Film and the Anarchist Imagination* – 2020, University of Illinois Press

Esteve Riambau – *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)* – 1994, Llibres de l'Índex

Esteve Riambau – *Jaime Camino : la guerra civil i altres històries* – 2007, Editorial Pòrtic

Esteve Riambau – *Imatges confrontades: la Guerra Civil i el cinema* – 2011, Generalitat de Catalunya

Esteve Riambau – *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil* – 2018, L'Avenç

Ramón Sala Noguer – *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)* – 1993, Mensajero

Inmaculada Sánchez Alarcón – *La Guerra civil española y el cine francés* – 2005, Los Libros de la Frontera,

Vicente Sánchez Biosca – *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria* – 2006, Alianza Editorial

Vicente Sánchez Biosca (a cura di) – *España en armas. El cine de la guerra civil española: ciclo de cine* – 2007, Quaderns del MuVIM

Anna Scicolone – *Historias en la historia: la Guerra Civil española vista por los noticiarios cinematográficos franceses, españoles e italianos* – 2015, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Jean-Claude Seguin – *Breve storia del cinema spagnolo* – 1995, Lindau

Marie-Soledad Rodríguez – *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie* – 2020, Presses universitaires du Midi

Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez Biosca – *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil* – 2011, Ediciones Cátedra

STORIA

- Pierpaolo Barbieri – *L'impero ombra di Hitler. La guerra civile spagnola e l'egemonia economica nazista* – 2015, Mondadori
- Antony Beevor – *La guerra civile spagnola* – 2016, Rizzoli (2007)
- Harry Browne – *La guerra civile spagnola* – 2012, Il Mulino (1983)
- Gabriel Jackson – *La repubblica spagnola e la guerra civile (1931-1939)* – 2009, il Saggiatore (1965)
- Paola Lo Cascio – *La guerra civile spagnola. Una storia del Novecento* – 2014, Carocci
- Paul Preston – *La guerra civile spagnola (1936-39)* – 2000, Mondadori (1996)
- Paul Preston – *Le tre Spagne del '36: la guerra civile spagnola attraverso i suoi protagonisti* – 2002, Corbaccio (1998)
- Paul Preston – *Colombe di guerra: storie di donne nella guerra civile spagnola* – 2006, Mondadori (2002)
- Gabriele Ranzato – *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini (1936-1939)* – 2004, Bollati Boringhieri
- Gabriele Ranzato – *Il passato di bronzo: l'eredità della guerra civile nella Spagna democratica* – 2006, Laterza
- Gabriele Ranzato – *La grande paura del 1936. Come la Spagna precipitò nella guerra civile* – 2011, Laterza
- Hugh Thomas – *Storia della guerra civile spagnola* – 1975, Giulio Einaudi Editore (1961)

SAGGI E ARTICOLI

- Georges Bernanos – *I grandi cimiteri sotto la luna* – 2017, SE Studio Editoriale (1938)
- Camillo Berneri, Carlo Rosselli – *Guerra o rivoluzione? Articoli, interventi, corrispondenze dalla guerra civile spagnola* – 2025, Nova Delphi (1937)
- George Orwell – *Omaggio alla Catalogna* – 2023, Ugo Guanda Editore (1938)
- Antoine de Saint-Exupéry – *Spagna insanguinata. Guerra civile: riflessioni sulla vita e sulla morte* – 2018, Stampa alternativa (1936)
- Miguel de Unamuno – *Il risentimento tragico della vita. Note sulla rivoluzione e la guerra civile di Spagna* – 1995, Il Melangolo (1936)

ROMANZI

- Manuel Azafra – *La veglia a Benicarlo* – 2021, Minimum Fax (1939)
- Juan Benet – *Lance spezzate. Romanzo sulla guerra civile spagnola* – 1990, Guida (1983)
- Camilo José Cela – *San Camilo 1936* – 2021, Debolsillo (1969)
- Javier Cercas – *Soldati di Salamina* – 2023, Ugo Guanda Editore (2001)
- Manuel Chaves Nogales – *A ferro e fuoco* – 2015, La Nuova Frontiera (1937)
- John Dos Passos – *Le avventure di un giovane americano* – 1984, Rizzoli (1939)
- Hans Magnus Enzensberger – *La breve estate dell'anarchia* – 2018, Feltrinelli Editore (1972)
- Elena Fortún – *Celia nella rivoluzione* – 2023, Robin edizioni (1987)
- Ernest Hemingway – *Per chi suona la campana* – 2024, Mondadori (1940)
- Carmen Laforet – *Nada* – 2023, Cliquot (1944)
- Carlo Lucarelli – *Guernica* – 2009, Einaudi, 2009 (1996)
- André Malraux – *La speranza* – Bompiani, 2020, (1937)
- Ignacio Martínez de Pisón – *Il fascista* – 2010, Ugo Guanda Editore (2010)
- Alberto Méndez – *I girasoli ciechi* – Sellerio, 2025 (2004)
- Chaim Potok – *L'arpa di Davida* – 2002, Garzanti (1985)
- Mercè Rodoreda – *La piazza del Diamante* – 2020, La Nuova Frontiera (1962)
- Leonardo Sciascia – *Gli zii di Sicilia* – 2023, Adelphi (1962)
- Jorge Semprún – *Vent'anni e un giorno* – 2005, Ugo Guanda editore (2003)
- Ramón J. Sender – *Requiem per un contadino spagnolo* – 2025, Edizioni ETS (1960)
- Claude Simon – *Il palace* – 1965, Giulio Einaudi Editore (1962)

INDICE ALFABETICO

LETTERA	PAGINA	TITOLO	ANNO	REGIA
A	50	¡Arriba España!	1976	José María Berzosa
B	28	Behind the Spanish Lines	1938	Sidney Cole, Thorold Dickinson
	59	Buenaventura Durruti, anarchiste	1999	Jean-Louis Comolli
C	43	Canciones para después de una guerra	1971	Basilio Martín Patino
	30	Catalunya màrtir	1938	J. Marsillach
	48	Caudillo	1974	Basilio Martín Patino
D	31	Defenders of the Faith	1938	Russell Palmer
	49	El desencanto	1976	Jaime Chávarri
	56	Después de... Primera parte. No se os puede dejar solos Después de... Segunda parte. Atado y bien atado	1981	Cecilia e José Juan Bartolomé
	45	Les deux mémoires	1972	Jorge Semprún
	64	La doble vida del faquir	2005	Elisabet Cabeza, Esteve Rimbau
E	32	L'Espagne vivra	1939	Henri Cartier-Bresson
	21	España 1936	1937	Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois)
	22	España 1937	1937	Collettiva
	29	España Heroica - Estampas de la guerra civil / Helden in Spanien	1938	/
	33	Espoir, Sierra de Teruel	1939	André Malraux
	35	L'Exode d'un peuple	1939	Louis Llech, Louis Isambert
	60	Extranjeros de sí mismos	2000	José Luis López-Linares, Javier Rioyo
F	58	Franco, un fiancé de la mort	1994	José-Maria Berzosa
	68	Frente a Guernica (Versione integrale)	2023	Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi
	26	Fury Over Spain / Un pueblo en armas	1937	Juan Pallejá, Louis Frank
G	39	Guernica	1949	Alain Resnais, Robert Hessens
	27	Guernika	1937	Nemesio M. Sobrevila
H	42	Гренада, Гренада, Гренада моя...	1967	Roman Karmen
	24	Heart of Spain	1937	Paul Strand, Leo Hurwitz
	69	Hommage à la Catalogne	2025	Frédéric Goldbronn

LETTERA	PAGINA	TITOLO	ANNO	REGIA
I	36	Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien	1939	Karl Ritter
	51	Informe general sobre unas cuestiones, de interés para una proyección pública	1976	Pere Portabella
	37	Испания	1939	Esfir Shub
L	67	Longa noite	2019	Eloy Enciso
	61	Los Niños de Rusia	2001	Jaime Camino
M	65	La maleta mexicana	2011	Trisha Ziff
	44	El Mitin de París / Paris	1971	Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, Collettivo Dynadia di Parigi
	40	Mourir à Madrid	1962	Frédéric Rossif
N	34	No pasaran!	1939	/
	62	No pasarán, album souvenir	2003	Henri-François Imbert
P	63	El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War	2005	Péter Forgács
	41	¿Por qué morir en Madrid?	1966	Eduardo Manzanos Brochero
	54	¿Por qué perdimos la guerra?	1978	Diego Santillán, Luis Galindo
R	52	Raza, el espíritu de Franco	1977	Gonzalo Herralde
	20	Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona	1936	Mateo Santos
	38	Romancero Marroqui / Der Stern von Tetuan	1939	Enrique Domínguez Rodiño, Carlos Velo
	55	Rocío	1980	Fernando Ruiz Vergara
S	47	Schweizer im spanischen Bürgerkrieg	1973	Richard Dindo
	66	El silencio de otros	2018	Robert Bahar, Almudena Carracedo
	46	Spanien!	1973	Peter Nestler, Zsóka Nestler
T	57	The Good Fight. The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War	1984	Mary Dore, Noel Buckner, Sam Sills
	23	The Spanish Earth	1937	Joris Ivens
V	25	Victoire de la vie	1937	Henri Cartier-Bresson, Herbert Kline (collaborazione)
	53	La vieja memoria	1977	Jaime Camino

RINGRAZIAMENTI

Kees Bakker
Valeria Camporesi
Rinaldo Censi
Perrine Decker
Esther Ferrer Llinares
Claude Guisard
Paloma León
Dario Marchiori
Gianluca Pulsoni
Esteve Riambau
Gianmarco Torri

Il presente volume
esce per le edizioni di
CINEMAZERO
Piazza Maestri del Lavoro 3,
33170 Pordenone
www.cinemazero.it

in occasione della XIX edizione
di Pordenone Docs Fest
- Le voci del documentario

Finito di stampare
Marzo 2026



Un'iniziativa



Sotto l'Alto Patrocinio
del Parlamento Europeo



con il contributo di



IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA



Comune di Pordenone

Assessorato alla Cultura e Istruzione



→ Verso
Capitale
italiana
della
Cultura
2027



FONDAZIONE
FRIULI

e il sostegno di



e il supporto di



Pordenone Docs Fest
sostiene



Progetto grafico
DM+B Associati
/ Andrea Cattaruzza

www.pordenonedocsfest.it

