

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

Dipartimento di Scienze Umane

Corso di Dottorato di Ricerca in

Storia d'Europa: società, politica e istituzioni XIX-XX secolo (XXI ciclo)

Doctorado en co-tutela con l'Universidad Autonoma de Madrid (España)

Curso de Doctorado en Historia del Cine

Departamento de Historia de l'Arte

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA NEI
NOTIZIARI CINEMATOGRAFICI. STUDIO COMPARATO DELLE STRATEGIE
DI COMUNICAZIONE E PROPAGANDA SUL CASO SPAGNOLO E FRANCESE
(M-STO/04)**

Coordinatore:
prof. Leonardo Rapone

Tutor:
Prof.ssa Francesca Anania

Co-tutor:
Prof.ssa Valeria Camporesi

Dottoranda:
Anna Scicolone

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	I
-------------------	---

CAPITOLO PRIMO:

LA GUERRA DI SPAGNA NELLE «ACTUALITÉS FILMÉES». PERCORSI STORICI E POLITICI DELLA CINEMATOGRAFIA FRANCESE DI ATTUALITÀ. (1936-1939)

1.1	LE SOCIETÀ CINEMATOGRAFICHE FRANCESI. GENESI, STORIA ED EVOLUZIONE.....	1
1.2	IL FRONTE POPOLARE IN FRANCIA: DALL'ILLUSIONE ALLA GUERRA DI SPAGNA.....	24
1.3	LO STATO E L'ORGANIZZAZIONE DELLA CENSURA. LA «POLITICA CINEMATOGRAFICA» NELLA FRANCIA DEL FRONTE POPOLARE.....	30
1.4	LA PERCEZIONE DELLA GUERRA CIVILE NEL PATHÉ-JOURNAL, NEL GAUMONT-ACTUALITÉS E NELL'ÉCLAIR-JOURNAL.....	45

1.5	L'IMPEGNO IN FAVORE DELLA REPUBBLICA. IL LAVORO DI ANDRÉ MALRAUX, DA «L'ESPOIR» A «SIERRA DE TERUEL».....	60
-----	--	----

CAPITOLO SECONDO:

I «TEATRI» DELLA GUERRA CIVILE. ANALISI DELLE STRUTTURE INFORMATIVE NELLA CINEMATOGRAFIA SPAGNOLA DI ATTUALITÀ

2.1	UNA DOVEROSA PREMESSA STORIOGRAFICA.....	68
2.2	IL CINEMA SONORO NELLA SPAGNA DEGLI ANNI TRENTA. LA NASCITA DELL'INFORMAZIONE CINEMATOGRAFICA.....	74
2.3	ALLE ORIGINI DEL CINEMA DI GUERRA: IL TRIONFO DEI CINEGIORNALI NEGLI ANNI TRENTA.....	81
2.4	IL PARADIGMA INTERPRETATIVO DEGLI ANARCHICI: “REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA”.....	87
2.5	DALLE IMMAGINI DI “ESPAÑA AL DÍA”. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SPAGNA IN GUERRA.....	96
2.6	IL CINEMA DOCUMENTALE DI LUIS BUÑUEL. DA <i>LAS HURDES</i> A <i>ESPAÑA 1936</i>	107
2.7	STRUTTURE E FUNZIONI DELLA CINEMATOGRAFIA NELLA SPAGNA NAZIONALISTA.....	114
2.8	LE IMMAGINI DELLA GUERRA DALLE CINEPRESE DEI FRANCHISTI : ANALISI DEL “NOTICARIO ESPAÑOL”.....	122
2.9	NON SOLO MADRID E BARCELONA... L'IMPATTO AUDIOVISIVO DELLA GUERRA NELLE ALTRE REALTÀ DELLA SPAGNA.....	132

CAPITOLO TERZO:

MODELLI CINEMATOGRAFICI A CONFRONTO:

«ACTUALITÉS FRANÇAISES» E «ACTUALIDADES ESPAÑOLAS» RACCONTANO LA GUERRA CIVILE (1936-1939)

3.1	UNA COMPARAZIONE TUTTA AL FRANCESE. L'ECO DEL 18 LUGLIO NEL PATHÉ-JOURNAL, NEL GAUMONT-ACTUALITÉS E NELL'ÉCLAIR-JOURNAL.....	151
3.2	DALLA BATTAGLIA DI GUADALAJARA ALLA CONQUISTA DI MADRID. L'EVOLUZIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE NELLE "ACTUALITÉS" FRANCESI.....	187
3.3	LA COMPARAZIONE, COMPLEMENTO INDISPENSABILE ALLA VALUTAZIONE DELLE IMMAGINI.....	210
3.4	«L'ARMA PIÙ FORTE»: LA GUERRA DI SPAGNA NELLE IMMAGINI DEL FASCISMO ITALIANO. ANALISI DEI GIORNALI LUCE.....	224
3.5	1938-1939: DALLO SCEMPIO DELLA GUERRA AI FESTEGGIAMENTI PER LA VITTORIA.....	236
3.6	UN NUOVO LIVELLO DI COMPARAZIONE: AFFINITÀ E DIVERGENZE TRA IL GIORNALE LUCE E IL NOTICIARIO ESPAÑOL.....	246

CAPITOLO QUARTO:

LA GUERRA CIVILE NELLE IMMAGINI DEL NO-DO.

«EL MUNDO ENTERO AL ALCANCE DE TODOS LOS ESPAÑOLES...»

4.1	ALL'INDOMANI DELLA GUERRA CIVILE. IL NUOVO VOLTO DELL'INFORMAZIONE AUDIOVISIVA SPAGNOLA.....	256
4.2	L'ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA NEL REGIME FRANCHISTA: LA POLITICA DI «EDUCACIÓN POPULAR».....	264

4.3	UN NOTIZIARIO STATALE, UNICO E OBBLIGATORIO. TEMI E PECULIARITÀ DELL'INFORMAZIONE CINEMATOGRAFICA DEL NO-DO.....	280
4.4	PERCHÉ RAPPRESENTARE LA GUERRA CIVILE? UN CASO DI AMNESIA VOLONTARIA?.....	297
CONCLUSIONI.....		323
CONCLUSIÓN (EN ESPAÑOL).....		342
APPENDICI.....		361
BIBLIOGRAFIA.....		418

«Newsreel»

CECIL DAY LEWIS
(1938)

*Enter the dream-house, brothers and sisters, leaving
Your debts asleep, your history at the door:
This is the home for heroes, and this loving
Darkness a fur you can afford.
Fish in their tank electrically heated
Nose without envy the glass wall: for them
Clerk, spy, nurse, killer, prince, the great and the defeated,
Move in a mute day-dream.
Bathed in this common source, you gape incurious
At what your active hours have willed -
Sleep-walking on that silver wall, the furious
Sick shapes and pregnant fancies of your world.
There is the mayor opening the oyster season:
A society wedding: the autumn hats look swell:
An old crocks' race, and a politician
In fishing-waders to prove that all is well.
Oh, look at the warplanes! Screaming hysteric treble
In the low power-dive, like gannets they fall steep.
But what are they to trouble -
These silver shadows - to trouble your watery, womb-deep sleep?
See the big guns, rising, groping, erected
To plant death in your world's soft womb.
Fire-bud, smoke-blossom, iron seed projected -
Are these exotics? They will grow nearer home!
Grow nearer home - and out of the dream-house stumbling
One night into a strangling air and the flung
Rags of children and thunder of stone niagaras tumbling,
You'll know you slept too long.*

*Entrate nella casa dei sogni, fratelli e sorelle, lasciando
I vostri obblighi assopiti, la vostra storia sulla soglia:
Questa è la dimora degli eroi, e la sua tenera
Oscurità una pelliccia per coprirsi.
Come pesci in una vasca riscaldata,
Che sfregano il muso contro le pareti di vetro, privi di invidia: per loro
Il contabile, la spia, la nutrice, l'assassino, il principe, l'uomo di successo ed il fallito,
Si muovono in un silenzioso sogno ad occhi aperti.
Così, immersi in questa sorgente comune, rimanete a bocca aperta indifferenti
a ciò che le vostre azioni hanno prodotto.
Simili a sonnambuli si stagliano sulla parete argentea, le sfrenate
Sagome morbose e le feconde idee del vostro mondo.
Ecco il sindaco aprire la stagione delle ostriche:
Un matrimonio mondano: sono eleganti i cappelli autunnali,
Una gara tra vecchie auto, ed un politico
In abiti da pescatore, per dimostrare che tutto va bene.
Oh, guardate gli aerei da combattimento! Lanciano grida isteriche
In picchiata, come sulle cadono a mollo.
Ma chi sono costoro per turbare –
Queste ombre argentee – per turbare il vostro acquatico profondo sonno?
Guardate i grossi cannoni, ondeggiando sollevarsi ed erigersi per seminare
la morte nel grembo del vostro quieto mondo.
Germogli di fuoco, fiori di fumo, semi di ferro lanciati:
Sono forse piante esotiche?
Finiranno per germogliare nei pressi delle nostre case!
Cresceranno sempre più vicino alle nostre case
ed uscendo dalla dimora dei sogni inciamperete
Una notte in un'aria soffocante,
tra gruppi di bambini che corrono ed il fragore di cascate di pietre.
Saprete allora, di aver dormito troppo a lungo.*

I

NTRODUZIONE

A più di settant'anni dal suo epilogo, gli storici continuano a interrogarsi su quel fenomeno che per tre lunghi anni ha dilaniato la Spagna, attribuendogli un carattere prettamente politico che identifica nella lotta tra fascismo e antifascismo, tra democrazie e dittature il movente ideologico per eccellenza. Ad una pluralità di definizioni – guerra antifascista, guerra rivoluzionaria, guerra nazionale, crociata religiosa così come antibolscevica – con le quali si è soliti interpretare il conflitto, gli studiosi hanno aggiunto, nel corso del tempo, una sfumatura nuova che individua, ancor prima che nella lotta tra fascismo e comunismo, una guerra civile tra fratelli. Partendo da questo presupposto, le riflessioni degli studiosi si sono concentrate su alcuni apparati specifici della storia della guerra di Spagna, occupandosi in maniera esaustiva di tutti gli aspetti che hanno caratterizzato il conflitto: dal carattere politico della guerra a quello propriamente militare; dall'analisi della figura del soldato a quella delle figure femminile; e poi ancora, è stato studiato il ruolo della Chiesa, dei contadini, delle Brigate Internazionali e, non da ultimo, l'aspetto violento e repressivo che ha fatto della guerra di Spagna uno dei conflitti più cruenti della storia del Novecento.

In un contesto storiografico così apparentemente completo, manca una riflessione sull'azione e sulla funzione dell'informazione cinematografica negli anni del triennio bellico. In Spagna, l'attenzione rivolta al cinema di attualità si evince

dalle analisi condotte da alcuni storici (Julio Pérez-Perucha, Rosa Álvarez, Julio Montero Díaz e María Antonia Paz, tanto per citarne alcuni) che hanno indirizzato le proprie ricerche verso uno studio del fenomeno in un periodo compreso tra l'avvento della Repubblica e lo scoppio del conflitto civile, servendosi delle fonti cinematografiche dell'epoca per avvalorare il contributo del cinema di informazione in un momento di grandi mutamenti storici. Nella guerra di Spagna è possibile rintracciare le caratteristiche di quella fortunata sperimentazione che prevede l'utilizzazione massiccia di tutti i nuovi mezzi audiovisivi: dalla radio che trasmette le cronache di guerra alle fotografie che illustrano gli eventi sui periodici e sui quotidiani del mondo intero, ai filmati sonori proiettati nelle sale cinematografiche. L'esperienza spagnola è per eccellenza il primo conflitto del Novecento in cui l'uso di questi mass media conosce un successo fino ad allora sconosciuto, presentando all'opinione pubblica internazionale un'informazione quotidiana accurata e puntuale. Le scene di guerra e l'effetto devastante che il conflitto ebbe sulle popolazioni civili, furono ampiamente divulgate attraverso i notiziari di attualità. Tanto i repubblicani quanto i nazionalisti si servirono delle immagini per descrivere le atrocità compiute nel campo avversario, amplificando o minimizzando, a seconda delle proprie esigenze, determinati episodi.

La ricerca si articola intorno alle vicende particolari del cinema di attualità, inteso come veicolo di informazione e di propaganda in un paese sconvolto dalla guerra. Proprio in occasione del conflitto spagnolo, le cinematografie mondiali più o meno avanzate hanno la possibilità di confrontarsi e di dare vita ad un vero *conflitto di immagini*. Gli sforzi degli operatori cinematografici sono diretti a presentare al pubblico un prodotto esaustivo tale da consentirgli di informarsi ma al contempo di formarsi un'opinione su quanto stava accadendo in Spagna. Il lavoro svolto dai cineoperatori si trasforma ben presto in una vera e propria competizione cinematografica che vede coinvolte le case di produzione di tutta Europa. Effettivamente la guerra civile mobilita operatori provenienti dalla Francia, dalla Russia, dalla Germania, dalla Gran Bretagna, così come dagli Stati Uniti. Ognuno arriva in Spagna spinto da una motivazione differente: chi deciso a filmare le gesta delle truppe guidate da Franco, chi pronto a fare di quelle immagini un manifesto di denuncia sulla brutalità del conflitto rivolto all'opinione pubblica internazionale, altri

pronti a difendere la causa dei repubblicani. Altri ancora, decisi ad inserire quelle immagini nel proprio cinegiornale nazionale senza uno scopo preciso, relegando le notizie sulla Spagna nella sezione “cronaca internazionale”, secondo le regole precise che guidano l’informazione *cine-gionalistica*. Ma senza dubbio, registi e cineasti provenienti da ogni parte del mondo raggiungono il fronte spagnolo e usano il cinema come arma al servizio delle rispettive cause, dando origine al primo tentativo storico di un uso propagandistico del cinema sonoro.

Ciò che si intende ricostruire attraverso questo lavoro è il ruolo assunto dai cinegiornali spagnoli e francesi nel fornire un’interpretazione della guerra civile. Ma non solo. Si intende rilevare la triplice valenza che l’informazione cinematografica acquisisce negli anni Trenta, laddove il cinema di attualità si prefigura come una “specificità del periodo analizzato”. Il cinema, di fatto, si trasforma da un lato in uno straordinario strumento di documentazione trasformando uomini ed eventi in immagini, ma dall’altro si presta ad essere l’ambito più adatto in cui sperimentare la forza propagandistica data dalla manipolazione dei contenuti audiovisivi. Al contempo, la Spagna diventa il terreno di uno scontro non più solo militare ma anche un campo in cui gli stessi operatori spagnoli, europei, americani, si schierano con l’uno o con l’altro fronte politico-ideologico, generando, di fatto, una visione soggettiva dell’evento. In un contesto così particolare come è quello della Spagna in guerra, i notiziari cinematografici costituiscono una fonte importantissima per ricostruire lo spirito di un’epoca. Naturalmente, bisogna prestare la dovuta attenzione all’analisi del caso, tenendo presente che il cinema non è lo specchio del reale e che, pertanto, non racconta qualcosa di assolutamente oggettivo. Una pellicola implica necessariamente la scelta di un punto di vista: quello dell’operatore che è dietro la cinepresa. Tuttavia, le fonti cinematografiche e testimonianze che hanno lasciato possono, in virtù della loro *particolare* natura, sollecitare curiosità, spingere al confronto, essere un ideale punto di partenza per giungere all’approfondimento di un determinato evento storico.

Alla luce di queste considerazioni, ciò che la ricerca mira a evidenziare non è solo l’importanza del cinema di attualità come fonte informativa nella ricostruzione del conflitto civile, ma più in generale, vuole individuare il rapporto esistente tra apparato cinematografico e società politica; un rapporto, questo, che si costruisce e si

consolida in un terreno in cui molto spesso elementi di modernizzazione e elementi tradizionali convivono e si intersecano.

Il lavoro si struttura in una dimensione comparata, dove le immagini cinematografiche francesi e spagnole girate nel periodo in questione diventano oggetto di uno studio volto a rilevare e a rivelare le analogie e le differenze, ma anche i percorsi, gli orientamenti e le influenze che si celano dietro la rappresentazione filmica dell'evento. La ricerca intende esaminare una serie di questioni in due diversi paesi, partendo da un comune denominatore: verificare come si struttura l'apparato propagandistico e individuare quindi l'immagine che si dà della guerra civile nel cinema di attualità. Pertanto, la valenza conoscitiva ed esplicativa della comparazione è considerata fondamentale, anche laddove i tentativi di operare un confronto su più livelli potrebbero indurre a trattare un argomento dagli esiti incerti. È il caso, per esempio, della ricostruzione storica del cinema di attualità in Francia e in Spagna. L'analisi del materiale filmico prodotto in paesi con culture analoghe ma con storie politiche differenti, mira a far emergere alcune di queste tematiche legate all'approccio metodologico con l'audiovisivo: in primo luogo, capire come si innescano quei processi che fanno sì che uno stesso conflitto venga interpretato e rappresentato in maniera così diversa e identificare, quindi, quel confine sottile che separa l'informazione dalla propaganda. Nella seconda parte del testo, la comparazione si allarga anche al caso italiano. L'analisi delle modalità di divulgazione rintracciabili nei *Giornali Luce* è fondamentale per comprendere le peculiarità della propaganda nazionalista spagnola che, sviluppata solo sul finire della guerra, si avvale proprio dell'esempio italiano per generare e strutturare il discorso propagandistico in una precisa direzione. È pertanto doveroso mettere a confronto il *Noticiero Español* e il *Giornale Luce*, con l'obiettivo di verificare l'esistenza di analogie e differenze nelle strategie di comunicazione e rappresentazione della guerra in corso.

L'analisi della fonte audiovisiva, che è alla base dell'indagine, sviluppa la sua articolazione a partire da una serie di domande che si rivelano necessarie per arrivare ad inquadrare il rapporto tra le case di produzione cinematografica e soggetti istituzionali in una dimensione più ampia. Tenendo presente alcune implicazioni che compromettono l'obiettività delle cronache cinematografiche, quali ad esempio i

severi controlli che la censura impone ad ogni prodotto filmico così come le influenze più o meno dirette del governo nel dare un taglio ben preciso all'informazione, ogni paese offre attraverso i propri notiziari una visione "parziale" della guerra di Spagna, realizzando migliaia di metri di pellicole che contribuiscono a fissare nella mente dello spettatore la drammaticità dell'evento. La guerra spagnola viene filmata, viene documentata e presentata secondo un'interpretazione spesso del tutto soggettiva, grazie alle tecniche di selezione e montaggio consentite dal mezzo cinematografico. Detto questo, lo studio della rappresentazione della guerra deve necessariamente tener conto di alcune questioni, imprescindibili alla comprensione del fenomeno. In primo luogo, si configura il problema di individuare chi ha prodotto queste immagini, vale a dire quali erano le istituzioni preposte a questo tipo di lavoro. Ne consegue che l'analisi della storia delle società cinematografiche francesi e spagnole, dei loro produttori e dei loro cineasti, rivela elementi preziosi ai fini della ricerca, fornendo un approccio sistematico quantitativamente rilevante sia dal punto di vista della storia ma anche della storiografia. Il chiarimento di questo presupposto si rivela essere la *conditio sine qua non* per arrivare a individuare le relazioni esistenti tra lo Stato e le società cinematografiche titolari dei notiziari e di conseguenza le motivazioni che inducono un operatore a filmare un evento piuttosto che un altro. Di fatto, capire il tipo di rapporto che intercorre tra lo Stato e le società cinematografiche titolari dei notiziari è necessario per comprendere la natura del materiale prodotto e individuarne il taglio ideologico.

Infine è importante capire cosa succede quando la guerra finisce; in che modo viene ricordato e interpretato – ammesso che si voglia ricordarlo – un conflitto e quali sono gli aspetti che si tende a privilegiare nella realizzazione dei documentari che parlano ormai del passato. In questo senso, l'analisi si limita a prendere in esame il caso della Spagna franchista, che rievoca la guerra civile attraverso le immagini del NO-DO. Perché proprio il NO-DO? Sembrerebbe di fatto, procedendo in questa direzione, di voler eliminare un elemento fondamentale che è stato alla base della ricerca, vale a dire la cinematografia francese. Ma l'analisi del materiale francese non offre, in questo specifico contesto, la possibilità di seguire un approccio ben definito perché, finita la guerra, la Francia non aveva alcun interesse a rievocare il ricordo di quel conflitto che per tre anni aveva riempito le cronache cinematografiche

nazionali e internazionali. In Spagna, invece, terminata la guerra civile la produzione cinematografica di attualità si struttura intorno ad un fenomeno particolarmente interessante: quella del notiziario, *unico e obbligatorio*, che per quasi quarant'anni ha ritratto la società spagnola, delineando aspetti e sfumature caratteristici della dittatura. Tra l'altro, l'analisi del notiziario franchista segue un discorso cronologico. Si parte dalla scomparsa del *Noticiero Español*, dalla proiezione dell'ultima edizione, per arrivare a comprendere come si è strutturata l'informazione cinematografica in un regime dittatoriale e rintracciare quegli elementi di assonanza e di divergenza che sono alla base della rappresentazione di uno stesso tema: la guerra civile. Così, mentre nella Spagna degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta il NO-DO ricordava, con una rappresentazione del tutto singolare, quanto era avvenuto tra il 1936 e il 1939, in Francia, la neonata televisione, si avvaleva di quell'immensa mole documentale che è il *Pathé-Journal*, il *Gaumont-Actualités* e l'*Éclair-Journal* per presentare al pubblico francese cosa era stata la guerra di Spagna; questa volta, però, secondo un'altra prospettiva, quella televisiva.

Nel tentativo di rintracciare un filo conduttore, tanto tematico quanto cronologico, il lavoro si presenta suddiviso in quattro parti. Nel primo capitolo viene presa in esame la produzione filmica francese. La scelta di intraprendere il lavoro partendo dall'analisi della cinematografia francese non è affatto casuale, ma è il frutto di un ragionamento impostato su una base cronologica. Tale impostazione tende a mettere in luce la vocazione della Pathé come produttrice di notiziari d'informazione. Il *Pathé-Journal* è l'unico cinegiornale che porta sugli schermi cinematografici gli eventi interni che hanno fatto precipitare la Spagna in balia della guerra civile. Nel dettaglio, si ricostruisce la storia delle tre società cinematografiche produttrici di notiziari di attualità: Pathé, Gaumont ed Éclair dalla nascita fino alla fine della guerra di Spagna (1895-1939). Segue un'analisi della struttura delle case di produzione, al fine di definirne la situazione economica, i legami con il governo francese, il ruolo informativo e/o propagandistico assunto rispettivamente dal *Pathé-Journal*, dal *Gaumont-Actualités* e dall'*Éclair-Journal*. Tale indagine permette di evidenziare il delicato rapporto che esiste tra uno Stato democratico e l'organizzazione di una censura preventiva. Di fatto, lo studio delle strutture politiche

preposte a questo tipo di controllo (Ministero dell'Interno, Ministero delle Belle Arti e Ministero dell'Educazione Nazionale) e delle modalità attraverso le quali la censura veniva applicata alle pellicole che componevano i cinegiornali, appare fondamentale. La documentazione legislativa è stata consultata presso l'Espace Chercheurs, all'interno della Cinémathèque française di Parigi, dove è stato possibile, tra l'altro, visionare gran parte delle pellicole analizzate.

Il secondo capitolo si struttura intorno all'analisi delle fonti audiovisive spagnole; dopo un'introduzione storiografica allo studio del rapporto tra il cinema spagnolo e la guerra civile, viene presa in esame l'immagine del conflitto nel fronte repubblicano attraverso la produzione di *España al día*, delle strutture organizzative incaricate di produrlo, del contesto sociale, politico e culturale in cui il cinegiornale viene concepito. Allo stesso modo si analizza l'immagine della guerra civile nel fronte nazionalista trasmessa dal *Noticario Español*, anche in questo caso preceduta da una definizione delle strutture organizzative e del contesto in cui il notiziario inizia ad essere prodotto, rivelandosi un mezzo in sostegno di Franco. L'ultima parte intende ricostruire la rappresentazione del conflitto a livello regionale: viene pertanto presa in considerazione la produzione cinematografica in Andalusia, a Cadice, a Pamplona, ad Albacete e nei Paesi Baschi, al fine di evidenziare le differenti modalità con le quali la guerra civile in atto viene recepita e rappresentata al di fuori delle due grandi capitali, Madrid e Barcellona. Le pellicole repubblicane e nazionaliste sono state visionate presso la Filmoteca Española de Madrid e la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya de Barcelona.

Dopo aver analizzato singolarmente quanto avviene in Francia e in Spagna, il terzo capitolo si struttura sul confronto delle immagini di guerra. L'analisi si articola su più livelli di comparazione: in primo luogo, viene avviato un confronto interno alla produzione francese, vale a dire tra il *Pathé-Journal*, il *Gaumont-Actualités* e l'*Éclair-Journal*, al fine di mettere in luce le diverse modalità narrative utilizzate nel trattare il tema della guerra. Al tempo stesso, l'analisi si allarga alla comparazione degli stessi con i cinegiornali spagnoli di orientamento repubblicano, con lo scopo di identificare gli elementi di assonanza e reciprocità. Segue una comparazione del modello fascista di rappresentazione del conflitto: nello specifico, il confronto è tra le immagini del *Noticario Español* e quelle del *Giornale Luce*, con l'obiettivo di

verificare quanto la cinematografia di attualità spagnola, nata in occasione della guerra civile, sia stata influenzata dai modelli di produzione italiana, che vantava indubbiamente una tradizione già consolidata.

L'idea di trattare anche l'analisi del NO-DO (acronimo che indica "Noticiario y Documental Cinematográfico"), potrebbe apparire "un caso isolato" rispetto al percorso seguito nel lavoro. In realtà tale indagine consente di approfondire il tema della guerra civile nel post-guerra franchista e di seguire, al contempo, un arco cronologico determinato, giacché il NO-DO nasce dalle ceneri del *Noticiario Español*. Partendo da un'analisi relativa alla struttura organizzativa e burocratica della nuova macchina propagandistica, dagli accordi ispano-tedeschi che ne sanciscono la creazione, si arriva a delineare la funzione delle immagini in un regime dittatoriale e a verificare, attraverso lo studio dei contenuti del NO-DO, l'impostazione che viene data ad un tema particolarmente complesso quale è quello della guerra civile, con lo scopo di presentare una ricognizione degli elementi di assonanza e differenza rispetto alla produzione cinematografica realizzata durante il corso della guerra di Spagna. Le immagini del NO-DO sono state visionate presso l'Archivio Histórico del NO-DO, sito all'interno della Filmoteca Española di Madrid.

Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il supporto delle fonti audiovisive. Un ringraziamento particolare va pertanto al personale dell'Archivio cartaceo ed audiovisivo della Cinémathèque française di Parigi che mi ha fornito tutti gli strumenti di cui ho avuto bisogno nel corso dei miei studi. Allo stesso modo, il personale della Filmoteca Española, in particolare Trinidad del Río, che ha fatto l'impossibile per facilitarmi il compito di ricerca del materiale filmico, mostrando nei miei riguardi una grande disponibilità. Desidero inoltre ringraziare tutti coloro che hanno contribuito a rendere migliore questo lavoro; il professor Román Gubern con il quale, durante il soggiorno a Barcellona, ho avuto una piacevole conversazione sull'importanza della fonte audiovisiva nell'ambito della storia contemporanea, ragionando sulla bibliografia, sulla metodologia, sull'impostazione da dare alla ricerca che era, al tempo, ancora nella sua fase embrionale. Il professor Leonardo Rapone, coordinatore del dottorato, dal quale ho ricevuto importanti suggerimenti fin dall'inizio del mio percorso, quando la tesi era ancora solo un "progetto". Infine, vorrei esprimere una sincera e profonda riconoscenza alle due persone che hanno diretto la stesura di questa tesi di dottorato: la mia tutor, Francesca Anania e la mia cotutor, Valeria Camporesi. Entrambe mi hanno seguita, con pazienza e dedizione, nel percorso di ricerca e nella complessa fase di elaborazione, suggerendomi ognuna importanti spunti di riflessione e osservazioni. Senza gli scambi di opinioni avuti con loro sarebbe stato certamente difficile portare a termine questo ambizioso lavoro di ricerca.

CAPITOLO PRIMO

LA GUERRA DI SPAGNA NELLE *ACTUALITÉS FILMÉES*: PERCORSI STORICI E POLITICI DELLA CINEMATOGRAFIA FRANCESE DI ATTUALITÀ (1936-1939)

*Le cinéma sera le théâtre, le journal
et l'école de demain.*

Charles Pathé (1901)

1.1 LE SOCIETÀ CINEMATOGRAFICHE FRANCESI. GENESI, STORIA ED EVOLUZIONE.

Parlare della guerra civile spagnola non vuol dire solamente riferirsi a quel conflitto politico e ideologico che per tre anni ha scisso in due zone contrapposte la Spagna. All'interno del paese convivono, nel periodo compreso tra il 1936 e il 1939, in un *mix* di tradizione e innovazione, diverse culture, diverse politiche, diverse popolazioni. La Spagna del '36 non è divisa solo in due blocchi militari, i repubblicani da una parte e i ribelli dall'altra; nello stesso schieramento repubblicano, per esempio, la situazione appare per tanti versi complicata e ingestibile proprio a causa delle incompatibilità ideologiche presenti, al punto tale da dar vita a sfumature politiche disomogenee che costituiranno la base di un differente

coinvolgimento militare. Ma questo è solo uno dei tanti aspetti che possono far pensare ad un'altra guerra civile all'interno della guerra civile.¹ Per molti anni – come sostiene Paul Preston – la guerra di Spagna è stata vissuta dagli spagnoli e percepita dal mondo come un'implacabile lotta fra “religioni” contrapposte e inconciliabili: fascismo contro antifascismo, “hispanidad” contro comunismo, cristianità contro ateismo bolscevico. La ferocia della lotta e la prevalenza durante il conflitto delle tendenze più radicali, hanno trasformato i due campi in altrettanti blocchi solo in apparenza omogenei, dove ogni attore ha perso buona parte dei suoi tratti personali e ogni volto è stato coperto dalla maschera del combattente.² Storici come Gabriele Ranzato e Harry Browne sostengono che la guerra di Spagna sia stata una sorta di prova generale che anticipa il secondo conflitto mondiale, giacché per la prima volta si scontrano proprio in Spagna le democrazie e le dittature e perché vi partecipano alcune tra le potenze che poi ne sarebbero state protagoniste, sperimentando, tra l'altro, nuove tecniche belliche, come l'uso terroristico dei bombardamenti aerei.³

Al di là di questi elementi considerati “tradizionali” nell'interpretazione del conflitto spagnolo, nella guerra che ha infuocato la Spagna è possibile rintracciare le caratteristiche di quella fortunata sperimentazione che prevede l'utilizzazione massiccia di tutti i nuovi mezzi audiovisivi. L'esperienza spagnola si rivela l'occasione in cui il cinema, più di ogni altro mezzo, conosce un successo fino ad allora inaspettato, riuscendo a soddisfare i gusti e le esigenze di un pubblico messo a dura prova dalla guerra, grazie alla combinazione vincente di informazione e

¹ La questione relativa al tema propriamente spagnolo, trattata qui in maniera sommaria e introduttiva, sarà oggetto di riflessioni più accurate nel capitolo successivo.

² Si veda al riguardo lo studio condotto da P. Preston, *Le tre Spagne del '36*, Milano, Corbaccio 2002.

³ Il 17 luglio, obbedendo ad un piano prestabilito, la guarnigione militare del Marocco, guidata da militari che ne avevano violentemente assunto il comando, si era ribellata al legittimo governo della Repubblica, un governo sostenuto dal Fronte popolare, la coalizione dei partiti democratici che aveva vinto le elezioni appena pochi mesi prima. L'episodio, considerato dalla storiografia tradizionale come l'attacco del fascismo contro la democrazia, segna l'inizio della guerra civile. Per uno studio generale sulla storia della guerra civile, si vedano G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze Giunti 1995; dello stesso autore, *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; H. Browne, *La guerra civile spagnola*, Bologna, Il Mulino 1996; G. Jackson, *La repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore 2003; P. Preston, *La guerra civile spagnola*, Milano, Mondadori 2004.

evasione, due generi diversi ma complementari quanto necessari, soprattutto se collocati in un contesto di guerra.

Quando il 17 luglio del 1936 l'esercito nazionalista, guidato dal generale Francisco Franco, si pone contro il governo repubblicano democraticamente eletto, la Francia di Léon Blum, come del resto avviene negli altri paesi europei e non, avverte la necessità di diffondere, di commentare, di rappresentare quanto sta avvenendo al di là del confine con i Pirenei. Tanto il *Pathé-Journal*, quanto il *Gaumont-Actualités* che l'*Éclair-Journal* dedicano agli eventi in Spagna una copertura informativa capillare, sebbene strutturalmente diversificata, che risponde, in maniera più o meno fedele, alle esigenze politiche dei governi francesi di allora. Tuttavia, prima di entrare nel vivo della questione e analizzare il ruolo assunto dalla Pathé, dalla Gaumont e dall'Éclair nel corso degli anni Trenta del Novecento, è doveroso fare un passo indietro e risalire al periodo in cui queste società cinematografiche nascono, si sviluppano e si consolidano fino a diventare, seppur in maniera non propriamente diretta, strumenti *alle dipendenze* del governo del Fronte popolare.

In Francia, l'informazione cinematografica assume importanza nel momento stesso in cui nasce il cinema, nel lontano 1895. Sotto la denominazione generica di «sujets actuels», già le prime pellicole presentate dai fratelli Lumière al pubblico parigino del «Gran Café» de Paris riflettono sugli eventi del periodo.⁴ Alla luce del successo ottenuto con la prima proiezione, sono proprio i fratelli Lumière ad inventare una nuova professione: quella del reporter cinematografico. Il primo operatore francese che si dedica al cinema di attualità è Félix Mesguich.⁵ La sua collaborazione presso la *maison* Lumière inizia nel 1897, quando i due fratelli, con

⁴ Convenzionalmente, la nascita della cinematografia commerciale risale al dicembre del 1895, quando i fratelli Lumière proiettano agli ospiti del «Gran Café» - che per la prima volta pagano un biglietto per assistere allo spettacolo - il primo film cinematografico, *L'arrivée d'un train en la gare du Ciotat*. Il più famoso dei film Lumière scatena la paura degli spettatori che si nascondono sotto le sedie convinti che il treno in movimento li avrebbe schiacciati. Il film, della durata di 50 secondi e accompagnato dal suono del pianoforte, offre per la prima volta allo spettatore la possibilità di emozionarsi davvero di fronte al grande schermo. L'evento, di fatto carico di sorpresa, segna l'inizio di una nuova era della comunicazione di massa, in cui la fotografia, da ora in movimento, dà la possibilità al cinematografo di captare, conservare e riprodurre la realtà. Si veda, M. A. Paz y J. Montero, *El cine informativo, 1895-1945. Creando la realidad*, Barcelona, Ariel Cine 2002, p. 37

⁵ Félix Mesguich nasce in Algeria nel 1871 e muore a Parigi nel 1949. La storia del cinema lo ricorda come il primo operatore cinematografico che si dedica alle riprese di eventi di attualità già alla fine dell'Ottocento. Si veda, per uno studio particolare delle cinematografie nazionali, G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa – Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi 1997

un insolito discorso in cui traspaiono tutte le incertezze insite nella professione, gli propongono di lavorare: “...vous savez, c’est ne pas une situation d’avenir que nous vous offrons, c’est plutôt un métier de forain – cela peut durer six mois, une année, peut-être plus, peut-être moins...”.⁶ Così, girando il mondo alla ricerca di immagini rare ed eccezionali da montare nei propri documentari, Mesguich si guadagna ben presto l’importante soprannome di “chasseur d’images”. Nell’agosto del 1898, a San Pietroburgo, l’operatore francese filma per un minuto un’esibizione di Otero, celebre *vedette* della danza, facendo di lei probabilmente «la prima stella della storia del cinema». Il filmato mostra la ballerina mentre esegue un valzer accompagnata da un ufficiale dell’esercito zarista; quando il filmato viene proiettato lo scandalo è tale che Mesguich viene espulso dalla Russia con l’accusa di oltraggio all’esercito nazionale.⁷ Rientrato in Francia, la fama dell’operatore cresce quando, dall’alto dell’Arc de Triomphe, filma il 14 luglio del 1919 la sfilata della vittoria dell’esercito francese lungo Rue de l’Armée in ricordo della presa della Bastiglia.⁸ Parallelamente al lavoro di Mesguich, un altro operatore capta da ogni parte d’Europa immagini cariche di sensazionalismo da includere nei documentari Lumière. Affascinando il pubblico con le cosiddette vedute “panoramiche”, Alexandre Promio presenta per la prima volta riprese naturali, prive di tutti quegli artifici teatrali che avevano fino ad allora caratterizzato le fotografie.⁹

Tutti i cineasti che seguiranno le orme dei fratelli Lumière mostreranno un notevole interesse per le immagini di attualità. Allo stesso modo, anche Charles

⁶ Cit. in C. Bodin, *La presse filmée en France*, in “Tendances”, Paris, n. 41, juin 1966, pp. 347-359

⁷ Le disavventure in Russia sono raccontate dallo stesso Mesguich in un libro di memorie, F. Mesguich, *Tours de manieville. Souvenirs d’un chasseur d’images*, Paris, Grasset 1933. Nelle memorie lasciate dall’operatore francese si legge che, pochi giorni dopo lo scandalo, l’ufficiale zarista morì suicida per la vergogna.

⁸ Il filmato girato da Mesguich è conservato presso l’Archivio audiovisivo Pathé-Gaumont (Parigi), con il titolo di *Joffre: Arc de Triomphe le 14 juillet 1919*, della durata di 30 secondi. Allo stato attuale il filmato fa parte della collezione “SHE” (Souverains et Hommes d’État), che include principalmente riprese incentrate sui soggetti appartenenti a famiglie reali e sugli uomini politici. Il fondo comprende immagini girate a partire dal 1912, fino al 1957. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

⁹ Un altro operatore sul quale è pervenuta un interessante documentazione sotto forma di lettere, è Gabriel Veyre (1871-1936) famoso per i suoi viaggi in Giappone, Cuba, Venezuela, Canada, Colombia e Messico. Dalla documentazione che Veyre ha lasciato è possibile dedurre alcune informazioni sulla pratica del montaggio delle *actualités* Lumière. In Messico, sul finire dell’Ottocento, l’operatore filma un duello tra due ufficiali dell’esercito, suscitando uno scandalo. La scena risulta però essere falsa, ovvero non una ripresa dal vero, ma un’abile ricostruzione in teatro di un evento realmente accaduto. Si veda sull’argomento, P. Jacquier, M. Pranal, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière : autour du monde avec le cinématographe. Correspondance 1896-1900*, Lyon, Institut Lumière 1996

Pathé e Léon Gaumont, artefici della grande espansione industriale del cinema francese, includono numerosi «sujets actuels» nei loro primi cataloghi.¹⁰ Ciò nonostante, la produzione sistematica di un'informazione cinematografica e la sua diffusione periodica nelle sale risale al 1908, quando Charles Pathé, uomo ambizioso e di grande fantasia, decide di raggruppare i temi di attualità in un periodico cinematografico dando vita al *Pathé-faits-divers*, poi *Pathé-Journal*, un insieme di informazioni filmate che si editano al cinema ogni settimana, in coincidenza con l'inizio o la fine dello spettacolo. A supporto di questa iniziativa, la Pathé si avvale di succursali presenti in tutte le più importanti capitali del mondo – le più attive, in Inghilterra con il *Pathé-Gazette* e negli Stati Uniti, con il *Pathé-Weekly* – dalle quali riceve e alle quali invia ogni tipo di notizia in formato cinematografico.¹¹ Il successo di questa formula è talmente grande che già nel 1910 proliferano in Francia altri due notiziari cinematografici, il *Gaumont-Actualités* e l'*Éclipse-Journal*,¹² ai quali si aggiunge nel 1912, l'*Éclair-Journal*.¹³ La concorrenza che ovviamente sorge tra i quattro giornali filmati innesca un processo di sana emulazione che contribuisce al buon successo di ogni testata. Uno spunto di riflessione interessante per comprendere

¹⁰ Nel 1869, Charles Pathé fonda, con la partecipazione del fratello Émile la ditta Pathé Frères per la produzione e la vendita di cilindri per fonografi. In seguito, ingrandita e finanziata, la Pathé Frères apre a Vincennes, in un antico bistrot del quartiere dell'attuale Avenue du Charles de Gaulle, stabilimenti e uffici per la produzione di film. Il primo film che porta il marchio dei fratelli Pathé è *L'arrivée à Vincennes d'un train* del 1897, simile in tutto al prodotto dei fratelli Lumière realizzato due anni prima. Nel 1920 il settore cinematografico viene però scorporato e nasce la Pathé-Cinéma, sotto la direzione di Émile. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, cfr. G. Conreur, *Les années Lumière*, Paris, France-Empire 1995, pp. 45-50

¹¹ Già agli inizi degli anni '10 del Novecento, la Pathé si affidava, oltre che alla sede centrale di Parigi, al lavoro svolto dalle succursali presenti nelle più importanti città della Francia: a Bordeaux, a Digione, a Lille, a Lione, a Marsiglia, a Reims, a Tolosa; e altre tre sedi, site nella zona Nord dell'Africa: a Tunisi, ad Algeri e a Casablanca. Per un'analisi della struttura della società, cfr. Archive de la Cinémathèque française (Paris) «Collection Jaune», fasc. CJ-1966, b. 216, *Pathé-Cinéma. Anciens compagnie générale des Établissements Pathé-Frères* (1927). In particolare, la busta raccoglie volantini, manifesti ed altro materiale stampato riguardante l'attività della Pathé.

¹² L'Éclipse è una casa cinematografica francese considerata la quarta firma nazionale dopo Pathé, Gaumont ed Éclair. Viene fondata nell'agosto del 1906 da George Rogers e Charles Urban; inizialmente si specializza nella produzione di apparecchi cinematografici, poi nella produzione di lungometraggi di alto livello. Nel corso degli anni '10 del Novecento, l'Éclipse dispone di succursali presenti in tutta Europa e in gran parte dell'America, che le garantiscono una distribuzione su scala mondiale. Ma lo scoppio della Grande guerra arresta tanto l'attività di produzione che di distribuzione. Durante il corso del primo conflitto mondiale, l'*Éclipse-Journal* diffonde un'informazione precisa e capillare; appena pochi anni dopo, la società cinematografica, distrutta economicamente dalla guerra e dalla concorrenza americana, fallisce scomparendo definitivamente nel 1923. Sull'argomento si veda, Y. Bernard, *L'Éclipse: histoire d'une maison de production et de distribution cinématographique en France, de 1906 à 1923*. Maîtrise d'études cinématographiques et audiovisuelles, Université Paris VIII, Année 1992-1993.

¹³ Cfr. C. Bodin, *op. cit.* p. 358

la natura della competizione tra le case di produzione è dato dalla disputa che si genera nel giugno del 1912 in occasione della manifestazione pubblica in cui si presenta il paracadute di Frédéric Bonnet. Sulla base di una ricostruzione delle fonti d'archivio, la questione sembra coinvolgere diversi soggetti. Il 5 giugno di quello stesso anno, Charles Gaumont, corrispondente per *Gaumont-Actualités*, scrive a Louis Maurin et Paul Andrau, direttori de *L'Écho sportif* per denunciare un fatto considerato grave ai fini dell'esclusività dell'informazione cinematografica.

“ [...] Rispondo al telegramma da voi inviato il 1 giugno di questo mese, il cui contenuto è stato oggetto delle nostre migliori attenzioni...Non dovete ignorare che il cinematografo è il migliore mezzo di propaganda per lanciare al mondo intero una nuova invenzione o un sistema inedito, ch  si tratti anche del paracadute di Frédéric Bonnet. Al contrario dei giornali quotidiani, che trascurano spesso l'interesse pubblico per pensare esclusivamente alle questioni finanziarie, il cinematografo si   fatto, fino ad oggi, lo scrupolo di aiutare, nella misura del possibile, gli inventori di buona volont , prestando gratuitamente il suo sostegno. Le riprese, dette actualités, che sono pubblicate ogni settimana sotto forma di un «giornale animato» sono semplicemente un mezzo pubblicitario per gli editori dei film e non un mezzo di guadagno. Un cinegiornale non aumenta n  diminuisce il numero dei film venduti [...] Mrs Maurin e Andrau ci avevate promesso l'esclusivit  per il paracadute Bonnet, ma avevate fatto la stessa promessa anche a Path ....tuttavia Path  ha preso la cosa molto meglio di noi. Path , furioso di non essere stato l'unico a filmare le riprese, non editer  niente... ”.¹⁴

La polemica tra la societ  Gaumont e i responsabili del quotidiano sportivo va avanti, a pi  riprese, per una decina di giorni. Il risultato di questa *querelle* tra stampa tradizionale e stampa cinematografica si riflette inevitabilmente sulla rappresentazione dell'evento. Il lancio, tanto atteso, del paracadute viene recensito dalle cronache sportive cartacee, ma non figura nei cinegiornali di attualit . La presenza degli operatori delle diverse *maison* di produzione, pronti a filmare l'evento nei minimi dettagli, comporta di fatto un ridimensionamento dell'obiettivo finale, ovvero la ripresa dell'evento.¹⁵

¹⁴ Archive de la Cinémathèque française (Paris), «Fonds Louis Gaumont», fasc. LG-697, b. 78. *Correspondance de 5 juin 1912   19 juin 1912*.

¹⁵ Il lancio del paracadute nei cieli di Nizza   stato filmato dagli operatori di *Gaumont-Actualités*, ma il materiale non viene utilizzato all'interno del cinegiornale. La pellicola, della durata di 30 secondi,  

In una delle ultime lettere indirizzate alla redazione de *L'Écho sportif*, la questione viene liquidata da Charles Gaumont con una certa rapidità:

“...Mi spiace informarvi che l'esperienza del paracadute di Bonnet, fatta al Parc Chambrun il 9 giugno, non ha fornito, dal punto di vista delle riprese cinematografiche, i risultati che ci attendevamo. I film non hanno che un interesse relativo, quindi non appariranno nella nostra edizione di Gaumont-Actualités. Inoltre, i nostri operatori non erano soli, poiché erano presenti operatori provenienti da altre case di produzione...”.¹⁶

Le *actualités filmée* piacciono al pubblico, che più che apprezzarne l'intento informativo rimane colpito dalla suggestione e dall'emozione che suscita l'immagine in movimento. Realizzati essenzialmente negli «studios» di Vincennes (Île de France) e nella periferia parigina, questi notiziari filmati, che presentano inizialmente il commento sottotitolato, si soffermano su alcuni eventi significativi dell'epoca apportando un qualcosa in più rispetto alla stampa scritta, dando allo spettatore l'opportunità di confrontarsi per la prima volta con l'attualità attraverso le immagini. Ogni settimana, i quattro cinegiornali francesi presentano una varietà d'informazione che va dalle catastrofi naturali alle cronache sportive, dalle manifestazioni popolari alle sfilate militari, dai discorsi del Presidente della Repubblica al ritratto di una società in continua trasformazione, con immagini di fiere, inaugurazioni, esposizioni universali. La carica emotiva suscitata dall'immagine in movimento modifica non solo i contenuti dell'informazione, ma soprattutto gli stili e i linguaggi. Il successo che i cinegiornali riscuotono presso il pubblico è di fatto sintomo di una trasformazione *positiva* dell'informazione, volta a catturare l'attenzione dello spettatore con “une force brutale de suggestion”.¹⁷ Vantando di operatori qualificati così come del supporto delle più moderne attrezzature di ripresa, il cinegiornale prodotto dalla Gaumont riscuote un grandissimo successo tra il pubblico. Nel 1912,

attualmente conservata e consultabile presso l'archivio Pathé-Gaumont di Parigi, con la numerazione GA 00016 e con il seguente titolo, *Nice. Expérience du parachute inventé par M. Frédéric Bonnet*.

¹⁶ Archive de la Cinémathèque française (Paris) «Fonds Louis Gaumont», fasc. LG-697, b. 78. *Correspondance de 5 juin 1912 à 19 juin 1912. Lettre du Charles Gaumont à Mrs Maurin et Andreau*, Paris, le 19 juin 1912.

¹⁷ Cit. in C. Bodin, *op. cit.* p. 357

un volantino pubblicitario affisso lungo le strade principali di Parigi e all'ingresso dei cinema, sottolinea così le peculiarità della propria informazione:

*“...portavoce degli avvenimenti più importanti della settimana, il Gaumont-Actualités è diventato l'inseparabile amico del pubblico. Congratulazioni agli operatori di ripresa che non sembrano conoscere alcun ostacolo nella realizzazione delle loro imprese coraggiose. Abbattendo barriere e servizi d'ordine, il loro intrepido obiettivo è la ricerca delle notizie di attualità nel mondo intero. E lo spettatore privilegiato di questi reportage senza rivali si trova in possesso di una documentazione assolutamente completa senza aver conosciuto le noie, i rischi e le fatiche di un impraticabile viaggio attraverso il mondo...”*¹⁸

Il successo del notiziario Gaumont – e in generale, dei notiziari francesi – si deve soprattutto alla competenza delle équipe di ripresa che, pur consapevoli dei rischi impliciti nel proprio mestiere, riescono a far pervenire settimanalmente una documentazione filmica ricca e appassionante. Ogni operatore mette di fatto a repentaglio la propria vita, giacché le condizioni e gli scenari in cui si effettuano le riprese non sempre permettono una tutela completa che esuli dai pericoli i “cacciatori di immagini”. È giusto sottolineare che alla fortuna del cinegiornale contribuisce anche la perfetta organizzazione che è alla base delle missioni degli operatori: obbedendo a regole precise dettate dalla *maison* di appartenenza, ogni inviato lavora alla realizzazione del prodotto cinematografico con tempi di ripresa e spedizione tanto rapidi da consentire un'informazione puntuale, ma al contempo prestando un'attenzione particolare alla cura dei dettagli. La Gaumont redige per i propri operatori un vero e proprio prontuario di viaggio:

- *Tutti gli operatori dovranno munirsi prima della partenza di alcuni fogli di carta da lettera intestata che rechi l'indirizzo: “Service des Actualités. Établissement Gaumont. 53, rue de la Villette. Paris.”*

¹⁸ Archive de la Cinémathèque française (Paris), « Fonds Louis Gaumont », fasc. LG 697, b. 68, p. 52

- *Ogni operatore invierà ogni giorno una di queste carte con le didascalie sul lavoro svolto, inviando l'indirizzo del posto in cui si trova in modo che possa essere raggiunto tramite telegramma o in via personale, all'indirizzo della società di appartenenza.*
- *L'invio quotidiano di una lettera, anche se l'operatore non ha alcuna notizia da comunicare, permette al Servizio di Parigi di restare sempre in contatto con lui.*
- *Nel caso di una ripresa di attualità, telegrafare: l'ora di rientro a Parigi e la lunghezza della pellicola al fine di permettere ai Servizi commerciali di sollecitare gli ordini senza eccessivi ritardi.*
- *Se l'operatore necessita di restare più giorni fuori prima del rientro stabilito, invierà le pellicole con grande rapidità per posta raccomandata per evitare i ritardi della posta ordinaria. Non deve dimenticare inoltre di inserire i commenti relativi ai titoli, ai sottotitoli e alle note descrittive indispensabili per la vendita del prodotto. Fare attenzione all'ortografia dei nomi propri e le scritte devono essere ben visibili. Redigere le note in corso di ripresa.¹⁹*

Durante i quattro anni in cui si combatte la Prima guerra mondiale, il pubblico si informa puntualmente attraverso il materiale filmico proveniente dagli scambi e dalle convenzioni cinematografiche tra le case produttrici di cinegiornali di attualità. Solamente attraverso il cinema i cittadini percepiscono il vero spirito della guerra; le immagini del conflitto, nonostante le restrizioni imposte dalla censura militare, danno infatti una percezione più autentica e immediata rispetto a quella data dalla stampa scritta. La «Séction Photographique et Cinématographique de l'Armée» (SPCA) fondata nel febbraio del 1915 e composta dai rappresentanti delle quattro case di produzione francesi, è l'unica accreditata dalle autorità del Ministero della Difesa e della Guerra per captare le immagini del conflitto.²⁰ A sua volta, il settore

¹⁹ Archive de la Cinémathèque française (Paris), « Fonds Louis Gaumont », fasc. LG 697, b. 68, p. 31 *Commentaires pour les opérateurs qui sont envoyés dans la province ou aux pays étrangers*. Il foglio con le annotazioni non riporta alcuna datazione.

²⁰ Nel 1915 viene fondata la Séction Photographique de l'Armée (SPA) e la Séction Cinématographique de l'Armée (SCA). Nel 1917 i due enti si fondono in un'unica Séction Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). Nel 1919, dopo aver realizzato più di 900 film, la sezione viene sciolta. Tutto il materiale d'archivio è stato riversato al Musée d'Art et d'Histoire di Parigi, mentre il materiale filmico è stato requisito e poi distrutto nel 1940 dai tedeschi che occuparono Parigi. Sull'argomento, cfr. www.defense.gouv.fr. La questione è trattata ampiamente

speciale incorpora gli operatori dei principali cinegiornali di attualità: Pathé, Gaumont, Éclair e Éclipse. Le immagini dal fronte, circa 250.000 metri di pellicola girati in condizioni estreme, talvolta a rischio della vita stessa dei cineasti, presentano il conflitto in tutta la sua durezza e costituiscono un formidabile *corpus* documentario sulla Grande guerra, che verrà utilizzato a posteriori in numerosi film di montaggio.²¹ Durante la guerra, si rinforza l'attività della "stampa filmata" francese grazie anche alla pubblicazione de *Les Annales de la guerre*, il notiziario ufficiale dell'esercito prodotto ogni settimana dalla SPCA. In ogni cinegiornale, oltre all'attualità sul conflitto in atto, si includono notizie riguardo la moda femminile, lo sport e la società. Questa impostazione, ritenuta spesso frivola, si trova però pienamente in accordo con lo spirito degli «années folles» – secondo un'espressione in uso all'epoca – che regna nella Francia di allora e in tutti gli altri paesi coinvolti nella guerra, quasi a voler contrastare il clima di tensione morale e sociale generato dal conflitto.²² Conclusa la guerra, solamente tre dei quattro notiziari esistenti proseguono il loro percorso: il *Pathé-Journal*, il *Gaumont-Actualités* e l'*Éclair-Journal*. Al contrario, l'*Éclipse-Journal* non sopravvive allo sforzo economico imposto dalla situazione bellica e scompare con lo scoppio del conflitto. I soggetti così come gli eventi mondani inclusi nei cinegiornali sono, nell'immediato dopoguerra, davvero numerosi, preparati con una cura particolare nei laboratori senza avere un legame diretto con l'attualità del momento.²³ Ogni argomento è preceduto da un titolo esplicativo che ha la duplice funzione di introdurlo e di collocarlo all'interno della sequenza di notizie. Nel corso degli anni Venti, l'*Éclair-Journal*, nel tentativo di eliminare la concorrenza, decide di attirare l'attenzione dello spettatore servendosi di cartoni animati dal taglio umoristico per introdurre i titoli di ciascuna notizia. Artefice di tale *escamotage* scenico è Jean Routier, disegnatore e

anche da G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa – Le cinematografie nazionali*, Volume III, Torino, Einaudi 2000 p. 27

²¹ Secondo i dati presentati dagli archivisti dell'archivio Pathé-Gaumont, nella SPCA lavoravano al tempo della Prima guerra mondiale, Albert Machin per Pathé, Georges Maurice per Éclair, Pierre Emile per Éclipse e Pierre Parin per Gaumont. Sull'argomento si veda il sito ufficiale dell'omonimo archivio: www.gaumontpathearchives.com/historique

²² Uno studio interessante sull'evoluzione della cinematografia francese nel corso degli anni Venti e Trenta è fornito da I. Sánchez Alarcón, *La guerra civil española y el cine francés*, Barcelona, Frontera 2005

²³ Tra i temi trattati dai notiziari cinematografici dell'immediato dopoguerra, si osserva un'incidenza maggiore di cronache sportive, seguite dai progressi tecnologici specie nel campo dell'aviazione e da avvenimenti politici.

fumettista che lavorerà per la società fino alla fine degli anni Cinquanta. Il suo contributo dona di fatto una sfumatura particolare all'informazione dell'Éclair che cessa di essere un semplice strumento di attualità con un'impronta austera e formale, per trasformarsi principalmente in un prodotto di attrazione; così, che si tratti di sport, di politica, di costume o di cronache mondane, i cartoni animati compaiono puntualmente all'interno del notiziario.

La sonorizzazione dell'immagine, alla fine degli anni Venti, trasforma i notiziari cinematografici in informazione audiovisiva.²⁴ L'irruzione del sonoro implica numerosi cambiamenti tecnici nel processo di realizzazione dei cinegiornali e presuppone l'intervento di una capacità espressiva che fino ad allora era mancata nella stampa filmata, intensificandone ulteriormente l'attrazione che esercita sul pubblico in sala. I suoni e una musica adeguata, infatti, conferiscono maggiore realismo all'immagine, allo stesso modo in cui l'utilizzo del commento permette allo spettatore una migliore comprensione e una naturale identificazione con l'avvenimento trattato. Nel corso degli anni Trenta, i notiziari francesi si trovano a dover competere in un mercato in cui regna una assoluta egemonia: quella degli Stati Uniti, dal 1918 all'avanguardia nel campo della cinematografia e dell'informazione cinematografica. Infatti, già a partire dal 1931 si producono in Francia tre edizioni di cinegiornali americani, l'*Actualités-Paramount*, il *Fox-Movietone* e il *Metrotone-News* che, finanziate dalle case statunitensi che hanno però filiali a Parigi, si accaparrano gran parte del mercato cinematografico francese ed europeo con proiezioni regolari e interessanti.

In un'epoca in cui la tecnica del sonoro in Europa è ancora in fase di sperimentazione, i notiziari americani catturano l'attenzione del pubblico in sala utilizzando i sottotitoli che aggiungono un valore esplicativo importante alla comprensione delle immagini presentate. In un contesto così competitivo, la rapidità di far pervenire le immagini al pubblico si converte nel principale segno di prestigio per le imprese di produzione francesi. Stimolata ancora una volta dalla competizione, questa volta non solo interna ma sull'onda della colossale produzione americana,

²⁴ I cambiamenti tecnici resi necessari dall'avvento del sonoro comportano prima di tutto una maggiore sofisticazione delle équipes di lavoro, che devono specializzarsi nel captare la banda sonora di un evento in maniera diretta. I lavori di montaggio per la realizzazione di questo nuovo tipo di notiziario, sono però più complessi, giacché prevedono l'inclusione del commento, pratica questa iniziata dal *Pathé-Journal* nel 1930, di suoni così come di musica precedentemente registrati.

l'informazione cinematografica francese sembra raggiungere uno sviluppo considerevole negli anni Trenta. Secondo quanto si rileva dalla storiografia disponibile sul tema, la crescente importanza del settore permette la costituzione nel 1931 de la «Chambre Syndicale de la Presse Filmée», organismo nella quale vengono incorporate tanto le imprese di cinegiornali nazionali quanto quelle che realizzano edizioni finanziate da produttori americani.²⁵ In tempi assai brevi, la nuova struttura organizzativa si converte in un efficace strumento per consolidare il ruolo dell'informazione filmata francese. Negli anni Trenta, infatti, l'impatto e la presenza dei notiziari in Francia è talmente forte che vengono create delle sale cinematografiche adibite esclusivamente alla proiezione di questo genere.²⁶ Si tratta delle «Cinéac» (ciné-actualités), spazi chiusi ubicati generalmente in luoghi urbani strategici, come le stazioni dei treni o le vie principali della città. Ciò nonostante, il periodo di maggior successo delle Cinéac si ha durante il corso del secondo conflitto mondiale, quando la necessità di informazione diviene tale da consentire alla stampa filmata francese di conoscere un ulteriore, accelerato sviluppo.

Allo scoppio della guerra civile spagnola, l'*Éclair-Journal*, il *France-Actualités-Gaumont*²⁷ e il *Pathé-Journal* si trovano a dover fronteggiare una situazione particolarmente complicata. L'economia del settore cinematografico era andata progressivamente peggiorando già a partire dalla Prima guerra mondiale, quando la Francia iniziava a perdere il ruolo di privilegio in questo mercato, soppiantata dall'irruzione del gigante americano. Basti pensare che alla vigilia della Grande guerra, i film francesi coprivano l'80% degli schermi in Francia ed erano

²⁵ Si veda sul tema l'esaustivo studio condotto da P. Légli, *Histoire politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, Paris, P. Lherminier 1970

²⁶ L'idea di allestire alcune sale riservate alla proiezione di notiziari nasce negli Usa, su iniziativa della casa di produzione Fox. In Francia, tale proposta viene ben accolta dal pubblico cinematografico tanto da permettere il funzionamento delle Cinéac in maniera costante. Questo particolare tipo di sala, disponeva di un sistema di proiezione chiaro e di strutture per facilitare il continuo flusso di spettatori in entrata e in uscita. Generalmente, venivano proiettate edizioni di notiziari ad ogni ora, a cui si alternavano cortometraggi o cartoni animati. Se c'erano eventi particolari in atto, venivano editate edizioni straordinarie dedicate esclusivamente a quanto stava accadendo. Cfr. R. Chirat, *Le cinéma français des années Trente*, Paris, Hatier 1983

²⁷ Nell'aprile del 1932, il gruppo industriale Empain, al fine di diversificare la sua attività e impiantarsi nel circuito cinematografico, fonda con la Gaumont-FrancoFilm-Aubert, la Société française d'actualités parlantes et de film documentaires France-Actualités. Il primo numero del cinegiornale *France-Actualités-Gaumont* appare nelle sale cinematografiche nell'ottobre del 1932.

molto richiesti anche a livello internazionale; al contrario, nel 1918 raggiungevano ormai solo il 20% degli schermi nazionali. Lo sforzo economico dovuto al conflitto colpisce enormemente le due più grandi imprese cinematografiche francesi, la Société des Établissements Gaumont e la Pathé-Cinéma, titolari dei più importanti notiziari, al punto da obbligarle a fare i conti con un deficit enorme che, date le scarse possibilità di risanamento, nel giro di poco tempo, si trasformerà in un problema cronico.

La società Éclair, fondata a Épinay-sur-Seine nel maggio del 1907 dall'industriale Charles Jourjon, rimane in un primo momento anonima rispetto alla popolarità di cui godono invece Pathé e Gaumont. Dal 1909 subisce una rapida espansione internazionale che la porta a creare in meno di due anni succursali a Milano, a Bruxelles, a Vienna, a Mosca, a Londra e a Berlino piuttosto che in Argentina, in Brasile e in Giappone, diventando così la terza firma della cinematografia francese dopo Gaumont e Pathé. Nel luglio del 1912 inizia ad essere editato sul territorio nazionale l'*Éclair-Journal*, cui seguono altre cinque edizioni per l'estero, oltre a quella tedesca, inglese, austriaca, russa e statunitense. L'anno seguente, altre sei edizioni del notiziario arrivano sugli schermi cinematografici dell'Europa, sposandosi con i gusti di un pubblico sempre più interessato alle cronache di attualità, mezzo che permette loro non solo di conoscere cosa accade nel resto del mondo (in più edizioni, l'*Éclair-Journal* mostra disastri ambientali, eruzioni vulcaniche, terremoti, inondazioni), ma soprattutto dà la possibilità a qualsiasi tipo di spettatore di "entrare in contatto" con le più alte cariche dello Stato e con i più grandi protagonisti del mondo dello sport. Per portare a termine un compito tanto importante ai fini della valutazione complessiva del prodotto – ovvero la conquista del pubblico – l'Éclair dispone di una valida rete di corrispondenti che opera tempestivamente in ogni parte del globo, spostandosi laddove un evento sensazionalistico merita di essere filmato. Anche in questo caso però, lo splendore di cui gode l'Éclair sembra avere una vita assai breve, seppur intensa. Nel 1914, lo scoppio della Grande guerra arresta il processo di espansione della società; e anche in questo caso la situazione sembra essere irreparabile. Indubbiamente, lo stile, i generi e i contenuti proposti da Éclair si ispirano ai modelli narrativi esistenti: Gaumont e Pathé. Il cinegiornale si presenta molto simile ai notiziari già editati in Francia da

qualche anno. Tuttavia, alla terza *maison* cinematografica francese si deve l'invenzione di un genere nuovo prettamente europeo, il film di avventura. Passando dall'adattamento dei romanzi sentimentali agli intrighi polizieschi, così come ai racconti prettamente fantastici, Éclair mette in scena dei veri e propri capolavori che ben si adattano al periodo della Belle Époque, basandosi sulla formula dell'*'action directe*, espressione usata per indicare la rappresentazione di quella cultura popolare di cui Éclair è testimone diretta.²⁸

Ma è nel 1929 che la produzione cinematografica francese, già duramente colpita dagli effetti della depressione economica mondiale, cade in una profonda crisi, in coincidenza con l'adozione del sonoro. La conseguenza più manifesta di questa situazione è l'esodo dei cineasti francesi presso studi cinematografici stranieri per rispondere alla domanda che si genera, nei mercati nazionali, di pellicole sonore in lingua francese.²⁹ Agli inizi degli anni Trenta, i gravi disordini strutturali dell'industria cinematografica sono ormai una realtà. Il fenomeno comincia a manifestarsi in maniera visibile nel 1932 e toccherà l'apice del disastro nel 1936, quando ormai la maggior parte dei produttori realizza appena una pellicola all'anno per via dell'incremento dei costi delle materie prime: basti pensare che nel 1935 produrre una pellicola costava 1,6 milioni di franchi mentre nel 1938 il costo arriva a 2,9 milioni.³⁰ La crisi innescata dai costi di produzione obbliga le società a chiedere prestiti alle banche nazionali che, intimorite dai troppi fattori di rischio presenti sui mercati cinematografici, negano la concessione dei finanziamenti. Nel 1937, la banca Loyds di Londra concede un prestito per un valore di 100 milioni di franchi alle case di produzione francesi; tuttavia, i tentativi più concreti per risanare la disastrosa cinematografia francese arrivano dai grandi produttori nordamericani e tedeschi.³¹

²⁸ Si veda sull'argomento, E. Le Roy et L. Billia (sous la direction de), *Éclair: un siècle de cinéma à Épinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Levy 1995, pp. 61-65

²⁹ La prima pellicola sonora francese è *Les Trois Masques*, prodotta dalla Pathé-Natan nel 1929.

³⁰ G. Guillaume-Grimaud, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, P. Lherminier, 1986, pp. 35-38

³¹ I tentativi dei grandi produttori americani di risanare il cinema francese si avviano agli inizi degli anni '30. Alcune di queste società americane, in particolar modo la MGM, permettono che produttori e attori provenienti da Parigi lavorino negli studios hollywoodiani affinché realizzino la versione in francese di alcune pellicole americane, prodotte fino ad allora solo in lingua inglese. Ma l'aiuto più concreto sembra arrivare dalla Paramount che, nel 1931, finanzia alcuni studios a Joinville (Francia) per realizzare, in diverse lingue, la versione di una stessa pellicola al fine di conquistare il mercato cinematografico europeo, partendo proprio da Parigi. In realtà, nonostante queste collaborazioni prestigiose, il metodo attivato dalla Paramount dà risultati mediocri. Il sostegno dei tedeschi si rivela invece meno effimero: la coproduzione di pellicole franco-tedesche, avviata agli inizi degli anni Trenta, si prolunga fino alla Seconda guerra mondiale. La collaborazione si realizza attraverso la

Solo l'intervento straniero riesce a salvare dal fallimento l'industria cinematografica francese e le due case di produzione più importanti: la Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) e la Pathé-Natan, che fin dagli inizi del secolo si erano rivelate essere le imprese più solide del settore. Quando però la drammatica situazione finanziaria che investe il cinema si rende nota, nel 1934, entrambe le società cessano la produzione di film.³² In questo contesto, risulta fondamentale l'intervento della casa cinematografica americana Metro-Goldwin che, decisa a risollevarne le sorti della Pathé e della Gaumont, si pone alla guida di un nuovo cinegiornale, sia dal punto di vista della produzione che della distribuzione, acquisendone di fatto la gestione. L'accordo, siglato in data 30 settembre 1927, stabilisce alcuni punti essenziali per la realizzazione del nuovo prodotto cinematografico:³³

- *il nuovo cinegiornale deve essere editato solo da Pathé-Consortium-Cinéma (P.C.C.) e Films Loewe-Metro Goldwin (F.L.M.G.) ed esportato unicamente in Francia e in Belgio.*
- *per tutta la durata del seguente accordo, P.C.C. cesserà di editare il proprio cinegiornale che distribuisce abitualmente col nome di Pathé-Journal.*
- *F.L.M.G. in collaborazione col servizio internazionale News, proporrà ogni settimana un giornale cinematografico realizzato nel migliore dei modi con tutti i mezzi a disposizione.*

creazione di filiali francesi dei più grandi produttori tedeschi come la Tobis-France, creata nel 1929 per attrezzare con tecnologia sonora gli studi di Épinay (nella periferia parigina) e produrre pellicole francesi di grande qualità, tra le quali figurano *Sous les toits de Paris* (1930), *Le Million* (1931) e *Quatorze Juillet* (1932). Inoltre, grazie al supporto della filiale francese della UFA – la Alliance Cinématographique Européenne – tra il 1929 e il 1939 si producono pellicole in francese assai simili per temi e mezzi di produzione a quelle realizzate per la Germania. Negli studi cinematografici di Berlino, i professionisti del cinema venuti da Parigi lavorano assiduamente con l'intenzione di realizzare proprio questo genere di film. Venti pellicole in lingua francese si producono nel triennio 1936-1939. Cfr. I. Sánchez Alarcón, *op. cit.*, p. 57

³² La Pathé produce solo 6 pellicole di fiction nel 1935 e una l'anno successivo. La Gaumont realizza invece solamente 3 film in questi due anni. *Ibidem* p. 49

³³ Archive de la Cinémathèque française (Paris) « Collection Jaune », fasc. CJ-1666, b. 216 (1927) « *Accords entre Films Loewe-Metro Goldwin et Pathé-Consortium-Cinéma pour la production d'un journal filmé Pathé-Gaumont-Metro* »

- *questo giornale cinematografico, che avrà una lunghezza compresa tra i 200 e i 250 metri circa sarà editato, ogni settimana, con il nome di Pathé-Gaumont-Metro.*
- *F.L.M.G dovrà essere pronta a consegnare in tempo il numero delle copie necessarie per fornire tutti i contratti firmati dalla P.C.C.*
- *i prezzi dell'affitto del "Pathé-Gaumont-Metro-Journal" saranno fissati in seguito, con un accordo tra le parti interessate.*
- *tutte le copie necessarie per l'esportazione all'estero del cinegiornale saranno inviate tempestivamente e direttamente alle agenzie della P.C.C, affinché la distribuzione della pellicola sia fatta come è giusto che si debba fare.*
- *tutti gli incassi fatti da P.C.C. dovranno essere suddivisi nella seguente maniera: 65% a F.L.M.G. e 35% a P.C.C. che dovrà pagare le spese di distribuzione e le spese di trasporto per ogni agenzia. I pagamenti verranno emessi mensilmente.*
- *ognuna delle organizzazioni facente parte di questo accordo, dovrà impiegare i suoi mezzi migliori per la realizzazione di un ottimo prodotto e per far sì che il Pathé-Gaumont-Metro-Journal sia il migliore che possa essere immesso nel mercato cinematografico.*
- *il presente accordo viene siglato per un periodo di cinque anni a partire dalla data del 30 settembre del 1927 e terminerà il 30 settembre del 1932. Nel caso in cui, prima della scadenza di questa data, una delle due parti contraenti desideri interrompere l'accordo, è obbligata ad avvertire l'altra parte con almeno un mese di anticipo.*

Nella Francia degli anni Trenta, le pellicole straniere costituiscono circa il 60% delle proiezioni nei cinema del territorio nazionale. Una realtà, questa, alla quale si cercherà di porre un freno durante i diversi governi del Fronte popolare, attraverso l'applicazione di una politica protezionistica che blocchi la distribuzione di pellicole provenienti da altri paesi. Tuttavia, lo splendore del cinema francese è compromesso anche dalla congiuntura negativa mondiale seguita alla depressione economica del '29 che, partita dall'America, si era insediata velocemente anche in Europa. Tra gli

effetti più immediati si assiste ad una drastica riduzione della qualità della vita che influisce, di riflesso, sulle abitudini e sugli svaghi dei cittadini. Lo “svago” che più degli altri subisce un ridimensionamento sembra essere quello cinematografico. Ciò nonostante, gli spettatori francesi che continuano a frequentare le sale, dichiarano di gradire l’informazione cine-giornalistica.

	AIMENT LES ACTUALITÉS?
Age: - moins de 25 ans.... - de 25 à 34 ans... - de 35 à 49 ans... - de 50 à 64 ans... - 65 ans et plus...	66% 66 73 73 81
Instruction : - Primaire... - Primaire supérieure... - Technique... - Secondaire... - Supérieure...	74 69 64 67 57
Catégorie socio-professionnelle : - Agriculteurs... - Ouvriers... - Commerçants-artisans... - Employés... - Professions libérales... - Cadres supérieurs...	81 71 63 65 64 61
Habitat : - Moins de 2000 habitants... - De 2 à 10.000 habitants... - De 10 à 50.000 habitants... - Plus de 50.000 habitants... - Paris- Seine...	75 70 57 73 68

Alla luce dei dati esposti nella tabella, frutto di un'inchiesta retrospettiva effettuata nel 1945 dall'Institut Français d'Opinion Publique (I.F.O.P.), su un campione di popolazione nazionale (il 70%) che tra il 1932 e il 1939 aveva frequentato le sale cinematografiche,³⁴ si osserva che lo spettatore-tipo interessato alle attualità cinematografiche risponde a dei criteri ben precisi: un uomo (o donna) al di sopra dei 65 anni, con un'istruzione elementare, generalmente un agricoltore e abitante di un piccolo centro. Un ritratto, questo, che si adegua perfettamente allo stile e alle esigenze dell'epoca; negli anni Trenta, la sonorizzazione delle immagini permette un facile apprendimento dei contenuti, superando di fatto i limiti imposti dall'elevato tasso di analfabetismo del paese. Fino all'irruzione del sonoro, i cinegiornali presentavano un commento didascalico sottotitolato, dando la possibilità di comprendere il filmato in maniera più esaustiva ad un pubblico quantitativamente limitato. Il "consumo" di informazione è maggiore nelle persone anziane, giacché risulta più facile ipotizzare che i giovani che si recavano al cinema prediligevano la visione di un lungometraggio; allo stesso modo, l'incidenza del cinema di attualità nei piccoli centri sembra essere il sintomo di un desiderio di conoscere quanto avveniva al di fuori delle zone periferiche, dove spesso la vita sociale era associata essenzialmente a piccoli contributi folkloristici tipicamente locali. Il cinema "parlante" illustra, descrivendoli, i mondi più lontani e al contempo permette di raccontare con una certa veridicità le cronache più rilevanti dell'epoca.

Le difficoltà legate all'arrivo del sonoro hanno un'incidenza diretta nella produzione dei notiziari.³⁵ Nel 1929 *Pathé-Journal* lancia la prima edizione sonorizzata in associazione momentanea con *Éclair-Journal*. I nuovi notiziari, che uniscono suoni e immagini, riportano un successo immediato. La Gaumont, invece, edita il suo primo numero sonoro nel 1932, con la nuova denominazione di *France-*

³⁴ Archive de la Cinémathèque française (Paris), «Fond Germaine Dulac», fasc. GD-153, b. 12, *Brochure, Sondages (1935-1938)*.

³⁵ L'adattamento alla nuova tecnica pone alcuni condizionamenti alla stampa filmata nell'ambito della distribuzione e della proiezione. In Francia infatti molte sale cinematografiche non hanno le infrastrutture necessarie per proiettare immagini sonore; ciò obbliga la Pathé e la Gaumont ad adottare alcuni mezzi tecnici a carattere transitorio per non perdere clienti in questo settore. Così, entrambe si accordano con la Metro per la realizzazione di un'edizione congiunta di notiziario realizzata ancora con tecnologia muta. Si tratta del *Pathé-Gaumont-Metro-Actualités* che, diretto da Marcel Petiot, funzionerà dal 1929 al 1932. La concorrenza tra Pathé e Gaumont va avanti fino al momento in cui le società decidono per la produzione di un cinegiornale che porti il marchio di entrambi: il gallo della Pathé e la margherita della Gaumont. R. Chirat, *Le cinéma français des années Trente*, Paris, Hatier 1983.

Actualités-Gaumont, nato con la partecipazione del gruppo imprenditoriale Empain. Nel 1934 quando l'instabilità economica della società si rende manifesta, Empain cede la gestione del notiziario a Gaumont che torna ad essere, col sostegno finanziario di Havas, l'azionista di maggioranza di *France-Actualités-Gaumont*; all'agenzia che la salva dal fallimento, Gaumont lascia la prerogativa di elaborare e presentare, per i successivi nove anni, il notiziario *Havas-France-Actualités-Gaumont*.³⁶ Sebbene di questa denominazione non ci sia traccia né all'interno dei titoli di testa delle edizioni dell'epoca, né tanto meno nella scarsa documentazione scritta che si conserva,³⁷ la Havas ha un ruolo fondamentale nel mantenere in vita il notiziario cinematografico quando le difficoltà finanziarie della Gaumont diventano

³⁶ L'organizzazione informativa dell'agenzia Havas è, nel periodo della guerra civile spagnola, molto ben strutturata. Allo scoppio della guerra, l'agenzia Havas ha importanti filiali a Madrid e a Barcellona e corrispondenti in quasi tutte le grandi città della Spagna, grazie alle quali riesce a dare una copertura informativa completa sull'andamento del conflitto fin dall'inizio. Tra i lavori della Havas all'epoca, si annoverano anche un notiziario radiofonico in collaborazione con Radio Lussemburgo sulla situazione che imperversa in Spagna e l'elaborazione di un bollettino informativo destinato ad altre agenzie alleate. Ciò nonostante, il lavoro dei corrispondenti appare assai caotico e confusionale soprattutto durante le prime settimane di guerra: manca infatti una pianificazione concreta del lavoro e i corrispondenti tentano, spostandosi da una parte all'altra del Paese, di captare notizie laddove avvengono fatti che lasciano una maggiore eco, a nord come a sud della Spagna. Proprio il ruolo svolto dai corrispondenti permette però all'agenzia di avere sempre una copertura informativa esaustiva sul conflitto. Ai corrispondenti si raccomanda di mantenere un atteggiamento il più neutrale possibile; ma le condizioni vigenti nelle due zone di guerra impediscono a priori un'informazione neutrale. Nel settembre del 1936, pochi mesi dopo il colpo di Stato franchista, Havas dispone i suoi corrispondenti nelle zone di maggior interesse giornalistico: i reporter a Madrid informano sulla situazione di Guadarrama, Somosierra e Extremadura; ma anche a Valencia, Barcellona, Irún e San Sebastian. Per trasmettere le informazioni dalla Spagna a Parigi si ricorre a diversi canali: i più utilizzati sono i telegrammi, inviati tramite posta urgente, o il contatto telefonico diretto piuttosto che la posta aerea. I temi delle notizie riguardano gli eventi del giorno e le operazioni militari, anche se nei momenti più tranquilli si inseriscono fatti di interesse umano. A richiesta dei clienti, vengono rese note le biografie di alcuni militari di guerra. Tuttavia, il lavoro dell'agenzia Havas in Spagna risulta decisamente condizionato dal governo francese; il legame tra l'agenzia e il governo risale ai tempi della nascita della stessa agenzia, nel lontano 1840, quando il fondatore – Charles Havas – ottiene una serie di privilegi in cambio della promessa di farsi portavoce del governo. Durante la Grande guerra, sotto il pagamento di cospicue somme di denaro, Havas comincia ad emettere comunicati ufficiali occultandone la fonte. Da allora, il rapporto di sudditanza con lo Stato si mantiene saldo fino al 1931, quando Havas passa sotto la supervisione diretta del Ministero degli Esteri che, negli anni della guerra civile, sottopone l'agenzia ad uno stretto controllo. Ciò nonostante, le posizioni dell'agenzia rispetto agli eventi più drammatici della guerra, ad esempio il bombardamento di Guernica, risultano sempre estremamente ambigue al fine di soddisfare tutti i suoi abbonati. Nel momento della sollevazione franchista, la Havas sostiene la parte repubblicana, ma al contempo avvia relazioni amichevoli con Burgos, sede del governo nazionalista, per poter mantenere il controllo informativo in entrambe le zone della Spagna. P. Frédérix, *De l'agence d'information Havas à l'agence France presse : un siècle de chasse aux nouvelles*, Paris, Flammarion 1959

³⁷ È probabile che la decisione di non apparire nei titoli di testa sia stata presa direttamente da Havas che, pur assumendo la gestione del notiziario, ne mantiene la denominazione datagli nel 1932, ovvero *France-Actualités-Gaumont*. Il riferimento relativo ai dettagli sugli accordi tra l'agenzia Havas e la società Gaumont è contenuto in I. Brot, *Les archives de l'Agence Havas (branche information)*. *Inventaire des Archives nationales*, Paris, Sevpén 1969.

critiche. Esistono tuttavia alcuni documenti in cui si stabiliscono i termini degli accordi tra le due entità. Allo scoppio della guerra civile spagnola, dunque, uno dei notiziari cinematografici francesi più accreditati, si trova sotto il controllo della principale agenzia informativa del paese; un contatto, questo, che permette a Gaumont di beneficiare di una avviata rete di corrispondenti in tutto il mondo. Ma lo stretto legame che Havas ha con lo Stato e le posizioni poco chiare che l'agenzia assume in merito al conflitto spagnolo condizionano fortemente la Gaumont; l'informazione di cui la società cinematografica si fa portavoce non risulta in fondo così diversa né da quella divulgata da Havas né dalle posizioni evasive manifestate al riguardo dal governo francese. I tentativi di adattarsi alla novità tecnologica non fanno che peggiorare la già devastata situazione finanziaria delle società cinematografiche; l'arrivo del sonoro introduce una serie di problemi strutturali, economici e logistici tanto nell'industria Pathé quanto nella Gaumont, nonché una serie di complicazioni finanziarie che portano l'industria del cinema sull'orlo del fallimento.³⁸ La già nota bibliografia esistente sull'argomento ci porta a conoscenza di tutta una serie di passaggi economico-finanziari messi in atto dalle strutture nel tentativo di superare la crisi.³⁹

Nell'aprile del 1930, Maurice Devis, vicepresidente della Banca Nazionale di Credito, assume la direzione della Société des Établissements Gaumont (SEG);⁴⁰ nello stesso anno, pochi mesi dopo, la SEG si trasforma nella Gaumont-Franco-Film-

³⁸ Nel corso di questi anni difficili, Gaumont abbandona la produzione di film di lungometraggio, la cui realizzazione avrebbe presupposto una spesa troppo ingente da sostenere. Di fatto, in un periodo compreso tra il 1926 e il 1929, nella filmografia Gaumont non appare alcun titolo. Al contrario, la principale attività della società diventa la fabbricazione di apparecchi di ripresa, di dimensioni più piccole, capaci di far leva in un mercato nazionale fortemente minacciato dalla concorrenza americana. Nel novembre del 1929, Gaumont annuncia, con una grande campagna pubblicitaria, l'uscita del nuovo apparecchio: *l'Ideal Sonore type standard*, venduto ad un prezzo pari a 187.000 franchi, nettamente inferiore al costo dei prodotti americani. J. Choukroun, « Les métamorphoses de la Gaumont de 1925 à 1939: où comment évolue, en France, une grande compagnie de cinéma, du parlant à la guerre », in *Les Cahiers de la Cinémathèque* n. 62/64, mars 1995, pp. 21-30.

³⁹ Il tema dell'incidenza del sonoro e delle crisi economiche che ne conseguono è ben delineato in P. L'église, *Histoire politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, Paris, P. Lherminier 1970, pp. 80-88

⁴⁰ J. Choukroun, *op. cit.* L'articolo risulta particolarmente interessante poiché tenta di mettere in luce il modo in cui si costituisce il sistema di produzione di film "à la française", combinazione dell'iniziativa privata e dell'intervento dello Stato. Il nuovo gruppo, la GFFA, gestisce cinque settori: la fabbricazione, la produzione, la distribuzione, l'affitto delle sale e l'organizzazione degli *studios*. Sarà proprio l'irruzione del sonoro a mettere in discussione una gestione così ben organizzata e proficua, giacché la produzione di film parlanti e l'adattamento delle sale alla nuova tecnica comporterà delle spese non indifferenti. Nel 1931, su 1748 sale cinematografiche presenti nel territorio nazionale, solo 281 sono dotate di attrezzature per la proiezione di film sonori.

Aubert (GFFA) e tale passaggio presuppone l'abbandono immediato del controllo da parte del fondatore dell'industria, Léon Gaumont. La nuova società – *un mouvement de concentration pour accompagner le passage au parlant* – si avvale di un capitale di circa 84 milioni di franchi e di un patrimonio tecnico che include fabbriche di materiale cinematografico, studi di registrazione, laboratori, circuiti nazionali e internazionali nonché un ricco catalogo di pellicole mute e sonore. La nascita della GFFA rappresenta il tentativo di costituire un'impresa tutta *al francese* sul modello delle "Majors" hollywoodiane. Con un impero così solido alle spalle, la nuova Gaumont sembra, dunque, ben preparata ad affrontare i problemi introdotti dal sonoro. La nuova Société lancia un ambizioso programma di produzione, affidandosi a nomi di prestigio quali Guy Ferrand e Germaine Dulac, realizzando 25 lungometraggi in un periodo compreso tra il 1930 e il 1934. Ma proprio nel 1930, a causa degli effetti negativi dovuti al collasso mondiale del '29, la Banca Nazionale di Credito si trova a dover far fronte ad una grave crisi finanziaria, a cui lo Stato tenta di porre rimedio convertendosi, immediatamente, nel creditore della Gaumont. Ciò nonostante, e malgrado i diversi tentativi di ripresa – attraverso la vendita di materiali, fabbriche e filiali all'estero – la società cinematografica non riesce a saldare i propri debiti e nel 1934 la questione diventa di dominio pubblico. In un clima teso, tra scandali e sospetti di natura politica, Maurice Devis è accusato del fallimento dell'azienda. Allo stesso modo anche Louis Aubert, già proprietario della «Société des Établissements Aubert» ancor prima che della Gaumont, viene accusato di nascondere tutte le implicazioni del caso a tutela dei propri interessi.⁴¹

Negli stessi anni anche Pathé, protagonista di uno scandalo pubblico, arriva a dichiarare il fallimento, nonostante la questione abbia un'eco meno altisonante rispetto all'antagonista Gaumont. Nel 1929, all'età di sessantasette anni, Charles Pathé decide di lasciare la direzione della società, vendendo l'impresa per 60 milioni di franchi. Colui che rileva la società assumendone il controllo è Bernard Natan, proprietario di Rapid Film – un *atelier* per la produzione di film da egli creato nel 1913 – e di altri laboratori cinematografici in crisi. Da questo momento, la società

⁴¹ I. Sánchez Alarcón sostiene che la Société des Établissements Aubert sia direttamente implicata nella questione che si genera intorno al caso GFFA, sebbene non esistano prove concrete circa il coinvolgimento diretto di Louis Aubert nel caso. Cfr. *La guerra civil española y el cine francés*, p. 113

prende il nome di Pathé-Natan. Allo stesso modo della Gaumont-Franco-Film-Aubert, anche la nuova Pathé sembra poter contare su solide risorse per affrontare i problemi legati all'introduzione del sonoro: la società ha infatti alle spalle un'organizzazione ben strutturata che comprende un circuito avviato di produzione e distribuzione, un notiziario di attualità settimanale e una sezione dedicata alla fabbricazione e alla vendita di materiale cinematografico, tra cui si distingue l'innovativo Pathé-Baby.⁴² Nella gestione della nuova società, Natan sembra inizialmente muoversi bene: di fatto, la Pathé-Natan finanzia la prima pellicola sonora francese, *Les trois masques* e avvia il *Pathé-Journal* in versione sonora, proprio nello stesso anno in cui la nuova tecnica viene introdotta in Francia. Tuttavia, il senso del potere di Natan non tarda a prevaricare. Per mantenere il controllo assoluto della società, Natan intraprende una serie di operazioni finanziarie via via più rischiose che portano la Pathé, nel febbraio del 1935, a dichiarare il fallimento. A seguito dei fatti, Natan viene arrestato. In perfetta adesione col clima antisemita e xenofobo che regna in Francia nel periodo tra le due guerre, Natan, ebreo di origine rumena, è oggetto di ogni tipo di critica. Gran parte della stampa francese⁴³ dell'epoca attribuisce il fallimento della Pathé esclusivamente alla disonestà di Natan, lo stesso uomo che fino a poco tempo prima era considerato il «messia» che

⁴² Nel 1921, Charles Pathé inizia a produrre film in formato 9,5mm e la società immette sul mercato un apposito proiettore, noto come *Pathé-Baby Camera*, un apparecchio dalle dimensioni ridotte (42x105x110mm) che pesa poco più di 0,650 kg. Il successo delle pellicole in 9,5mm è straordinario e immediatamente altre società iniziano a produrre cineprese adatte a questo formato. Cfr. *Pathé, premier empire du cinéma*, un catalogo pubblicato dal Centre Georges Pompidou nel 1994

⁴³ "L'affaire Natan", come venne presto ribattezzato il caso, è stato trattato dalla stampa francese dell'epoca in maniera approfondita. Si legge dell'*Affaire Natan* in diverse testate apparse tra il 1935 e il 1939: *L'affaire Natan. L'incident «attendu»* (in «Le Jour», 30 janvier 1935); *L'affaire Natan. L'achat du groupe Fournier* (in «Le Jour», 18 février 1935); *L'affaire Natan. L'achat de «la Croisette»* (in «Le Jour», 26 février 1935); *L'affaire Natan. Paravent sur paravent* (in «Le Jour», 15 février 1938); *L'affaire Natan. L'exploitation de Kodak-Pathé. Une belle affaire !* (in «Le Jour», 9 février 1939); *Le problème Natan* (in «Forces», 8 février 1935); *L'affaire Natan. L'ascension de Rapid-Film aux dépens de la Société Pathé* (in «Le Jour», senza data); *Pathé-Cinéma. Assemblée générale ordinaire du 26 juillet 1937* (in «La vie financière», 29 juillet 1937); *Pathé-Cinéma. Le jugement déclaratif de faillite de la Société de Gérance est étendu à la Société Pathé-Cinéma*. (in «La vie financière», 21 février 1936); *Vers de nouveaux épisodes de l'affaire Pathé*. (in «Agence d'Information Cinégraphique de la Presse Française et Etrangère», 5 juin 1939); *Un nouvel épisode à l'affaire Pathé* (in «Agence d'Information Cinégraphique de la Presse Française et Etrangère», 30 juin 1939); *Pathé-cinéma nécessaire à une situation meilleure du cinéma français* (in «Agence Républicaine d'Information. Service quotidien d'informations politiques et de documentation sociale», 28 juin 1939); *Le scandale Natan* (in «L'Actualité. Politique, financière, judiciaire» - numéro spécial consacré aux scandales Pathé-Natan, 10 mars 1935). La documentazione è consultabile in Archive de la Cinémathèque française (Paris), «Fonds Louis Gaumont», fasc. LG-725, b. 81, *L'affaire Natan* (1935-1939). Si veda anche, R. Jeanne et C. Ford, *Le cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin 1961

avrebbe contribuito alla rinascita del cinema nazionale. Soprattutto nei mass media, in cui si approfondiscono le implicazioni del caso, è evidente il tono di intolleranza razzista.⁴⁴ Ovviamente, la situazione critica in cui versa l'impresa e il clima di scandalo esistente intorno al caso Natan, lasciano il *Pathé-Journal* in una condizione piuttosto delicata, al punto che la funzione informativa e la valutazione degli avvenimenti di attualità sono profondamente vincolati dalla necessità di conseguire risultati brillanti in campo economico e dalla volontà di ingraziarsi la maggior parte dell'opinione pubblica. Di conseguenza, una valutazione "sbagliata" della guerra civile, anche in questo caso, sarebbe costata cara alla società cinematografica.

Nel caso della società Éclair, i debiti si accumulano nel periodo tra le due guerre. In seguito ad una prima dichiarazione di fallimento nel 1920, i responsabili della società intraprendono una serie di manovre per risolvere i problemi finanziari che affliggono l'impresa. Un tentativo di risanamento finanziario si ha nel 1923, quando la società mette in vendita gli studi cinematografici e i laboratori presenti negli Stati Uniti ad un prezzo inferiore rispetto al valore effettivo. Qualche anno dopo, l'allora Société Industrielle Cinématographique Éclair (SICE) chiede al proprietario dell'industria, Charles Jourjon, di intervenire al fine di evitare un altro fallimento che, nonostante le azioni di Jourjon, si verifica nel 1938. Negli stessi anni di questo calvario finanziario, la SICE continua però l'attività di produzione, portando sugli schermi francesi ed europei pellicole di notevole valore artistico, quali *Le collier de la reine* (1929, trasposizione cinematografica del romanzo di Alexandre Dumas), *Le Million* (1938, un adattamento cinematografico dell'omonima commedia musicale messa in scena nel 1931) e *La grande illusion* (1937), capolavoro del cinema francese realizzato da Jean Renoir. Allo stesso modo, anche l'*Éclair-Journal* continua ad essere editato, sebbene la delicata situazione finanziaria dell'impresa lasci al notiziario cinematografico strette possibilità di manovra. Così, nemmeno nelle edizioni dell'*Éclair-Journal*, come negli altri due notiziari francesi, sembra possibile un approccio dei temi più scottanti, per esempio la guerra civile, la cui valutazione avrebbe rappresentato una pericolosa minaccia per la sopravvivenza

⁴⁴ Le critiche a Natan si fanno talmente intense che Charles Pathé, scrivendo le sue memorie, sente la necessità di giustificare la decisione di vendere la sua impresa a quell'uomo tanto criticato, adducendo che Natan era un cittadino francese possidente e con venti anni di esperienza in materia cinematografica alle spalle.

stessa del notiziario. In seguito all'analisi interna alle strutture cinematografiche delineata finora, risulta evidente quanto i disastri economico-finanziari della Pathé, della Gaumont e – seppur in maniera minore – dell'Éclair, abbiano inciso sul funzionamento del loro notiziario; un'incidenza alla quale si devono aggiungere i limiti imposti dalla censura statale sui contenuti dell'attualità, la cui applicazione rappresenta un serio condizionamento nell'informazione cinematografica francese degli anni Trenta.

1.2 IL FRONTE POPOLARE IN FRANCIA: DALL'ILLUSIONE ALLA GUERRA DI SPAGNA

Al fine di comprendere l'atteggiamento e le posizioni dello Stato francese in relazione agli eventi di Spagna e analizzare in seguito le questioni attinenti alla «politica cinematografica», è opportuno ripercorrere brevemente i percorsi e le evoluzioni dei governi del Fronte popolare. La Francia del 1936 è uno dei paesi europei che, pur non essendo direttamente coinvolta nel conflitto, avverte fortemente l'emergenza della situazione spagnola; la prossimità geografica e culturale ma anche le vicende politiche fanno sì che i francesi vivano con intensità quanto accade oltre il confine.⁴⁵ Tuttavia, per capire il motivo per cui la guerra spagnola suscita in Francia tanto clamore è necessario fare un passo indietro.

⁴⁵ La Francia che guarda alla guerra di Spagna è un paese particolarmente sensibile, a causa dei disastri, delle perdite umane e materiali subite durante la Grande guerra. È una Francia che, nonostante la sua apparente posizione di privilegio in seguito alla vittoria, riflette in realtà sulla propria condizione di malessere. Appena poco prima della sollevazione militare franchista, i francesi vivono nel maggio del 1936 la vittoria della coalizione di sinistra e la nascita di un governo del Fronte popolare, guidato da Léon Blum. Il Fronte popolare sembra rivelarsi una soluzione a cui molti francesi auspicano nel tentativo di superare la crisi del dopoguerra. Si pensa ad un movimento di difesa comune contro il fascismo, che non abbia alcuna connessione col passato. Si prospetta la speranza di un nuovo inizio. Il 31 dicembre del 1936, in un intervento radiofonico indirizzato al paese, Léon Blum pronuncia un discorso sul concetto di un «nuovo stato» che deve fondarsi sullo spirito di eguaglianza ed equità, sulla base di una Francia rinnovata. Tuttavia, la guerra civile spagnola rappresenta l'inizio della fine delle illusioni alimentate dal Fronte popolare: le divergenze di opinioni relative all'idea che i francesi hanno della propria nazione, si convertono presto in due visioni radicalmente opposte. La Francia si divide tra coloro che sostengono un intervento in favore della Repubblica e coloro che giustificano, al contrario, la sollevazione militare. La scelta della politica del non-intervento, in linea con l'alleata storica – la Gran Bretagna, è il primo passo per svelare le debolezze interne alla struttura del Fronte popolare. Per un'analisi completa sulla storia del Fronte popolare in Francia, si vedano gli

Dopo la fine della Grande guerra, in Francia una serie di governi a maggioranza centrista si susseguono, non riuscendo però a portare significativi cambiamenti nel paese provato economicamente e demograficamente dal conflitto. Al crescente malessere sociale, all'elevato tasso di disoccupazione e alla depressione economica nazionale e internazionale che andava colpendo i cittadini di ogni ceto sociale – riflesso della crisi mondiale del 1929 – si univa, in un *mix* pericoloso, l'antirepubblicanesimo dei gruppi fascisti che conquistava sempre più adepti.⁴⁶ Alle elezioni del 1932 la SFIO (Séction Française de l'Internationale Ouvrière), con una coalizione di tipo “cartellista” formata da radicali e socialisti, esce vittoriosa dalle urne. Ma, a breve, si dimostra impotente nel gestire la drammatica situazione che imperversa nel paese. E mentre le vecchie leghe di destra, organizzazioni che non nascondono certo le loro simpatie fasciste, fanno udire nuovamente la propria voce, se ne formano delle nuove.⁴⁷ Così, a metà degli anni Trenta, il sistema politico francese comincia a manifestare una ormai dichiarata crisi. È l'epoca di importanti agitazioni reazionarie, in cui Parigi sembra essere in mano all'estrema destra.⁴⁸ Di fatto, la salita al potere, nel 1936, della coalizione dei partiti del Fronte popolare rappresenta per i francesi una speranza di rinnovamento, che si rivelerà però in breve tempo solo un'illusione. Tuttavia, quando nel giugno del 1937, la coalizione dei partiti del Fronte popolare si allontana dal governo, il bilancio della situazione è tutt'altro che negativo: in poco più di un anno la Francia ha fatto un balzo in avanti di

studi condotti da G. Caredda, *Il Fronte popolare in Francia, 1934-1938*, Torino, Einaudi 1977; D. Tartakowsky, *Le Front populaire. La vie est à nous*, Paris, Gallimard 1996; M. Chavardes, *Il Fronte popolare in Francia. Estate 1936*, Roma, Editori Riuniti 1975

⁴⁶ Nel novembre del 1925, in occasione dell'anniversario dell'armistizio, George Valois, membro dell'Action française, fonda il primo movimento fascista al di fuori dell'Italia: il Faisceau. Per una storia economica e politica della Francia tra gli anni Venti e gli anni Trenta si veda il lavoro di Georges Duby, *Histoire de la France*, Milano, Bompiani 2001 e più nel dettaglio, per un'analisi del periodo del primo dopoguerra si veda il lavoro monografico di P. Bernard, *La fin d'un monde, 1914-1929*, in AAVV, “Nouvelle histoire de la France contemporaine” Paris, Seuil 1976

⁴⁷ Tra le leghe attive si ricordano, le “Jeunesses patriotes”, “l'Action française”, il “Francisme”, la “Solidarité française” e le “Croix de feu”.

⁴⁸ Il 6 febbraio del 1934, al culmine di una violenta campagna antiparlamentare, i raggruppamenti dell'estrema destra francese – le cosiddette “Ligues” – indicano una manifestazione contro il Palais Bourbon, sede dell'Assemblea Nazionale, proprio mentre la Camera dei deputati era riunita in seduta. Gli scontri, che vedono la partecipazione di oltre 30.000 aderenti al grido di “abbasso i ladri!”, si protraggono per diverse ore e alcuni dimostranti restano uccisi. L'indomani, il governo presieduto da Daladier si dimette. L'episodio, noto come “la rivoluzione mancata” risulta particolarmente significativo poiché per la prima volta nella storia della Terza Repubblica il parlamento aveva ceduto alle pressioni della piazza. Cfr. G. Caredda, *op. cit.*, pp. 10-12; G. Duby, *op. cit.*, pp. 1141-1144

mezzo secolo.⁴⁹ Cinque mesi prima delle elezioni, nel gennaio del 1936, la pubblicazione del programma di governo che avrebbe adottato Léon Blum aveva generato nei francesi una speranza di rinnovamento sociale e politico che si manifestò in un entusiasmo generale delle masse così come delle classi lavoratrici, e si fondava sulla certezza che le sorti della popolazioni francese sarebbero state messe in primo piano nel progetto politico degli aspiranti al governo. Ma la vittoria del Fronte popolare non era così scontata. Il clima di tensione regnante nella Francia prima delle elezioni aveva portato l'Action française ad intraprendere una sorta di guerra psicologica contro gli avversari: qualora il Fronte popolare fosse uscito vittorioso dalle urne, si sarebbe dovuto scontrare con un'opposizione talmente forte e politicamente organizzata da indurre la nuova coalizione ad abbandonare l'idea di governare il paese. Come ricorda Maurice Chavardes, quello che stava accadendo in Francia tra marzo e maggio del 1936 era già accaduto in Spagna nel febbraio dello stesso anno; ogni giorno, la stampa francese di destra e di estrema destra denunciava a più riprese gli incendi dei luoghi religiosi, le sparatorie, le esecuzioni sommarie per delitti che sarebbero avvenuti in tutto il paese. Così, mentre in Francia si demonizzava la Repubblica spagnola – la *niña bonita*, come ironicamente amavano definirla i suoi cospiratori – le parole di Charlas Maurras insistevano sul dramma della “Spagna insanguinata”, servendosene per fini propagandistici: “...*Invidiamo l'Italia! Invidiamo l'Italia e compiangiamo la Spagna perché ogni curato molestato, ogni suora violentata è un punto di vantaggio per i nemici del Fronte popolare in Francia...*”.⁵⁰

In realtà, tutta la campagna elettorale venne condotta sulla scia di un profondo malcontento verso i sostenitori – possibili e accertati – del Fronte popolare. In un clima pre-elettorale particolarmente teso, la Spagna era l'esempio più negativo cui guardare; il dramma che il paese al di là dei Pirenei stava vivendo, era uno dei punti costanti in questo genere di manifestazioni propagandistiche, con accuse di giorno in giorno più esplicite al governo della Repubblica di Manuel Azaña. I partiti di destra mostravano agli elettori gli aspetti più esasperati della lotta politica che si stava consumando nel paese confinante, presentandola di fatto come la terribile eventualità di ciò che sarebbe potuto accadere in Francia qualora al governo fosse andato il

⁴⁹ M. Chavardes, *Il Fronte popolare in Francia. Estate 1936*, Roma, Editori Riuniti 1975

⁵⁰ Cit. in M. Chavardes, *op. cit.* p. 43

Fronte popolare.⁵¹ Una serie di opuscoli, di articoli apparsi sui più famosi quotidiani – dall'*Écho de Paris* al *Jour*, da *Le Gringoire* a l'*Action Française* – si fanno portavoce di una vera e propria battaglia ideologica, dichiaratamente espressa con una locuzione precisa e sintetica: “Per la lotta contro il Fronte popolare”.⁵² Ad animare a tal punto una già accesa campagna propagandistica gravava anche il riflesso della situazione internazionale. Lo spirito del trattato di Locarno sarebbe stato messo fortemente in discussione dalle decisioni dell’elettorato francese, da cui – sempre secondo le idee della destra – sarebbe dipesa la tutela della pace internazionale.⁵³ Riprendendo e orchestrando abilmente alcune argomentazioni su cui far leva, la stampa di destra dichiarava:

“...Francesi, ricordatevi del discorso di Hitler! Hitler ha detto chiaramente che, se la Francia votasse per il Fronte popolare ed eleggesse un governo favorevole a Mosca, si getterebbe su di noi per impedire l’accerchiamento franco-russo [...] dobbiamo per questo trascurare la minaccia? [...] Il Fronte popolare ha trionfato in Spagna. Ma i partiti di sinistra sono divisi davanti all’opera di governo. Scoppiano i disordini. Il sangue scorre. Si estende l’anarchia...Questi stessi fenomeni si

⁵¹ Come sostiene G. Caredda, nel corso della campagna elettorale che aveva preceduto le elezioni del 1936, i partiti di destra non si curavano di spiegare le dinamiche reali di quanto stava accadendo in Spagna. Allo stesso modo, la loro stampa non menzionava che la Repubblica, nata nel 1931 dalla caduta della monarchia, aveva avviato alcune importanti riforme agrarie in vista di una modernizzazione delle zone più arretrate del paese, così come passò sotto silenzio lo statuto di autonomia concesso ai Paesi Baschi e alla Catalogna. Di fatto, mettendo in rilievo solamente gli aspetti più eclatanti di quello scontro – gli assassinii politici, le persecuzioni religiose – la destra francese mirava a creare nell’opinione pubblica una vera e propria campagna terroristica. G. Caredda, *op. cit.* pp. 165-166

⁵² Nell’opuscolo intitolato *Pour lutter contre le Front populaire* si legge che “il Fronte popolare non è un partito, bensì un sindacato di appetiti elettorali...che i padroni del Fronte popolare sono a Mosca, che un governo del Fronte popolare sarebbe sottomesso alla Russia, preparerebbe la rivoluzione e darebbe il via ad una guerra contro la Germania”. Le conclusioni a cui giunge la denuncia riportata nell’opuscolo riflettono di fatto una linea politica abbastanza omogenea: “L’eventualità del Fronte popolare divide la Francia in due campi irrimediabilmente opposti: quello dell’ordine e quello dell’anarchia; quello della Repubblica e quello della dittatura del proletariato. Fra i due bisogna decidere. Bisogna scegliere. Ogni posizione intermedia, ogni equivoco deve essere condannato”. Si veda, D. Tartakowsky, *Le Front populaire. La vie est à nous*, Paris, Gallimard 1996, p. 44

⁵³ È opportuno ricordare che la situazione internazionale si era fatta particolarmente tesa già a partire dall’anno precedente: nell’ottobre del 1935, senza alcuna dichiarazione di guerra ma solo per dimostrare la grandiosità dell’Italia, Mussolini invade l’Etiopia. La Società delle Nazioni accusa immediatamente l’Italia di “aggressione”, sostenuta dalla Francia. Alla condanna, seguono alcune sanzioni quali il divieto ai paesi facenti parte della Società delle Nazioni di inviare armi all’Italia così come il divieto di concedere prestiti al governo di Roma e di inviare e ricevere merci dall’Italia. Ma la guerra in Africa diminuisce soprattutto il prestigio della Società delle Nazionali che non era riuscita a far rispettare la legge internazionale allo stato fascista. Poi, nel 1936 il trattato di Versailles sembra essere ormai solo un lontano ricordo: la Germania procede al riarmo forzato. La rimilitarizzazione della Renania, cuore pulsante dell’industria tedesca, segna un punto di svolta e l’approssimarsi di una guerra in Europa.

verificherebbero certamente anche in Francia. Votate contro il Fronte popolare, fautore della guerra. Votate per i Repubblicani nazionali che vogliono salvaguardare la pace...!"⁵⁴

L'approssimarsi delle elezioni si colloca in un panorama particolarmente delicato, diventando per tutti un momento di verifica della forza dei due schieramenti contrapposti, nonché la condizione per poter far compiere al paese le scelte decisive. Come sostiene Giorgio Caredda, quello che si respira in Francia durante gli ultimi tempi della campagna elettorale è un clima da "ultima spiaggia",⁵⁵ una tensione esasperata, riflessa e alimentata dagli organi di stampa.

La guerra civile che scoppia in Spagna poco dopo la vittoria del Fronte popolare in Francia può considerarsi l'evento culminante di questa serie di difficoltà; tra i francesi, infatti, il sentimento anticomunista si intensifica di riflesso a quella paura generata dal "terrore rosso", da sempre associato ai difensori della causa repubblicana e l'arrivo in massa di rifugiati repubblicani dà vita ad un vero e proprio sentimento xenofobo. Allo scoppio della guerra civile, la Francia si divide: gran parte dell'opinione pubblica desidera che il governo intervenga in favore della Repubblica spagnola. Al contrario, *un'altra* Francia, formata dagli esponenti della destra nazionalista, approva e sostiene la sollevazione militare franchista, vedendo in Franco un difensore dell'ordine sociale. Di fatto, la guerra intensifica quella dicotomia tra la destra e la sinistra francese, facendo anche emergere, al contempo, le contraddizioni interne che caratterizzano entrambi gli schieramenti: né la destra né la sinistra hanno infatti un atteggiamento deciso circa la strategia che la Francia dovrebbe adottare in relazione al conflitto spagnolo. Tra l'estrema destra, l'Action française di Charles Maurras e il Parti populaire français di Jacques Doriot sostengono la necessità di dare un aiuto effettivo a Franco, anche se spesso si scontrano con posizioni più moderate.⁵⁶ Tuttavia, una certa unanimità sulla guerra civile è difficile riscontrarla anche tra le diverse coalizioni di sinistra: la Séction française de l'Internationale ouvrière (SFIO) e il Parti Socialiste de France o Union

⁵⁴ Cit. in M. Chavardes, *Il Fronte popolare in Francia. Estate 1936*, pp. 54-55

⁵⁵ Cit. in G. Caredda, *op. cit.* p. 88

⁵⁶ Il riferimento è al colonnello François de La Rocque, capo del Partito socialista francese e già a capo del movimento di destra "Croix de feu" (Croci di fuoco) che motivato, forse, dall'interesse di trovare adesioni ad un partito di destra decisamente più moderato, ebbe sempre un atteggiamento più prudente rispetto alle strategie di intervento francese in Spagna. D. Tartakowsky, *op. cit.* pp. 75-78

Jean Jaurès. Ad eccezione dell'appoggio in favore della Repubblica, il fattore di divisione che lacerava la sinistra francese risiede nella difficoltà di conciliare il pacifismo con l'idea di combattere l'antifascismo. Per gran parte dei militanti di sinistra, il pericolo che la Francia possa essere coinvolta in un altro conflitto mondiale per prestare aiuto alla Repubblica spagnola, si traduce nel desiderio di preservare ad oltranza la pace. Per un'altra grande ala della sinistra, invece, la sollevazione militare franchista costituisce un chiaro esempio del pericolo fascista in Europa, motivo per il quale è necessario attivarsi e combattere.

Anche tra gli esponenti del Parti catholique français, la guerra di Spagna rappresenta un fattore di divisione interna: la violenza anticlericale esercitata nella zona repubblicana e il sostegno che il Vaticano e l'episcopato spagnolo prestano a Franco, fanno sì che molti cattolici francesi – soprattutto quelli più vicini alle posizioni ufficiali – si dichiarino a favore della “crociata” nazionalista. Anche in questo caso, però, non mancano i segni di una discrepanza interna: le atrocità compiute dalle truppe del generale Mola nei Paesi Baschi e, soprattutto, la distruzione di Guernica, sono utilizzate dai cattolici più moderati per negare il carattere di “guerra santa” che si suole attribuire alle campagne militari dei nazionalisti.⁵⁷ Quando il governo repubblicano spagnolo chiede armi al governo del Fronte popolare francese, il primo impulso di Blum è quello di rispondere positivamente a questa richiesta. La questione, che avrebbe dovuto rimanere riservata, viene però fatta filtrare tra i francesi, scatenando una vera campagna di stampa contro l'aiuto al governo legittimo. La destra, sulla scia di quello che è stato definito “disfattismo reazionario”,⁵⁸ sostiene la necessità della neutralità assoluta. In Gran Bretagna, inoltre, i conservatori al potere preferiscono che in Spagna si instauri un regime reazionario piuttosto che una repubblica popolare. Seppur lentamente, il governo britannico comincia a mostrare il suo sostegno a Franco. È certo che le

⁵⁷ Il generale Emilio Mola, uno dei capi della rivolta che comanda l'esercito nazionalista del Nord, ordina la distruzione della zona basca, dopo aver inviato un ultimatum al governo basco in cui comunicava di “aver deciso di voler terminare rapidamente la guerra nel Nord”. Sostenuto militarmente dai soldati italiani inviati da Mussolini e dall'aviazione tedesca inviata da Hitler, la flotta aerea comandata da Mola distrugge in sequenza e nel giro di tre settimane Guernica, Durango e Bilbao. Sull'argomento si veda, G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995. Interessante è anche la ricostruzione del tragico episodio di Guernica offerta da L. Richard, *Guernica, un crimine fascista*, pubblicata su “Le Monde diplomatique” (edizione italiana allegata a “Il Manifesto”) nell'aprile del 2007.

⁵⁸ Cit. in G. Caredda, *Il Fronte popolare in Francia*, op. cit. p. 167

pressioni provenienti dalla diplomazia inglese, le convinzioni dei radicali – decisi a non intervenire nel conflitto – così come l'eventualità di una guerra civile anche in Francia, qualora l'aiuto ai repubblicani spagnoli venga concesso in via ufficiale, spingono il capo del governo a prendere una decisione dalla quale non tornerà più indietro. Così, tutte le voci che si innalzano in Francia in relazione alla questione spagnola vengono messe a tacere dalla scelta del non-intervento – *la tragedia del non-intervento*, come ci ricorda Giorgio Caredda⁵⁹ – definita dallo stesso Léon Blum un modo per garantire l'eguaglianza davanti ai contendenti spagnoli e soprattutto un mezzo per preservare la pace in Europa. Nonostante gli appelli dei comunisti, la cui parola d'ordine risuonava a gran voce in tutto il paese, – «*Des canons, des avions pour l'Espagne!*»⁶⁰ – con la politica del non-intervento, la Francia sceglie di voltare le spalle a quanto sta accadendo al di là dei Pirenei.

1.3 LO STATO E L'ORGANIZZAZIONE DELLA CENSURA. LA «POLITICA CINEMATOGRAFICA» NELLA FRANCIA DEL FRONTE POPOLARE.

Quando, nell'aprile del 1936, i francesi festeggiano la salita al potere della coalizione di sinistra guidata dal socialista Léon Blum, la situazione che imperversa nell'industria cinematografica nazionale appare in condizioni disastrose; e alla luce di questa drammatica situazione, una speranza di rinnovamento sembra arrivare proprio dal Fronte popolare. I cineasti, contando sull'impulso rigeneratore di cui il nuovo governo si fa portavoce, chiedono l'intervento dello Stato per riportare il cinema nazionale sui passi della competitività. Tuttavia, pur desiderando un aiuto concreto da parte delle istituzioni e pur contando sul sostegno effettivo che questi avrebbe concesso, tanto il settore della produzione quanto quello della distribuzione pretendono di mantenere intatta la propria indipendenza. Le intenzioni delle società al riguardo si rendono manifeste nell'aprile del 1936, quando sulla rivista *La*

⁵⁹ Cit. in G. Caredda, p. 169, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibidem.*

Cinématographie Française viene scritto: «...le nostre pellicole e i nostri schermi cinematografici sono un mezzo di propaganda? In nessun modo...!». ⁶¹ Durante il governo di Léon Blum l'atteggiamento aggressivo che mostrano alcuni rappresentanti del settore cinematografico è dettato dal timore di una possibile nazionalizzazione delle case di produzione in crisi da parte del governo; un timore generato dalle dichiarazioni di alcuni esponenti socialisti che, saliti al potere, affermano di voler utilizzare il cinema per diffondere la propria politica. Nessuno dei primi governi del Fronte popolare apporta modifiche rilevanti alla struttura cinematografica francese, anche se non mancano – in certi settori – le intenzioni di intervenire al riguardo. Tali propositi si rintracciano già agli inizi del decennio quando si dibatte, senza ottenere però risultati concreti, sulla necessità di riformare il cinema nazionale. Anche nell'amministrazione del Fronte popolare si ragiona, a livello teorico, su possibili soluzioni; ma nei fatti, sembra persistere un costante ritardo nel passaggio dall'elaborazione all'applicazione dei progetti di riforma. ⁶²

A seguito dello scandalo che vede protagonista la Gaumont-Franco-Film-Aubert, nel giugno del 1935 Maurice Petsche, pubblica i risultati di un rapporto redatto dopo aver indagato, su richiesta del ministro delle Finanze – Joseph-Marie Caillaux⁶³ – sulla caotica situazione che imperversa nel cinema francese. Il testo, noto come «rapporto Petsche», analizza nel dettaglio lo stato dell'industria cinematografica, le cause della crisi e i problemi relativi al cinema educativo e di propaganda, arriva a definire “deplorable” la situazione del cinema in Francia e propone un progetto di riorganizzazione del settore cinematografico nazionale. ⁶⁴ Le

⁶¹ La citazione riportata risale al 18 aprile 1936, quando Pierre Auguste Harlé, direttore della rivista, afferma le intenzioni delle società di difendere ad oltranza l'indipendenza dell'industria cinematografica. Cit. in I. Sánchez Alarcón, *La guerra civil española y el cine francés*, p. 61

⁶² È il caso del decreto di riforma del cinema firmato da Albert Lebrun, presidente della Repubblica, il 17 marzo del 1939, quando ormai la seconda guerra mondiale è alle porte.

⁶³ Joseph-Marie Caillaux (1863-1944) è stato a capo del ministero delle Finanze nel 1925, nel 1926 e nel 1935.

⁶⁴ L'idea generale che anima il progetto di Maurice Petsche e che egli espone dettagliatamente nel suo rapporto, può essere così riassunta: “...Le grandi case della cinematografia nazionale hanno raggiunto dei risultati finanziari deplorabili...Per procedere ad una riorganizzazione generale del cinema francese è necessario, in primo luogo, proteggere la produzione nazionale dalla concorrenza imposta dalle produzioni straniere, non solamente difendendola, ma riportando il cinema in una posizione tale che gli permetta di affrontare, ad armi pari, la competizione internazionale, prima sul mercato nazionale poi su quello estero. Bisogna, in sostanza, riaffermare il valore culturale della nostra cinematografia...”. Sull'argomento si veda P. Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, Paris, Lherminier 1970, pp. 105-113; più nel dettaglio, J. Choukroun, « Aux origines de l'exception culturelle française ? Des études d'expert au « Rapport Petsche »

proposte suggerite da Petsche hanno un'eco rilevante nell'opinione pubblica francese di allora; le principali testate della stampa quotidiana, prime tra tutte *Le Petit Bleu*, *La Cinématographie*, *Paris-Soir* e *Le Jour* pubblicano, a più riprese, il testo completo del rapporto, integrandolo di commenti entusiasti. Di certo, seppur in modo ancora sommario, il «rapporto Petsche» presenta la prima analisi completa della situazione del cinema francese dopo l'avvento del sonoro e stabilisce i presupposti fondamentali sui quali avrebbe dovuto fondarsi la riforma del settore.

Appena un anno dopo, l'ispettore delle finanze Guy de Carmoy presenta al Consiglio Nazionale Economico un nuovo rapporto contenente diverse proposte volte al riassetto della cinematografia.⁶⁵ Il rapporto, meglio conosciuto come «rapporto de Carmoy», rappresenta un modello nel suo genere: basandosi sul testo pubblicato l'anno precedente, Guy de Carmoy traccia un lavoro minuzioso e ragionato sulle condizioni dell'industria cinematografica francese, proponendo soluzioni che, all'unanimità, appaiono come le uniche vie di salvezza. Negando, tuttavia, l'incoerenza e l'anarchismo professionale che era alla base del «rapporto Petsche», e rifiutando di collocare il cinema francese in una situazione così disperata, il nuovo rapporto prevede che l'industria del cinema tenti di riorganizzarsi da sola attraverso le proprie rappresentanze sindacali; solo nel caso di mancata riuscita, allora si penserebbe ad un intervento dello Stato.⁶⁶ La proposta, accolta con entusiasmo dai professionisti del cinema, sembra essere la migliore del periodo; tuttavia proprio l'eccessivo entusiasmo che anima le intenzioni degli uomini del cinema causa, ancora una volta, il fallimento del progetto.⁶⁷

(1933-1935) », in 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 44, décembre 2004, pp. 5-27

⁶⁵ Dal 1931, il Consiglio Nazionale Economico aveva avviato vaste inchieste sulla situazione economica e finanziaria dei principali settori dell'economia nazionale. Era naturale che anche il cinema diventasse, nel giro di poco tempo, oggetto di un'analisi approfondita. Cfr. J. M. Rénaitour, *Où va le cinéma français?*, Paris, Baudinière 1937

⁶⁶ È interessante notare come i toni del «rapporto de Carmoy» differiscano da quelli del «rapporto Petsche». Guy de Carmoy giustifica il caos regnante nell'apparato cinematografico vedendo nel cinema un'industria la cui tecnica tende continuamente al perfezionamento e che, pertanto, necessita di una modernizzazione delle tecniche che sono alla base dei grossi investimenti. Allo stesso modo, benché egli stimi a circa 100 milioni per anno le perdite dell'industria cinematografica, ritiene ugualmente che il periodo economico più difficile sia già passato, riferendosi al 1934 quando alcuni piccoli produttori minacciavano di prendere il posto dei grandi cineasti francesi. Cfr. P. Légise, *op. cit.* pp. 122-123

⁶⁷ In quegli anni si formano diverse rappresentanze sindacali, piccole realtà che tentano di tutelare i diritti dei professionisti del cinema. Tra queste, il Comité du Film o Comité du Cine, che nel

Il responsabile incaricato dal governo di Léon Blum di occuparsi della situazione cinematografica è Jean Zay, ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936 al 1939. L'arco temporale in cui ricopre il mandato appare decisamente significativo: sono gli anni in cui si combatte la guerra civile spagnola, ma sono anche gli anni in cui la sua politica in materia di cinema, che mira alla protezione dell'industria nazionale sulla base dell'applicazione della censura preventiva, condiziona fortemente l'informazione data dai cinegiornali. La gestione di Zay non porta a grandi successi, nonostante gli innumerevoli tentativi e le buone intenzioni messe a punto per riordinare la caotica situazione del settore cinematografico. A lui si deve il progetto per uno «statuto del cinema» che, sebbene non introduca cambiamenti sostanziali rispetto alla situazione vigente, stabilisce nel dettaglio le disposizioni per il controllo dei film. Alla scadenza del mandato, prima di lasciare il Ministero dell'Educazione Nazionale, Jean Zay cerca di mettere fine alla dispersione che aveva sempre caratterizzato l'azione del governo in ambito cinematografico. Di fatto, fino ad allora, il Ministero dell'Interno controllava i notiziari; la Presidenza del Consiglio si occupava di propaganda, mentre il Ministero degli Affari Esteri si occupava del commercio con l'estero dei prodotti cinematografici. Tuttavia anche questo progetto – che avrebbe dovuto porre le basi per una riorganizzazione razionale del cinema francese – non si rivela abbastanza maturo per diventare effettivo. Sotto il governo di Daladier (1937-1939), viene invece adottato un atteggiamento più interventista sulla questione che affligge il cinema. La Francia è vicina al conflitto mondiale e l'amministrazione dimostra una chiara volontà politica di utilizzare il cinema per diffondere l'immagine del prestigio nazionale. Sono attribuibili proprio a questo periodo, le pellicole di fiction in cui si esaltano il valore militare da un lato e le virtù della nazione dall'altro, come elementi sì diversi ma al contempo complementari. Allo stesso modo, ci sono segni evidenti di un interessamento del governo nella

settembre del 1936 si trasforma in Confédération Générale du Cinéma. Le ambizioni del nuovo organismo causano però il fallimento del progetto: l'idea che lo anima è quella di convertirsi nell'organo esecutivo di tutti i provvedimenti concernenti il cinema in Francia. Tra la fine del 1936 e l'inizio del 1937 si forma inoltre una Commissione interparlamentare presieduta dal deputato Jean-Michel Rénaitour, il «Groupe de Défense du Cinéma», nota anche come «Commissione Rénaitour», che nasce col fine di riunire le opinioni dei diversi settori del cinema francese per redigere un documento (che sarà intitolato proprio *Où va le cinéma français?*) in cui si rendano esplicite le rivendicazioni dell'industria cinematografica nazionale. Anche in questo caso, il progetto non andrà a buon fine. Cfr. J. M. Rénaitour, *op. cit.* pp. 77-86

propaganda cinematografica: la circolare di Édmond See, direttore del Servizio di Controllo dei Films, redatta nell'ottobre del 1937, stabilisce l'applicazione preventiva della censura nelle pellicole che trattino di questioni diplomatiche o relative all'esercito.

In Francia l'applicazione della censura cinematografica risale al 1909, quando all'interno di un cinegiornale si proiettano le immagini dell'esecuzione capitale di un uomo a Béthune, nel nord del paese, turbando profondamente le emozioni degli spettatori in sala. È in questa circostanza, che per la prima volta, i poteri statali intervengono in materia di controllo sugli spettacoli cinematografici, con il fine di vietare la proiezione di immagini considerate "pericolose" per l'ordine pubblico.⁶⁸ Allo stesso modo, durante gli anni della Grande guerra tanto la fiction quanto le pellicole di attualità, sono oggetto di severi controlli da parte delle amministrazioni in rispetto alle norme che regolano la censura, stabilite dal decreto del 16 giugno 1916. Dopo la fine del conflitto, in seguito al cosiddetto «decreto Poincaré» del novembre del 1919, i principi che sanciscono l'applicazione della censura si modificano sostanzialmente, escludendo i notiziari cinematografici – come si legge nell'articolo 1 – dai controlli preventivi.

*«...qualunque pellicola cinematografica, ad eccezione di quelle che riproducono fatti di attualità, non può essere esibita in pubblico senza essere stata autorizzata dal Ministero dell'Educazione Pubblica e delle Belle Arti...».*⁶⁹

Secondo quanto si evince dallo studio condotto da Paul Légli, nel periodo tra le due guerre mondiali, le norme che regolano i meccanismi della censura non subiscono sostanziali modifiche. Anzi, a sostegno del «decreto Poincaré», nel marzo del 1928 una nuova ordinanza ribadisce che il materiale dei cinegiornali francesi non debba essere sottoposto a controlli prima di essere proiettato nelle sale cinematografiche, purché oltre un terzo del materiale utilizzato per comporre le

⁶⁸ Si veda il lavoro di J. Bancal, *La censure cinématographique*, Paris, José Corti 1934

⁶⁹ Sull'argomento, P. Légli, *op. cit.*, pp. 79-81

notizie non provenga dall'estero.⁷⁰ Nonostante, in teoria, non esistano leggi che obblighino i notiziari alla censura, nei fatti l'informazione filmata non è libera dai controlli, a causa delle manovre poco lecite adottate da alcuni funzionari pronti ad evitare che certi temi appaiano sugli schermi cinematografici. Di notevole interesse appare la cosiddetta «censura dei sindaci»: i notiziari prodotti in quegli anni vengono sottoposti ad una censura illegale e senza alcuna base normativa da parte dei prefetti e dei sindaci. Una pratica, questa, nata per decisione del sindaco de La Rochelle e che, malgrado i divieti imposti dal Consiglio di Stato e dalla Corte di Cassazione in seguito ai ricorsi presentati dai cittadini, continua ad essere applicata da prefetti e sindaci tanto al cinema quanto al teatro, in maniera del tutto illecita.⁷¹ A partire dalla prima metà degli anni Trenta, però, i notiziari diventano oggetto di controlli sempre più severi da parte delle diverse istanze dall'amministrazione francese.

Contraddicendo lo spirito del «decreto Poincaré», la libertà di cui gode l'informazione filmica in Francia non è affatto reale, essendo sottoposta come tutta la produzione cinematografica ad un controllo amministrativo arbitrario ma ugualmente restrittivo.⁷² Come diretta conseguenza di questo atteggiamento, i produttori dei notiziari impongono una forte auto-censura sulle notizie da trattare e arrivano a sopprimere tutti quegli argomenti che i funzionari avrebbero potuto considerare «illegali». ⁷³ Un esempio al riguardo chiarifica le posizioni delle società cinematografiche nei confronti della censura: nel novembre del 1933 gli operai del Nord in sciopero marciarono verso Parigi cantando *l'Internazionale* e rilasciando ai

⁷⁰ Si tratta della legge del 31 marzo 1928 che, in applicazione del decreto del 18 febbraio 1928, mirava ancora una volta alla protezione dell'industria cinematografica francese e al contenimento dei film provenienti dall'estero. *Ibidem*, pp. 252-255

⁷¹ La motivazione addotta dai sindaci e dai prefetti, per giustificare le loro pratiche illecite relative alla censura, era la seguente: «...da qualche mese ormai, tanto il cinema quanto il teatro trattano pubblicamente cose immorali...». Cit. in P. Léglise, *op. cit.*, p. 251. Ancor prima degli studi di Léglise, un'analisi esaustiva in merito alla «censura dei sindaci» è stata oggetto delle ricerche condotte da George Altaman proprio negli anni Trenta. Cfr. G. Altaman, *Ça, c'est du cinéma!*, Paris, Les Revues 1931, pp. 233-137

⁷² È opportuno ricordare che, in seguito alle manifestazioni fasciste del febbraio del 1934, il Ministero dell'Interno e la Prefettura di Parigi adottano misure diverse che culminano però nel divieto comune di proiettare le immagini dello scontro all'interno dei notiziari. Ciò che viene mostrato al riguardo sono grandi gruppi di gente che si muovono in maniera caotica e disordinata senza un motivo apparente. Come nota Gaston Thiery, un giornalista del *Paris-Midi*, nell'edizione del 23 febbraio del 1934, esponendo le ragioni di questo divieto dice: «il pubblico ignora che tutto ciò che vede nei notiziari di attualità racconta velatamente ciò che realmente accade. Se l'attualità filmata un giorno scomparirà è perché qualcuno vuole nascondere la verità». *Ibidem* p.120

⁷³ Questo sembra essere il punto di vista di diversi autori che hanno studiato il cinema di quegli anni e il rapporto di questo con lo Stato e le autorità locali. Si veda al riguardo, R. Jeanne e C. Ford, *Le cinéma et la presse, 1895-1960*, Paris, Armand Colin, 1961 pp. 200-210

microfoni forti dichiarazioni. Le società titolari di notiziari filmano l'evento, ma dalla Prefettura di Parigi ricevono l'ordine di tagliare determinate scene, previa la mancata proiezione del cinegiornale. Le società accettano e "l'incidente" non ha seguito. Tuttavia, si tratta di una sanzione ancora arbitraria; solo in seguito al «decreto Sarraut» del 27 maggio del 1936 viene istituzionalizzata la censura preventiva anche per la stampa filmata.⁷⁴ In questo contesto, l'analisi della documentazione giuridica disponibile sul tema permette di esemplificare e di comprendere le contraddizioni e le incertezze tipiche nel periodo. Il decreto del 7 maggio 1936, detto "Regolamentazione del controllo cinematografico", regola nel dettaglio tutte le questioni relative all'importazione e all'esportazione delle pellicole, fissa i termini legali per il controllo e la proiezione dei film, aggiungendosi di fatto alla lista dei testi che mirano a proteggere l'industria cinematografica nazionale.⁷⁵ Tuttavia, è interessante osservare che il decreto del 7 maggio lascia i cinegiornali in regime di libertà.

SUL CONTROLLO CINEMATOGRAFICO E SULLE RAPPRESENTAZIONI PUBBLICHE:

Art. 1: *I film cinematografici destinati alla pubblica rappresentazione sono sottomessi al controllo del Ministero dell'Educazione Nazionale. Sotto la riserva delle disposizioni sancite dall'articolo 3, nessun film potrà essere presentato in pubblico se non ha ottenuto – anche per quanto riguarda il titolo e i sottotitoli – il visto del Ministero dell'Educazione Nazionale. Questo visto può essere accordato solamente dalla Commissione di controllo cinematografico istituita presso l'amministrazione delle Belle Arti. Per la deliberazione del visto, la Commissione prende in considerazione l'insieme degli interessi nazionali in gioco e soprattutto l'interesse della difesa dei buoni costumi e del rispetto delle tradizioni nazionali. Il rifiuto del visto può essere opposto ai film importati dall'estero, suscettibili di essere posti sotto controllo, nel caso in cui si stabilisce che il produttore abbia partecipato alla rappresentazione in pubblico, fuori dal territorio francese, di film contrari agli interessi nazionali francesi.*

⁷⁴ Albert Sarraut (1872-1962) è un politico francese appartenente al partito dei Radicali e negli anni precedenti la Prima guerra mondiale è stato ministro della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti. Nel 1936 è ministro dell'Interno. Cfr. www.gouv.france.org

⁷⁵ Due anni prima, con il decreto emanato il 10 agosto del 1934, si stabilivano le premesse per la protezione della cinematografia nazionale. In più, un articolo stabiliva che ciascun operatore cinematografico entrasse in possesso di una "carta di identità", in cui fosse chiaramente espressa l'appartenenza allo stato francese e l'autorizzazione alla ripresa delle immagini. Sull'argomento, P. Léglise, *op. cit.* pp. 177-182

Art. 2: *Le spese di esame e del visto di un film, comprese quelle per la verifica della traduzione dei titoli e dei sottotitoli, che sono fissate dalle tariffe stabilite dalla legge, sono a carico degli interessati.*

Un nodo fondamentale relativo all'applicazione della censura sui notiziari di attualità si riscontra nell'art. 3 del decreto dove, nonostante le espressioni assai vaghe utilizzate dai redattori, l'allusione a "certe categorie di film" è chiaramente riferita ai cinegiornali. Si legge nel testo:

Art. 3: *Ad ogni rappresentazione, il riferimento al visto e al suo numero devono essere proiettati sugli schermi, subito dopo il titolo del film. È vietato proiettare un film che abbia un titolo diverso rispetto a quello accordato dal visto. Per ordinanza del Presidente del Consiglio, del ministro dell'Interno e del ministro dell'Educazione Nazionale, certe categorie di film possono essere esonerate dal visto.*

Art. 4: *I film devono essere sottoposti alla Commissione di controllo cinematografico almeno otto giorni prima della rappresentazione in pubblico.*

Art. 5: *È istituita presso l'Amministrazione delle Belle Arti, per l'esame preliminare dei film soggetti al visto ministeriale, una Commissione detta «Commissione di controllo cinematografico», il cui presidente e i membri sono nominati dal ministro dell'Educazione Nazionale. Questa commissione comprende:*

- *due rappresentanti della Presidenza del Consiglio*
- *tre rappresentanti del Ministero dell'Interno*
- *tre rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale*
- *un rappresentante di ogni dipartimento ministeriale: Affari Esteri, Giustizia, Guerra, Marina, Aviazione.*
- *Dieci membri scelti dal Ministero dell'Educazione Nazionale, al di fuori dei funzionari amministrativi qui di seguito menzionati e delle imprese o gruppi corporativi importanti nell'industria cinematografica.*

[...] Il direttore generale delle Belle Arti, il direttore generale della Sicurezza Nazionale e il capo dell'ufficio della Musica e degli Spettacoli alla Direzione generale delle Belle Arti, sono membri di diritto della Commissione. I rappresentanti di amministrazioni diverse possono, in caso di impedimento, farsi sostituire da altri funzionari dello stesso servizio.

Art. 6: *Il Presidente stabilisce l'ordine del giorno di ogni seduta e designa i membri che devono assistervi sia con voce consultativa, sia con voce deliberativa. Le decisioni della Commissione sono prese a maggioranza relativa. Gli autori, i produttori o i distributori che hanno sottomesso un film all'analisi della Commissione possono essere ammessi dal Presidente a presentare le proprie osservazioni verbalmente o per iscritto.*

Art. 7: *Tutti i film sonori in lingua straniera sottomessi all'esame della Commissione devono essere presentati nella versione originale e integrale, deve essere indicato il luogo in cui il film è stato proiettato, il paese d'origine, con la traduzione esatta e completa dei titoli, dei sottotitoli e dei dialoghi.*

Art. 8: *I membri della Commissione di Controllo cinematografica, su presentazione di una carta d'identità che viene loro rilasciata dall'amministrazione delle Belle Arti, hanno liberamente accesso a tutte le sale in cui hanno luogo le rappresentazioni cinematografiche, che può essere sotto forma di abbonamento o sotto forma di un ingresso.*

Art. 9: *L'inosservanza delle disposizioni stabilite dagli articoli 1, 2, 3, 4 e 7 comporterà il rifiuto o il ritiro del visto.*

Art. 10: *Quanto è riportato negli articoli non costituisce un ostacolo alle misure della polizia locale, che possono essere prese in applicazione delle disposizioni degli articoli 97 e 99 della legge del 5 aprile 1884, e a Parigi della legge del 16-24 agosto 1790.*

SULL'ESPORTAZIONE DEI FILM:

Art. 11: *Tutte le persone o tutte le società che desiderano esportare all'estero un film cinematografico dovranno richiedere al servizio del controllo cinematografico un visto speciale per l'esportazione. La Commissione di Controllo cinematografico dovrà rifiutare questo visto speciale a tutti i film la cui rappresentazione all'estero sarà giudicata come contraria agli interessi nazionali francesi.*

Art. 12: *Anche il visto accordato dal Servizio di Controllo cinematografico sarà iscritto su una notizia descrittiva che dovrà obbligatoriamente essere presentata a sostegno della dichiarazione sull'esportazione prevista dall'articolo 72 del codice della dogana. Questa notizia riporterà il nome e l'indirizzo del destinatario, il titolo del film con la traduzione se è realizzato in lingua straniera, il programma se si tratta di un film di attualità, la natura del film (positivo o negativo, muto, sonoro, commentato o parlato), ma anche l'indicazione della lingua parlata e, inoltre, il formato del film, il numero delle bobine e il metraggio di ogni bobina.*

Art. 13: *a seguito della domanda per richiedere il visto per l'esportazione del film, l'interessato dovrà aggiungere una dichiarazione che riporti l'impegno a non apportare alcuna modifica alla versione che ha ottenuto il visto speciale e di non utilizzare una versione diversa da quella accordata nei territori o in alcune parti del territorio di Stato dove la lingua francese viene impiegata a titolo principale, a meno che non esistano due versioni dei film nella lingua nazionale di quello Stato. Sarà istituito un "marchio francese" che dovrà essere apposto su ogni film francese esportato all'estero e proiettato sugli schermi. Ogni contraffazione e ogni utilizzo illecito di questo marchio è vietato. Un decreto speciale determinerà le condizioni di applicazione di questa disposizione. È proibito e perseguibile dalle pene previste dall'articolo 628 del codice della dogana, l'esportazione destinata all'estero dei film cinematografici ai quali non è stato dato il visto secondo quanto prevede l'articolo 12.*

Appena venti giorni dopo, un nuovo testo riporta alla luce il tema della censura nei notiziari cinematografici. Nel decreto ministeriale del 27 maggio del 1936, si chiarificano le posizioni del governo rispetto le modalità in cui la censura deve essere applicata ai giornali di attualità; e questa volta, i termini utilizzati sono tutt'altro che vaghi. Si legge nel nuovo testo:

Art. 1: Sono esonerati dal visto ministeriale previsto dall'articolo 3 del decreto del 7 maggio 1936 a titolo di "Film documentali di attualità" i giornali filmati editati in Francia, sotto la responsabilità delle case di produzione che hanno sottoscritto la dichiarazione prevista all'articolo 5, che appaiono regolarmente almeno una volta alla settimana con lo scopo di informare.

Art. 2: È vietata la post-sincronizzazione dei discorsi e delle parole pronunciate dai personaggi che appaiono sulla scena dei film di attualità. Questi discorsi devono essere registrati nel medesimo tempo della ripresa.

Art. 3: Le pellicole che compongono un cinegiornale possono essere accompagnate dai titoli, se danno qualche indicazione sugli avvenimenti che sono presentati, o da commenti parlati. Tutti i giornali cinematografici devono obbligatoriamente riportare, all'inizio della proiezione, il nome della casa di produzione editrice e l'indirizzo della sede sociale. Ogni pellicola deve inoltre essere accompagnata da una locuzione scritta indicante il luogo e la data degli avvenimenti riportati e la data della prima apparizione della pellicola in questione in una sala pubblica.

Art. 4: La proiezione pubblica di ogni pellicola che compone un giornale cinematografico di attualità è esonerata dal visto ministeriale per un termine di 15 settimane a partir dalla data della loro prima apparizione in una sala pubblica. Quando il termine scade, la proiezione del cinegiornale e di ogni pellicola che lo compone è sottoposta all'obbligo preliminare del visto.

Art. 5: Tutte le case cinematografiche che editano regolarmente dei giornali di attualità sono tenute, quindici giorni prima dell'apparizione in pubblico del primo giornale, a fare una dichiarazione al Ministero dell'Interno e alla Prefettura del Dipartimento in cui hanno il domicilio o la sede sociale. Questa dichiarazione deve indicare: il nome, lo stato civile, la nazionalità e l'indirizzo dell'editore o, se si tratta di una società, il nome, la sede sociale, il regime amministrativo ma anche il nome, il cognome, la nazionalità e il domicilio dei suoi amministratori e direttori. Allo stesso modo deve indicare: il titolo sotto il quale viene editato il cinegiornale, la periodicità abituale dell'apparizione del film.

Art. 6: Prima di procedere alla stampa delle pellicole positive di un giornale filmato, il direttore del notiziario invia al Ministero dell'Interno e alla Prefettura del dipartimento, dove ha sede l'amministrazione del cinegiornale, il programma dettagliato delle scene che compongono la

pellicola (con l'indicazione eventuale dei frammenti dei vecchi film utilizzati per la composizione della stessa) e la lista dei luoghi principali in cui si vuole proiettare la versione integrale del giornale, con la data e l'ora di questa prima proiezione. Il ministro dell'Interno e il Prefetto possono pretendere l'invio di un esemplare di un giornale intero; questo esemplare viene poi restituito dopo un periodo di ventiquattro ore.

Art. 7: *Il Prefetto del dipartimento dove il giornale ha sede di dipartimento e, in ogni caso, il Ministro dell'Interno possono, in via eccezionale e in ogni momento, pretendere che ciascuna parte del giornale filmato venga sottoposta al visto del Ministero dell'Educazione Nazionale, a seguito delle condizioni stabilite dal decreto del 7 maggio 1936. Questa decisione verrà notificata immediatamente al direttore del cinegiornale, che dovrà sospendere la proiezione del film o della parte del film a cui non è ancora stato accordato il visto.*⁷⁶

Dall'analisi e dal confronto tra i due testi, emerge con chiarezza quanto l'articolo 1 del secondo decreto sia più esplicito dell'articolo 3 del decreto del 7 maggio 1936, in quanto afferma, senza utilizzare espressioni ambigue, che tutti i film di attualità – e non *alcune categorie di film* – possono essere esonerati dal visto ministeriale. Tuttavia, il cambio di registro è evidente a partire dall'articolo 4 che, se da un lato esclude i notiziari dal visto per un periodo di quindici settimane, dall'altro insiste sul fatto che, scaduto il termine a partire dalla prima proiezione, il cinegiornale deve essere sottoposto a controlli prima di poter circolare nuovamente nelle sale. Di fatto, trascorso un periodo di quindici settimane a partire dalla prima proiezione, i giornali di attualità devono ottenere il visto ministeriale per poter essere ancora editati. Una decisione del tutto arbitraria che ancora una volta pone sotto il controllo del Ministero dell'Interno le pellicole di attualità. Tale misura si rendeva necessaria giacché le società di produzione cinematografiche erano solite utilizzare, per la composizione dei cinegiornali, immagini provenienti da notiziari esteri o precedentemente proiettate. Un'abitudine, questa, che spiega la necessità di adottare misure preventive anche per le proiezioni successive alle quindici settimane.

In Francia, i cinegiornali vengono proiettati con cadenza settimanale, preferibilmente il mercoledì sera prima o dopo la visione del film; qualche ora prima

⁷⁶ Y. Jamelot, *La censure de spectacles*, Paris, Éditions Jel 1937

della proiezione in pubblico, una Commissione ufficiale formata da un rappresentante della Presidenza del Consiglio, da un rappresentante del Ministero dell'Interno e da un rappresentante del Ministero degli Affari Esteri è incaricata di supervisionare il contenuto delle pellicole e di procedere, eventualmente, al rilascio del visto per la proiezione pubblica. Si tratta certamente di una misura ulteriore, giacché, dal decreto del 7 maggio 1936, i produttori dei notiziari hanno l'obbligo di inviare al Ministero dell'Interno e alla Prefettura di Parigi una relazione completa sugli argomenti inclusi nella pellicola, i quali possono richiedere anche la copia del materiale già montato e sospendere, in caso di necessità, la proiezione fino a disposizione contraria.⁷⁷ Di conseguenza, i ritardi accumulati nel corso di questi controlli danneggiano le società produttrici di notiziari, il cui successo si basa, tra l'altro, sulla rapidità nel presentare al pubblico un'informazione puntuale e aggiornata. Non è un caso che, a partire dall'applicazione del decreto, i giornali di attualità si caratterizzano per la presenza di notizie insignificanti.⁷⁸ Ad aggravare la situazione del cinema di attualità, aveva contribuito l'applicazione del decreto sulla regolamentazione delle riprese cinematografiche. Approvata nell'agosto del 1934, la normativa obbligava i reporter a chiedere un'autorizzazione alle autorità competenti prima di poter filmare qualcosa.⁷⁹

⁷⁷ Nel caso in cui una pellicola, in seguito ad ulteriori accertamenti, fosse risultata pericolosa, se ne vietava la proiezione in pubblico. La sera stessa in cui il divieto si rendeva esplicito, la polizia si presentava in tutte le sale cinematografiche in cui la pellicola si proiettava e la requisiva. Cfr. G. Guillame-Grimaud, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, L'Herminier 1986

⁷⁸ A causa della rigidità delle norme contenute nel decreto, i cinegiornali trattano avvenimenti superficiali, privi di interesse giornalistico, al punto che molte sale cinematografiche, specie nel quartiere Latino, ne riducono la proiezione. *Ibidem*. p. 124

⁷⁹ Nell'art. 1 del decreto del 1934 si legge: «...Tutti coloro che al fine di una proiezione pubblica vorranno fare delle riprese cinematografiche, sono obbligati ad essere in possesso di una carta professionale d'identità che sarà rilasciata, dopo un'apposita richiesta, dal Prefetto o dal Ministro dell'Interno. Tale carta sarà valida, a seconda dei casi, per i dipartimenti o per tutto il territorio metropolitano. Tale carta sarà ritirata al titolare, nel caso in cui egli cessi di esercitare la professione; ma potrà ugualmente essere ritirata se il titolare non è conforme alle condizioni per la quale la carta viene rilasciata, o se il titolare viene condannato per crimini o delitti contro lo Stato. Nessuna modifica viene apportata alle regolamentazioni particolari sottomesse ad un'autorizzazione speciale...». Erano necessarie delle "autorizzazioni speciali" per filmare determinati edifici o monumenti; tali autorizzazioni erano rilasciate dal Direttore della Navigazione Aerea per quanto riguardava le riprese aeree e dai Ministeri da cui dipendevano gli edifici pubblici ripresi, primi fra tutti quelli della Guerra, dell'Aviazione, della Marina per quanto riguarda le caserme, gli aeroporti e le navi e gli arsenali; quello delle Belle Arti per i musei e i monumenti pubblici; dell'Educazione Nazionale per gli edifici di formazione. Se si volevano riprendere i giardini di Lussemburgo a Parigi, per esempio, bisognava avere un'autorizzazione della Polizia locale. Y. Jamelot, *op. cit.*, pp. 153-158

Agli operatori autorizzati veniva rilasciata una “carta di identità” professionale, che permetteva non solo il riconoscimento degli autori delle riprese ma anche un controllo sulle immagini filmate. Si trattava dunque di una misura che già di per sé costituiva una prima forma di censura.

Il decreto ministeriale del maggio del 1936 utilizza a più riprese l’espressione «giornali filmati». Tale espressione è carica di significati anche se, come sostiene Yves Jamelot nella sua tesi di dottorato, “...il Ministero dell’Interno si è sempre impegnato per far sì che tale espressione non venisse mai utilizzata...”.⁸⁰ In effetti, l’assimilazione dei giornali filmati ai giornali stampati suppone l’applicazione della legge del 29 luglio 1881, che afferma la soppressione della censura. Secondo quanto stabilisce questa legge, la libertà di stampa è “il diritto di esprimere le proprie opinioni attraverso delle cose scritte e stampate senza alcuna autorizzazione o censura preventiva, ma sotto la responsabilità penale e civile degli stessi autori”.⁸¹ Nella Francia degli anni Trenta, in molti si chiedevano se effettivamente l’informazione filmata potesse essere paragonata all’informazione stampata. Tale domanda genera un acceso dibattito sia tra gli esponenti della classe dirigente che tra i rappresentanti del cinema: i reportage scritti fanno conoscere l’opinione del giornalista, mentre i reportage filmati mostrano i fatti in sé. Ritenuti spesso pericolosi per via della natura ambigua delle immagini, i notiziari cinematografici sono stati oggetti di un’inchiesta che tende a mettere in luce le contraddizioni e le ambizioni insite nell’informazione filmata. L’inchiesta, proposta nel 1932 da Paul Pavaux, allora redattore di *Cinéma-Spectacles*, ad alcuni critici cinematografici, indaga sulla “pericolosità” dei cinegiornali sonori nel tentativo di confutare la tesi dell’influenza politica e sociale che inevitabilmente caratterizza la stampa filmata, sostenuta da molti. Le domande proposte erano le seguenti:

⁸⁰ *Ibidem*, p. 169

⁸¹ La legge 29 luglio 1881 disciplina in Francia la libertà di stampa ed è considerata il testo fondatore del quadro legale della libertà di comunicazione. Tale normativa, infatti, pur sancendo uno dei regimi più severi in termini di repressione dei delitti contro la persona compiuti attraverso l’uso della stampa, si insinua perfettamente nello spirito della Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino del 1789 che all’articolo 11 recita: “...La libera comunicazione dei pensieri e delle opinioni è uno dei diritti più preziosi dell’uomo; ogni cittadino può dunque parlare, scrivere, stampare liberamente salvo rispondere dell’abuso di questa libertà nei casi determinati dalla legge...”. Si veda sull’argomento lo studio di J. Bancal, *La censure cinématographique*, Paris, José Corti 1934, cit. p. 271

1. “...Bisogna censurare i cinegiornali sonori? Sia in caso di risposta positiva che negativa, spiegarne il motivo...”
2. “...quali saranno a vostro avviso, le future possibilità di questo nuovo mezzo di diffusione delle idee...?”
3. “...credete che i cinegiornali sonori possano, al momento delle prossime elezioni, influenzare in un modo o nell’altro l’opinione pubblica...?”

Alla prima domanda, i giornalisti rispondono sostenendo la totale somiglianza tra la stampa e i giornali cinematografici; un’affermazione che, di conseguenza, nega la necessità della censura dei cinegiornali. Alla seconda domanda, molti insistono sulle possibilità culturali del cinema e vedono i giornali filmati come il mezzo più idoneo per la diffusione di immagini educative. Infine, tutti si trovano d’accordo sul fatto che il cinema sta diventando una tribuna politica, utilizzato dai rappresentanti di ogni schieramento per farsi propaganda. All’unanimità, i sostenitori di una censura cinematografica insistono sulla questione del trucco che separa il suono dalle immagini, il che contribuisce a fare dell’informazione una “disinformazione”.⁸²

È opportuno al riguardo citare le riflessioni di Jean Bancal sulla natura delle «actualités filmées». Nella sua analisi, egli raggruppa i giornali filmati in due grandi categorie: da un lato ci sono i cinegiornali che, dal punto di vista politico, possono mostrare una propaganda contraria al governo e minacciare di conseguenza il prestigio di una potenza nazionale, così come quello del suo presidente e del suo popolo. Dall’altro, ci sono invece i cinegiornali che, da un punto di vista sociale, possono esasperare un conflitto, richiamare alla mente il ricordo di avvenimenti poco piacevoli proprio nel momento in cui bisognerebbe dimenticarli, screditare o più semplicemente ridicolizzare le grandi istituzioni dello Stato quali la polizia, l’esercito, la giustizia.⁸³

⁸² Cit. in Y. Jamelot, *op. cit.* pp. 171-172

⁸³ Sull’argomento, cfr. J. P. Jeancolas, *15 ans d’années Trente*, Paris, Stock 1983, M. Huret, *Ciné-Actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Veyrier 1984

Le discussioni sui cinegiornali che animano gli ambienti politici e cinematografici francesi sembrano quindi essere un tema all'ordine del giorno. Il governo francese ha, alla vigilia della guerra civile spagnola, ben presente le potenzialità insite nel mezzo cinematografico, motivo per il quale tenta di porre un controllo severo soprattutto sull'informazione, un genere che più degli altri avrebbe potuto influenzare e plasmare l'opinione pubblica verso un atteggiamento ostile agli interessi della classe politica. Non è un caso che le normative in materia di controllo cinematografico divengano più restrittive in coincidenza con la salita al potere di Léon Blum; non è un caso neanche che tali misure si modifichino in maniera così repentina, proprio alla vigilia della guerra in Spagna. Di fatto, la conseguenza più evidente dell'adozione di queste nuove norme preventive è che il contenuto dell'informazione filmata diventa inevitabilmente il riflesso della linea politica dei governi che si succederanno in Francia a partire da questo momento. Allo stesso modo, sulla base delle leggi in vigore a partire dal 1936, il trattamento che si riserva alla situazione spagnola nelle edizioni dei notiziari di attualità è un chiaro esempio della coincidenza esistente tra le posizioni del governo e quelle dei produttori dell'informazione filmata. La crisi spagnola può quindi essere considerata lo specchio delle contraddizioni interne alla realtà francese e, al contempo, il modello delle indecisioni del Fronte popolare su tutti i settori della vita politica e sociale della Francia degli anni Trenta.

1.4 LA PERCEZIONE DELLA GUERRA CIVILE NEL PATHÉ-JOURNAL, NEL GAUMONT-ACTUALITÉS E NELL'ÉCLAIR-JOURNAL

Alla luce dei fatti finora illustrati, delle implicazioni e dei condizionamenti dovuti alla censura, l'uso della fonte cinematografica, letta in un contesto così ben definito, permette di rilevare le percezioni che i francesi hanno della guerra spagnola. Il tema della guerra è frequente nelle edizioni settimanali dell'informazione filmata francese; i notiziari francesi che dedicano più spazio agli eventi di Spagna sono il *Pathé-Journal* e il *Gaumont-Actualités*. Queste pellicole sono conservate

nell'omonimo archivio Pathé-Gaumont, nei pressi di Parigi, che vanta una collezione che va dal 1896 ai nostri giorni.⁸⁴

Alla vigilia della guerra di Spagna, la Pathé è già un gigante mondiale della produzione filmica, con filiali presenti in tutto il mondo. Ma ancora prima del conflitto, la Pathé riesce a portare sugli schermi cinematografici dell'epoca le immagini di quel malcontento sociale che regnava nella Spagna degli anni Trenta, documentando così la crisi della democrazia spagnola, l'avvento del fascismo e le agitazioni dovute ad un regime sbagliato: i presupposti che di lì a poco avrebbero fatto precipitare il paese in balia della guerra civile. Filmando sistematicamente i precedenti del conflitto spagnolo, che altri importanti notiziari – tra cui i *Giornali Luce*, i cinegiornali tedeschi UFA, il notiziario della *British-Movietone* ma anche gli stessi notiziari spagnoli – non erano riusciti a filmare o avevano documentato in

⁸⁴ L'archivio Pathé-Gaumont è frutto di un riordinamento, eseguito nel 2003, dei cataloghi conservati alla Cineteca Gaumont e degli archivi Pathé. Tale iniziativa ha dato vita alla prima banca francofona di immagini animate, in bianco e nero e a colori, con oltre 14 mila ore di programmazione che illustrano la storia del XX secolo e l'attualità del XXI secolo. Da segnalare, alcune collezioni conservate, tra cui, *Pathé-Revue*, girata su una pellicola di 35mm e prodotta dal 1919 al 1932, proiettava cortometraggi culturali e pedagogici riguardanti gli argomenti più svariati; dall'industria, alla moda, dall'artigianato, agli animali, dalle regioni francesi ai paesi stranieri. La particolarità di questa produzione risiede nella presentazione di alcuni servizi a colori, grazie alla tecnica del Pathécolor, un procedimento di colorazione a stampa per ogni singola immagine. L'archivio conserva circa 90 ore di programmazione relative a questo genere. Seguono *Les actualités non utilisées*, documenti che vanno dal 1930 al 1981, immagini girate da Pathé e Gaumont che non sono state mai montate poiché ritenute inadatte per i cinegiornali. Gelosamente conservata, questa collezione di oltre 3000 ore, è stata riconosciuta come una collezione a parte. Importanti sono anche *Les actualités féminines*, una collezione di 13 ore, prodotta dal 1932 al 1935. Si tratta di un giornale settimanale destinato ad un pubblico femminile, all'interno del quale vengono affrontati diversi temi: dalla moda agli spettacoli, dall'educazione dei bambini agli ideali del femminismo. Con tale varietà di temi, questa collezione costituisce un'importante testimonianza degli anni Trenta. Nell'archivio si annovera anche la collezione detta "*Les Rouges*", oltre 13 ore di programmazione costituite da immagini non montate e mute, all'interno della quale sono raggruppati vari temi. Molte immagini provengono dall'estero; *Sujets divers*, è una collezione di 5 ore che raccoglie materiale dal 1910 al 1940, anche se la maggior parte delle immagini sono state girate tra il 1910 e il 1920. Si tratta di immagini diverse sia nel contenuto che nella durata, che varia da una decina di secondi ad una decina di minuti. Tra i titoli più importanti: *Centre de Rééducation des mutilés des membres de la guerre, 1914-1918*, della durata di appena cinque secondi, o ancora *Pose de la première pierre de la cité musulmane*, della durata di 14 minuti; *La peste en Mandchourie*, della durata di 10 secondi e *Inondations de Paris et sa banlieue en 1910*, della durata di dieci secondi. Da menzionare anche il fondo *Ruines et visions de guerre*, 4 ore di programmazione che racchiudono immagini sugli anni che vanno dal 1911 al 1918. Questa collezione raggruppa oltre duecento immagini girate sul fronte della Prima guerra mondiale, e come indica il nome, *Ruines de guerre*, si tratta di documentari sulle città devastate nel corso del primo conflitto mondiale. È sicuramente un fondo importante dal punto di vista storico, in quanto testimonia l'imponente attività della Pathé nel campo dell'informazione già durante la Grande guerra. Per approfondimenti sull'argomento, si veda il sito www.gaumontpathearchives.com

maniera approssimativa, la Pathé conferma le proprie ambizioni giornalistiche nel campo dell'informazione filmica.⁸⁵

Nell'archivio Pathé si conservano circa 255 notizie relazionate con la Spagna, girate tra il 1905 e il 1943, 133 delle quali corrispondono al periodo della Repubblica e della guerra civile.⁸⁶ Il 14 aprile del 1931 viene proclamata, nella Plaza de la Puerta del Sol a Madrid, la Repubblica spagnola; a partire da questa data e fino alla fine dell'anno, la Pathé pubblica 8 notizie sulla Spagna nelle quali si mostra il clima di effervescenza dovuto alla situazione politica attuale, si parla dell'imminenza delle elezioni in Catalogna, si mostrano le immagini consacrate alla festa della neonata Repubblica. Proprio grazie al grande valore storico e documentale di queste prime immagini, è possibile percepire la tensione regnante a Madrid nel momento in cui avviene il cambio di regime. Nel 1932, la Pathé edita dieci notizie sulle Spagna nelle quali, allo stile "ufficiale" delle immagini che ribadiscono i rapporti di amicizia tra la Francia e la Spagna o alle prime manifestazioni politiche, si mescolano temi un po' meno impegnativi, come l'esibizione di una ballerina di flamenco o l'elezione di Miss España.⁸⁷ Nel 1933, in relazione alla Spagna, la Pathé proietta otto notizie: si mostrano le immagini di scioperi a Barcellona, dei primi atti rivoluzionari in Catalogna, delle elezioni legislative a Madrid; ma anche lo spettacolo di un circo e una funzione religiosa in occasione del trasporto delle ceneri dello scrittore Blasco Ibáñez da Menton a Valencia.⁸⁸ Nel 1934, sette notizie sulla società spagnola appaiono nelle edizioni del *Pathé-Journal*: dopo una serie di rappresentazioni folkloristiche che ritraggono la corrida e il carnevale, vengono mostrate le immagini della rivoluzione di ottobre nelle Asturie, anche se la provenienza del materiale

⁸⁵ Si veda sull'argomento, A. Scicolone, *Immagini a confronto: cinegiornali Luce e Pathé-Journaux raccontano la guerra di Spagna*, in F. Anania, P. Melograni, (a cura di) "L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto fra le cinematografie europee", Roma, Istituto Luce, 2006, pp. 81-108

⁸⁶ Per un approfondimento su tutte le pellicole realizzate nel triennio bellico, si veda il minuzioso studio condotto da A. Del Amo e M. L. Ibañez, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española 1997, pp. 731-734

⁸⁷ Per citare solo alcuni dei notiziari realizzati nel 1932, si vedano, il PJ 117.4 *Miss Espagne 1932*, il PJ 121 *La vie politique en Espagne*, il PJ 321 *La danseuse de flamenco* e il PJ 156.10 *Herriot à Madrid. Le Président du Conseil apporte à la jeune République Espagnole le salut de la République Française*. Le pellicole possono essere visionate su www.gaumontpathearchives.com

⁸⁸ Si veda il PJ 165 *Les ravages du feu. Barcelone. Deux mille employés sont réduits au chômage*, il PJ 215.5 *Espagne*; il PJ 213 *Madrid. L'Espagne a voté*, PJ 25.5 *Au cirque* e il PJ 209.7 *Valencia. L'arrivée des cendres de Blasco Ibáñez*.

filmico è di origine inglese.⁸⁹ Da segnalare, nello stesso anno, un'edizione speciale del notiziario realizzata in occasione della morte di Raymond Poincaré. Nella rassegna delle immagini, più volte il Presidente della Repubblica appare insieme ad Alfonso XIII.⁹⁰ Le notizie sulla Spagna che appaiono nel 1935 sono sei; più che di vere e proprie notizie, si tratta di frammenti caotici che mostrano le immagini del matrimonio dell'Infanta Beatrice con il principe di Torlonia, e che non sono stati utilizzati per montare il servizio all'interno del notiziario.

Nel 1936, la Pathé filma ventuno notizie sugli eventi di Spagna, cinque delle quali sono antecedenti al 18 luglio. Il primo servizio che mostra le immagini della guerra civile riporta la data del 6 agosto e si intitola, *Hier...Aujourd'hui. En Espagne. Dans l'après-midi du 18 juillet 1936*: in poco più di un minuto, si contrappongono le immagini della Spagna "secolare", quella delle corride, del flamenco e della Settimana Santa, alle immagini di un paese in cui uomini, donne e bambini, appartenenti ad ogni ceto sociale, combattono. Durante i tre anni del conflitto, la Pathé mantiene corrispondenze in entrambe le zone di guerra, sebbene il lavoro dei professionisti dell'informazione cinematografica non sia molto conosciuto. La carenza di dati relativi alla presenza degli operatori in Spagna, così come l'assenza di una bolla di accompagnamento che riepilogasse il contenuto delle pellicole, hanno impedito una conoscenza più approfondita sul lavoro degli inviati francesi. Tuttavia, è possibile sapere con certezza della presenza, già nel luglio del 1936, di un operatore della Pathé nella zona sollevata, in seguito alla vicenda di cui si rende protagonista. Si tratta di René Brut, uno dei corrispondenti più attivi del *Pathé-Journal*, la cui avventura professionale inizia quando, nell'agosto del 1936, filma numerose immagini sul massacro di Badajoz, compiuto dai nazionalisti in seguito all'occupazione della città. Grazie alla complicità di un messaggero, Brut riesce ad inviare il materiale girato a Parigi. Ma pochi giorni dopo, l'operatore francese viene incarcerato nei pressi di Siviglia dai soldati dell'esercito di Franco con l'accusa di

⁸⁹ Si tratta infatti di materiale proveniente dalla British Movietone News. All'epoca, lo scambio di materiali filmico tra le varie case di produzione era un'abitudine consolidata, seppure non troppo frequente.

⁹⁰ Si vedano i seguenti cinegiornali: PJ 224.8 *Les fêtes du carnaval*; il PJ 258.2 *Corrida sur la place du village de Voldamorillo*; PJ 42.1 *Scènes des rébellion à Madrid et dans les Asturies*; e il PJ 258 *Edition special. Rétrospective Raymond Poincaré*.

“aver filmato e diffuso all'estero materiale cinematografico non autorizzato”.⁹¹ Brut sarà liberato grazie agli accordi che la direzione della Pathé stabilisce con Luis Antonio Bolín, responsabile dell'Ufficio Stampa della zona sollevata, con sede a Siviglia. Da questo momento il reporter, immediatamente costretto a lasciare la Spagna e a rimpatriare in Francia, seguirà l'evolvere della guerra civile dagli studios di Parigi. L'avventura di Brut viene mostrata nel *Pathé-Journal* proiettato nelle sale il 24 settembre del 1936; le immagini che raccontano le vicende che hanno portato al suo arresto sono quelle filmate proprio dal corrispondente stesso. Una prima sequenza mostra il rimpatrio: un aereo dell'Air France, con a bordo Brut, atterra. Ad attenderlo all'aeroporto ci sono i rappresentanti della Pathé. Poi si narra il sequestro, partendo proprio dal bombardamento di Badajoz.⁹² Tenendo presente l'esperienza vissuta da René Brut, risulta evidente che ottenere immagini autentiche sulla guerra civile comportava una serie di rischi per gli operatori; motivo per il quale, con buona probabilità, tanto la Pathé quanto la Gaumont piuttosto che l'Éclair, mantengono i propri operatori in Spagna solamente per periodi di tempo limitati. Gran parte delle immagini, che mostrano eventi rilevanti della guerra civile, utilizzate nei notiziari francesi proviene, infatti, da altre fonti, in particolar modo dal materiale filmato dagli operatori inglesi, nordamericani e tedeschi.⁹³

In uno studio condotto da Christian Paté, i notiziari Pathé vengono identificati come sostenitori della causa nazionalista.⁹⁴ Lo stesso giudizio viene riservato all'*Éclair-Journal*. L'autore non parla esplicitamente di propaganda, sebbene sostenga che i notiziari in cui si menziona l'esercito nazionalista siano quantitativamente superiori rispetto a quelli in cui si accenna ai repubblicani. Allo stesso modo, delinea un quadro complessivo ben preciso sul coinvolgimento della Pathé, della Gaumont e dell'Éclair che – sostiene – manterranno un orientamento costante durante i tre anni di guerra. A suo giudizio, tanto la Pathé quanto l'Éclair appoggiano la sollevazione franchista; mentre la Gaumont, lontana dal sostenere lo schieramento repubblicano, dà prova di una certa moderazione. Nei fatti, però, ogni

⁹¹ Cfr. A. Del Amo, M. L. Ibañez, *op. cit.* p. 730-731

⁹² Il cinegiornale che racconta la vicenda di René Brut è il PJ 359.16, intitolato *Chasseurs d'images. René Brut raconte son emprisonnement à Séville*. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

⁹³ Un piccolo studio sulla presenza degli operatori francesi in Spagna è stato condotto da I. Sánchez Alarcón, *op. cit.*, pp. 122-125

⁹⁴ C. Paté, “La guerra de España vista por la prensa filmada francesa”, in A. Del Amo, M. L. Ibañez, *op. cit.*, pp. 103-107

notiziario racconta la “propria” guerra di Spagna, allineandosi non tanto con l’uno o con l’altro schieramento, quanto piuttosto con le posizioni del governo francese. È pur vero che sia il *Pathé-Journal* che l’*Éclair-Journal*, ancorate ad una rigida tradizione cattolica, condannano il sentimento antireligioso che divampa tra i repubblicani e condividono lo stesso gusto per l’ordine insito nelle azioni di Franco; soprattutto nei primi mesi di guerra, Pathé ed Éclair tendono a sottolineare il contrasto che esiste tra i due campi, in modo particolare per quanto riguarda l’organizzazione delle battaglie, basandosi sull’*ordine* dell’uno e sul *disordine* dell’altro; ma questa dicotomia è lampante agli occhi del mondo intero e non può far pensare alla scelta consapevole di aver preso una posizione.

Pathé, Gaumont ed Éclair, in realtà, riflettono le posizioni del governo francese, rispettando pienamente il principio di non-intervento. Controllata, censurata e auto-censurata, come si è avuto modo di vedere nel paragrafo precedente, già a partire dai primi giorni di guerra, l’informazione cinematografica si fa portavoce delle esigenze del Fronte popolare, senza rinunciare però alle proprie convinzioni. Nega la necessità degli afflussi di aiuti internazionali, allo stesso modo in cui si nega la distruzione di Guernica. Ed elimina dalle proprie edizioni tutti gli elementi di disturbo, dalla disfatta di Guadalajara ai successi iniziali dei repubblicani nella zona di Teruel. Proprio sulla distruzione di Guernica è necessario porre l’attenzione; del bombardamento che rade al suolo la cittadina dei paesi Baschi non si parla né nel notiziario Pathé, né nel notiziario Éclair. L’unico riferimento sulla tragedia è presente nell’edizione del 7 maggio 1937 del *Gaumont-Actualités*, dove vengono mostrate le immagini delle rovine delle città di Guernica e Durango, distrutte e poi occupate dall’esercito del generale Mola, senza menzionare né il bombardamento né i responsabili dell’accaduto. La distruzione delle città non ha, dunque, né una causa né tanto meno una giustificazione. Al di là di questo breve servizio, nessun tipo di commento si trova negli altri notiziari francesi.⁹⁵ Questo silenzio voluto è estremamente significativo, e trova la sua spiegazione alla luce della situazione in cui

⁹⁵ Guernica viene distrutta dall’aviazione nazi-fascista nell’aprile del 1937. L’unico notiziario francese che accenna alla notizia è il *Gaumont-Actualités 1937/19.11*, intitolato: *Autour de monde. Espagne*, proiettato in Francia in data 7 maggio 1937. In realtà, esiste un altro frammento senza titolo, filmato dalla Gaumont proprio nell’aprile del 1937, in cui si mostrano le immagini di Guernica e di Durango dopo il bombardamento e il tronco del famoso “albero di Guernica”; ma si tratta di materiale che non è mai stato utilizzato per montare un servizio all’interno del notiziario.

venivano prodotti e proiettati i cinegiornali. La distruzione di Guernica è, invece, trattata in maniera diretta nel *Gaumont-British-News*, il notiziario prodotto dalla filiale inglese della Gaumont.⁹⁶ La notizia, intitolata *Guernica wiped out by air-raid*, viene editata il 6 maggio del 1937 sulla base del materiale filmato dall'operatore Raymond Méjat. La voce fuori campo commenta così l'accaduto:

*“...prime immagini della Repubblica Basca e della città santa di Guernica, scenario del terribile attacco aereo, il più terribile della nostra storia. Migliaia di persone sono morte qui, uomini, donne, bambini. Quattromila bombe sono cadute da un cielo azzurro, trasformando la nostra terra in un inferno per cinque, mortali ore...”*⁹⁷

È interessante notare che parte del materiale utilizzato per la proiezione di questo notiziario viene ripreso da altri cinegiornali – come UFA-Tonwoche, Gaumont-British e Gaumont-Actualités – per realizzare servizi su Guernica. Ed è altrettanto interessante sapere che la UFA, montando il proprio notiziario, attribuisce la distruzione di Guernica alla furia incendiaria dei bolscevichi in fuga.

Alfonso Del Amo ha raccolto in un catalogo di oltre mille pagine tutte le pellicole di attualità e di fiction, prodotte dal 1936 al 1996, che hanno come oggetto la guerra civile spagnola. Ma come sostiene uno dei curatori, il lavoro segnala sicuramente non più della metà di quello che è stato girato. Ciò nonostante, questo lungo e minuzioso lavoro di documentazione, frutto di dieci anni di ricerca, ha dato vita ad una vera e propria banca dati cartacea che semplifica notevolmente il lavoro degli studiosi. Secondo Alfonso Del Amo, i notiziari prodotti dalla Pathé, dalla Gaumont e dall'Éclair tendono ad essere neutrali, scontrandosi così con la definizione degli stessi data da Christian Paté, cui si è accennato sopra. La citazione che si ritrova

⁹⁶ Il *Gaumont-British-News*, di tendenza neutrale, è il notiziario che dedica agli eventi di Spagna una copertura informativa capillare e interessante. Nasce dalla collaborazione tra la *British News* e una filiale della Gaumont. Dedicata al conflitto spagnolo un totale di 79 notizie; e negli anni Trenta, era uno dei notiziari cinematografici più amati. Il successo del notiziario si deve anche alla particolarità del commento, narrato in diretta nel momento in cui veniva presentata la pellicola, permettendo allo spettatore di godere di una visione coerente e priva di condizionamenti. Una pratica decisamente insolita per l'epoca.

⁹⁷ Cit. tratta dal GB-350, visionato presso la Filmoteca Española di Madrid.

all'interno del testo di Del Amo è proprio «*material extranjero neutral*».⁹⁸ Una definizione, questa, che non lascia spazio alle interpretazioni e che rispecchia effettivamente le attitudini delle tre case di produzione impegnate a portare sugli schermi francesi il conflitto che si combatte al di là dei Pirenei.

Negli anni del conflitto in Spagna, la società Éclair rafforza il proprio dominio in campo cinematografico espandendosi oltre i confini europei. Particolarmente interessante risulta lo scambio di pellicole di attualità con la società cinematografica giapponese Nichi-Nichi, con sede a Tokio. Quando l'accordo tra le due società viene siglato, nell'aprile del 1938, il clima internazionale è decisamente teso;⁹⁹ di fatto, l'Éclair aveva stretto un'alleanza importante con un impero che, nel corso della seconda guerra mondiale che di lì a breve si sarebbe scatenata, avrebbe dato il suo pieno sostegno all'Asse Roma-Berlino nella lotta contro le potenze democratiche. Lo scambio di pellicole di attualità risulta vantaggioso soprattutto per il Giappone, che intravede nell'Éclair la possibilità di espandersi in un mercato cinematografico profondamente diverso da quello orientale e di rappresentare, esportandola per la prima volta al di fuori dell'Estremo Oriente, la propria propaganda politica e gli aspetti folkloristici del paese del Sol Levante. La lettera con la quale si stabiliscono i termini dell'accordo tra l'Éclair e la Nichi-Nichi viene siglata da Shiro Kawazoe, rappresentante e responsabile delle relazioni con l'estero della società giapponese.

1. *Ogni settimana la società giapponese Nichi-Nichi di Tokio invierà a Parigi i documenti che potrebbero suscitare un certo interesse per il pubblico francese, come la guerra cino-giapponese, il folklore giapponese, i disastri ambientali, i terremoti, gli incendi etc...*
2. *Per contro, l'Éclair-Journal spedirà alla Nichi-Nichi di Tokio tutta la documentazione filmica interessante sulla società francese e parigina.*
3. *Questi film dovranno essere inviati su negativo. Il metraggio dovrà, in media, essere compreso tra i 150 e i 200 metri.*

⁹⁸ Dopo aver raccolto e catalogato oltre mille pellicole che abbiano attinenza con la guerra di Spagna, Alfonso Del Amo e Maria Luisa Ibáñez ne definiscono la tendenza politica. Alla voce *Pathé-Journal*, *Éclair-Journal* e *Gaumont-Actualités* si riporta la citazione di "materiale straniero neutrale". Si veda, A. Del Amo y M. L. Ibáñez, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española 1997, pp. 1035-1048

⁹⁹ È opportuno ricordare che nel novembre del 1936 il Giappone aderisce, insieme alla Germania nazista, al patto Anticominter. Il patto, stipulato a Berlino, si prefigura come un accordo politico e ideologico per la difesa dal comunismo internazionale. L'anno successivo vi aderisce anche l'Italia.

4. *I film dovranno essere inviati il più rapidamente possibile. Le spese relative ai trasporti saranno a carico del mittente; quelle relative alla dogana saranno invece a carico del destinatario.*
5. *Questi film devono essere utilizzati esclusivamente per i notiziari di attualità.*
6. *I territori sui quali saranno distribuite le pellicole sono: la Francia, il Belgio e la Svizzera per quanto riguarda l'Europa; il Giappone, la Cina e la Manciuria per quanto riguarda l'Asia.*
7. *Il presente contratto viene stabilito per sei mesi; tuttavia può essere prolungato o modificato da una delle due parti contraenti, almeno con un mese di preavviso.*¹⁰⁰

Insieme al *Pathé-Journal*, il *Gaumont-Actualités*, è il cinegiornale che dedica più spazio alla guerra civile. Il 24 luglio 1936 *Gaumont-Actualités* pubblica la prima notizia sulla Spagna, in relazione alla chiusura di una frontiera franco-spagnola. Da questa data, fino al 7 giugno del 1939, quando il conflitto viene menzionato per l'ultima volta, il tema della guerra di Spagna appare in 153 edizioni del notiziario.¹⁰¹ Nell'*Éclair-Journal*, l'ultimo riferimento alla guerra si ha nel notiziario del 7 giugno del 1939; fino ad allora, partendo dal 29 luglio del 1936 quando si proietta la prima notizia sul tema della guerra, l'*Éclair* filma 69 notizie sul tema della guerra civile.

¹⁰⁰ Archive de la Cinémathèque française (Paris), «Fonds François Gergely», fasc. FG-469, b. 17 (1938-1947), *Documentation sur la réalisation de l'Éclair-Journal* (Paris, 21 avril 1938). La busta contiene anche un'interessante documentazione relativa alla richiesta, da parte di una società cinematografica ungherese (la MAFIRT) di acquistare materiale filmico di produzione Éclair per la realizzazione di un documentario sulla guerra di Spagna. La richiesta riporta la data del 20 giugno 1947. L'Éclair accetta di vendere alla società ungherese il proprio materiale filmico e invia, in risposta, una lista di oltre cinquanta titoli relativi alle riprese sulla guerra civile spagnola.

¹⁰¹ Come la Pathé, anche la Gaumont filma alcune notizie relazionate con la Spagna ancor prima dello scoppio della guerra civile. Vengono riportate le immagini delle elezioni a Barcellona nel febbraio del 1936, delle fiaccolate in occasione della Settimana Santa a Siviglia, delle sfilate militari per il quinto anniversario della nascita della Repubblica e quelle dell'elezione di Manuel Azaña a Presidente della Repubblica. È curioso osservare che il 17 luglio del 1936, il giorno prima del colpo di Stato, la Gaumont filma lo spettacolo di una corrida nella città di Pamplona.

ANNO	PATHE – JOURNAL
1936	21 notizie + 9 servizi non montati
1937	15 notizie + 4 servizi non montati
1938	16 notizie + 3 servizi non montati
1939	29 notizie + 6 servizi non montati
TOTALE	108 servizi sugli eventi di Spagna

ANNO	GAUMONT – ACTUALITÉS
1936	30 notizie + 16 servizi non montati
1937	17 notizie + 21 servizi non montati
1938	15 notizie + 18 servizi non montati
1939	14 notizie + 22 servizi non montati
TOTALE	153 servizi sugli eventi di Spagna

ANNO	ÉCLAIR – JOURNAL
1936	22 notizie + 2 servizi non montati
1937	13 notizie + 1 non montato
1938	14 notizie + 3 non montate
1939	14 notizie
TOTALE	69 servizi sugli eventi di Spagna

Le tabelle elencano i numeri dei notiziari prodotti dalle tre case cinematografiche in relazione ad ogni anno di guerra; tale schema semplifica e chiarisce la gran mole di dati disponibile sul tema. Ad ogni modo, il numero effettivo delle pellicole filmate ed

utilizzate per montare i notiziari va ad aggiungersi al numero di pellicole filmate ma non utilizzate nella proiezione del cinegiornale. Si tratta generalmente, in quest'ultimo caso, di frammenti della durata di pochi secondi, spesso confusi, dove al commento non corrisponde l'immagine mostrata. La ragione di questa confusione tra le sequenze e il suono risiede nel fatto che gli operatori della Pathé, della Gaumont e dell'Éclair filmano le immagini senza i suoni in diretta. L'arrivo del sonoro, come si è avuto modo di vedere, implica un'attrezzatura tecnica sofisticata e costosa – di cui gli operatori spesso non dispongono – di dimensioni più grandi e quindi poco pratica per essere utilizzata su un fronte di guerra.¹⁰² Così, i suoni, le musiche, il commento alle immagini della voce fuori campo vengono aggiunti negli studi di produzione proprio mentre si prepara il montaggio dei servizi da proiettare. La sincronizzazione dei suoni a posteriori implica, a sua volta, una serie di problematiche su cui è doveroso soffermarsi. Oltre a generare, involontariamente, una certa disorganicità tra quanto viene mostrato e quanto viene detto, questo procedimento permette di manipolare – volontariamente – le immagini attraverso un commento che non corrisponde al filmato, dando luogo alla deformazione dell'informazione, di cui molto spesso lo spettatore in sala non è cosciente. È opportuno ricordare che la macchina da presa produce un rapporto con la realtà estremamente complesso, manipolandola, ricostruendola, interpretandola secondo valutazioni soggettive o schemi convenzionali. Di fatto, ciò che si trova nelle pellicole cinematografiche altro non è che una rappresentazione costruita ed elaborata della realtà. Nel complicato processo di analisi del materiale filmico, bisogna in primo luogo ricostruire il contesto ideologico cui il documento appartiene, individuare gli itinerari e i procedimenti tecnici, culturali e formali che hanno presieduto all'elaborazione del prodotto audiovisivo. Non si deve attribuire a questo genere di testimonianze un valore univoco; esse possono servire piuttosto a chiarire e a svelare certe tendenze dell'epoca in cui sono state prodotte e alla quale sono legate. L'uso di materiali audiovisivi costituisce spesso un problema, che comporta complessi processi di

¹⁰² Già nel 1936, le dimensioni delle cineprese era assai ridotte; tuttavia, per consentire la registrazione dei suoni in diretta, gli operatori avrebbero avuto bisogno di una cinepresa più grande, sostenuta da un tripode. Ma questo avrebbe implicato un'esposizione troppo vicina ai fronti di battaglia e di conseguenza un pericolo troppo grande per gli operatori. A questo motivo si devono probabilmente molte immagini prive di una regolare impostazione: inquadrature lontane e senza valore, fotogrammi brevissimi nei quali non è possibile riconoscere il carattere informativo della notizia che si voleva trattare. Cfr. I. Sánchez Alarcón, *op. cit.* pp. 122-123

decifrazione fra realtà, finzione e opinione, fra veridicità dell'immagine e il suo trattamento.¹⁰³

Se si considera solamente il materiale editato all'interno dei notiziari, Gaumont ed Éclair dedicano al tema della guerra civile una percentuale simile di notizie, rispettivamente un 41,02% e un 39,74%. La rilevanza data agli eventi spagnoli è più alta nel 1936 e nel 1938, in coincidenza con alcuni avvenimenti, alcune operazioni o alcune battaglie che sembrano indirizzare le sorti del conflitto.¹⁰⁴ Tuttavia, se si guardano gli altri argomenti trattati all'interno dei due notiziari, si osserva che l'incidenza tematica della guerra civile non è poi così frequente; tra il 1936 e il 1939, notizie come l'inaugurazione del Salone d'Arte di Parigi o le immagini delle sfilate in maschera durante il Carnevale di Nizza catturano l'attenzione degli spettatori in maniera sorprendente, ancor più delle immagini relazionate con gli argomenti di politica interna. La maggior parte dei cittadini francesi, lontana dalla politica, preferisce vivere in una normalità fittizia.¹⁰⁵ E le immagini della Francia proposte dai cinegiornali, banali ma ugualmente importanti, sono al contempo un sintomo e uno strumento per canalizzare questo sentimento. La conseguenza più rilevante di questa attitudine, è lo scarso metraggio che il cinema di

¹⁰³ Il problema dell'interpretazione della fonte audiovisiva rappresenta ad oggi un ostacolo nel lavoro di ricerca di uno storico. Il dibattito sull'uso, sulla natura, sulla funzione e sulla produzione di tali strumenti è ancora aperto e suscita una riflessione teorica e metodologica sempre più articolata. In un recente convegno ("La storia e i nuovi archivi. La ricerca nell'era di internet") organizzato dalla Sissco a Milano nel giugno del 2007, diversi storici si sono confrontati sulla questione, facendo emergere l'importanza di una metodologia accurata nella definizione di una fonte audiovisiva come strumento di ricerca al pari di quelli definiti, dalla storiografia tradizionale «tradizionali» e sottolineando il carattere interdisciplinare del metodo, che richiede necessariamente il supporto di altre discipline, quali la linguistica, la semiologia e la sociologia. Quando si parla di fonte audiovisiva i problemi legati all'interpretazione riguardano soprattutto la produzione e la funzione in relazione alla sfera socio-politica in cui sono state concepite. Per un'analisi più generale della questione si veda l'approccio tentato da Giovanni De Luna in *La passione e la ragione*, Milano, Mondadori 2004. Ancora negli anni Sessanta, il materiale audiovisivo non viene considerato come fonte storica, proprio a causa dei problemi interpretativi che pone. Tuttavia, l'analisi dell'audiovisivo, delle immagini come fonte per la storia, è stata condotta negli anni da alcuni illustri storici, come Pierre Sorlin e Marc Ferro. Si vedano sul tema una serie di lavori, quali P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1980; *Sociologia del cinema*, Garzanti 1979; *Mass media*, London Routledge 1994; *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia 1997; *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia 1999; si veda anche, M. Ferro, *L'histoire sous surveillance*, Calmann-Levy, Paris 1985; *Les médias et l'histoire* Paris, CFPJ Editions 1997.

¹⁰⁴ Tra queste, si annoverano sicuramente i tentativi iniziali dell'esercito nazionalista di conquistare Madrid già nel 1936 e la battaglia dell'Ebro del 1938. Per un'analisi storica della guerra civile, cfr. G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995

¹⁰⁵ Si veda, I. Sánchez Alarcón, op. cit. p. 128

informazione dedica non solo alla vicenda della Spagna, ma anche ad altri luoghi del mondo. Gli unici paesi menzionati dai due notiziari sono quelli che hanno una certa relazione con la Francia: Stati Uniti, Italia, Germania e Gran Bretagna. Tuttavia, i due notiziari trattano gli argomenti di politica estera in maniera molto diversa; nell'*Éclair-Journal*, i riferimenti agli altri paesi sono molto più numerosi rispetto al *Gaumont-Actualités*. Tale sproporzione nei numeri si deve, con buona probabilità, al fatto che in quegli anni la Gaumont è sotto il controllo diretto dell'agenzia di stampa Havas, a sua volta controllata dal Ministero degli Esteri, e che tale controllo si estenda, verosimilmente, anche al notiziario. Motivo per il quale, al fine di evitare ritardi nella proiezione derivanti da una probabile ispezione, i responsabili editoriali preferiscono eludere gli avvenimenti internazionali che abbiano implicazioni particolari.¹⁰⁶

Nei primi mesi di guerra, tanto il *Gaumont-Actualités* che l'*Éclair-Journal* dedicano un tempo abbastanza elevato alle notizie sulla Spagna, che si stima in media intorno ai due minuti e mezzo per servizio, a volte tre. Un andamento, questo, che varierà notevolmente nel corso del conflitto, quando ad una durata minore della notizia corrisponderà però un maggior numero di contenuti sul tema. Le notizie riportate dal *Gaumont-Actualités* presentano fino al 1938 una certa stabilità, tanto nella durata quanto nella frequenza; a partire dal 1939, sembra invece che il notiziario preferisca evitare di trattare la fine della guerra allo stesso modo in cui il Ministero degli Esteri tace in merito alle negoziazioni iniziate per il riconoscimento del governo di Franco. Al contrario, l'*Éclair-Journal* mantiene nella durata e nella frequenza delle notizie una media stabile durante i tre anni del conflitto. In entrambi i

¹⁰⁶ È interessante, a questo proposito, notare come i due notiziari trattino le questioni relative alle potenze fasciste. L'immagine che ne viene data rispecchia le posizioni del governo francese, incline a seguire la politica di pacificazione britannica. Né la Germania, né l'Italia sono oggetto di allusioni frequenti in entrambi i notiziari, il che indica già un'attitudine prudentemente elusiva. E quando si danno notizie di questi paesi, le immagini mostrate non corrispondono alla realtà. Non si accenna all'atteggiamento sempre più aggressivo delle due potenze fasciste e la maggior parte dell'informazione riferisce esclusivamente di avvenimenti di carattere sportivo, primo fra tutti le Olimpiadi di Berlino del 1936. Anche l'immagine che si dà dell'Italia sembra corrispondere alle esigenze del governo francese che, allo stesso modo della Gran Bretagna, sperava di isolare l'Italia dalla Germania nazista nel tentativo di rafforzare l'alleanza franco-britannica di fronte ad Hitler. Di fatto, nei notiziari francesi, l'Italia degli anni Trenta non appare un paese aggressivo; basti pensare che Gaumont dedica alla questione dell'Etiopia solamente due riferimenti, mentre l'*Éclair* cinque e, in entrambi i casi, non si fa riferimento alcuno all'invasione italiana in quella zona dell'Africa, dove la situazione sembra normale, nonostante la presenza costante delle truppe italiane. Si veda sul tema, R.Chirat, *Le cinéma français des années Trente*, Paris, Hatier 1983

notiziari, solamente nei primi mesi di guerra, vengono editate informazioni con la denominazione di «edizioni speciali», il che indica la carenza di immagini esclusive in relazione al conflitto; un elemento dimostrato anche dalla scarsa frequenza con la quale i notiziari pubblicizzano le proprie immagini degli eventi relazionati con la Spagna. Il meccanismo dell' «auto-pubblicità» è, all'epoca, molto utilizzato dalla stampa cinematografica francese ed europea che compete in un mercato in cui vige il predominio quasi assoluto dei filmati di attualità americani. Solo nel 1936 i due notiziari elogiano il valore straordinario della propria informazione, attraverso l'uso di titoli evocativi che precedono la notizia o ricorrendo ad implicite allusioni nelle locuzioni iniziali, nel tentativo di catturare l'attenzione dello spettatore e di stimolarne la curiosità. Una caratteristica, questa, limitata ai primi mesi di guerra; negli anni successivi, Gaumont ed l'Éclair comprendono che le immagini sulla guerra non hanno un impatto informativo e spettacolare così eclatante.¹⁰⁷

Uno degli elementi essenziali per valutare la rappresentazione francese del conflitto, è l'identità che viene attribuita ai due campi in lotta. Soprattutto durante i primi mesi di guerra, la maggior parte dell'informazione si costruisce, di fatto, sul confronto tra i repubblicani e i nazionalisti, con particolari allusioni all'evoluzione delle operazioni militari e ai successi nelle battaglie.¹⁰⁸ Tuttavia, nelle notizie editate dal *Gaumont-Actualités*, vi è il tentativo di dare un riflesso assai moderato della situazione; questo trattamento equilibrato delle notizie si manifesta anche nella presentazione stessa delle notizie. Il metraggio dei servizi dedicato ai repubblicani e

¹⁰⁷ Un accenno interessante sulla questione dell'auto-pubblicità è in I. Sánchez Alarcón, *op. cit.*, p. 135. L'autrice mette in evidenza la particolarità dei titoli che venivano attribuiti alle notizie, classificandoli in due gruppi: quelli concepiti con lo scopo di attrarre il pubblico detti "appellativi"; mentre i titoli che evocano il contenuto della notizia erano detti "informativi". Una caratteristica, questa, che si ritrova in ugual modo nelle edizioni del *Pathé-Journal*, del *Gaumont-Actualités* e dell'*Éclair-Journal*.

¹⁰⁸ Si vedano al riguardo alcuni titoli significativi: per l'Éclair, EJ-1936-32, *A propos des événements d'Espagne*; EJ-1936-33, *Sur le monde en évolution. Les événements d'Espagne. À Cerbère. À Somosierra. À Seville*; EJ-1936-34, *L'Espagne ensanglantée*; EJ-1936-36, *Ce que Goya n'avait pu voir*; EJ-1936-40, *En Espagne, les nationaux progressent sur les différents fronts où se va se livrer la bataille pour Madrid*; EJ-1936-43, *Fièvre en Europe*; EJ-1936-47, *Les bouleversements du monde: aujourd'hui la guerre civile se poursuit en Espagne*. Per Gaumont, si vedano GA/1936-33, *Avec les troupes gouvernementaux*; GA/1936-36, *La guerre d'Espagne. Sur le front d'Irún*; GA/1936-42, *La guerre civile en Espagne. Avec les troupes gouvernementaux sur le front de Madrid*; GA/1936-44, *La guerre civile en Espagne. Dans Oviedo*; GA/1936-47, *La guerre civile en Espagne. La deuxième semaine du siège de Madrid*. Per Pathé, si vedano invece i seguenti titoli, PJ.355.23 *A Barcelone, pendant la révolution...*; PJ 39.1 NU, *La chute de San Sébastien et le siège de l'Alcazar de Tolède*; PJ 367.7, *En Espagne. Dans les camps des gouvernementaux à Huesca*; PJ 50.1 NU (Numéro unique) *Le bombardement de Madrid*. La visione dei notiziari è disponibile in www.gaumontpathearchives.com

ai nazionalisti ha più o meno la stessa misura e la stessa importanza formale.¹⁰⁹ Le notizie contenute nel cinegiornale Gaumont appaiono spesso confuse e, già ad un primo sguardo, si nota una mancata corrispondenza tra l'immagine e il commento a causa di una narrazione imprecisa degli eventi. È interessante notare come nelle ultime notizie del 1936, in coincidenza con la battaglia di Madrid, le immagini filmate dalla Gaumont si concentrino esclusivamente sull'operato delle truppe nazionaliste. Si ha così una doppia percezione della situazione: da una parte, sembra che l'esercito di Franco combatta contro un nemico invisibile; dall'altra, la caduta di Madrid appare, senza difensori, imminente. Sebbene la parola «esercito nazionalista» non venga mai menzionata esplicitamente, il notiziario riporta dei riferimenti ben precisi che non lasciano spazio all'immaginazione. Si parla di «artiglieria del generale Franco» o di «soldati marocchini», contribuendo all'identificazione dello spettatore con le truppe sollevate e generando in esso la sensazione che l'esercito nazionalista sia in una posizione incontestabile. Al contrario, i repubblicani vengono identificati con l'appellativo di «governo», una caratteristica che perdurerà durante i tre anni del conflitto. In tutti i casi, la percezione che si ha della battaglia di Madrid e l'imminente vittoria dei franchisti non corrisponde affatto alla realtà: il 23 novembre del 1936, infatti, Franco decide di fermare l'avanzata verso la capitale. Nel notiziario Gaumont si commenta l'episodio come la conseguenza della scelta volontaria di Franco. Così, seppur non dichiaratamente, il notiziario Gaumont mostra in questa precisa circostanza una visione favorevole allo schieramento nazionalista.

Nell'*Éclair-Journal*, il riflesso che si mostra del conflitto presenta invece caratteri molto ben definiti, sin dall'inizio. Già la prima notizia, apparsa il 29 luglio del 1936, – il cui titolo, *Étapes de l'histoire contemporaine*, già “sancisce” la necessità della guerra – descrive chiaramente la situazione in cui versa la Spagna, appena pochi giorni dopo il colpo di Stato, analizzando nel particolare le ripercussioni della rivoluzione a Pamplona, a Burgos, a Madrid e a Barcellona.¹¹⁰ Proprio su questo servizio è opportuno fare alcune osservazioni. Il cinegiornale mostra, infatti, nella prima parte un gruppo di religiosi che attraversano la frontiera francese. Secondo quanto sostiene I. Sánchez Alarcón, “nei mass media di destra, la

¹⁰⁹ L'unica eccezione è costituita dalla notizia dell'attacco da parte dei ribelli su Madrid, del quale il *Gaumont-Actualités* riferisce dieci notizie su un totale di trenta prodotte durante il 1936.

¹¹⁰ Si tratta del notiziario EJ-1936-31

persecuzione religiosa è uno degli elementi che maggiormente pregiudica l'immagine dei repubblicani in Francia".¹¹¹ Questa notizia, pertanto, non favorisce il campo repubblicano. Il contrasto risulta più evidente nella seconda parte del servizio, dove alla rivoluzione di Barcellona vengono dedicati appena venti secondi, sufficienti però per mostrare le immagini di una città abbandonata, senza alcun comando militare. Il che contribuisce sicuramente ad alimentare l'idea del «caos» esistente nella zona, un elemento su cui insiste tanto il *Pathé-Journal* quanto l'*Éclair-Journal*. Le immagini che seguono mostrano una sfilata militare nella città di Pamplona: il passaggio ordinato e disciplinato dei soldati lungo le strade è acclamato da una folla entusiasta. È il segno della conquista del consenso. Con la scelta di mostrare un'immagine ben precisa, l'*Éclair-Journal* stabilisce dunque un contatto diretto con il campo dei ribelli, contrassegnato dall'ordine stabilito dal comando di Franco; a supporto di questa tesi, le immagini dei repubblicani sono invece associate esclusivamente all'idea di violenza e di disordine.

La panoramica generale sulla produzione delle tre case cinematografiche delineata finora ha svelato le attitudini e le esigenze della classe politica francese delle quali i notiziari cinematografici si fanno portavoce. In definitiva, però, la rappresentazione della guerra civile mostrata nei notiziari è del tutto parziale e, al tempo stesso, condizionata sia dalle imposizioni della censura che dalle posizioni del governo francese in merito alla questione spagnola. Di fatto, i tre esempi analizzati mostrano un'informazione nella quale si nasconde una propaganda mai veramente esplicita. Questo contribuisce a far sì che i francesi conoscano solo superficialmente quanto sta accadendo in Spagna, associando quel conflitto esclusivamente alla contrapposizione tra i repubblicani e i fascisti, tra dittatura e democrazia e ignorando, nella maggior parte dei casi, tutte le implicazioni politiche, sociali e ideologiche che inevitabilmente la guerra portava con sé.

È pur vero che, nella Francia degli anni Trenta, allo stesso modo di molti altri paesi dell'Europa occidentale, i notiziari cinematografici sono stati un ottimo strumento di informazione e di educazione culturale e hanno contribuito alla formazione di quell'opinione pubblica capace di giudicare, negare e condividere i diversi aspetti della società contemporanea. In questo contesto, anche un evento

¹¹¹ Cit. in I. Sánchez Alarcón, *op. cit.* p. 139

tragico come la guerra di Spagna perde il suo *carattere* originario per diventare oggetto di una ritualità oggettivamente condivisa e rafforzata sistematicamente dal fascino delle immagini della realtà in movimento. Resta il fatto che con una documentazione così ricca come quella che caratterizza la guerra di Spagna dovrebbe essere facile raccontare visivamente la guerra; ma esiste un vizio di fondo nella documentazione visiva, sia fotografica che filmica. Si tratta sempre e comunque di una documentazione parziale, concepita per dimostrare, per convincere ma non per testimoniare. Ecco perché spesso i filmati somigliano più a dei racconti illustrati, narrati abilmente da una voce fuori campo, in cui le immagini mostrate non corrispondono, nella maggior parte dei casi, a quanto viene commentato. Detto questo, è importante tenere presente che il pubblico percepisce la guerra attraverso il racconto che viene dalle immagini, assimilando pertanto una visione parziale e manipolata degli eventi.

1.5 L'IMPEGNO IN FAVORE DELLA REPUBBLICA. IL LAVORO DI ANDRÉ MALRAUX, DA «L'ESPOIR» A «SIERRA DE TERUEL».

Al di là della rappresentazione della guerra di Spagna proposta dai notiziari cinematografici, esiste un'altra grande produzione che tende a mettere in luce i diversi aspetti del conflitto; si tratta dei documentari di informazione e dei lungometraggi, un genere profondamente diverso per natura dai cinegiornali, ma ugualmente importante per valutare l'entità e le ripercussioni della guerra civile. La guerra in Spagna è un grande laboratorio per tutti coloro che negli anni Trenta si occupano di comunicazione politica e di propaganda; ma è anche l'occasione in cui il lavoro degli intellettuali viene concepito non solamente per lasciare un segno a livello editoriale ma soprattutto per sottolineare l'impegno politico. È in questo preciso contesto che si colloca l'opera e il personaggio di André Malraux, il cui lavoro è indispensabile per valutare la partecipazione della cultura francese al Congresso Internazionale degli Scrittori Antifascisti, un vero e proprio fronte intellettuale che si oppone alla politica del non-intervento imposta dal governo e che trova nella grande stampa quotidiana e periodica nonché nel cinema un valido

sostegno nel far risuonare gli appelli in favore dell'intervento. La partecipazione degli intellettuali nel conflitto, in sostegno della causa repubblicana, rappresenta uno degli aspetti più interessanti della storia culturale della guerra civile. Non solo perché l'adesione ha dato vita poi, nella maggior parte dei casi, ad un'opera letteraria, ma anche perché si tratta di una partecipazione sentita, voluta, reale, animata da uno spirito ideologico e culturale profondo.¹¹² L'adesione dei volontari francesi è cospicua, già a partire dalla fine del 1936 quando oltre diecimila francesi prendono parte alle Brigate Internazionali, formando il gruppo di militanti più numeroso. Proprio l'impegno di André Malraux contribuisce generosamente alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica francese. Lo scrittore, già attivo politicamente agli inizi degli anni Trenta e a favore della sinistra francese, è uno degli animatori dell'aviazione straniera al servizio del governo repubblicano. Sebbene il suo prestigio letterario sia legato a *La condition humaine*, (1933), il suo nome è ricordato soprattutto per l'adattamento cinematografico del più importante romanzo sulla guerra civile, *L'Espoir*, il cui titolo sarà, nella versione per il cinema, *Sierra de Teruel*, dal nome del luogo in cui si svolge l'azione. Tradotto rapidamente e diffuso in Europa e negli Stati Uniti, oltre che ristampato più volte in Francia nello stesso anno di pubblicazione, l'opera ricostruisce le prime fasi della guerra civile, portando sulla scena gli scontri a partire dalla ribellione dei militari fino alla vittoria repubblicana nella battaglia di Guadalajara, nel marzo del 1937.

Godard ha definito André Malraux *il più affascinante personaggio della letteratura contemporanea*.¹¹³ All'inizio del 1938, il governo repubblicano accorda ad André Malraux la possibilità di girare un lungometraggio che tratti il tema della guerra civile spagnola. La guerra in Spagna rappresenta per l'autore la possibilità di una profonda riflessione; molti scrittori partecipano alla guerra, ma per nessun altro l'evento diventa il centro di una considerazione tanto feconda come per Malraux. La

¹¹² La partecipazione volontaria degli intellettuali alla guerra civile spagnola annovera tra i suoi principali esponenti alcuni nomi di riferimento. La letteratura scientifica tradizionale, che colloca gli autori in un panorama internazionale cronologicamente omogeneo ma culturalmente diverso nel quale figurano i lavori di André Malraux, *Sierra de Teruel* (1938), di George Orwell, *Homage to Catalonia* (1938), Ernest Hemingway, *For whom the bell tolls* (1940), ma anche di Georges Bernanos, *Les grands cimetières sous la lune* (1938), piuttosto che di Leonardo Sciascia con *Gli zii di Sicilia* (1960). Sull'argomento si veda, AAVV, *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori 1999, pp. 355-357

¹¹³ Cit. in M. Oms, "La guerre d'Espagne vue par le cinéma", in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Parigi, numero 21, gennaio 1977

controversa figura di Malraux è sicuramente una delle icone più utilizzate per consolidare il mito del Fronte popolare francese. La sua immagine ricalca le scene dell'epoca, diventando il simbolo naturale della lotta contro il fascismo di qualunque paese.¹¹⁴ L'intenzione dell'autore è di produrre un'opera capace di impressionare veramente il pubblico più vasto: una storia con personaggi ben caratterizzati interpretati da attori professionisti e una ricostruzione delle azioni di lotta che escluda la ripresa documentaria dei fatti. Il primo problema da affrontare riguarda la scelta del luogo in cui girare il film: in Francia, in francese, con eventualmente una versione in spagnolo o in Spagna, in lingua spagnola.¹¹⁵ Nel 1936 il cinema spagnolo inizia un lento decollo; una produzione commerciale permette di costruire tre studi cinematografici a Barcellona ed uno a Madrid, ma l'attrezzatura per le riprese è incompleta e ancora più scadente quella per il sonoro. Il governo repubblicano offre al regista la possibilità di girare il film all'interno dello studio Montjuich a Barcellona, che presenta, però, numerosi inconvenienti: situato a cinque chilometri dal centro della città, è inaccessibile al tram e al metrò.¹¹⁶ In più, i teatri di posa non sono isolati acusticamente e basta la pioggia a rendere impossibile una registrazione sonora; l'attrezzatura, relativamente moderna, è insufficiente poiché molti apparecchi sono stati rovinati o rubati durante le prime settimane di guerra. Il film viene dunque girato in condizioni indescrivibili; dai tagli di corrente ai bombardamenti, dall'esodo dei civili all'avanzata franchista. I negativi vengono inviati a Parigi dove la Pathé li sviluppa e rispedisce con ritardi di quasi tre settimane sulle riprese. Molti esterni del film sono stati girati direttamente in Francia, altre immagini provengono dai repertori di riprese di attualità.

¹¹⁴ Nel gennaio del 1934, Malraux si reca a Berlino per intercedere in favore dei comunisti accusati dell'incendio del Reichstag; tra agosto e settembre dello stesso anno viene mandato dal governo francese in Russia come rappresentante delegato della Francia al Congresso degli Scrittori sovietici; è membro attivo del Congresso Mondiale degli Scrittori per la Difesa della Cultura. È uno dei firmatari del manifesto contro l'invasione italiana dell'Etiopia. Cfr. M. Del Castillo, *Literatura, cine y guerra civil*, Huesca 1999

¹¹⁵ Come soluzione iniziale, André Malraux decide di avvalersi di un eccellente collaboratore, Max Aub, scrittore e drammaturgo spagnolo che conosceva alla perfezione il francese. In principio il suo compito consisteva nel tradurre in spagnolo la sceneggiatura elaborata in francese e nel reclutare attori e tecnici. Sull'argomento, cfr. il saggio "Sierra de Teruel", in Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, *Spagna 1936-1939*, Torino, la Biennale di Venezia 1976 pp. 17-30

¹¹⁶ Il personale doveva quindi essere trasportato nelle auto della produzione che erano poco numerose e spesso guaste. *Ibidem* p. 31

La prima idea di Malraux è di portare sullo schermo l'episodio della terza parte dell'*Espoir*, una scena che egli ha vissuto personalmente in qualità di comandante della squadriglia *España*:¹¹⁷ il bombardamento di un campo di aviazione fascista e la caduta di un aereo sulla montagna. Comprendendo, tuttavia, come questo episodio non offra da solo materia sufficiente per un lungometraggio ed esigendo d'altra parte che, per scopi propagandistici, la guerra di Spagna venga mostrata nei suoi molteplici aspetti, Malraux immagina altri episodi – che non figurano nel romanzo – di cui sono protagonisti operai e contadini rimasti in territorio franchista che si sollevano per sostenere un'offensiva repubblicana che si svolge nelle vicinanze; guerriglieri e l'esercito repubblicano in battaglia. Per meglio differenziarlo dal romanzo, il film viene intitolato *Sierra de Teruel*, dal nome del luogo dove si svolge l'azione. Questo lungometraggio si presenta annunciatore del neorealismo italiano per la sua sobrietà e semplicità. Contiene scene indimenticabili: la macchina che precipita contro il cannone nemico, le battaglie aeree nei cieli, il contadino che non riconosce la sua terra dall'alto e soprattutto il finale con il corteo dei morti e feriti davanti ai contadini con i pugni alzati.

Il film viene presentato in anteprima ai membri del governo repubblicano in esilio – che si trovavano allora a Parigi – e la sua uscita in prima visione è prevista per il settembre del 1939. Ma con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, in Francia la proiezione dei film viene subordinata all'approvazione della censura; il governo francese decide che non è il momento adatto per offrire a Franco una ragione in più per manifestare la sua ostilità e non accorda il visto al film. Al momento della liberazione il film incontra l'ostilità – per non dire l'indifferenza – dei gestori di sala. Ciò è probabilmente dovuto al carattere austero dell'opera e alla sua incompiutezza, che ne diminuisce sensibilmente l'interesse spettacolare; senza

¹¹⁷ Appena due giorni dopo il colpo di stato franchista, Malraux, di chiare simpatie antifasciste, vola a Madrid per collaborare con il governo della Repubblica dove si attiva da subito come combattente. Appassionato di aviazione e sfruttando l'appoggio di Jean Moulin recupera alcuni apparecchi francesi e organizza la *Escuadrilla España*, formata in larga parte da piloti stranieri appartenenti alle Brigate Internazionali. Quando i repubblicani iniziano a costituire un esercito vero e proprio, la squadriglia di Malraux, come tutte le milizie spontanee e non inquadrare, perde importanza e viene progressivamente emarginata. Come pilota di guerra, Malraux partecipa a sessantacinque voli e in due occasioni viene anche ferito. Il suo più grave incidente ha luogo nella zona chiamata Sierra de Teruel il 27 dicembre del 1936, episodio riportato a posteriori sia nel romanzo che nel film. Per maggiori approfondimenti sull'argomento, si veda il saggio "Las claves políticas y culturales de *Espoir* / *Sierra de Teruel*", in R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española 1986, pp. 30-37

contare poi che il pubblico, ancora immerso negli strascichi della seconda guerra mondiale, ha dimenticato il conflitto civile spagnolo.¹¹⁸ *Sierra de Teruel* ha, dunque, una carriera commerciale breve e mediocre; nel 1955 una sala cinematografica parigina proietta una breve ripresa del film, ma solo nel 1970, quando viene proiettato nelle sale del circuito Essai, il film ottiene un successo maggiore rispetto a venticinque anni prima. Il film comincia con un'introduzione di Maurice Schumann, il portavoce di *France Libre*, nella quale si sottolinea la somiglianza tra la lotta dei repubblicani spagnoli e i partigiani della resistenza.

«...Le génie d'André Malraux avait confronté le drame espagnol avec la paix de la nature...chaque visage et chaque image, chaque regard et chaque coup de feu, tout nous dit : le drame de l'Espagne, c'était déjà notre drame...la guerre d'Espagne c'était déjà notre guerre...et ces hommes que nous allons voir mourir mouraient déjà pour nous...regardez Teruel et reconnaissez Paris...».

Questo breve discorso, pronunciato poco prima della comparsa dei titoli di testa, appare solamente nelle versioni del film successive a quella del 1945. Il film si compone di sette sequenze, ognuna delle quali viene preceduta da una locuzione scritta introduttiva, riportata direttamente sullo schermo, che descrive le immagini che verranno di lì a poco presentate allo spettatore.

PRIMA SEQUENZA: «...Pendant la guerre civile d'Espagne, en 1937, un appareil républicain regagne après un combat le terrain d'aviation où les volontaires de tous les pays se sont réunis pour lutter contre le fascisme... ».¹¹⁹

La parte iniziale della prima sequenza si apre con un'inquadratura larga della cinepresa che riprende una grande stanza in cui giace un soldato italiano morto; intorno al cadavere, alcune persone piangono. Un generale enumera le sue gesta e i

¹¹⁸ Nel tentativo di vincere questa riluttanza, il distributore ricorse a degli espedienti, lasciando Malraux, che si batteva al fronte, all'oscuro di queste manipolazioni: in primo luogo, cambiò il titolo del film da *Sierra de Teruel* in *Espoir*, per meglio beneficiare del prestigio di cui godeva il libro. Poi, si fece fare da Maurice Schumann una presentazione che sottolineasse la somiglianza tra la lotta dei repubblicani spagnoli e i partigiani della resistenza. Vennero rifatti anche i sottotitoli. Tuttavia, nessuna inquadratura originale venne soppressa. Per maggiori approfondimenti sull'argomento, cfr. il saggio di M. Oms, intitolato "La guerre d'Espagne vue par le cinéma", in *Les cahiers de la cinémathèque*, Parigi, numero 21, gennaio 1977

¹¹⁹ Il film è stato visionato presso la Bibliothèque du Film (BIFI) de Paris.

luoghi dove aveva combattuto per la difesa della libertà. Poi la scena cambia: la cinepresa riprende una città desolata mentre la colonna sonora riproduce in sottofondo il rombo degli aerei e dei cannoni. Alcuni soldati parlano tra loro, stanno decidendo la strategia del prossimo attacco, ma le armi a loro disposizione sono poche.

SECONDA SEQUENZA: «... *Pendant ce temps, à Linas, un paysan qui a repéré le terrain d'aviation des franquistes, vient chercher un guide qui lui fera traverser les lignes ennemis...* »

Decisi a traversare la Porta Vecchia, i volontari partono all'attacco. La scena mostra le immagini di un combattimento a fuoco che si svolge in strada; ogni soldato spara verso le case, animali e persone. Molti i feriti.

TERZA SEQUENZA: «...*Les partisans républicains trouvent une voiture chez un garagiste hors de la ville et arrivent à Linas prêter main-forte aux paysans qui doivent empêcher les franquistes de passer par leur village et d'arriver au pont...* »

Arrivati a Linas, nella zona dell'Aragona, i volontari repubblicani chiedono la collaborazione della gente del paese per ostacolare il passaggio dei franchisti. Continua la discussione sul numero degli armamenti di cui i volontari dispongono. Si costruiscono barricate e al tempo stesso si cerca di ricavare possibili armi da ogni tipo di materiale: ferro, vetro, acciaio. Anche le donne del posto offrono il proprio contributo all'impresa, portando ai soldati oggetti domestici che possano, in qualche modo, essere utilizzati nella lotta.

QUARTA SEQUENZA: «...*Et armés de ces récipients hétéroclites remplis de dynamite, les paysans combattirent les troupes franquistes et les empêchèrent d'arriver jusqu'au pont qui était leur seule ligne de communication avec l'arrière...* ».

L'esercito dei repubblicani ha bisogno di più mezzi per poter bloccare l'avanzata nemica: un aereo, che sorvegli dall'alto la zona, sarebbe perfetto. In questa sequenza, viene reclutato un pilota che aveva volato l'ultima volta nel 1918 durante la Prima

Guerra mondiale, ma dopo una prova di qualche ora dichiara di non essere pronto a intraprendere nuovamente questo tipo di azione.

QUINTA SEQUENZA: *«...Les paysans et son guide arrivent au dernier village tenu par les franchistes. Il leur faut se renseigner sur l'itinéraire à suivre pour traverser les lignes et parvenir au terrain d'aviation des républicains... ».*

Due paesani entrano in un bistrot, un locale occupato illegalmente e prepotentemente da alcuni franchisti, e uccidono il proprietario. Il fine dell'omicidio è uno solo: prendere tutte le armi di cui hanno bisogno per portare a compimento il colpo finale, che – si decide – sarà effettuato durante le ore notturne. Vengono assegnati i ruoli: il pilota Marquéz, interpretato da Nicolas Rodríguez, guiderà l'aereo e il capitano Muñoz, interpretato da Mejuto, farà la guardia alle loro postazioni.

SESTA SEQUENZA: *«...Pour permettre l'envol de nuit, le commandant et le commissaire vont demander aux paysans des villages voisins de leur prêter des autos dont les phares marqueront les limites du terrain... ».*

L'operazione viene fissata per la notte, quando il buio sarà loro complice. La cinepresa si sofferma sulle immagini di soldati riuniti nel campo intorno al fuoco, mentre attendono l'ora stabilita per dare il via all'azione bellica. L'operazione comincia con gli aerei che sorvolano la città di Teruel. Arrivati al campo nemico, i combattimenti causano diversi feriti, anche tra i repubblicani. Un'ultima immagine mostra l'aereo che precipita tra le montagne.

SETTIMA SEQUENZA: *«...Le premier avion est rentré a sa base. Le commandant avisé par le téléphone qu'on a vu un appareil tomber dans le montagne, part à la recherche de ses hommes... ».* L'ultima sequenza mostra una squadra di volontari alla ricerca dei compagni feriti e dei caduti in battaglia. Il film termina con l'immagine di un lungo corteo funebre che, in mezzo alle montagne, segue il feretro degli eroi morti sul campo. La scena del corteo funebre, della durata di sette minuti, conclude il filmato.

Il lungometraggio ruota intorno a tre poli: alcuni momenti cruciali della battaglia e delle operazioni di guerra, di cui si parla nella prima parte del film; l'organizzazione delle prossime battaglie e del lavoro di squadra dei soldati, descritti nella parte centrale del film; e infine, la caduta dell'aereo e la sfilata davanti ai paesani nella Sierra di Teruel e nei suoi dintorni. Nel film si osserva che la partecipazione dei paesani alle battaglie è sopravvalutata al punto quasi da mettere in secondo piano il lavoro dei volontari internazionali. Paesani spagnoli lottano animatamente per difendere la loro patria dalla minaccia del fascismo. Il lavoro di squadra, la complicità tra i compagni, il condividere un unico obiettivo, il lottare per preservare la democrazia e, soprattutto, la collaborazione e la partecipazione alla guerra di gente comune, povera, ma pronta a tutto pur di vedere la propria terra libera dalla dominazione fascista, sono gli elementi che caratterizzano questo documentario e lo rendono interessante al pubblico. Di fatto, Malraux nel suo film ha descritto la tragedia della guerra di Spagna e la battaglia di un popolo fiero e sottomesso al contempo. Poco prima di morire, André Malraux parla del suo romanzo *l'Espoir* e del film in questi termini:

*“...La guerra di Spagna [...]era la gente che vedeva arrivare il trionfo del fascismo in Europa e che non voleva questo trionfo. All'inizio, i combattenti spagnoli avevano ideologie estremamente diverse in proposito [...] Questa gente era lontano mille miglia dai comunisti e peraltro in cattivi rapporti con loro. Quello che dominava però era la fraternità. All'inizio non c'erano le Brigate Internazionali, non c'erano stranieri, salvo un piccolo numero di aviatori e qualche aereo che potemmo ottenere...”*¹²⁰

¹²⁰ Cit. dall'articolo di M. Oms, “Auteurs et réalisateurs”, in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 14, avril 1978, p. 65

CAPITOLO SECONDO

I «TEATRI» DELLA GUERRA CIVILE. ANALISI DELLE STRUTTURE INFORMATIVE NELLA CINEMATOGRAFIA SPAGNOLA DI ATTUALITÀ

2.1 UNA DOVEROSA PREMESSA STORIOGRAFICA

Lo studio del cinema spagnolo, e, nel caso specifico, del cinema spagnolo di attualità legato al contesto della guerra civile, comporta una serie di riflessioni, nonché di limitazioni, su cui è doveroso porre l'attenzione. In primo luogo, la poca storiografia disponibile sul tema causa una sorta di difficoltà *aprioristica* nell'individuare un filo conduttore comune che sia alla base di una ricerca che cerca di muoversi in questa direzione. Al tempo stesso però, pur riconoscendo il grande contributo che le analisi esistenti hanno apportato allo studio del cinema spagnolo di attualità, permane una prospettiva parziale della rappresentazione della guerra. Un punto di vista, questo, che deve necessariamente essere accompagnato da un discorso più ampio, che restituisca un'immagine complessa del rapporto tra cinema e guerra. Paradossalmente, proprio la presenza nella Spagna della guerra civile di più punti di vista così eterogenei – quello repubblicano e quello nazionalista – aiuta a comprendere la genesi e l'evoluzione della complessa macchina propagandistica che

si è messa in moto durante gli anni del conflitto, connotando di fatto la comparazione di una valenza positiva. Sulla base di tali premesse, uno studio critico del cinema spagnolo potrebbe essere in grado di fornire un quadro complesso e articolato che rispecchia alla perfezione le diverse sfumature politiche, ideologiche e sociali presenti nel paese all'indomani del 18 luglio.

In Italia, un tentativo di definire *storiograficamente* la cinematografia spagnola si evince dai contributi, qualitativamente ricchi ma quantitativamente limitati, forniti da Román Gubern all'interno del complesso lavoro di elaborazione sulle cinematografie mondiali proposto da Gian Piero Brunetta.¹²¹ Si tratta certamente di uno studio esaustivo e dettagliato che presenta un quadro altrettanto ampio e articolato degli sviluppi, dei caratteri e delle identità delle singole cinematografie nazionali dell'Europa. Se in Italia, gli studi sul cinema spagnolo sono stati a lungo trascurati e i caratteri di una nascente cinematografia nazionale non sono mai stati oggetto di un'indagine storiografica accurata, ciò è probabilmente imputabile alla volontà di articolare le proprie ricerche in una dimensione dall'impianto prettamente nazionale, che sottovaluta il valore esplicativo della comparazione con altre culture, altre regioni, altre cinematografie e il supporto fondamentale che essa avrebbe potuto fornire in un contesto di ricerca più ampio.

In Spagna, l'approccio al tema è *naturalmente* diverso. Lo stesso Román Gubern si è dedicato a lungo all'analisi del cinema nazionale, dedicandosi ad importanti riflessioni sul cinema della guerra civile.¹²² Dai suoi studi emerge non una storia "estetica" ma una storia "politica" del cinema spagnolo dove, periodo dopo periodo, fenomeno dopo fenomeno, tendenza dopo tendenza, si determinano i caratteri particolari della genesi della produzione cinematografica, proponendo una ricostruzione che, per l'ampiezza del periodo preso in considerazione e per la vastità di un orizzonte storiografico in cui il più tradizionale dei mass media è al centro dell'attenzione, documenta un importante spaccato del cinema europeo di questo

¹²¹ Sull'argomento si veda lo studio di G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi 1999

¹²² Uno degli ultimi contributi dello storico catalano risale al 1999, in un'opera collettanea. Cfr. R. Gubern, "El cine sonoro (1930-1939)", in AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra 1999, pp. 123-181. Dello stesso autore si vedano anche importanti studi anteriori che indagano soprattutto sul rapporto tra cinema e guerra civile. Cfr. *El cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Ed. Lumen 1976; *El cine sonoro en la II República*, Barcelona, Ed. Lumen 1977; *1936-1939, la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española 1986

secolo. Se si guarda alla produzione storiografica spagnola, ci si accorge che gli studi sulla cinematografica relazionati con la guerra civile sono abbastanza recenti, ad eccezione di qualche storico esempio.¹²³ Si tratta di lavori particolari che nascono, con buona probabilità, dalla necessità di portare alla luce tutti gli aspetti del conflitto che sono stati taciuti nel corso della dittatura. All'alba del nuovo secolo viene pubblicato l'innovativo lavoro di Magí Crusells, uno storico catalano, *Guerra civil española: cine y propaganda*, una panoramica nazionale e internazionale sull'uso del mezzo cinematografico, come arma politica e di propaganda, durante il triennio bellico. Ma anche un'accurata analisi metodologica che mette in luce la necessità dell'interazione tra il cinema e la storia nella dimensione ampia della ricerca storica.¹²⁴ È interessante notare quanto negli ultimi tempi, il proliferare di termini come "mito" e "memoria" abbiano caratterizzato e delineato la complessa sfera della guerra civile spagnola; entrambi rivelano il crescente interesse degli storici nell'indagare sui molteplici fattori di natura politica che hanno generato il conflitto. Il cinema costituisce, in un simile contesto, lo spazio più idoneo per affrontare il tema in questa duplice dimensione.

Dopo la fine della dittatura franchista, ma soprattutto dopo la fine di quel delicato processo che è stata la transizione democratica, cominciano a fiorire, seppur timidamente, studi complessi sulla guerra civile, nel tentativo di rompere il silenzio sui temi più scottanti legati al conflitto e uscire fuori da quell'atteggiamento di amnesia collettiva in cui gli spagnoli avevano volutamente scelto di chiudersi. Tale mutamento politico, identificato più volte come una sorta di «pacto del olvido», tra gli esponenti dell'élite franchista e quelli dell'opposizione di sinistra, mirava a seppellire fatti e misfatti della dittatura, per garantire una transizione indolore verso la democrazia. Si trattava di un accordo politico necessario per dar vita ad una nuova fase nella storia della Spagna, un accordo che aveva un prezzo molto alto giacché obbligava a rimuovere dalla memoria collettiva e individuale tutti i crimini e gli orrori legati alla guerra civile e al franchismo producendo – secondo una definizione

¹²³ Come si avrà occasione di vedere più avanti, il riferimento è al testo *El cine del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, curato da R. Alvarez, R. Sala y J. Perucha in occasione del 21° Certamen Internacional de Cine Documental, tenutosi a Bilbao nel 1979 e al già citato lavoro di R. Gubern, *El cine español en el exilio, 1936-1939*, apparso nel 1976.

¹²⁴ Cfr. M. Crusells, *Guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine 2000. Dello stesso autore si veda anche *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Madrid, Ed. J. Clementine, 2006

dello storico Gabriele Ranzato – un’ipertrofia della memoria.¹²⁵ Di fatto dal 1975 in poi, la classe dirigente della transizione ha ritenuto che la neonata democrazia fosse una creatura troppo fragile per venire esposta alla prova della verità sul franchismo. E fragile lo era davvero, la democrazia spagnola dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta: minacciata alla sua destra da un esercito nostalgico e tendenzialmente golpista, alla sua sinistra dai sanguinosi furori del terrorismo basco.¹²⁶ Ma sia l’impossibilità politica di raccontare la verità sul franchismo, sia l’immunità giudiziaria garantita agli epigoni della dittatura dall’amnistia del 1977, hanno alimentato la frustrazione, lo scandalo, la rabbia dei discendenti delle vittime.¹²⁷

Tuttavia, come sottolinea Vicente Sánchez-Biosca, il «pacto del silencio» costituisce una semplificazione inammissibile del periodo in questione poiché pecca di anacronismo. La transizione alla democrazia viene interpretata non come un successo ottenuto dallo Stato e dalle forze politiche che vi erano coinvolte, quanto piuttosto come un processo; un processo sicuramente incerto per molto tempo che, per essere analizzato in maniera esaustiva, ha bisogno di una lettura approfondita di tutte le contraddizioni che caratterizzarono il periodo. E una delle incertezze fu proprio la richiesta paradossale proveniente dalle forze politiche che per costruire un nuovo futuro bisognasse rinunciare a fare i conti con quel passato doloroso che riguardava un intero un paese.¹²⁸ Proprio durante la fase della transizione verso la

¹²⁵ Sull’argomento si veda l’ultimo lavoro di G. Ranzato, *Il passato di bronzo. L’eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Bari-Roma, Laterza 2006

¹²⁶ Il più grave pericolo per la democrazia era costituito dal terrorismo dell’Eta, l’organizzazione dell’indipendentismo basco di ispirazione marxista-leninista, che nel corso della transizione mise a segno un crescendo impressionante di attentati provocando, nel periodo compreso tra il 1975 e il 1982, 354 vittime, con un’incidenza maggiore nel 1980. L’area delle operazioni non era limitata al solo Paese Basco, ma riguardava tutto il territorio nazionale. L’esercito invece, che era stato il nucleo essenziale del regime franchista, comprendeva soprattutto tra i quadri più giovani, alcuni settori favorevoli ad una democratizzazione moderata del paese; tuttavia, i nostalgici del regime, o quelli propensi a stabilire un regime semiautoritario, erano ancora largamente presenti. Proprio da questi, i comandi superiori dell’esercito, provenivano segnali di insofferenza rispetto al cambiamento che si andava delineando, mettendo a dura prova tutto il processo di transizione. *Ibidem*, pp. 28-31. Per uno studio più approfondito sull’Eta, si veda A. Botti, *La questione basca*, Milano, Mondadori 2003

¹²⁷ La Spagna ha pagato il carattere indolore della transizione della fine degli anni 1970 fra dittatura e giovane democrazia con un relativo occultamento dei dolorosi scheletri nell’armadio ereditati dal franchismo e dalla guerra civile. Di fatto, la legge d’amnistia approvata nel 1977 in nome della riconciliazione nazionale, sanciva l’impunità per i responsabili franchisti dei crimini commessi nel corso della guerra civile e nel lungo periodo della dittatura, scatenando la rabbia delle famiglie delle vittime. Si veda sull’argomento, l’innovativo studio di J. Rodrigo, *Vencidos. Violencia e repressione nella Spagna di Franco*, Verona, Ombre Corte 2006

¹²⁸ È questa la tesi esposta da V. Sánchez-Biosca in “Tiempos de deconstrucción. El espíritu analítico de la transición”, un interessante saggio contenuto in V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial 2006, pp. 243-250

democrazia, storicamente collocata tra il 1975 e il 1982, ovvero tra la morte del generale Franco e la vittoria elettorale del PSOE, fiorisce un approccio critico verso la storiografia cinematografica della guerra civile.¹²⁹ L'espressione più concreta del nuovo approccio scientifico è data dalla pubblicazione degli atti del secondo incontro di studi "Revision histórica del cine documental español", tenutosi a Bilbao nel 1979. Il testo che ne deriva, *El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, (Bilbao, 21° Certamen Internacional 1980), curato da storici del cinema tra cui figurano Rosa Alvarez, Ramon Sala e Julio Pérez Perucha è un libretto di poco più di venti pagine in cui sono esposti i contenuti delle relazioni presentate al convegno. In realtà, si tratta di un lavoro di notevole rilevanza poiché rappresenta in assoluto il primo studio critico sul cinema documentale repubblicano negli anni della guerra civile.¹³⁰

Pur tenendo in considerazione il complesso apparato storiografico spagnolo sul tema, che nel corso degli anni si è andato arricchendo di considerazioni e spunti di riflessione di notevole importanza, sicuramente lo studio più rappresentativo per un'analisi del cinema di attualità rimane il volume a quattro mani di Alfonso Del Amo e Maria Luisa Ibáñez, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, pubblicato per la prima volta nel 1996 dalla casa editrice Cátedra con la partecipazione della Filmoteca Española di Madrid. Si tratta di un lavoro di oltre mille pagine, all'interno del quale viene presa in esame tutta la produzione filmica nazionale e internazionale che abbia una qualsiasi relazione col conflitto spagnolo, prodotta sia durante la guerra che negli anni successivi. Il nucleo centrale di questa opera risiede nel

¹²⁹ È interessante osservare come gli storici spagnoli così come i politici che si occupano di rilevare le contraddizioni insite nella transizione democratica abbiano opinioni assai differenti, che riguardano in primo luogo la datazione effettiva che diede inizio al processo. Alcuni sostengono che la transizione abbia avuto inizio esattamente in coincidenza con la morte di Franco, altri rievocano l'incontro di Monaco del 1962 quando per la prima volta esponenti di destra ed esponenti di sinistra si strinsero la mano. Sulla data della conclusione, alcuni la situano nel momento in cui il PCE (il Partido Comunista Español) torna alla legalità, dopo la morte di Franco; altri intravedono nella data delle prime elezioni democratiche, quelle del 1977, l'inizio di un nuovo percorso, frutto degli sforzi compiuti nel periodo della transizione, altri ancora spostano la conclusione del processo di transizione al 1982, anno della vittoria elettorale dei socialisti. *Ibidem*, p. 244

¹³⁰ Ancora prima del lavoro curato da R. Sala, R. Alvarez e J. Pérucha, è opportuno segnalare la presenza in Spagna di un testo di carattere generale, edito nel 1972. Sebbene non vi sia un rapporto di continuità né tra gli autori, né tra le linee ideologiche seguite, lo studio di Carlos Fernández Cuenca (giornalista, storico del cinema e critico cinematografico legato agli ambienti del franchismo) *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editorial Nacional, è considerato un riferimento storiografico importante, giacché per la prima volta, durante il periodo franchista, si indaga sul complesso rapporto tra cinema e conflitto civile spagnolo.

proporre al lettore un panorama filmico estremamente differenziato, considerando tutto quanto è stato prodotto dal 1936 al 1995, dai notiziari cinematografici ai film di fiction, alle produzioni per la televisione. Il contenuto del volume non è solo il risultato di una ricerca durata dieci anni, ma è anche il frutto di un lungo e complesso lavoro di catalogazione di tutto il materiale cinematografico prodotto sul tema della guerra civile, arricchito da indici tematici e cronologici e da studi preliminari sui diversi aspetti storici, legali e documentali della rappresentazione audiovisiva di quello che è stato, senza alcun dubbio, l'evento storico più rilevante della storia della Spagna del XX secolo. Un supporto fondamentale, ma anche un punto di partenza per il reperimento di dati, numeri, statistiche e pubblicazioni ufficiali in relazione all'attività cinematografica di ogni singolo paese europeo che nel corso degli anni si è interessato alla rappresentazione del conflitto spagnolo.

Solo sulla base di questa premessa storiografica è possibile dunque costruire un lavoro indirizzato verso l'analisi della cinematografia di attualità nella Spagna della guerra civile. Le riflessioni e gli esiti di ricerca più fertili cui si è giunti negli ultimi anni in Spagna, permettono infatti di indagare sulla complessa rappresentazione del conflitto non solo dal punto di vista della rappresentazione, ma anche da quello più strettamente legato al contesto storico. Tuttavia, servendosi della comparazione tra le diverse cinematografie che si sviluppano nelle diverse regioni spagnole è possibile afferrare l'essenza propria del conflitto basandosi sui dati inerenti alla produzione, nonché verificando gli aspetti più intrinseci di una rappresentazione, mettendo in risalto le caratteristiche e le problematiche di ogni zona. Occorre infine osservare come le modalità di penetrazione delle pellicole in un territorio piuttosto che in un altro, l'elaborazione delle immagini di guerra – concetto, questo, strettamente legato alla percezione stessa della guerra – la ricezione e l'assimilazione di una determinata idea del conflitto, siano elementi di fondamentale importanza nel delineare le geografie ideologiche che hanno trasformato le regioni spagnole nei teatri sui quali è stata rappresentata la guerra civile

2.2 IL CINEMA SONORO NELLA SPAGNA DEGLI ANNI TRENTA. LA NASCITA DELL'INFORMAZIONE CINEMATOGRAFICA.

Come si è avuto modo di vedere nel capitolo precedente, l'analisi dei cinegiornali francesi realizzati in occasione del conflitto spagnolo è stata preceduta da una ricostruzione storica dell'informazione cinematografica, genere che si sviluppa in coincidenza con l'invenzione dei fratelli Lumière. L'intenzione di ricalcare lo stile e i contenuti sui quali è stato impostato lo studio della cinematografia francese non può, in questa sede, essere portata a termine, giacché Francia e Spagna, per quanto vicine geograficamente, hanno un vissuto culturale profondamente diverso che impedisce una comparazione sulla cinematografia prima del 1936. Tuttavia, è doveroso tenere in considerazione un altro fattore, che influenza profondamente la storiografia spagnola che indaga sui mezzi di comunicazione di massa. Non esistono studi sul cinema di attualità anteriori alla guerra civile, ad eccezione di qualche breve riferimento che appare sporadicamente in lavori monografici, un "vuoto storiografico", questo, che impedisce di individuare analogie e differenze dal punto di vista di un'eventuale comparazione. Così, quei piccoli segnali che hanno caratterizzato la cinematografia spagnola nei primi decenni del Novecento non portano in nessun caso a verificare l'esistenza di punti di contatto con la Francia; se da un lato il cinema di attualità si afferma con successo, al di là del confine con i Pirenei, stenta invece a decollare in Spagna. Ma di fatto, ciò che sembra un limite metodologico alla struttura della ricerca può essere, in realtà, considerato un buon punto di partenza. Alla luce di questa considerazione, l'idea di recuperare una visione d'insieme che porti a capire come si sia strutturata l'informazione cinematografica spagnola non può che coincidere, cronologicamente e logicamente, con l'avvento del cinema sonoro. È solo allora, e grazie alla spinta propulsiva data dalla nuova tecnica, che i cineasti avvertono il bisogno di creare un nuovo genere che catturi l'attenzione del pubblico e al tempo stesso si configuri come uno strumento di informazione. È solo allora che sul modello dei cinegiornali esistenti, rigorosamente stranieri, cominciano a circolare nelle sale i primi notiziari di attualità realizzati, questa volta, da case di produzione spagnole. È interessante osservare che esiste una certa coincidenza nell'avvio delle proiezioni cinematografiche, tanto nelle

modalità di rappresentazione quanto nell'affermazione temporale del fenomeno. Se in Francia la prima proiezione pubblica risale al 1895, in Spagna l'avvio del cinematografo si colloca nel maggio del 1896, quando all'Hotel de Rusia de Madrid viene proiettato uno spettacolo per la stampa e uno, il giorno dopo, per il pubblico. L'evento, carico di sorpresa e di aspettative, è l'occasione per diffondere le "prime immagini spagnole", filmate da Alexandre Promio¹³¹, un giovane operatore al servizio dei Lumière inviato in Spagna per riprendere scene e paesaggi tradizionali da includere nel fortunato catalogo dei fratelli francesi. A partire da questo momento, il cinematografo si diffonde in tutta la penisola: in pochi mesi arriva a Barcellona, Saragozza, Lisbona, Valencia, Pamplona, Alicante, Siviglia, La Coruña.¹³²

Ma in Spagna i tentativi di emulare la fortunata combinazione francese, quella del «journal-filmé» non portano che a piccoli risultati. Agli inizi del 1900, il cinema documentale e di attualità spagnolo è pressoché inesistente. Alcune riprese panoramiche, della durata di pochi secondi, costituiscono il catalogo essenziale delle «actualidades», ma non sono concepite con la logica giornalistica e di fatto non danno vita ad un'informazione cinematografica strutturata.¹³³ Tuttavia, pur con una serie di limitazioni, questo genere di riprese sembrano riscuotere un discreto successo; un successo che si deve essenzialmente alle modalità di realizzazione delle pellicole, che non richiedono l'ausilio di infrastrutture industriali particolarmente complesse né comportano i rischi di un fallimento finanziario in grandi misure. Le pittoresche scene locali, così come i servizi dedicati all'attualità assolvono una triplice funzione nel percorso di affermazione di una produzione nazionale. In primo luogo, assicurano una presenza autoctona, seppur ancora limitata, nelle sale cinematografiche spagnole; inoltre, se si considera la versatilità del prodotto, il cinema documentale si presenta come lo stato embrionale di possibili investimenti con società estere. Infine, lavorare alla realizzazione di un notiziario offre

¹³¹ Alexandre Promio (1868-1926) è uno dei più noti operatori Lumière, famoso soprattutto per le sue riprese panoramiche effettuate da un'imbarcazione in movimento. Per un approfondimento su Promio, si veda C. Seguin, "La légende Promio (1868-1926)" in *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 11, décembre 1991, pp. 71-79

¹³² Si veda sull'argomento, AA.VV., *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón 1996, pp. 27-51

¹³³ Il cinema di attualità sembra avviarsi con un discreto successo nella città di Barcellona e di Valencia, sotto la spinta di richieste provenienti dall'estero. Infatti, nei primi anni del Novecento, la francese Gaumont era particolarmente interessata ad inserire nel proprio cinegiornale immagini di attualità che ritraessero il folklore delle Ramblas catalane; allo stesso modo, un'analoga richiesta proviene dall'Italia, interessata soprattutto ad ottenere immagini delle corride dalla città di Valencia.

l'opportunità di formare professionalmente un piccolo nucleo di operatori e tecnici cinematografici. Rispetto alle altre cinematografie europee, quella spagnola rimane indietro per anni, presentando instabilità e incostanza tanto nella produzione quanto nell'organizzazione. Volutamente, lo Stato decide di non intervenire in favore della nascita di una politica cinematografica nazionale competitiva. D'altra parte, in una società chiusa e conservatrice come è quella spagnola agli inizi del secolo scorso, il cinema non viene concepito come un mezzo di intrattenimento né come un sintomo di modernizzazione, quanto piuttosto come un veicolo di influenze straniere liberali mal percepite in un paese in cui il cattolicesimo e la monarchia hanno sulla formazione culturale della popolazione un peso determinante.

La situazione cambia con l'introduzione del sistema sonoro, evento che coincide con il crollo della monarchia e con la nascita, nell'aprile del 1931, della Seconda Repubblica. L'avvento della nuova tecnica sancisce il trionfo di un altro genere: il notiziario cinematografico. Sono proprio le manifestazioni pubbliche legate all'avvento della Repubblica ad essere riprese e commentate da tutti gli operatori di cinegiornali, le cui immagini saranno utilizzate per la composizione del documentario, *La proclamación de la República*, prodotto dall'ICE (Información Cinematográfica Española). In realtà, al di là del documentario appena menzionato, si osserva che in Spagna non esiste una consolidata tradizione legata al cinema di attualità. In effetti, l'epoca del muto non aveva visto che la realizzazione di pochissimi frammenti di attualità. Sono i notiziari stranieri ad ottenere un maggiore successo: agli inizi degli anni Trenta, sugli schermi cinematografici spagnoli si proiettano notiziari stranieri della Movietone, della Ufa, della Pathé, della British Gaumont e del Luce. Soltanto nel 1932 appare un notiziario nazionale, *Actualidades Sonoras Españolas*, realizzato dall'omonima casa di produzione negli studi di Madrid.

A partire dalla fine degli anni Venti del Novecento si moltiplicano nel paese gli esperimenti per la sonorizzazione dei film, ma con scarsi risultati; ancora nel 1929 le uniche pellicole sonore che appaiono sugli schermi spagnoli provengono dall'America. Inoltre, sono davvero poche le città dotate di sale cinematografiche attrezzate tecnicamente per la proiezione di film "parlati", al punto che quello che si considera il primo lungometraggio sonoro spagnolo, *El misterio de la Puerta del Sol*,

viene proiettato unicamente in un cinema di Burgos.¹³⁴ Negli stessi anni, un operatore sudamericano della Fox-Movietone, J. E. Delgado, arriva in Spagna per filmare alcune interviste al re Alfonso XIII e al dittatore Primo de Rivera; l'evento conferma le potenzialità transcontinentali di espansione linguistica del nuovo cinema sonoro, offrendo la possibilità di consolidare un mercato di lingua spagnola che si estende dalla Spagna ai paesi dell'America Latina. L'immagine del sovrano appare con frequenza nei notiziari cinematografici dell'epoca che ritraggono con un'attenzione continua e minuziosa ogni atto ufficiale in cui è coinvolto. A tale riguardo, uno spunto di riflessione interessante arriva dal lavoro di Julio Montero Díaz e di María Antonia Paz, *La imagen pública de la monarquía*. Attraverso uno studio sistematico, gli autori indirizzano le proprie ricerche verso un'analisi metodologica della figura di Alfonso XIII, utilizzando come fonte i messaggi che traspaiono nell'informazione cinematografica.¹³⁵ Le conclusioni cui giungono mettono in luce, contrariamente a quanto si evince dagli altri mezzi di comunicazione di massa, una valutazione positiva dell'immagine del sovrano. Le riprese, che da un lato offrono un resoconto importante per valutare il sostegno popolare di cui godeva il re, dall'altro contribuiscono a stabilire, per la prima volta nel paese, un contatto via via meno distante tra il pubblico e il protagonista della pellicola. In breve tempo, i cinegiornali diventano un mezzo di comunicazione di enorme importanza nella Spagna degli anni Trenta, con un'influenza sul pubblico ed una potenzialità propagandistica altrettanto enorme nella formazione di un'opinione di massa.¹³⁶ Al principio degli anni Trenta infatti, il cinema di attualità si sviluppa convertendosi, con una rapidità impressionante, nel mezzo di comunicazione sociale più popolare. Le cineprese degli operatori entrano nell'ambito della sfera pubblica, proponendo agli spettatori una rassegna di immagini che hanno come protagonisti sovrani,

¹³⁴ *El misterio de la Puerta del Sol* viene girato a Madrid nel 1929 da Francisco Elías. Si tratta della prima pellicola sonora realizzata in Spagna; la proiezione avviene in un cinema di Burgos che, secondo Román Gubern, è l'unico del momento ad essere attrezzato per il sonoro. Nel 1994 la Filmoteca Española, dopo aver recuperato la copia, ha provveduto al restauro. Si veda sull'argomento il saggio di A. Del Amo, "Tiempos de cambio. Restauración de la primera película sonora española", in *Archivos de la Filmoteca*, n 22, febrero 1996, pp. 58-65

¹³⁵ Cfr. J. Montero Díaz e M. A. Paz, *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Barcelona, Ariel 2001

¹³⁶ Il notiziario cinematografico crea un'immagine pubblica e il primo esempio di questo genere di informazione si riscontra proprio nella rappresentazione del sovrano. In Spagna non esistono studi sull'immagine di personalità pubbliche create dai cinegiornali, che analizzino le questioni anteriori allo scoppio della guerra civile. *Ibidem*, p. 21

politici, cerimonie e viaggi ufficiali. Sulla base dell'immagine che passa attraverso gli schermi, il pubblico si forma un'opinione. L'interazione che si stabilisce tra il pubblico in sala e la rappresentazione dell'evento, reso credibile dall'immagine in movimento, dà vita, anche in Spagna, ad un'informazione cinematografica costante.

Il «giornalismo cinematografico» è una peculiarità del periodo in cui si afferma. I legami che i cinegiornali stabiliscono con la sfera pubblica sono una caratteristica che di fatto appartiene non solo ai regimi totalitari – dove il largo impiego che se ne fa cela fini propagandistici ben precisi – ma anche nei regimi democratici; l'informazione cinematografica che si struttura in Francia costituisce, come si è avuto modo di vedere, un valido esempio per l'analisi della questione in questa direzione. In Spagna, il lavoro più rilevante portato avanti dal cinema di attualità è quello di aver avvicinato un pubblico di massa alle più alte cariche istituzionali, cosa che non era stata in grado di fare la stampa. Il tasso di analfabetismo, ancora troppo alto nella Spagna degli anni Trenta, rappresenta un ostacolo che impedisce la diffusione dell'informazione in tutti gli strati della società; al tempo stesso il cinema, lontano dal generare riflessioni immediate nello spettatore, ma capace di catturarne l'attenzione con il fascino generato dall'immagine in movimento e dal commento sonoro, crea un contatto sensibile e immediato con il pubblico in sala. A tale proposito, il rapporto che si stabilisce tra lo spettatore e l'informazione presentata sullo schermo cinematografico viene messa ben in luce dai due autori:

*“ [...] el público no pedía explicaciones que satisficiesen su interés intelectual, sino la contemplación de un mito todavía anclado en el subconsciente social: la personificación y la humanización, en definitiva, del rey que se casa, pasea, hace deporte o viaja. Las actualidades alimentaron, por lo tanto, el culto hacia la corona con escenas humanas, construyendo una relación de tú a tú entre el rey – mitad monarca y mitad hombre – y el espectador... ”.*¹³⁷

Secondo una definizione di Julio Montero Díaz e Maria Antonia Paz, il cinema di attualità si prefigura come «un fenomeno insolito»¹³⁸ giacché è difficile comprendere, allo stato attuale, le dinamiche sociali, politiche e ideologiche che

¹³⁷ Cit. in J. Montero Díaz e M. A. Paz, *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, op. cit. p. 156

¹³⁸ *Ibidem*, p. 155

caratterizzarono il periodo d'oro dei cinegiornali e che in essi trovarono una loro rappresentazione. Ciò nonostante, pur tenendo in debita considerazione la presenza di alcune limitazioni – mancanza di cifre esatte, assenza di statistiche, di inchieste e altre pubblicazioni ufficiali – che rendono particolarmente difficoltosa un'indagine in questa direzione, è doveroso sottolineare che i notiziari cinematografici, con tutte le *anomalie* insite nel genere, meritano di essere considerati una fonte importante per l'analisi storica di un determinato fenomeno collocato in una determinata epoca.¹³⁹

Il primo stabilimento attrezzato per la ripresa di pellicole sonore è l'«Estudio Orphea»,¹⁴⁰ di Barcellona nel quale, tra il 1932 e il 1933, si girano la maggior parte dei film spagnoli. La nascita del cinema sonoro nella capitale catalana, che coincide con l'istituzione della Generalitat, sembra risvegliare i sopiti interessi delle autonomie locali: tra gli interventi in questa direzione, è opportuno ricordare la creazione nel 1932 di un Comité de Cinema de la Generalitat, organo predisposto alla promozione dell'uso propagandistico e didattico del cinema, i cui risultati si limitano però a piccoli successi. Nel frattempo Madrid, che stentava ad avviare una propria produzione sonora, aveva ospitato il Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, patrocinato dal governo di Primo de Rivera, nel tentativo di elaborare una strategia che ponesse fine al predominio cinematografico nordamericano. Tale strategia, che avrebbe dovuto portare alla creazione di un fronte iberico, composto da tutti i paesi ispano-parlanti, guidato dalla Spagna, resterà soltanto una potenziale idea, senza alcun riscontro pratico. Nonostante le crescenti difficoltà, a Madrid si costituisce, nel 1931, la CEA (Cinematografía Española Americana) nell'intento di produrre pellicole commerciali di qualità. Di fatto, però, l'introduzione del sonoro comporta cambiamenti economici significativi per le case di produzione; uno dei problemi più urgenti è rappresentato dall'esodo di validi

¹³⁹ È questa la tesi a cui giungono gli autori sopracitati, dopo aver messo in luce i limiti e le contraddizioni dell'informazione cinematografica al tempo di Alfonso XIII. *Ibidem*, p. 155

¹⁴⁰ Nel periodo di transizione dal muto al sonoro, ai cineasti si offrivano diverse alternative: si dava la possibilità alle imprese spagnole di produrre film sonori in studi tedeschi, francesi o inglesi; oppure, si ricorreva alla tecnica della sonorizzazione a posteriori di film muti girati in Spagna sempre presso studi stranieri; si avviava la sincronizzazione mediante dischi in studi spagnoli; infine, si ricorreva al cosiddetto “esodo professionale”, opzione favorita soprattutto dalle case nordamericane, interessate a produrre per il vasto mercato in lingua spagnola. Ma la produzione nordamericana in spagnolo scompare quando all'interno dei film si introducono i sottotitoli; di fatto, l'alto tasso di analfabetismo del paese rese di gran lunga più funzionale il doppiaggio. Si veda sull'argomento il saggio di R. Gubern, “El cine sonoro”, in AAVV, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra 2005, pp. 123-176

professionisti del cinema verso altri paesi, seguito dalla chiusura di molte case cinematografiche che non riescono a sopravvivere all'avvento della nuova tecnica.¹⁴¹

In questo clima di profondi cambiamenti, la cinematografia spagnola del nuovo contesto politico si affida prevalentemente al lavoro di due case di produzione: la CIFESA, legata ad un'ideologia prevalentemente conservatrice, che si costituisce a Valencia nel 1932 per volere di Manuel Casanova; l'altra, la Filmófono, portavoce delle esigenze della borghesia basca liberale rappresentate dalla ricca famiglia degli Urgoiti, sorge nello stesso periodo. La prima, che nell'arco di pochi anni diventerà una delle più importanti società di produzione, inizia la sua felice stagione con la realizzazione di due film in spagnolo e conta di succursali in tutto il territorio nazionale che le garantiscono una buona distribuzione in gran parte dei paesi ispanoamericani.¹⁴² Al contrario, la Filmófono comincia la sua attività già nel 1929 allorché l'ingegnere Urgoiti sperimenta un sistema di sonorizzazione – ribattezzato presto Filmófono – che si avvale dell'uso dei dischi. Impiegata inizialmente nel solo campo della distribuzione, a partire dal 1935 la nuova società tenta la strada della produzione, avvalendosi, tra l'altro, della collaborazione di Luis Buñuel. Le ambizioni della Filmófono vengono confermate dall'enorme successo di due lungometraggi, *Don Quintín el amargao* e *La hija de Juan Simón*, quest'ultimo adattamento di una commedia flamenca scritta nel 1930 dal regista Nemesio Sobrevila, personaggio che avrà un certo rilievo anche negli anni della guerra civile. Ma la strada aperta dalla Filmófono, che avrebbe potuto portare il cinema spagnolo a competere con le altre cinematografie europee, si interrompe bruscamente proprio con lo scoppio del conflitto. Se per quanto riguarda la fiction, lo scoppio della guerra provoca una forte battuta di arresto alla produzione, lo stesso non può dirsi per i notiziari. Sarà proprio il conflitto civile a determinare il successo di questo genere

¹⁴¹ È interessante ricordare come con l'avvento del sonoro, pochi cineasti che si erano distinti all'epoca del muto, riuscirono a sopravvivere alle sfide imposte dalla nuova tecnica. Molti, come Francisco Camacho e Fernando Delgado, furono costretti a uscire dal mercato; l'unico che rimase sempre attivo, anche nel difficile periodo della transizione dal muto al sonoro, fu Benito Perojo, personaggio attivo e stimato da prestigiosi ambienti cinematografici internazionali, quali quello francese. Di fatto, agli inizi degli anni Trenta, Perojo era il regista spagnolo più qualificato. Si veda, G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion 1974

¹⁴² I primi due film sonori realizzati dalla CIFESA sono: *El agua en el suelo* e *El novio de mamá*. Seguiranno altre produzioni, ad opera di personaggi quali Benito Perojo (*Es mi hombre*, *La verbena de la paloma*) e Florián Rey (*Nobleza baturra*, *Morena clara*). La CIFESA disponeva di succursali nella città di Madrid, Barcellona, Bilbao, Siviglia e Palma di Maiorca; non aveva però studi propri, motivo che la costrinse ad appoggiarsi alle strutture madrilene. *Ibidem*.

attraverso una produzione diversificata che, seppur ricca di contraddizioni, riesce a mettere in luce due aspetti strettamente legati al contesto di guerra: la propaganda e l'informazione.

2.3 ALLE ORIGINI DEL CINEMA DI GUERRA: IL TRIONFO DEI NOTIZIARI CINEMATOGRAFICI NEGLI ANNI TRENTA

La storiografia tradizionale che si avvicina allo studio del fenomeno cinematografico nella Spagna della guerra civile, è solita attribuire una connotazione ben precisa alle diverse produzioni filmiche di quel periodo: il cinema repubblicano da una parte, quello nazionalista dall'altra. Nonostante questa divisione convenzionale appaia, per ovvie ragioni, evidente, non è tuttavia corretto identificare, nell'uno e nell'altro schieramento, i segni di una produzione cinematografica unitaria e compatta. Nel momento in cui la penisola viene scissa in due zone, il cinema diviene il mezzo attraverso il quale le due parti in lotta sperimentano una nuova forma di comunicazione politica, legata in primo luogo alla promozione di un'accesa propaganda e alla divulgazione di un'informazione che sia, al contempo, accattivante e metodologicamente strutturata. Nei fatti, questa volontà si traduce in una produzione che consta di migliaia di ore di filmati, spesso frammentaria, nella quale si riassumono e si rappresentano le molteplici evoluzioni che la Spagna e, più in generale, tutti i paesi che intervengono nel conflitto, hanno vissuto durante i tre anni di guerra civile. Si tratta di racconti straordinariamente eloquenti per ciò che dicono e per ciò che tacciono, racconti che lasciano trasparire e che a volte celano tutti gli aspetti che inevitabilmente una guerra si porta dietro, basandosi sulle esperienze che i popoli coinvolti nel conflitto hanno dovuto affrontare nel loro piccolo e nel loro quotidiano. Se è vero che, alla luce di questi obiettivi particolari, immediatamente dopo il colpo di Stato è possibile distinguere, con la dovuta cautela a cui obbliga il caso, tra la produzione repubblicana, controllata dai centri cinematografici di Barcellona e Madrid, e quella nazionalista, costretta a cercare appoggi esterni a Lisbona, Berlino e Roma, è altrettanto importante tenere presente i caratteri peculiari

che caratterizzano i due settori. Così, non si potrà prescindere dall'osservare che mentre la produzione della zona repubblicana appare piuttosto eterogenea e diversificata – non solo per le diverse caratteristiche di Madrid e Barcellona ma anche per la varietà di istituzioni, partiti e sindacati che contribuiscono alla lotta e alla sua rappresentazione – nella zona franchista, dove anche le stesse pubblicazioni falangiste vengono sottoposte a censura militare, i messaggi cinematografici risultano di gran lunga più omogenei.¹⁴³

Uno degli aspetti più interessanti che caratterizzano e al tempo stesso differenziano le due zone di guerra è proprio la censura; di fatto, contrariamente a quanto avviene nel campo nazionalista, la cinematografia repubblicana è esente dall'essere sottoposta ad una precisa legislazione in materia. Gli operatori e i cineasti della zona repubblicana filmano qualsiasi tipo di notizia e, solo all'ultimo, si imbattono nelle autorità che gestiscono la censura ufficiale per ricevere l'autorizzazione alla pubblicazione del materiale filmico. I nazionalisti, invece, hanno bisogno di un permesso speciale anche per poter semplicemente filmare un evento. La sfera della censura, che include non solo quella politica, ma anche quella religiosa e militare, è un elemento decisamente importante per valutare la qualità delle produzioni cinematografiche nazionaliste. Il visto finale alla proiezione è, quindi, solo il passo conclusivo di un iter difficile cui le pellicole franchiste sono sottoposte fin dai primi momenti del conflitto.¹⁴⁴ I tre anni di guerra sono coperti in modo sorprendente da cinegiornali e documentari realizzati da differenti istituzioni produttive spagnole e straniere; un dato, questo, che sorprende se si pensa che la

¹⁴³ La complessità che comporta un tema del genere, è stata affrontata in Spagna, in tempi più o meno recenti, da diversi storici. Si vedano sull'argomento, per esempio, i lavori di R. Álvarez, R. Sala, y J. Pérez, *El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, Bilbao, 21° Certamen Internacional, 1979; R. Álvarez, y R. Sala, *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Bilbao, Ediciones Mensajero 2000; V. M. Amar Rodríguez, *El cine en Cádiz durante la guerra civil*, Universidad de Cádiz, Quorum Libros Editores 1999; J. Cabeza, *El descanso del guerrero: el cine en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp, 2005; A. Cañada Zarranz, *El cine en Pamplona durante la II República y la guerra civil (1931-1939)*, Pamplona, Departamento de Cultura y Turismo, 2005; J. M. Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza Editorial; J. M. Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 2000; M. Crusells, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006; dello stesso autore, *Las brigadas internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001; e ancora, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000; S. De Pablo, *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2006; Filmoteca Española, 1996; M. Del Castillo, *Literatura, cine y guerra civil*, Huesca 1999; E. Díez, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

¹⁴⁴ Sull'argomento si veda, M. Crusells, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine 2000 p. 59

cinematografia spagnola alla vigilia della guerra aveva sì conosciuto, come si è avuto modo di vedere, un certo sviluppo ma continuava a vacillare in uno stato di fragilità estrema per via di una produzione poco innovativa, legata principalmente ai film popolari e commerciali.

È proprio lo stato di guerra, si è detto, che consente, incentivandolo, il decollo della cinematografica di attualità, che oggi si presenta come una fonte dall'indiscutibile valore storico. Ma in entrambe le zone, la produzione di documentari e cinegiornali è severamente condizionata dal conflitto in atto. Un condizionamento che si riflette sul circuito della produzione e della distribuzione, messo a dura prova dalla divisione interna del paese; sono tanti i professionisti del cinema che, all'indomani della sollevazione militare franchista, abbandonano la propria attività, alcuni perché chiamati alle armi, altri perché sorpresi dalla guerra nella zona avversaria o costretti all'esilio. Ciò nonostante, nel tentativo di dare al popolo spagnolo e europeo un'adeguata motivazione sulla natura e sull'evoluzione del conflitto, in tutta la Spagna la produzione di notiziari cinematografici di informazione e di documentari di propaganda diviene prioritaria, lasciando in secondo piano la realizzazione di lungometraggi di fiction.

I cinegiornali, che devono il nome proprio all'ambizione informativa di stampo giornalistica di cui si fanno promotori, illustrano una microsocietà, elaborandola sulla base del reale; ma ciò che davvero caratterizza e contraddistingue l'informazione cinematografica da altri modelli mediatici è la particolare trasposizione della realtà, una trasposizione non sempre fedele all'originale. Di fatto, le immagini dei cinegiornali altro non sono che una rappresentazione parziale della realtà; e questo, di per sé, costituisce un elemento ricco di significati che meritano di essere letti e analizzati con cura. Un cinegiornale offre la possibilità di analizzare il reale attraverso molteplici interpretazioni, spaziando in un universo di significati arricchito dalle immagini più diverse che portano a ragionare su più livelli di lettura.¹⁴⁵ Affrontare lo studio di un prodotto cinematografico di tal genere potrebbe

¹⁴⁵ Uno spunto di riflessione interessante in questa direzione viene da M. Ferro e da P. Sorlin: gli autori hanno compreso come il cinema sia per sua natura "messa in scena" e come, pertanto, vada studiato e interpretato dallo storico a partire delle sue specifiche strutture narrative e dalla sua autonoma valenza linguistica. Solo in tal modo il film di finzione, così come il notiziario di attualità può essere accettato come fonte per la storia del periodo in cui fu girato - fonte "diretta" in quanto testimone di paesaggi e comportamenti, fonte "indiretta" poiché riflesso delle mentalità correnti e

comportare il rischio di svolgere un lavoro dispersivo dagli esiti incerti. Se si guarda alla bibliografia esistente sul tema, si nota che esistono in Spagna diversi studi sistematici sulla funzione di questo canale informativo; tuttavia si tratta di ricerche mirate ad isolarne un singolo aspetto privilegiando i tratti tradizionali, come l'origine storica del cinema o l'adattamento di questo al contesto di guerra.

Lo studio del cinema di attualità come elemento dominante nel corso della guerra civile implica e necessita di un'analisi mirata a cogliere non solo gli aspetti più descrittivi della storia del cinema, ma soprattutto quegli elementi visivi e concettuali che hanno contribuito ad alimentare la conoscenza della guerra, servendosi di una fonte "diversa", quella audiovisiva, che *diversamente* racconta rispetto a quella storicamente definita "tradizionale". Ma analizzare vuol dire in primo luogo *scomporre*: e applicare questa definizione allo studio sistematico del cinegiornale comporta un'operazione interdisciplinare che coinvolga settori diversi quali la storia, la politica, la filologia, la linguistica. In questo contesto, la scelta è quella di operare in una duplice direzione: da un lato, si vuole ripercorrere la genesi del notiziario cinematografico partendo dalla sua fase embrionale, illustrandone tanto i successi quanto gli esiti meno fortunati, fino a delineare le evoluzioni espressive e comunicative tipiche di un cinegiornale di guerra; dall'altro si vuole mettere in mostra il valore storico e propagandistico del cinegiornale nel processo di definizione di un'ideologia sentita come "comune".

La profonda complessità che si cela dietro un notiziario cinematografico, e poi in un notiziario di guerra, si rintraccia già nella sua struttura originaria. Il cinegiornale, da sempre tra i più popolari nei generi cinematografici, fa infatti della natura composita della sua genesi viva e testuale la caratteristica principale che lo

dell'immaginario collettivo - e come efficace scrittura storica, cioè come mezzo per rappresentare la storia, che può essere anche valido ausilio per la divulgazione e l'insegnamento. Lo studioso si avvicina alle pellicole, dunque, confrontandosi - come scrive G. De Luna - da un lato, "con il presente che li ha prodotti", dall'altro, "con il passato che essi intendono raccontare e riprodurre". Solo considerando il documento cinematografico in tutta la sua complessità - tenendo conto, cioè, della sua irriducibile ambivalenza tra reale e fantastico, del legame con la sua epoca, dell'ottica particolare degli autori e dell'involucro ideologico che lo avvolge - "lo sposalizio tra cinema e storia" sembra possibile e oggi più che mai realizzabile proprio percorrendo quelle due "linee" tracciate trent'anni fa da Marc Ferro: lettura storica del film e lettura cinematografica della storia. Sull'argomento, cfr. P. Sorlin, *La storia nei film Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia 1984; dello stesso autore, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti 1979; M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli 1980; G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia 1993

contraddistingue, al cui interno è possibile riscontrare riferimenti di ogni tipo che vanno oltre la barriera fittizia creata dallo schermo. Negli anni Trenta, i cinegiornali sono una vera e propria finestra sul mondo, che ricostruiscono e raccontano a loro modo la vita e l'attività di determinati personaggi e le evoluzioni delle società europee in ambito politico e sociale. Un mezzo di informazione idoneo a soddisfare le esigenze della popolazione, anche degli strati meno acculturati, che si informano sull'attualità attraverso questo canale particolare. Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, il cinegiornale sembra raggiungere il massimo del proprio sviluppo e della propria funzionalità, rivelandosi uno strumento innovativo e accattivante. Di fatto, l'informazione cinematografica apporta quel qualcosa in più rispetto alla carta stampata. La funzione dell'immagine in movimento è, in questo preciso contesto, determinante. Non solo rispecchia in maniera più fedele la realtà, ma cattura l'attenzione dello spettatore portandola al di là del valore informativo che il cinegiornale si propone di dare. Si andava al cinema per assistere ad uno spettacolo e, involontariamente, si assisteva anche allo spettacolo della cronaca e dell'attualità. L'irruzione del sonoro contribuisce di gran lunga a modificare la percezione della realtà sia nelle intenzioni delle case di produzione, sia soprattutto nella coscienza dello spettatore. Il commento *off* è molto spesso separato dal contesto dell'immagine. All'epoca, la sonorizzazione dell'immagine era una pratica ancora desueta, poiché difficile da realizzare: costi troppo elevati nelle strutture e nelle attrezzature impediscono una ripresa diretta del commento in concomitanza all'evento. La sincronizzazione a posteriori si rivela, però, un'arma a doppio taglio. Se da una parte consente di aggiungere all'immagine suoni, musiche ed effetti speciali che contribuiscono a catturare l'attenzione del pubblico in sala e quindi a fornire un prodotto di gran lunga superiore, dall'altro risulta difficile pensare che un commento ricostruito e aggiunto dopo la ripresa dell'evento possa essere fedele all'evento stesso. Pur tenendo presente la buona fede di ciascun operatore, è altrettanto difficile credere che, nelle operazioni di ripresa e di montaggio, essi non abbiano subito alcuna influenza che li obblighi a prediligere una sequenza piuttosto che un'altra, una persona, uno scenario, un particolare che potesse risultare funzionale alle esigenze delle case di produzione.

L'aspetto interessante della fonte audiovisiva risiede proprio in questo, nella selezione e nel montaggio di *un'altra* realtà che assomiglia, solo in maniera blanda, alla vera realtà. Ed è proprio nel processo di costruzione di quest'*altra* realtà che si possono cogliere gli elementi più imprevedibili e più interessanti che determinano l'essenza di un cinegiornale. Di fatto, nel cinema di attualità si trovano frammenti di una storia che altre fonti non raccontano, o raccontano in modo diverso. La validità storica e scientifica di queste fonti considerate troppo spesso "non ufficiali" è molto discussa tra gli esperti del settore.¹⁴⁶ Di fronte a questo tipo di considerazioni, è opportuno quanto meno dare il beneficio del dubbio a tali riferimenti che, seppur non ufficiali, hanno svolto la funzione di cronaca dell'epoca fornendo probabilmente qualcosa in più – o qualcosa in meno – rispetto ai documenti tradizionali.

Lo scoppio della guerra in Spagna comporta nel paese la chiusura di diverse sale; la guerra causa un ridimensionamento dell'economia e il settore dei consumi è il primo a farne le spese. A questo, si aggiunga la difficoltà a reperire materie prime necessarie alla produzione del notiziario, o più in generale di un prodotto cinematografico. Le attrezzature per le riprese, la pellicola, gli studi scarseggiano o, nel caso specifico della Spagna, vengono sequestrate da una delle due parti in lotta. È a questo punto che il cinema e i notiziari assumono una nuova valenza, rispondono ad una diversa funzionalità e ad una diversificata fruizione. Il cinegiornale in e di guerra è sì un canale informativo, ma è anche un'arma con la quale combattere la propaganda avversaria e diffondere le idee di ogni schieramento in campo.

L'analisi dei più importanti notiziari spagnoli di guerra conferma la molteplicità delle prospettive di interpretazione che il cinema di attualità può suscitare in chi sappia interrogare adeguatamente queste immagini. Di fatto, un'indagine sulla cinematografia di attualità permette di portare alla luce tutta una zona della produzione cinematografica che oggi appare assai lontana, il cui studio può essere fertile anche da un punto di vista metodologico, dato l'implicito invito ad operare in maniera interdisciplinare che essa propone. Il punto di partenza che si vuole evidenziare e analizzare è che per realizzare una politica propagandistica di stampo cinematografico occorre mettere in piedi una macchina organizzativa. Nella composizione e nell'articolazione di questa macchina organizzativa rientrano le

¹⁴⁶ Ancora una volta, il dibattito sulla questione è alimentato dalle tesi esposte da M. Ferro e P. Sorlin.

istituzioni più diverse, ognuna delle quali gioca un ruolo determinante per la messa in scena della rappresentazione del conflitto. Tale presupposto comporta che per poter analizzare l'intensa attività cinematografica messa a punto tanto dalla Spagna repubblicana quanto da quella nazionalista non si possa prescindere dal ricostruire il percorso seguito dalle sue componenti; per la Repubblica, deve essere analizzata, pertanto, la produzione del movimento anarchico, quella delle organizzazioni comuniste e quella del Governo della Generalitat de Catalunya, ognuna delle quali presenta caratteristiche proprie che fanno sì che le produzioni filmiche che ne derivano siano il modello rappresentativo di un diverso pensiero ideologico. Per la Spagna franchista, il discorso si riconduce essenzialmente agli apparati che danno vita, seguendo un percorso del tutto singolare, allo strumento di propaganda del fascismo spagnolo: il *Noticario Español*.

2.4 IL PARADIGMA INTERPRETATIVO DEGLI ANARCHICI: *REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA*

Nel tentativo di fornire una spiegazione esaustiva sulla funzione e sulla struttura della propaganda cinematografica messa a punto dagli anarchici nelle ore immediatamente successive al colpo di Stato, si è proceduto in direzione di un'analisi di quello che può essere considerato il "manifesto" delle voci anarchiche, ovvero il *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Comprendere le modalità di rappresentazione degli eventi bellici, si prefigura come un presupposto centrale per verificare gli spazi, i modi e i tempi di azione del movimento. Pertanto, la selezione dei film analizzati in questa sede ha il solo obiettivo di individuare i legami esistenti tra l'ideologia anarchica e la trasposizione cinematografica del loro pensiero. Occorre inoltre tenere presente le modalità attraverso le quali si vanno configurando i processi di politicizzazione nella Spagna insanguinata dalla guerra civile; un percorso a cui corrispondono, di fatto, rappresentazioni filmiche estremamente diversificate, tanto nei contenuti quanto nell'ispirazione ideologica che ne è alla base.

Nel corso degli ultimi anni, la storiografia spagnola che indaga sul movimento anarchico durante la guerra civile si è andata arricchendo di nuovi spunti di riflessione. A partire dagli anni Ottanta, l'accesso negli archivi ha permesso agli studiosi del fenomeno di entrare in contatto con le fonti documentali e di aprire la strada a nuove interpretazioni.¹⁴⁷ Per molti storici, si trattava di verificare quanto gli anarchici fossero responsabili della sconfitta della Repubblica.¹⁴⁸ Per altri, invece, la partecipazione del movimento anarchico alla guerra del 1936 è il momento migliore per dare una definizione esatta delle ideologie che animavano lo spirito della rivoluzione. Tuttavia, la prima difficoltà cui si trovarono a dover far fronte gli storici risiedeva nel fatto di superare alcuni vecchi pregiudizi che, nel corso del tempo, si erano rafforzati e avevano dato vita ad interpretazioni contrastanti in merito al carattere della guerra civile. Uno dei problemi più urgenti stava nel verificare quanto le posizioni degli anarchici differissero da quelle dei comunisti e quanto le ideologie dei primi fossero considerate *un'anomalia* nel processo che dalla rivoluzione avrebbe portato alla guerra.¹⁴⁹ Senza dubbio, uno degli elementi che meglio permette di comprendere il ruolo assunto dagli anarchici nel periodo del conflitto è proprio il carattere rivoluzionario che essi attribuirono all'evento, immediatamente dopo la sollevazione militare franchista. Un'interpretazione, questa, che secondo il punto di vista dei comunisti i quali insistevano sull'aspetto poco proficuo della collettivizzazione, avrebbe impedito la difesa della Repubblica. Ed è proprio su questo scontro ideologico che si fonda la controversia che spaccò lo schieramento repubblicano nel momento in cui, l'urgenza dettata dalla situazione, avrebbe richiesto un fronte compatto ed unitario. Di fatto, alle divergenze ideologiche corrisponde, ovviamente, una diversa rappresentazione del conflitto. Spontanei, privi

¹⁴⁷ Un punto di partenza di notevole rilievo è lo studio di W. L. Berneker, "El anarquismo en la guerra civil española. Estado de la cuestión" in *Cuadernos de historia contemporánea*, UCM, n. 14, año 1992, pp. 91-115

¹⁴⁸ Cfr. sull'argomento, G. Cattini, C. Santacana, "El anarquismo durante la guerra civil. Algunas reflexiones historiográficas" in *Ayer*, n. 45, año 2002, pp. 197-219

¹⁴⁹ Si tratta di una definizione data da Palmiro Togliatti al movimento anarchico in un articolo intitolato *Particularidades de la revolución española* (apparso per la prima volta in castigliano alla fine del 1936) all'interno del quale si delineava con chiarezza che la presenza delle organizzazioni di massa anarchico-sindacaliste era, tanto nell'ideologia quanto nella pratica, un ostacolo al "predominio dello spirito della organizzazione e della disciplina che caratterizzano il proletariato". Inoltre, la presenza di elementi – definiti da Togliatti, "progetti prematuri" – quali la collettivizzazione forzata, la soppressione del denaro e l'indisciplina organizzata, costituivano un serio pericolo per la solidità e la coesione del Fronte popolare spagnolo. *Ibidem*, p. 201

di uno schema propagandistico ben definito, a volte esagerati: si presentano così le produzioni filmiche degli anarchici, rendendo bene l'idea di quella che per loro era la rivoluzione che si stava combattendo nella capitale catalana. Il centro di produzione più attivo e all'avanguardia dopo la rivolta fascista è la *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT), un'organizzazione anarchico-sindacalista, fondata a Barcellona nel 1910. Come sostiene Valeria Camporesi:

*“[...] Una delle caratteristiche più affascinanti della storia della propaganda anarchica, anche al di là degli anni e della specificità geografica, politica e culturale della guerra civile spagnola, deriva dall'inconciliabile e fondamentale complessità delle spinte contraddittorie e compresenti che ne stanno alla base e che nascono da una peculiare dialettica tra sforzi dirigisti e spontaneità, tra promozione di obiettivi politici e aderenza alle dinamiche autonome della società. [...] L'aspetto che più caratterizza la produzione anarchica è la strenua difesa della necessità della rivoluzione sociale, allo stesso tempo della lotta militare e questa determinazione, al di là delle evidenti conseguenze politiche su cui normalmente ci si sofferma, tende spontaneamente a inserire, nella produzione propagandistica in generale e nel cinema in particolare, frammenti di utopia o irrealtà che si traducono in elementi formali sorprendenti, estremamente propensi a suggerire un'immagine della storia e delle sue rappresentazioni ricca e contraddittoria...”*¹⁵⁰

È chiaro che, tenendo presente questa chiave di lettura, risulta di gran lunga più facile capire la produzione cinematografica anarchica, i meccanismi interni che la regolano e, soprattutto, i caratteri che la distinguono dalle altre produzioni di stampo repubblicano. La difesa della necessità della rivoluzione sociale sarebbe dovuta avvenire contemporaneamente alla lotta militare, in opposizione alla strategia dei comunisti, per i quali la priorità assoluta è di ordine militare, condizione necessaria per vincere la guerra. Al momento dell'insurrezione, la CNT sequestra tutte le sale cinematografiche, gli studi e i laboratori, estendendo il proprio controllo sulla produzione e sulla distribuzione delle pellicole. Gli anarchici sono particolarmente attivi e si impegnano, fin dall'inizio, a dare testimonianza degli eventi già nella prospettiva del futuro che si augurano. Creano una *Oficina de Información y*

¹⁵⁰ Questa è la tesi esposta da Valeria Camporesi nell'esaustivo studio su “Il cinema degli anarchici”, in *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori 1999, pp. 112-119

Propaganda, cuore del loro apparato cinematografico. Filmano l'arruolamento dei civili per sottolineare la grande partecipazione popolare, mettono in rilievo una forte presenza femminile, il diffuso sentimento anticlericale che, a loro avviso, anima il popolo, e la volontà di sconfiggere la controparte, ovvero la destra tradizionale. Per riorganizzare la produzione, sorge a Barcellona la società *SIE-Films* (Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films), finanziata con gli introiti delle sale collettivizzate.¹⁵¹

Diretti dal giornalista Mateo Santos, gli anarchici realizzano, servendosi del materiale filmico girato nelle prime ore del 18 luglio, il manifesto della loro cinematografia: il *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, un cortometraggio anticlericale che presenta, con un euforico commento *off*, la tumultuosa risposta operaia nelle strade alla rivolta, accusando senza limiti sia i ribelli che la chiesa cattolica e invitando a combattere la sollevazione fascista. Dall'analisi del documentario emergono interessanti osservazioni. Nell'insieme, lo stile e il formato della pellicola sembrano delineare un vero e proprio programma politico, quello anarchico, basato sullo schema fondamentale della rappresentazione, ovvero sulla messa in scena di uno spazio praticabile e riconoscibile, ben definito non soltanto dalla selezione dei contenuti mostrati, ma anche dalle scelte stilistiche operate in relazione alle forme dell'inquadratura, ai movimenti della cinepresa, alla scelta di non introdurre una colonna sonora musicale e all'orientamento ideologico del commento. Un tale lavoro di ordinamento del reale, funzionale alla resa dell'immagine di una società in guerra, è di fatto una pratica sostanzialmente mistificatoria che tende più che a documentare a *mascherare* il reale. Già dalle prime immagini si evince lo schema rappresentativo seguito nel resto del filmato: la risposta degli anarchici al colpo di stato franchista nella città di Barcellona è il punto di partenza e insieme il punto di arrivo di un discorso che trova supporto nel valore didascalico delle immagini. Sono le prime ore di guerra lo scenario in cui si svolge

¹⁵¹ A Barcellona, la collettivizzazione inizia in concomitanza con le prime operazioni belliche. L'autogestione, promossa dalla CNT si estende a macchia d'olio su tutti i settori pubblici; prima fra tutte, la società telefonica, la cui occupazione rappresenta il sintomo della rivoluzione che divampa nella capitale catalana. Già nel luglio del 1936, le trasformazioni rivoluzionarie apportate dagli anarchici investono diversi settori, quali trasporti urbani e ferroviari, servizi alimentari, industria tessile, meccanica e automobilistica. Un secondo livello di autogestione riguarda invece l'industria dello spettacolo e delle comunicazioni, che include chiaramente le sale cinematografiche e le sedi radiofoniche. Cfr, per una storia generale della guerra civile spagnola, G. Ranzato, *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini (1936-1939)*, Torino, Bollati Boringhieri 2004

l'azione delle forze anarchico-sindacaliste. La pellicola mostra chiaramente il nuovo ordine sociale che regna nella capitale catalana, barricata e controllata in ogni angolo dai miliziani. Il commento della voce fuori campo introduce alla comprensione dell'evento con una descrizione carica di significati:

*“...un joven se prepara a la lucha para no hacerse sorprender del fascismo. La derrota de la sublevación militar se debe al pueblo que, magnífico en su furor, levanta barricadas contra los militares sin honor aliados con la burguesía y los negros cuervos de la Iglesia cercanos al Vaticano...”*¹⁵²

Appare interessante la scelta dei termini: il popolo “magnifico” è il soggetto, attivo e passivo, intorno al quale si costruisce la scena. Paradossalmente, l'immagine del nemico assume una valenza fondamentale nel connotare di protagonismo i miliziani; senza di esso, infatti, il furore del popolo non potrebbe essere rappresentato. Il filmato non ha musica in sottofondo, la parte sonora si compone unicamente del commento parlato, elemento essenziale nella valutazione complessiva delle immagini. La voce narrante, in effetti, favorisce una particolare lettura dell'immagine attraverso procedimenti di varia natura che riguardano sia il piano del contenuto, grazie ad un'attenta organizzazione dei testi, sia, soprattutto, il piano dell'espressione, sviluppata con una nutrita serie di formule retoriche proprie dell'ideologia anarchica. Il peso della retorica del commento verbale tende qui ad accreditare l'immagine della guerra e, al tempo stesso, ad esaltarla; il linguaggio utilizzato nel corso del filmato ben sintetizza l'euforia iniziale che caratterizza i primi giorni del conflitto. Si usa una terminologia violenta, priva di ogni rispetto nella caratterizzazione del nemico, identificato non solo nel fascismo, ma in tutti gli elementi ad esso vicino: l'alta borghesia, l'esercito e, soprattutto, la Chiesa. A supporto del commento, c'è la rappresentazione visiva dell'evento: nel *Reportaje* si mostrano in sequenza alcuni edifici distrutti in Plaza de Cataluña per denunciare la violenza della guerra; poi, a distanza di brevi secondi, la cinepresa si sofferma su un alcune immagini in particolare, quelle stesse immagini che saranno riutilizzate dalla

¹⁵² Il commento della voce fuori campo, riportato in versione originale, è tratto dalla visione del filmato, consultato presso la Filmoteca Española de Madrid.

contropropaganda franchista per smascherare i crimini commessi dai repubblicani. Una folla di persone davanti l'ingresso della Chiesa dei Salesiani, osserva i cadaveri di alcuni religiosi esposti sulla scalinata. Da atto sacrilego e iconoclasta, l'esposizione dei cadaveri dei religiosi si trasforma in una macabra manifestazione carnevalesca. Il motivo di tanto odio nei confronti delle istituzioni religiose risiede nel fatto che gran parte della Chiesa rappresentava un simbolo di potere e privilegio. La persecuzione religiosa è, di fatto, un tema particolarmente delicato, al quale la propaganda franchista farà riferimento più volte nel corso della guerra. Interessante, su queste immagini, è ancora una volta il commento, secondo il quale i religiosi venivano torturati dagli altri ecclesiastici presenti nel convento. Se è vero che il commento parlato e, più in generale, la componente sonora, insieme alla funzione assunta dalle immagini, hanno il delicato compito di comporre e ricostruire il reale, è altrettanto vero che la percezione della guerra viene alterata, se non addirittura influenzata, proprio dall'introduzione nel filmato di un certo tipo di discorso. La parte centrale della pellicola mostra alcune vedute di Barcellona; le scuole, le strade, gli ospedali, il porto e una nave che riporta in Francia gli atleti che avevano preso parte alle Olimpiadi. Da un'immagine all'altra, lo scenario cambia: nel Paseo de Gracia sfila ordinato un corteo di veicoli diretti verso la zona dell'Aragona, portando alta la bandiera della FAI. Sono i miliziani della colonna Durruti, accolti con applausi dalla folla presente sul posto. L'immagine ricorrente della folla di gente che acclama i soldati è un altro elemento portante all'interno della struttura narrativa del filmato: con inquadrature centrali e generali, con riprese dall'alto o da vicino, la cinepresa mira a mettere in luce il rapporto tra il popolo e i combattenti, e il consenso che questi ultimi ricevono dalla popolazione si esprime proprio attraverso le immagini di una massa di gente, talmente grande da rientrare appena nello spazio isolato di un fotogramma. Il leader "obrerista" marcia al fianco dei suoi uomini. Traspare l'idea di una città sì in fermento, ma in cui vige uno stato di apparente normalità, nonostante "...la rivoluzione provocata dal fascismo...". Ma sono le ultime immagini che, più delle altre, mostrano l'essenza dello spirito anarchico: la cinepresa riprende una piccola chiesa trasformata nella «Casa del pueblo», "...circondata dal calore della moltitudine..." – commenta lo speaker – e la Vía Layetana, dove l'antica sede del Trabajo Nacional è stata trasformata nella sede

centrale del Comité Regional CNT/FAI, “...centro de vanguardia de este potente movimiento, fruto de una nueva España que nace bajo el señal de la libertad social y en la sangre de aquéllos que han luchado contra el fascismo ...”.¹⁵³

Il *Reportaje* è un documento di eccezionale importanza in quanto mostra, coniugando perfettamente la violenza verbale con la durezza visiva, la forza e il vigore con il quale lo schieramento anarchico-sindacalista porta avanti la lotta contro l’affermazione del fascismo. Alla luce delle immagini sopra descritte, si nota, da un punto di vista strettamente estetico, che il *Reportaje* ben si adatta allo stile politico e cinematografico perseguito dagli anarchici. La spontaneità dei contenuti, l’ingenuità dei commenti, il tono severo e deciso dello speaker che enuncia una volontà di affermazione del proprio pensiero e che accompagna l’intero documento, rispondono all’esigenza di dar vita ad una determinata rappresentazione della guerra e, al contempo, alla necessità istintiva di denunciare le sopraffazioni del nemico. Costruito con le prime immagini della lotta in strada, probabilmente in maniera frettolosa e approssimativa, e privo di una sequenza narrativa prestabilita, il *Reportaje* rappresenta il manifesto cinematografico dello spirito anarchico. Paradossalmente, il fascino del documentario, che ad una prima osservazione può risultare carente in troppe parti, risiede proprio nella fusione disordinata di elementi tanto primitivi quanto spontanei che, nell’insieme, trasformano il filmato in una testimonianza particolarmente evocativa. Intorno alla metà del 1937 la forza anarchico-sindacalista catalana conosce un sensibile declino, mentre, a seguito degli scontri armati con i comunisti avvenuti nel maggio dello stesso anno, si rafforza il Partito Comunista Catalano. Tuttavia, la prima grande ferita per il movimento anarchico risale all’anno precedente con la morte del comandante Buenaventura Durruti, mentre si batte in difesa della capitale.¹⁵⁴ Alla scomparsa e alle esequie del comandante è dedicata una commossa cronaca, *El entierro de Durruti*, prodotto dal C.N.T. La pellicola è realizzata in diverse lingue e distribuita in gran parte d’Europa; della versione in spagnolo si conservano solo alcuni frammenti relativi alle prime

¹⁵³ Il filmato è stato visionato presso la mediateca della Filmoteca Española di Madrid, dove è conservato.

¹⁵⁴ Buenaventura Durruti, comandante della milizia anarchico-sindacalistica, cade sul campo di battaglia il 20 novembre del 1936 mentre lotta in difesa della capitale madrilenza assediata dalle truppe nazionaliste, colpito da un proiettile di provenienza misteriosa. Cfr. G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, op. cit.

sequenze del filmato. Il documento inizia con il commento dello speaker che ricostruisce la vita di Durruti, privilegiando un percorso a ritroso che parte dal momento della morte. Con una voce malinconica e commossa e un sottofondo musicale dalle caratteristiche affini, si narra l'eroica partecipazione del comandante alla causa della guerra.

"...Durruti, nombre de resonancias duras...Durruti, siempre en primera linea, en las barricadas más peligrosas...El 19 de julio fue tu obra, estabas en todas partes, fuiste el genio animador de aquellos días de gloria...Allí eras el amigo, el hermano el padre..."

Dalla scelta dei termini utilizzati nel commento off, traspare una vera e propria esaltazione del personaggio; mentre si celebra l'elogio a Durruti, la cinepresa riprende la folla movimentata, nell'atto di seguire il feretro. Uomini e donne partecipano all'evento, seguendo la sfilata funebre con il braccio in alto e circondati dalle bandiere del CNT/FAI. Poi, improvvisamente, il filmato si interrompe.

A Madrid, la produzione del CNT è meno abbondante sia per la minore presenza del movimento anarchico, sia per lo stato di assedio in cui versa la città. Non mancano, ciononostante, iniziative di grande interesse; la difesa della capitale, per esempio, ispira nel 1937 *Fortificadores de Madrid*, un breve filmato all'interno del quale emerge il tema della complicità tra il popolo madrileno e i miliziani nel conseguire un obiettivo comune. La cinepresa si sofferma sulle immagini delle strade principali di Madrid e una paziente voce fuori campo spiega in maniera minuziosa l'opera di costruzione delle barricate, facendo leva sul rapporto uomo-guerra: uomini, donne e soldati si impegnano a fermare il nemico. Di fatto, all'interno del filmato si evita di segnalare qualunque mancanza di protezione e il lavoro dei madrileni appare indiscusso; al contrario, si sottolineano l'impegno congiunto dell'esercito e della popolazione civile e, allo stesso modo, si insiste sulla tragedia di chi ha perso tutto, argomento supportato da visioni desolate delle case e degli edifici distrutti.

Tra il 1937 e il 1938, la casa di produzione anarchica «Spartacus Film», dà vita a *Momentos de España*, il cinegiornale in castigliano creato in seguito al successo ottenuto dal notiziario comunista *España al día*, del quale però si editano

pochissimi numeri.¹⁵⁵ La Filmoteca Española di Madrid ne conserva solamente il quinto numero: composto da quattro servizi, si intravede effettivamente la somiglianza tematica con alcune edizioni di *España al día*. In entrambi, è frequente il tema della celebrazione dell'anniversario di una morte, evento legato ad una grande partecipazione popolare: le immagini di *Momentos de España* mostrano, dopo una veduta panoramica del cimitero, uomini, donne e bambini che depongono fiori sulla tomba del leader socialista Pablo Iglesias. Segue un servizio dedicato ai lavori dei tranvieri madrileni, che operano in funzione delle esigenze dei cittadini e dei soldati. La cinepresa riprende il passaggio dei tram in mezzo alle strade barricate, mostrando una Madrid segnata dai bombardamenti. La notizia successiva informa sull'uso della dinamite, esaltando di riflesso il lavoro della Sección de Dinamiteros del Ejército de la República. Si ascolta, su una melodia di sottofondo, la voce fuori campo che, con fare didattico, illustra le immagini dei diversi tipi di bombe. L'ultimo servizio è dedicato al cinema, alla sua funzione di svago durante la guerra: la locuzione commenta, sulle immagini di locandine cinematografiche pubblicitarie “...durante la guerra, en Madrid, no sólo la población civil asiste a los espectáculos, pero también los soldados, aprovechando el día de permiso”. Lo stile del notiziario, differente per ovvie ragioni dai documentari, si inserisce nello schema di rappresentazione tipico del cinema di attualità, che mira a dare una visione, al contempo d'insieme e particolareggiata, della quotidianità attraverso un'operazione che privilegia una certa deformazione del reale.

¹⁵⁵ Merita di essere menzionata anche la produzione di *España gráfica*, un altro cinegiornale anarchico editato, senza una pubblicazione regolare, tra il 1936 e il 1938. Ciò nonostante, riesce a captare e a trasmettere, pur utilizzando un linguaggio poco convenzionale che ricalca alla perfezione lo stile anarchico, gli aspetti più interessanti della guerra. Di *España gráfica*, la Filmoteca Española non conserva alcun frammento, pertanto gli unici cenni sull'argomento derivano dalla ricostruzione di A. Del Amo, *op. cit.* pp. 421-422

2.5 DALLE IMMAGINI DI *ESPAÑA AL DÍA*: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SPAGNA IN GUERRA

L'analisi del cinegiornale *España al día* proposto in questa sede consente di mettere in risalto le caratteristiche e le problematiche della rappresentazione del fenomeno – la guerra – insite in una buona parte dello schieramento repubblicano all'indomani del colpo di Stato franchista. Il lavoro effettuato sulle fonti filmiche ha infatti permesso di individuare i punti principali sui quali insisteva la propaganda di stampo marxista, collocandola in un panorama storico ben definito. Le riflessioni e gli esiti di ricerca più fertili cui conduce un'indagine svolta attraverso l'ausilio di fonti audiovisive hanno spostato il tradizionale studio dell'evento bellico verso una nuova realtà della storia che, in questo specifico contesto, si è avvalsa della sollecitazione e del supporto fondamentale di altre discipline quali l'analisi delle fonti filmiche, privilegiando una lettura delle immagini basata sull'indagine dei linguaggi e dei contenuti narrativi utilizzati nella messa in scena degli episodi bellici. Tuttavia, il quadro generale che ne esce fuori non può che delineare una rappresentazione parziale della guerra, sia perché il lavoro su fonti audiovisive presenta, si è detto, dei limiti *naturali* che generano perplessità nell'interpretazione dell'evento, sia perché quel che si conserva di *España al día* è un materiale estremamente frammentario, caotico e lacunoso. Tale “difetto”, però, non ha impedito di portare a termine una ricostruzione, organizzata tematicamente e cronologicamente, delle modalità di azione e di trasmissione dell'informazione cinematografica comunista.

Il contrappunto ideologico – a cui fa eco quello cinematografico – alla produzione anarchica è offerto dalle diverse organizzazioni marxiste, associate o vicine alla III Internazionale, come il Partito comunista di Spagna (PCE), il Partito socialista unificato della Catalogna (PSUC) e la Gioventù socialista unificata.¹⁵⁶ All'indomani del “levantamiento”, l'organismo cinematografico comunista più attivo

¹⁵⁶ Tra le altre associazioni vicine alla III Internazionale, figurano la *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, il *Socorro Rojo Internacional* e alcuni corpi dell'esercito agli ordini dei comunisti. Sull'argomento, cfr. G. Jackson, *La Repubblica Spagnola e la guerra civile (1931-1939)*, Milano, Il Saggiatore 2003

è la casa di produzione e distribuzione «Film Popular», con sede a Barcellona, alla quale si deve la realizzazione del notiziario *España al día*, editato dal dicembre del 1936 fino alla fine della guerra. Per un breve periodo di tempo, il notiziario viene editato in collaborazione con «Laya Films», una casa di produzione appartenente al Departament de Cinema del Comissariat de Propaganda a sua volta dipendente dal governo della Generalitat de Catalunya di Lluís Companys.¹⁵⁷

La storia del notiziario è assai interessante, soprattutto se si considerano le circostanze in cui è stato prodotto. I primi quattro numeri vengono realizzati da Laya Films in lingua castigliana. Ma a partire dal quinto numero, viene prodotta anche una versione in catalano per essere diffusa nel resto del paese. Ogni edizione presenta un sottotitolo: «Noticiario de Laya Films», utilizzato nei primi servizi di *España al día* in lingua castigliana, o «Noticiario Nacional», sottotitolo presente tanto nelle edizioni che corrispondono al periodo di produzione congiunta, quanto alla produzione appartenente esclusivamente a Film Popular. La coproduzione tra le due case dura pochissimi mesi, da marzo a giugno del 1937; di fatto, già a partire dalla metà del mese di aprile, le due entità proseguono autonomamente. Ciò fa sì che nel territorio repubblicano convivano due notiziari cinematografici differenti nei contenuti ma identici nel titolo: da un lato, *España al día*, l'edizione prodotta da Film Popular con commenti in spagnolo e diretta dal giornalista francese Maurice Söllin,¹⁵⁸ in cui traspaiono le preoccupazioni politiche del PCE; dall'altro, *Espanya*

¹⁵⁷ A guidare e visionare il lavoro del Departament c'è Joan Castanyer, uomo versatile incaricato di realizzare un cinema "autenticamente catalano", con una solida base industriale che permetta di raggiungere una produzione talmente competitiva da poter sfidare le altre cinematografie internazionali. Castanyer arriva alla Laya Films avendo già una documentata esperienza cinematografica alle spalle, acquisita presso gli studi francesi. Di fatto, tale esperienza, gli permette di avere le idee ben chiare sul lavoro da svolgere all'interno della nuova sezione di cinema. Dice Castanyer: "...Quando a Barcellona scoppiò il movimento sovversivo, pensai che non fosse solamente necessario produrre alcuni film più o meno interessanti, ma che fosse opportuno creare una solida base per il nostro futuro prossimo. Non c'è arte senza base industriale, questo è il mio pensiero. Cominceremo creando un'industria, in un secondo momento, poi, arriverà anche l'arte. Per questo credo che Laya Films possa essere il punto di partenza per un'industria con prospettive inedite per la nostra terra. Preferisco, almeno all'inizio, lasciare da parte l'opportunità di fare l'arte e convertirmi in produttore, conscio comunque del grande sacrificio che comporta per me trascurare momentaneamente l'aspetto più gradevole del lavoro artistico, ovvero il piacere di creare, per lavorare nell'ambito industriale...". Si veda sull'argomento, R. Alvarez, R. Sala, J. Perucha, *El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, Bilbao, 21° Certamen Internacional de Cine Documental, pp. 14-18

¹⁵⁸ Nel suo lavoro di redattore e giornalista, Maurice Söllin è affiancato anche da Sara Ontanon, responsabile del montaggio, e Francisco Comacho, nel ruolo del curatore delle versioni internazionali. Cfr. R. Gubern, *1936-1939. La guerra civil española en la pantalla*, op. cit. pp. 69-70

al día, in lingua catalana, prodotta da Laya Films, appare il fedele riflesso delle posizioni nazionaliste della piccola e media borghesia della Barcellona in guerra. Sebbene alla base dei due notiziari vi sia una diversa natura ideologica, i servizi filmati dagli operatori della Laya Films sono simili a quelli ripresi dai registi di Film Popular. L'unica differenza rilevante che caratterizza le due produzioni è nella lingua e nel commento della voce fuori campo. Non di rado, alle due edizioni di *España al día* / *Espanya al día*, si affianca anche un cinegiornale in lingua basca, con fotogrammi più originali.

La realizzazione di *España al día* si inserisce all'interno di un contesto storico e sociale particolarmente complesso. Tale complessità è attribuibile in primo luogo alla necessità di rendere funzionale il cinema alle esigenze della propaganda che, in guerra più che altrove, richiede un'attenzione particolare a tutti quegli aspetti che contribuiscono a formare e a informare l'opinione pubblica. Un'immagine piuttosto che un'altra, un commento costruito ad hoc, una colonna sonora appositamente scelta e poi ancora, dettagli meno evidenti ma ugualmente significativi come l'angolazione delle inquadrature, la presenza o meno di illuminazione, i silenzi voluti e le cose non dette, sono tutti elementi di estrema importanza per valutare il contributo del notiziario ai fini dell'informazione di massa. Si tratta di un'analisi estremamente particolare, che obbliga a scomporre il filmato in più parti per arrivare alla radice del problema; in fondo, un notiziario cinematografico altro non è che un assemblaggio fortunato di suoni e immagini che racconta l'attualità. Ogni fotogramma è significativo perché racchiude una storia a sé, che diventa informazione, nel senso più generale del termine, nel momento in cui viene montato insieme ad altri fotogrammi per costruire la notizia. Alla luce di questo, l'analisi di *España al día* è resa particolarmente complicata dallo stato di conservazione delle pellicole. Del notiziario si conservano solamente pochi frammenti, alcuni dei quali riportano notizie intere, altri presentano invece dei vuoti; di altri ancora non si conserva la colonna sonora, il che contribuisce a rendere ancora più complessa l'analisi delle immagini. Tuttavia, nonostante la frammentarietà, dalla visione di *España al día* è possibile rintracciare una determinata rappresentazione della guerra in atto, carica di descrizioni, di evocazioni e di significati.

Il primo numero di *España al día* appare nelle sale cinematografiche nei primi giorni del dicembre 1936; a partire da questa data, del notiziario saranno editati circa un centinaio di numeri nel corso dei tre anni di guerra dando, dell'intero periodo del conflitto, una capillare copertura informativa. Il primo numero prodotto, col nome di «Notiziario de Laya Films», riporta solo i titoli della notizia.¹⁵⁹ Qualche immagine è possibile visionarla nel Notiziario de Laya Films n. 2 realizzato nel febbraio del 1937: della prima notizia si conserva unicamente il titolo; la seconda, anche se incompleta, mostra immagini di bambini in primo piano ai quali viene dedicata particolare attenzione. Il tema dell'assistenza all'infanzia ricorre di frequente tra i titoli di *España al día*. Seguono le immagini di miliziani catalani diretti verso la zona di Huesca, in Aragona, come si evince dalla locuzione dove una sinfonia dai toni trionfali accompagna il lungo percorso dei militari. La cinepresa torna sulla città di Barcellona, riprendendo gli effetti di bombardamenti. La voce fuori campo accusa “...veinticuatro golpes, disparados por los militares extranjeros, sólo han causado la muerte de 16 barcelonesas en un día...”. Case ed edifici distrutti, la città è in lutto e segue il corteo funebre presieduto dal Presidente Lluís Companys. Seguono le immagini panoramiche del porto di Barcellona, dove una nave russa sta per ancorare. L'arrivo dei compagni sovietici nella capitale catalana, con carico di viveri annesso, è accolto con entusiasmo dalla gente del posto. Sono frequenti nel servizio le riprese su cartelli con scritto “Viva l'URSS”. Il Presidente Companys, definito dalla locuzione “...l'esponente principale dell'antifascismo...”, dal Palazzo della Generalitat invia un messaggio di ringraziamento ai soldati russi. Cosa raccontano, dunque, le immagini di questo primo servizio? Di fatto, il notiziario propone alcune scene e alcuni temi che caratterizzano il primo periodo di guerra. Le

¹⁵⁹ Sulla base dei pochi dati disponibili e dall'analisi del materiale filmico conservato, è stato possibile distinguere tre fasi diverse relative alla vita del notiziario. Il materiale editato nella prima fase (dicembre 1936-marzo 1937) è stato prodotto dalla Laya Films. I titoli utilizzati erano “Notiziario de Laya Films” e “News of Spain” per la versione inglese del cinegiornale. La seconda fase (marzo-giugno 1937) ha visto la collaborazione congiunta di Laya Films e di Film Popular. I titoli utilizzati allora per il notiziario erano “España al día” per la versione in castigliano; “Espanya al día” per la versione in catalano; ancora “News of Spain” per la versione inglese e “Nouvelles d'Espagne” per la versione francese. La terza fase (giugno 1937-gennaio 1939) vede diverse produzioni; una relazionata con Film Popular, a cui si deve “España al día” in versione castigliana e una nuova edizione in inglese, “Spain Today”; tuttavia, dei notiziari appartenenti a questo periodo si conservano solo alcuni frammenti. L'altra relazionata con Laya Films, che in questa fase finale non editò il notiziario in lingua castigliana, ma solo in versione catalana con il nome di “Espanya al día” e francese. Si veda sull'argomento, A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española 1997, p.316

immagini di bambini bisognosi di aiuti, piuttosto che quelle in cui dominano scene di distruzione si accompagnano quasi sempre a riprese in cui si sottolinea l'importanza dei rapporti diplomatici con le nazioni che sostengono la causa repubblicana. Nel notiziario in esame, l'arrivo dei russi, rappresenta non solo la possibilità di salvezza dal nemico fascista, ma anche la certezza che nella lotta la Repubblica non è sola.¹⁶⁰

Affine per temi e immagini, è il Notiziario de Laya Films n.3,¹⁶¹ in cui si mostrano donne, bambini ed anziani costretti ad abbandonare le proprie abitazioni in seguito agli effetti dei bombardamenti. Sulle immagini dell'esodo dei civili, il commento della voce fuori campo ricalca la scena affermando: “...severos bandos de guerra han obligado a la población civil a abandonar Madrid...”. Quasi a voler sottolineare ancora una volta la crudeltà della guerra, le immagini dei bambini appaiono sempre in primo piano. Il ricorso così frequente a questo tipo di iconografia è indice di una scelta consapevole ben precisa, mirata a inculcare nello spettatore un sentimento di commozione. Allo stesso modo, anche il frammento di cui si dispone per l'ultima notizia mostra bambini, in divisa scolastica, che salutano l'operatore con il braccio alzato. Sono tanti, sono sorridenti e sembrano non avvertire il peso e la gravità di quanto avviene intorno a loro, al di fuori delle mura dell'edificio scolastico.

Viene da chiedersi quanto effettivamente queste rappresentazioni ricalchino la realtà; nel tentativo di fornire un'interpretazione adeguata, proprio l'immagine così sfruttata dei bambini appare fondamentale. Cosa l'operatore voleva comunicare con questo tipo di riprese? Se da un lato, la cinepresa puntata sui bambini che giocano mette in luce un apparente stato di normalità, in cui la volontà di andare avanti supera il disagio provocato dalla guerra – e allora, in tal caso, l'immagine ingenua dei bambini non potrebbe essere più rappresentativa – dall'altro, si vuole suscitare una certa commozione nello spettatore “sensibile” che osservando la sofferenza dei più piccoli sarebbe automaticamente portato a denunciare la crudeltà della guerra. E poichè la guerra è stata scatenata dai ribelli fascisti, allora la denuncia si rivolge implicitamente allo schieramento franchista. Tuttavia, il ricorso ad un'immagine così

¹⁶⁰ Si veda il Notiziario de Laya Film (Espanya al día) n. 2, realizzato nel gennaio del 1937 Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, visionabile presso la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya de Barcelona.

¹⁶¹ Notiziario de Laya Film (Espanya al día) n. 3 prodotto nel febbraio del 1937.

stereotipata porta anche ad un altro tipo di osservazione: era interesse degli operatori mostrare una realtà artefatta e costruita. Una realtà che nasconde le sofferenze e che lascia credere al pubblico in sala che i bambini che giocano altro non sono che l'immagine della Repubblica che non cede alla sopraffazione del nemico. Un'immagine ipocrita, dunque, che non rispecchia la realtà. Contribuisce alla deformazione del reale, il commento della voce fuori campo che svolge, nella narrazione dell'evento, un doppio ruolo: oltre ad avere un valore descrittivo e a sottolineare momenti di particolare pathos narrativo, il "parlato" ha in più la funzione di rappresentare l'opinione dell'autore. Si tratta di brevi considerazioni, paragoni, giudizi o riflessioni, spesso dissimulati, con il risultato di tutelare l'autore da eventuali problemi derivanti da un'opinione scomoda per la classe dirigente. Proprio la natura frammentaria o episodica dei notiziari fornisce un'idea sufficientemente chiara del peculiare approccio con la realtà. Si sceglie volutamente cosa rappresentare e cosa nascondere, come rappresentare e come tacere, allo stesso modo in cui si decide come e quali frammenti di immagini debbano essere montate nella composizione della notizia.

La difesa della causa repubblicana è un altro topos narrativo che ricorre di frequente in molte edizioni di *España al día*; un tema, di fatto, complementare a quello della solidarietà internazionale, esternata con immagini e locuzioni significative che sottolineano il sostegno materiale e ideologico di cui gode la Repubblica. Tali descrizioni si riscontrano ad esempio nel Noticiario Nacional n.5,¹⁶² in cui dominano le immagini del leader socialista belga, Henry De Brouckère, che visita i feriti ricoverati presso un ospedale militare della Comunidad Valenciana. La centralità dell'evento viene confermata dai tagli delle inquadrature che riprendono il politico, in piedi al fianco di un malato, circondato da medici e infermieri. Il posizionamento delle immagini contribuisce a connotare di protagonismo non solo il personaggio principale, ma anche l'evento in sé. Sempre all'interno dello stesso notiziario, alcune personalità americane arrivano a Madrid per sostenere la Repubblica e ripercorrono, accompagnate da "El Campesino" (Valentin Gonzáles) le

¹⁶² Si tratta dell'edizione numero 5 di *España al día*. Il sottotitolo "Noticiario Nacional" indica la fase di produzione portata avanti da Film Popular. Appartiene al periodo della cosiddetta "terza tappa" del percorso seguito dal cinegiornale fin dalla sua creazione, che raggruppa le notizie filmate tra maggio 1937 e gennaio 1939. In questa fase, la versione in inglese del notiziario si chiama "Spain Today".

zone distrutte dai bombardamenti. O ancora, nel Noticiario Nacional n.15 una delegazione norvegese visita un orfanotrofio. La cinepresa riprende i volti sorridenti dei bambini, che accolgono gli ospiti stranieri salutandoli con il pugno in alto. Ma ancora più interessante al riguardo è il Noticiario Nacional n. 17, interamente dedicato all'arrivo di una delegazione olandese in Spagna. Le immagini mostrano gli ospiti che distribuiscono viveri ai bambini, poi si recano nel Monastero di Montserrat: nel cortile del monastero, alcune persone parlano tra loro. Su questa immagine si avverte il commento della voce fuori campo che segnala: “...*un pastor protestante, miembro de la delegación, ha hablado con algunos soldados convalecientes que se encontraron allí y convencerse del clima de tolerancia religiosa que se respira en España...*”¹⁶³. La visita prosegue in un ospedale della Catalogna, la cinepresa riprende gli esponenti della delegazione mentre conversano con i malati. Uomini e donne ferite, sorridono di fronte alla cortesia e all'eleganza degli olandesi. All'interno del Noticiario Nacional n. 9, un breve servizio di appena 50 secondi, mostra le immagini della Pasionaria che, aiutata da altre “*mujeres antifascistas españolas*” distribuisce al popolo catalano viveri e indumenti provenienti dall'Argentina. Da una prima analisi emergono alcune osservazioni interessanti: *España al día* dedica agli “amici della Spagna” molti servizi, le cui immagini puntano a trasmettere il senso della massima naturalezza del corso delle cose; in questo preciso contesto, tanto gli elementi visivi quanto il ricorso ad un linguaggio ricercato e familiare al tempo stesso, hanno un ruolo decisivo nel trasmettere una certa rappresentazione della guerra, in cui la Repubblica e i paesi che la sostengono si uniscono e fraternizzano nella lotta contro un nemico comune che minaccia non solo la Spagna, ma l'Europa intera.

Del notiziario esistono anche versioni in francese, *Nouvelles d'Espagne*, e in inglese, *Spain Today*.¹⁶⁴ A sostegno di questo sforzo di internazionalizzazione, Film Popular crea accordi con le principali case di distribuzione straniere quali la Paramount, la Pathé e la Gaumont. C'è da dire che anche il lavoro della Laya Films supera i confini della Catalogna: sono tanti i documentari e i notiziari doppiati in

¹⁶³ Cfr. *España al día* (Noticiario Nacional) n. 17, prodotto da Film Popular nel dicembre del 1938 presso la Filmoteca Española de Madrid

¹⁶⁴ Cfr. il testo di J. M. Català, *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, IV Festival del cine español de Málaga 2001 p. 93

altre lingue che arriveranno ad essere proiettati in altre zone del mondo. Tra queste, interessante è il caso dell'America che accoglie sui propri schermi cinematografici i materiali prodotti dalla Laya Films. A titolo di esempio, occorre citare «Fuego en España» – conosciuto anche con il titolo «España en fuego» – un documentario prodotto da Laya Films e Film Popular nel 1937, diffuso soprattutto in America Latina attraverso i canali della Hispano Film. Il filmato è un insieme ben costruito di immagini provenienti da *España al día*, dal documentario *Un día de guerra en el Frente de Aragón* e da altri documentari non identificati sulla difesa di Madrid. Dall'analisi delle immagini, risultano estremamente significativi i primi fotogrammi che riportano un breve testo indirizzato allo spettatore in sala:

*“...Espectador amable: abiertos tus ojos estarán y creerás que sueñas. Tu corazón libre de sectarismos partidistas, pero lleno de sentimiento de solidaridad humana, será estremecido hasta la emoción. Abstente de hacer manifestación alguna en el curso de la película, poniendo freno a tus impulsos. Regamos el favor del silencio y este será homenaje al dolor de España...”*¹⁶⁵

Si stabilisce, dunque, un contatto fondamentale: quello tra lo spettatore e lo spettacolo delle immagini che lo invitano a riflettere, senza il tentativo di influenzarlo, sulla tragedia di cui è vittima la Spagna. La prima parte del filmato si sofferma sul lavoro delle donne che preparano il pranzo e cuciono coperte per gli uomini in partenza; i soldati diventano il soggetto dominante nelle sequenze successive in cui, divertiti, fanno il bagno in un ruscello; un tuffo nell'acqua gli restituisce per pochi minuti la pace. Dice la voce fuori campo: *“...las dramáticas situaciones de la guerra pueden atentar a la vida pero no al buen humor...”*; il commento è seguito dalle immagini dei soldati che ballano. Poi, la scena cambia e la cinepresa si sposta sulla guerra; seguono una serie di immagini panoramiche di Madrid, semi-distrutta dai bombardamenti. Le inquadrature si stringono su alcuni particolari: la gente in fuga verso i rifugi, i cadaveri in strada, le rovine degli edifici, i bambini che lavorano alla fortificazione della capitale e quelli morti, ritrovati dalle proprie madri sepolti sotto le macerie. I fotogrammi non sono accompagnati da

¹⁶⁵ Cit. da *Fuego en España*, un lungometraggio della durata di 57 minuti, prodotto nel 1937 e conservato presso la Filmoteca Española de Madrid.

musica. Proprio come in un racconto ben costruito, il filmato prosegue mostrando gli aerei dell'aviazione fascista che sorvolano i cieli di Madrid. Suona la sirena d'allarme: panico generale, uomini, donne e bambini di nuovo in fuga. In sottofondo nessuna musica, solo il suono della sirena che allerta i cittadini madrileni. Ovunque scoppiano incendi, ovunque c'è distruzione e disperazione. Anche la biblioteca nazionale di Madrid, con i suoi rari manoscritti, viene colpita. Segno che la guerra non risparmia niente e nessuno. Su tutto questo, si avverte il commento della voce fuori campo: "...*La guerra, in definitiva...*". Assemblando i frammenti di alcune immagini tratte da *España al día* si mostrano le condizioni in cui versano le altre città spagnole. Malaga, Valencia e Bilbao hanno subito, come Madrid, gli orrori degli attacchi aerei; le immagini si accompagnano ad colonna sonora che riproduce il rumore dei bombardamenti. Poi Barcellona, vittima di ventiquattro attacchi aerei in una sola giornata. Ovunque reca i segni della distruzione: palazzi ridotti a un cumulo di macerie, intorno solo silenzio. Un lungo corteo funebre sfilava lungo il Paseo de Colón. È il popolo di Barcellona che si muove al suono di una musica malinconica. Con le immagini del porto, dove una nave appena attraccata scarica gli aiuti umanitari provenienti dall'America, il filmato si conclude.

Dalla descrizione delle immagini si nota quanto *Fuego en España* documenti, paradossalmente meglio di altri, l'importanza della fonte audiovisiva nell'analisi di un conflitto. Il fatto di essere il frutto di un insieme di fotogrammi conferisce al filmato un carattere particolare, in cui le immagini si sottraggono spesso alla direttiva ideologica del discorso e tendono ad assumere atteggiamenti devianti e incongrui rispetto a quanto indicato nel commento *off*. Emerge di fatto una tensione, un'incertezza, una tendenza dell'inquadratura e dell'operatore a divagare, a cercare altre direzioni di senso. In questo caso, la voce *off* ha una funzione molto precisa: indica che cosa guardare e come guardare, spiega perché ciò che si vede è interessante e di che cosa fa parte. Attira l'attenzione dello spettatore con termini altisonanti per far convergere volutamente gli sguardi sul tema mostrato, guidando gli spettatori, nel buio della sala, a divenire osservatori.

In effetti, il successo dei notiziari viene decretato proprio dalla crescente presenza nelle sale cinematografiche di un nutrito pubblico che, in guerra più che altrove, avverte il bisogno di essere informato sull'evoluzione degli eventi. A questo

punto, la funzione del notiziario diventa bipolare: se da una parte questi cinegiornali sono concepiti e strutturati con lo scopo di creare un prodotto fruibile a molti che racconti l'attualità, dall'altra non si può prescindere dall'osservare che il notiziario, essendo lo strumento attraverso il quale passa l'informazione, è "contaminato" da troppi elementi che intervengono nella messa in scena dell'attualità stessa, modificandone profondamente il significato reale. Le immagini, selezionate e montate secondo le esigenze del governo repubblicano, mostrano una rappresentazione della guerra che rispecchia in primo luogo il dramma vissuto dalla Repubblica; l'uso ricorrente di espressioni quali "l'attacco del fascismo", o "la Repubblica, vittima del fascismo" si inseriscono in questo progetto di costruzione mirato a presentare gli eventi secondo un certo punto di vista. Il caso di *España al día* proposto in questa sede ha rivelato una tendenza che privilegia l'interpretazione della guerra come conseguenza di un attacco ingiustificato; in effetti, il cinegiornale "marxista" non si fa portavoce di un riferimento ideologico preciso, ad eccezione della difesa della libertà repubblicana, e più in particolare della Catalogna. Ed è in funzione di questa cornice ideologica che *España al día* costruisce accuratamente i suoi servizi, all'interno dei quali gli elementi stilistici e narrativi sono combinati tra loro per fare appello alle emozioni in modo ripetitivo e meccanico. Ciò non vuole dire che il notiziario non abbia comunque un suo valore; al contrario, proprio la natura ambigua dell'audiovisivo e il suo modo di costruire la realtà secondo un'interpretazione soggettiva lo rendono estremamente affascinante ai fini di un'indagine storica. Tuttavia, se lo si osserva a distanza di oltre settant'anni, *España al día*, continua ad essere ricordato come il cinegiornale ufficiale delle organizzazioni marxiste, ma ha rappresentato anche un importante punto di partenza per numerosi storici del cinema spagnolo, professionisti del reportage e autori di film documentari.¹⁶⁶

Osservando gli ultimi servizi, che risalgono al periodo compreso tra la fine del 1938 e aprile 1939, si nota una certa monotonia tematica che si manifesta nell'uso di immagini e di commenti già utilizzati per la composizione di edizioni apparse nei mesi precedenti. La guerra, giunta alla fase conclusiva, viene raccontata sfruttando principalmente l'immagine "eroica" delle Brigate Internazionali. Un tema

¹⁶⁶ Tra questi figurano Rafael Gil e Antonio del Amo, due dei massimi esponenti tra i registi del cinema spagnolo nel periodo della guerra civile.

iconografico, questo, che accomuna diverse notizie: è il caso del Noticiario Nacional n. 12, realizzato nel novembre del 1938, in cui le immagini dei volontari che lasciano la Spagna per tornare al proprio paese domina gran parte del cinegiornale: se si osserva il sommario del filmato, si nota che questo servizio, con una durata di oltre quattro minuti, è il più lungo del notiziario. Le immagini mostrano il popolo di Barcellona che assiste alla sfilata dei brigatisti. La cinepresa riprende in sequenza un bambino che abbraccia un brigatista prima della partenza e una donna che bacia un soldato sotto una pioggia di volantini e una miriade di bandiere poste in ogni angolo della strada. Vi è nel servizio una sorta di euforia, nonostante la consapevolezza dell'ormai certa sconfitta e il rammarico per il rimpatrio dei soldati. Ciò che si evince da questa rappresentazione è il legame profondo che nel corso del conflitto si è instaurato tra i volontari e la popolazione civile e il senso di smarrimento che questi ultimi avvertono al momento dei saluti. Le inquadrature centrali della folla, i primi piani ai soldati ed una colonna sonora dai toni vivaci che dona un certo spessore alle immagini, attribuiscono uno spiccato protagonismo ai due elementi centrali: il popolo e i *loro* soldati.

Allo stesso modo, il rimpatrio dei volontari figura nel Noticiario Nacional n.16, la cui edizione risale al dicembre del 1938. Un servizio questa volta più breve, mostra in poco più di un minuto una colonna di brigatisti in partenza. Interessante al riguardo è il titolo stesso della notizia, *Aspectos de nuestra guerra. Antes la retirada integral de voluntarios*. La guerra è di fatto il comune denominatore che unisce la Spagna repubblicana. L'uso strategico dell'aggettivo "*nuestra*", se da un lato ricalca proprio questo tipo di sentimento, dall'altro denota ancora una volta quali siano gli aspetti che i repubblicani vogliono illustrare nel loro più importante notiziario. Sempre a titolo di esempio, lo stesso tema si ritrova nel Noticiario Nacional n. 15, realizzato nel dicembre del 1938, dove alla partenza dei brigatisti viene dedicato un servizio di oltre cinque minuti intitolato *El corazón de los internacionales*; si tratta di una durata assai lunga se si considera l'estensione temporale degli altri servizi presenti all'interno dello stesso notiziario, che superano appena il minuto. La notizia, composta da due sezioni tematiche differenti, riporta della partenza delle ultime brigate dirette in America Latina. Nella prima parte, le immagini riprendono i

brigatisti mentre ballano, il che indica ancora una volta l'atmosfera festosa che accompagna il ritiro dei volontari. La seconda parte passa in rassegna una serie di immagini che ritraggono i brigatisti impegnati in opere di assistenza sociale: la cinepresa si sofferma su alcune scritte murali che riportano la seguente dicitura: “...steremos hermanos para siempre...”, a cui seguono veloci fotogrammi dei brigatisti che provvedono alla disinfestazione delle abitazioni civili; tra questi, un medico presta le sue cure in un centro per l'assistenza sanitaria infantile, poi preparano, insieme ad alcune donne spagnole, il pranzo e successivamente la merenda per i bambini. Sono questi, dunque, gli aspetti della guerra narrati nelle ultime edizioni di *España al día*; se si osservano i sommari delle notizie filmate tra la seconda metà del 1938 e i primi mesi del 1939 si nota che gli aspetti propriamente militari, le battaglie, le sconfitte e le flebili vittorie sono assenti o menzionati appena. Dietro le immagini che descrivono temi e situazioni già ampiamente mostrate, si cela la consapevolezza della disfatta della Repubblica, un argomento sul quale si preferisce tacere.

2. 6 IL CINEMA DOCUMENTALE DI LUIS BUÑUEL. DA *LAS HURDES* A *ESPAÑA 1936*

“...Los siguientes documentos han sido filmados en los frentes de España por diferentes operadores, siempre en condiciones difíciles y a menudo con peligro para la vida. Hemos querido presentar objetivamente los hechos, que la opinión pública califica de rebeldes y republicanos, nacionales y rojos. En 1937 el cine debe seguir los acontecimientos del mundo, reproducirlos y difundirlos a los hombre de todos los países. Este documento sobre la guerra de España, reportaje cinematográfico único, no tiene otra intención que servir la causa de la historia...”.¹⁶⁷

Sulle note dell'inno nazionale catalano inizia, con un messaggio prettamente didascalico, *España 1936*, uno dei lavori più controversi attribuibili a Luis Buñuel. Nel prologo indirizzato allo spettatore, si esprime con chiarezza l'intento narrativo che anima la pellicola: proporre una visione generale e obiettiva della guerra di

¹⁶⁷ Locuzione scritta che appare nella pellicola, *Espagne 1936*, conservata nella Filmoteca Española di Madrid in versione francese ma sottotitolata in spagnolo.

Spagna, priva di tendenze e di fuorvianti pregiudizi ideologici. Si tratta di un documentario che racconta la storia del conflitto, i fatti, e che ben si inserisce nelle intenzioni del Governo repubblicano, la cui produzione cinematografica si avvale principalmente del contributo decisivo dei documentari di propaganda. Durante i primi mesi di guerra, tale produzione era nelle mani della Sezione di Propaganda del Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti; ma sul finire del 1936, il governo di Largo Caballero istituisce un Ministero della Propaganda con il compito di riorganizzazione tutta la produzione governativa e affida a Luis Buñuel, allora inviato dal governo repubblicano presso l'Ambasciata di Parigi, l'incarico di produrre un documentario sulla tragedia che affligge la Spagna repubblicana. La proposta del Governo viene accolta con entusiasmo da Luis Buñuel, il regista che qualche anno prima aveva realizzato *Tierra sin pan*, un documentario dal forte impatto sociale che svela all'Europa e al mondo le condizioni di estrema povertà in cui versa la piccola zona di montagna di Las Hurdes, una regione situata vicino alla frontiera con il Portogallo.¹⁶⁸ La scelta di trattare cinematograficamente questo tema non è stata certamente arbitraria. Era dagli inizi del XX secolo che gli intellettuali

¹⁶⁸ *Tierra sin pan* si presenta sotto vari aspetti come un caso del tutto particolare, mantenendo ciononostante caratteri di forte continuità con gli altri lavori del regista. Un documentario sulla poverissima zona montagnosa di Las Hurdes comincia a essere nei progetti di Buñuel quando il regista, uscito dal gruppo parigino dei surrealisti e tornato in Spagna nei primi anni della Repubblica, legge la tesi di dottorato di Maurice Legendre, direttore dell'Istituto francese di Madrid, che trattava proprio di quella zona da tutti i punti di vista possibili: botanico, climatologico, zoologico, sociologico. Con un colpo di fortuna, la vincita alla lotteria di un amico, Buñuel può realizzare il progetto: le ventimila pesetas vinte vengono utilizzate per permettere al regista e alla sua troupe di recarsi nella zona e di girare le immagini che, montate a Madrid dallo stesso Buñuel e in modo estremamente rudimentale, costituiscono la prima versione del film. Il commento sonoro viene aggiunto soltanto nel 1936, allo scoppio della guerra civile, quando il governo repubblicano fornisce i fondi sufficienti per l'operazione. Allo stesso periodo risale anche la didascalia finale, che mette in rapporto il film ai recentissimi eventi storici e lo rende esplicitamente schierato a favore della Repubblica e contro il fascismo di Hitler e Mussolini. La versione originale del film presenta un commento finale che allude al modo enfatico di vivere il dramma della guerra e che verrà tagliato diversi anni dopo l'uscita del film. Quest'ultima parte, oggi definitivamente scomparsa, si presenta come un esplicito attacco al fascismo e esalta il lavoro della collettività contro il feroce nemico straniero. "...la miseria che questo film si propone di mostrare non è una miseria senza rimedio... già in altre regioni della Spagna, contadini e lavoratori hanno ottenuto migliori condizioni di vita formando gruppi di lavoro collettivo, aiutandosi a vicenda e presentando i loro diritti agli esponenti del potere pubblico. Questo lavoro di gruppo ha condotto il popolo verso migliori condizioni di vita e ha dato vita al governo del Fronte popolare...la ribellione dei generali, sostenuti dall'Italia e dalla Germania, pretende di ristabilire i privilegi dei grandi proprietari terrieri, ma i contadini e i lavoratori della Spagna vinceranno questi abusi, Franco e i suoi complici...con gli aiuti degli antifascisti del mondo intero, la pace, il lavoro e la felicità vinceranno la guerra civile e faranno sparire per sempre i fuochi della miseria che questa pellicola vi ha mostrato...". Cfr., Centre Julio González, *Tierra sin pan: Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, Generalitat Valenciana 1999; V. Cordelli, *L'occhio anarchico del cinema: Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro 2001

spagnoli indicavano nella zona l'esempio più tangibile dell'arretratezza economica e culturale del paese. Al fine di comprendere il significato politico e propagandistico del film è doveroso ricordare il ruolo assunto da Buñuel nel corso degli anni Trenta, allorché stabilì importanti relazioni con i responsabili della propaganda dell'Internazionale Comunista e diventò il responsabile della sezione cinematografica dell'Associazione Internazionale degli scrittori e degli artisti rivoluzionari, nata nel marzo del 1932.¹⁶⁹ Il dipartimento di cinematografia dell'Associazione voleva creare una rete di proiezioni di cinema rivoluzionario in tutta Europa e produrre documentari di propaganda dal forte impatto sociale. Il progetto di filmare le severe condizioni in cui versava la regione diventò, dunque, uno dei primi lavori cinematografici del comunismo internazionale europeo. Da un punto di vista strettamente propagandistico, il filmato rappresenta un progetto interessante perché – come sostiene Juan Carlos Ibáñez – “scommette sul cammino rivoluzionario e rifiuta con forza le posizioni assunte in quel momento dalla socialdemocrazia”.¹⁷⁰ Di fatto, questa impostazione viene messa in luce all'interno della pellicola attraverso il ricorso a due elementi: la denuncia dell'abbandono nel quale erano stati lasciati gli abitanti de Las Hurdes e l'aperta critica alle riforme economiche promosse dalla Repubblica. *Tierra sin pan* è passato alla storia del cinema come uno dei documentari più sconvolgenti di tutti i tempi, per via della prospettiva tanto cruda quanto reale che ne caratterizza le sequenze. Tuttavia, la vocazione propagandistica del progetto viene ben presto messa a tacere dalle circostanze politiche; il filmato è censurato dalla coalizione di destra che guida la Repubblica dal novembre 1933 al febbraio 1936. Allo stesso modo, quando con l'ascesa al potere del governo del Fronte popolare ne viene autorizzata la pubblica proiezione, è lo stesso Buñuel ad autocensurarsi. Così, dopo la prima ed unica proiezione pubblica, a Madrid nella primavera del 1936, il regista decide di ritirare il film dalla circolazione. La presenza, per quanto controversa, del film, è sicuramente un elemento importante per valutare l'entità del cinema documentale nella Spagna degli anni Trenta, se non altro in uno stato embrionale. Si tratta certamente di un

¹⁶⁹ Sull'argomento, si veda il saggio di J. C. Ibáñez, “Cinema e politica nella Spagna degli anni Trenta: dall'avanguardia sperimentale al cinema di propaganda (1930-1936)”, in F. Anania, P. Melograni (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista. Un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce 2006, pp. 131-139

¹⁷⁰ Cit. in J. C. Ibáñez, *op. cit.*, p. 137

“esperimento” che non si inserisce in un consolidato programma di produzione, né ottiene una risonanza pubblica tale che permetta una divulgazione capillare dei contenuti politici e sociali.

Allo scoppio della guerra civile, la produzione documentale di Buñuel riceve una forte spinta propulsiva: contribuisce di certo a questo sviluppo della produzione, la richiesta – proveniente dal governo della Repubblica di Largo Caballero – di realizzare un documentario sui primi momenti della guerra civile. Allo stato attuale degli studi, sulla paternità di *España 1936* esistono però molte incertezze; tuttavia, sembra esserci una certa unanimità nel ritenere che il film – la cui realizzazione viene affidata a Jean-Paul Dreyfus, noto come “Le Chanois” – sia stato girato nella Francia del Fronte popolare, come esempio di propaganda repubblicana, in due versioni e in due lingue, francese e spagnolo. Ad insinuare i dubbi sulla paternità del film è proprio Buñuel che, in un incontro con lo storico Francisco Aranda che tentava di indagare sulla genesi della pellicola, afferma: “...Allì, en Paris, me ocupaba del material cinematografico rodado en España y hasta mandé hacer un film de montaje, cuyo título no recuerdo...”.¹⁷¹ Allo stesso modo, una serie di incertezze riguardano il titolo esatto della pellicola; non di rado, in diverse filmografie è possibile trovare *España 1937*, *Madrid 1936*, piuttosto che *¡España leal en armas!*.¹⁷²

España 1936 viene montato con le immagini provenienti da diversi materiali cinematografici, utilizzando soprattutto i servizi filmati dai sovietici Roman Karmen e Boris Makasev e le sequenze dei notiziari repubblicani.¹⁷³ Il film, della durata

¹⁷¹ Cit. da F. Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen 1970, p. 179. Francisco Aranda, studioso del cinema spagnolo, ha approfondito in particolare la cinematografia legata al nome di Luis Buñuel. La biografia critica sul cineasta è stata tradotta in più lingue ed è stata pubblicata in diversi paesi europei e negli Stati Uniti.

¹⁷² La questione è stata trattata da N. Nussinova, “España 1936 ¿es una producción de Luis Buñuel?”, in *Archivos de la Filmoteca* n. 22, febrero 1996, pp. 79-95

¹⁷³ Interessante al riguardo, è il lavoro dei due inviati sovietici in terra spagnola. Le loro riprese filmate servivano alla composizione del più famoso notiziario cinematografico sovietico, il *Soiuzkinochronica*, tradotto in versione castigliana con il titolo di “Sobre los sucesos de España”. Si tratta di un notiziario con carattere monografico, editato dal settembre 1936 fino al luglio del 1937. Allo scoppio della guerra civile, la Soiuzkinochronica, la casa di produzione incaricata della realizzazione dell’omonimo notiziario, invia in Spagna due tra i suoi migliori registi e giornalisti. Karmen e Makasev filmarono per il proprio cinegiornale oltre 18.000 metri di pellicola, documentando sugli eventi principali della prima fase del conflitto: il bombardamento di San Sebastián da parte dell’armata franchista, la formazione dei primi nuclei delle Brigate Internazionali nei pressi di Barcellona, l’assedio dell’Alcázar di Toledo e l’inizio degli attacchi su Madrid, Valencia, Barcellona e Bilbao, nonché le fasi salienti della battaglia di Guadalajara. Cfr. A. Del Amo, *Catálogo*

complessiva di 35 minuti, è strutturato in tre parti che si differenziano tra loro per la carica emotiva che caratterizza il contenuto di ognuna. Nel prologo si mostra il fermento politico che regna in Spagna negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della guerra civile: di fatto, il racconto comincia da lontano con le immagini che documentano il rovesciamento della monarchia, simbolicamente rappresentato dalla caduta di una statua equestre, le elezioni a Cortes, che assegnano la vittoria al Fronte popolare e la successiva elezione del nuovo presidente della Repubblica, Manuel Azaña. La voce tranquilla dello speaker e i volti sorridenti della gente trasmettono la sensazione di quella stessa felicità e stabilità che caratterizzava gli spagnoli alla vigilia della ribellione franchista.

La seconda parte tratta gli eventi che seguono alla sollevazione militare franchista, rappresentata da un'esplosione sulla mappa geografica della Spagna. Dominano le immagini di Franco, delle sfilate delle truppe nazionaliste: la cinepresa si sofferma sui volti dei soldati, mostrando la variegata composizione dell'esercito. Seguono le immagini che documentano la caduta di Irún e di San Sebastián e il panico che si diffonde tra la popolazione civile. Il paese si unisce nella lotta e nel film traspare, caricandolo di significato ideologico, l'ottimismo del popolo spagnolo che spera nella propria vittoria. A tutto questo si aggiunge una nota amara: il tema del tradimento alla Spagna da parte delle potenze europee, che con la dichiarazione della politica del "non-intervento", le negano formalmente ogni tipo di sostegno.

La parte finale del film ruota principalmente intorno al tema dell'attacco e della difesa di Madrid. La sequenza inizia con le immagini del lancio di una bomba sulla capitale, seguite da quelle dei cadaveri di donne e bambini filmati per connotare la scena con caratteri drammatici e osceni. Velocemente, la cinepresa passa in rassegna diversi personaggi, da Caballero alla Pasionaria, da Durruti a Miaja. Segue l'immagine di un bambino che con il pugno in alto grida: «¡No pasaran!», voce di una disperata resistenza nella Spagna assediata dal nemico, e quella di Dolores Ibarruri nell'atto di pronunciare un discorso destinato ad essere inserito nel *Gaumont-Actualités*.¹⁷⁴ Alle immagini del bombardamento, dei lavori di

general del cine de la guerra civil, op. cit., pp. 571-588; ma anche, M. Crusells, *La guerra civil española: cine y propaganda*, op. cit., pp. 89-92

¹⁷⁴ Negli anni Trenta, le società cinematografiche erano solite scambiarsi il materiale filmato. A titolo di esempio, l'immagine della Pasionaria filmata dagli operatori spagnoli appare nel PJ 1936 357-13,

fortificazione della città, dei feriti e dei cadaveri segue un fotogramma che riporta una locuzione particolarmente eloquente: “*Madrid se ha convertido en el Verdún de España*”. Sulle immagini delle donne che portano alta la bandiera della Spagna repubblicana e sulle note dell’inno della Repubblica, il filmato si conclude, destando l’attenzione dello spettatore con un commento della voce narrante che, con rabbia e rammarico, si chiede: “*¿Cuándo acabará por fin esta horrible guerra que amenaza a la paz en toda Europa?*”.

Con la realizzazione di *España 1936*, Buñuel vuole dichiaratamente attirare l’attenzione degli intellettuali occidentali sugli eventi che stanno sconvolgendo la Spagna, dimostrare l’entità del dramma di cui è vittima il paese, spiegare che il fascismo non è solo una tragedia nazionale, ma una minaccia per l’umanità intera. Tuttavia, il proposito iniziale espresso nell’introduzione, mostrare obiettivamente sia i repubblicani che i ribelli, non sembra essere rispettato. Le immagini del film non mostrano né l’una, né l’altra forza in campo; il protagonista è il popolo che difende la Repubblica. La scelta di privilegiare un certo tipo di ripresa non deve meravigliare. Come si è detto, il filmato è costruito con immagini provenienti dalla cinepresa di diversi operatori, e il fatto di insistere sul popolo che si ritrova unito nel dramma dell’assedio si inserisce perfettamente nella tradizione stilistica e iconografica che caratterizza *España al día*. Allo stesso modo anche l’eroica difesa di Madrid, che occupa buona parte del documentario, è uno dei temi già ampiamente utilizzati all’interno dei notiziari cinematografici nella costruzione della propaganda repubblicana, trasposta sullo schermo con immagini che mostrano una popolazione entusiasta che, col supporto dell’esercito, riesce a frenare l’avanzata del nemico.

Contrariamente a quanto avviene per le immagini, la parte sonora del film appare ben strutturata in una doppia direzione: se da un lato, la voce fuori campo che commenta volutamente solo alcune scene è del tutto neutrale per non influenzare l’opinione dello spettatore, dall’altro la musica viene inserita laddove si vogliono sottolineare eventi di particolare rilievo. Non mancano poi effetti sonori speciali che causano un’impressione assai forte nello spettatore: il bombardamento di Madrid inizia, per esempio, con il suono di una sirena, a cui seguono immagini di aerei che lanciano bombe dal cielo. Psicologicamente, lo spettatore viene preparato ad

avvertire l'esplosione, ma questa non si produce. In luogo di uno shock sonoro, ce n'è un altro di natura visiva: una bambina morta giace a terra. Accanto al valore evocativo delle immagini, il sonoro assume così una funzione portante; ed è in questo complemento di suoni e immagini che si manifesta l'essenza del lavoro di Buñuel. Di fatto, la finalità del documentario, che raggiunge adeguatamente il suo intento propagandistico, non è quella di proporre un'analisi storica, quanto piuttosto quella di rievocare una serie di fatti storici attraverso l'uso ragionato e congiunto delle potenzialità proprie del cinema. Il filmato obbedisce alla logica rigorosa della propaganda cinematografica, decidendo e selezionando quali elementi mostrare e quali no, quali temi affrontare e quali tacere; l'esempio più evidente di questa manipolazione della realtà si ritrova in un punto fondamentale della pellicola: alla critica sulla politica del non intervento non segue, come invece dovrebbe essere, nessuna menzione generale sugli aiuti che la Repubblica riceve dall'Unione Sovietica.

Nel 1967, nel corso di un'intervista, Buñuel, che fino ad allora aveva evitato di entrare nel merito della questione, riconosce *España 1936* come un'opera sua. Ma lo fa con trenta anni di ritardo, dicendo:

"...En ninguna de mis películas aspiré a ilustrar tesis alguna. El cine político o didáctico no me interesa. En este sentido estoy limpio. Pero haga lo que haga buscarán en todo, infaliblemente, un doble sentido...".¹⁷⁵

Nonostante la dichiarazione di Buñuel, resta ancora indubbia per molti storici del cinema spagnolo la paternità di questa pellicola, emblema per eccellenza della propaganda del governo della Repubblica.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Cfr. J. Cobos, G. De Erice, "Entrevista con Luis Buñuel", in *Cahiers du cinéma*, n. 191, année 1967 pp. 70-78

¹⁷⁶ Enric Ripoll sostiene che sebbene per molto tempo la paternità del film sia stata attribuita a Luis Buñuel, in realtà fu il francese Jean-Paul Le Chanois che montò il materiale inviato a Parigi dal governo della Repubblica con l'intenzione di rompere la passiva neutralità delle grandi potenze avvicinandole al dramma della Repubblica. Si veda, *100 películas sobre la guerra civil española*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas 1992

2.7 STRUTTURE E FUNZIONI DELLA CINEMATOGRAFIA NELLA SPAGNA NAZIONALISTA

La necessità di dare del conflitto una capillare copertura informativa genera, nelle due parti in lotta, una spinta propulsiva in direzione di una produzione cinematografica dai toni propagandistici accentuati. Se si considera il carattere ideologico della guerra, intesa come una battaglia tra libertà e tradizione, tra comunismo e fascismo, tra giustizia e ordine sociale, risulta di gran lunga più facile comprendere le dinamiche attraverso le quali i due schieramenti sono stati obbligati – dalle esigenze della propaganda di guerra – a mostrare i propri valori e a denigrare quelli degli avversari. Non si tratta tuttavia di un percorso sempre lineare; almeno per quanto riguarda la Spagna nazionalista dove, contrariamente a quanto avviene tra i repubblicani, l'organizzazione di un concreto apparato cinematografico sembra essere un obiettivo difficile da raggiungere. Con lo scoppio del conflitto, il panorama cinematografico cambia totalmente. Il fallimento del colpo di stato sorprende e la Spagna nazionalista si trova impreparata ad una reazione adeguata: manca il tempo per organizzare una politica che favorisca, con l'ausilio del cinema, il fiorire di una proficua strategia propagandistica. Nella zona ribelle, le forze combattenti non adottano la strategia del comando unico, ad eccezione degli aspetti puramente militari. Si vivono mesi di anarchia amministrativa, in cui si delinea chiaramente la preparazione dei militari golpisti, addestrati per portare a termine un *pronunciamiento* rapido piuttosto che preparati a combattere una guerra civile prolungata.¹⁷⁷ Al momento della sollevazione militare, nella Spagna nazionale si stavano girando due film: *El genio alegre* a Cordova, prodotto dalla CIFESA e *Asilo*

¹⁷⁷ Pur con il grande vantaggio della sorpresa e con l'appoggio della maggioranza degli ufficiali dell'intera Spagna continentale, la rivolta militare del 17 luglio 1936 fallisce il suo obiettivo immediato: conquistare tutte le principali città spagnole prima di muovere all'attacco della capitale. Il metodo rivoluzionario adottato dal generale Franco ha caratteristiche specificamente spagnole: si tratta del *pronunciamiento*, ossia un sollevamento dell'esercito nella Spagna delle province, seguito dalla caduta della capitale. I militari golpisti avevano certamente messo in conto eventuali insuccessi, ma non avevano di sicuro previsto il quasi totale fallimento del loro colpo di Stato. Nelle principali città del paese infatti, la sollevazione è sconfitta; le forze popolari si sono armate e hanno battuto le truppe franchiste. I sollevati hanno a disposizione la totalità dell'esercito d'Africa, il fulcro dell'esercito spagnolo, forgiato da una dura disciplina e da una vera esperienza bellica, e un corpo di truppe marocchine comandate dai migliori ufficiali, tra cui Franco. Si veda, G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, op. cit. pp. 33-39

naval a Cadice, della CEA, rimasto però inconcluso.¹⁷⁸ In conseguenza degli eventi bellici, gran parte degli studi e dei laboratori cinematografici restano un'esclusiva della zona controllata dai repubblicani e la carenza e la precarietà delle infrastrutture obbligano la Spagna di Franco a cercare un appoggio fuori i confini del paese, trovando un naturale sostegno nelle nazioni alleate: Italia, Germania e Portogallo. Di fatto, la produzione filmica nazionalista si paralizza per diversi mesi, favorendo, seppur indirettamente, il consolidamento della già avviata propaganda cinematografica avversaria sebbene non manchino diversi tentativi di creare delle strutture apposite atte a garantire la gestione delle informazioni in entrata e in uscita. Un reale interesse per la cinematografia non si manifesta fino al 1937, quando si crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, progetto messo a punto dagli esponenti della Falange Española Tradicionalista che, in seguito all'unificazione tra la Falange Española e la Comunión Tradicionalista Carlista voluta da Franco nell'aprile del 1937, si converte nell'unico partito autorizzato esistente nella zona nazionale.¹⁷⁹ Pur dotandosi di una propria sezione di cinema, la Delegación non riesce ad avviare una produzione adeguata alle esigenze belliche. Il nuovo

¹⁷⁸ La CIFESA (Compañía Industrial Films Español S.A.) era una società di produzione privata, con sede a Siviglia, diretta da Vicente Casanova, un uomo che, allo scoppio della guerra, decise di organizzare la produzione cinematografica dei ribelli. Immediatamente dopo la sollevazione militare franchista, gli operatori che stavano lavorando alla pellicola *El genio alegre* mostrarono dichiarate simpatie per i militari golpisti. Così, la CIFESA si scisse in due: le succursali di Madrid e Barcellona restarono al servizio dei repubblicani, mentre dalla succursale di Siviglia iniziò un lavoro di produzione e distribuzione di pellicole in sostegno della causa nazionalista. E proprio la sede andalusa dell'impresa realizzerà 16 documentari di propaganda a partire dal 1936 con un reportage sul funerale del generale Sanjurjo, continuando con titoli come *Hacia una nueva España* (1936), *Asturias para España* (1936), *Bilbao para España* (1937), *Santander para España* (1937), *Oviedo y Asturias* (1937), *Entierro del general Mola* (1937) e *Brigadas navarras* (1937). Mancando però nella Spagna nazionalista un'adeguata infrastruttura per il montaggio delle pellicole, tutto il materiale filmico girato viene inviato negli studi di Berlino e Lisbona. *El genio alegre* fu l'unico lungometraggio realizzato dalla CIFESA in collaborazione con la Hispano-Film-Produktion. La CEA (Cinematografía Española Americana) girò invece *Romancero marroquí* per l'Alto Commissariato di Spagna in Marocco, montata anch'essa presso gli studi cinematografici tedeschi. Cfr., A. Del Amo, *op. cit.*, pp. 66-72

¹⁷⁹ Dal 1933 vi è in Spagna un partito fascista, la Falange, fondata da José Antonio, figlio dell'ex dittatore Primo de Rivera. Ma la Falange è una forza esigua, dedita soprattutto ad attività "squadristiche" e al di là del simbolismo non ha dei connotati propriamente fascisti. Il suo leader è piuttosto un convinto nazionalista, nostalgico della remota grandezza della Spagna. José Antonio è un personaggio *atípico* rispetto ai leader fascisti del suo tempo; la sua adesione al fascismo, più che ideologica, appare *funzionale* ad un ritorno della Spagna alla grandezza del passato e alla salvaguardia del paese dalla rivoluzione socialista. Il leader della Falange è per molti aspetti un tipico *señorito*, il giovane di ricca famiglia per il quale lavorare non è una necessità, su cui si appuntano gli odi e i rancori delle classi popolari. La Falange diviene il polo di attrazione dei più accesi nemici del Fronte Popolare, ma nel corso della sollevazione militare le è riservato solamente un lavoro di caccia ed epurazione di tutti i possibili oppositori del movimento nazionale. Solo con la nascita del regime franchista, la Falange assume il ruolo di partito unico. Cfr. G. Ranzato, *op. cit.* pp. 29-31.

organismo, diretto da Vicente Cadenas, realizza però alcuni cortometraggi importanti. In uno di questi, *Frente de Vizcaya y 18 julio 1936* (1937), i falangisti danno una propria versione del bombardamento su Guernica, attribuendo la distruzione della cittadina basca all'opera degli incendiari repubblicani. Uno degli aspetti che rendono più interessante l'apparato cinematografico nazionalista è legato alla censura la cui applicazione passa, durante gli anni di guerra, nelle mani di diversi organismi determinando una certa confusione sulle competenze proprie di ognuno. Nel marzo del 1937 si crea la Junta de Censura di Siviglia e La Coruña, il cui unico compito consiste nel visionare le pellicole importate dall'estero. Il decreto legge che sancisce la nascita dell'organismo riporta quanto segue:

"...Si crea, con carattere nazionale, una Junta de Censura Cinematográfica nelle province di Siviglia e La Coruña, la cui missione sarà la seguente: controllare e censurare tutte le proiezioni e le pellicole cinematografiche girate o importate nella nostra nazione, rilasciando un certificato per le pellicole che, a suo giudizio, possono essere proiettate...si dichiara obbligatorio, come garanzia di censura, l'apposizione di un marchio tanto sulle pellicole originali quanto sulle sue copie...".¹⁸⁰

Il 19 ottobre 1937, la regolamentazione della censura viene affidata alla Delegación del Estado para Prensa y Propaganda: a partire da questo momento, tutti gli organismi che si occupano di censura dipenderanno dalla Delegación.

"...Tutti gli organismi che attualmente si occupano di censura passano alle dipendenze della Delegación che eserciterà il controllo sulle pellicole girate in territorio nazionale applicando preventivamente la censura sul titolo, sull'argomento, sugli attori, sul luogo della scena...".¹⁸¹

Nel dicembre del 1937, la nascita di un nuovo organismo crea ulteriore confusione nell'identificare le competenze in materia di gestione della censura: si tratta della Junta Superior de la Censura en Salamanca che, oltre ad assorbire le mansioni della

¹⁸⁰ Si veda lo studio puntuale di I. Arrillaga e C. Leira, "Legislación e industria cinematográfica durante la guerra civil", in A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, pp. 55-91

¹⁸¹ *Ibidem* pp. 56-58

Junta de Siviglia, provvede ad applicare la censura all'interno dei notiziari e al cinema di propaganda in generale.

“...Si crea la Junta Superior de Censura che, fino a nuovo ordine resterà a Salamanca, e sotto il suo controllo funzionerà la Junta de Sevilla...tutte le pellicole importate per essere proiettate in territorio nazionale, così come quelle prodotte nello stesso territorio, dovranno essere visionate e approvate dalla Junta de Sevilla, mentre le pellicole con carattere politico, propagandistico, sociale o religioso, così come i notiziari cinematografici saranno censurati dalla Junta Superior de Salamanca...”

Ufficialmente, la nascita di un vero apparato cinematografico al servizio dei franchisti risale all'aprile del 1938, quando si crea il Departamento Nacional del Cinematografía (DNC), un organismo dipendente dal Departamento Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior, istituito con lo scopo di assicurare la realizzazione di cinegiornali e documentari e di controllare, nonché regolare, la produzione cinematografica nazionale e straniera importata nella zona nazionalista. Pochi mesi prima, nel gennaio del 1938, viene eletto a Burgos il primo governo della zona nazionale, che consta non solo di militari ma anche di civili. La nuova configurazione politica consente la creazione dei primi ministeri, tra i quali quello degli Interni, al comando del quale viene posto Ramón Serrano Súñer e dal quale dipenderà, a partire da questo momento, l'evolversi della cinematografia nazionalista. Tra le tante sfumature che avvolgono la guerra civile, una riflessione a parte merita il discorso sulla repressione politica che coinvolge direttamente anche il settore cinematografico.¹⁸² Nell'ambito della cinematografia nazionalista, il DNC si

¹⁸² Allo scoppio del conflitto, lo scopo della repressione era quello di frenare qualunque intento di opposizione. Il generale Mola nelle sue «Instrucciones sobre el Golpe Militar» dice: “è necessario propagandare un'atmosfera di terrore...tutti coloro che, apertamente o segretamente, sono difensori del Fronte Popolare devono essere fucilati”. Per coordinare le pratiche repressive, i nazionalisti istituiscono la Oficina de Información y Propaganda anticomunista e la Delegación nacional de Asuntos Especiales: la prima con il compito di requisire ogni tipo di documento comunista, la seconda per censurare ogni tipo di documentazione massonica. Altro importante organismo di repressione è il Tribunal de Responsabilidades políticas, creato con lo scopo di perseguire tutti gli spagnoli che a partire dal 1 ottobre del 1934 avevano militato nelle organizzazioni di sinistra o in quelle massoniche e incaricato di punire coloro che avevano sostenuto economicamente la Repubblica tramite donazioni e quelli che si oppongono al Movimento servendosi della stampa, della radio o di qualunque altro mezzo di diffusione. Cfr. E. Díez, “La represión franquista en el ámbito profesional del cine”, in *Archivos de la Filmoteca*, n. 30, ottobre 1998, pp. 55-80

configura come l'organismo con maggiore autorità repressiva. Manuel Augusto García Viñolas, capo del Dipartimento, dimostra di avere un ottimo intuito nel saper riconoscere le simpatie politiche di tutti coloro che si dedicano al cinema. Il Departamento Nacional de Cinematografía esercita la vigilanza politica sia attraverso il controllo sul consiglio di amministrazione delle imprese cinematografiche, sia sottoponendo ad un "esame politico" i lavoratori che aspirano a far parte dell'organismo cinematografico di Stato. Ricorrendo anche a mezzi meno leciti, il DNC reprime le compagnie cinematografiche implicate commercialmente, attraverso il finanziamento e la distribuzione, con la zona repubblicana. È il caso della Paramount, che durante la guerra civile non riceve mai l'autorizzazione ad esportare pellicole sul suolo spagnolo. Già a partire dal febbraio del 1937, infatti, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda proibisce in tutta la zona franchista la proiezione di pellicole di oltre venti registi nordamericani. Allo stesso modo vengono inseriti nelle liste nere anche attori e produttori aderenti al Motion Picture Artists Committee, un organismo costituito per sostenere la Repubblica; tra i nomi, nel lungo elenco della lista nera, figura anche quello di Shirley Temple, al tempo una bambina di dieci anni, perseguitata per aver preso parte ad una manifestazione contro Franco. Da parte repubblicana, viene inquisita e arrestata l'attrice Lupe-Sino, famosa per essere l'amante del torero Manolete: imprigionata nel 1939 nel carcere per donne de Las Ventas e liberata nel 1942, il mondo cinematografico sembra essere, anche dopo la scarcerazione, restio ad accoglierla, poiché associa il suo nome all'episodio dell'arresto. L'attrice Rosita Diaz era sul punto di essere fucilata a Cordoba, dove stava girando *El Genio Alegre*; dopo una lunga permanenza in carcere, viene liberata non appena si apprende la sua relazione sentimentale col figlio di Negrin. Dal punto di vista strettamente politico, la repressione franchista è considerata "necessaria" in virtù del cambiamento sociale auspicato; al tempo stesso, si prefigura come uno strumento indispensabile ai fini della sopravvivenza del regime.

Nonostante gli sviluppi in direzione di una politica cinematografica strutturata, le posizioni di Franco nei confronti del cinema si basano su un profondo scetticismo. In realtà, non solo il cinema è considerato uno strumento inadeguato alla diffusione di una propaganda pro-franchista, ma anzi, le immagini filmate sono considerate estremamente pericolose poiché, in virtù della loro versatilità, possono

risultare utili al nemico. Di fatto, Franco detesta ogni forma di rappresentazione: a differenza di Hitler o Mussolini non ama essere fotografato o filmato. In questo contesto, l'intervento dell'Italia e della Germania si rivela decisivo: i due paesi, con una consolidata tradizione cinematografica alle spalle, convincono i nazionalisti della necessità di diffondere un'informazione audiovisiva da contrapporre alla propaganda nemica. L'Italia sostiene la Spagna nazionalista creando a Salamanca un Ufficio Stampa e Propaganda con l'obiettivo di produrre nuovo materiale propagandistico da inviare sugli schermi italiani tramite l'Istituto Luce. Gli aiuti offerti invece della Germania non sono unicamente il risultato di una condivisa motivazione ideologica, quanto piuttosto frutto di un ragionamento ben preciso: in realtà, Hitler vede nella collaborazione con l'industria cinematografica spagnola la possibilità di portare il cinema tedesco nei grandi mercati dell'America Latina.¹⁸³ Tra i tanti strascichi lasciati dalla guerra civile, uno dei più singolari è proprio il rapporto di dipendenza

¹⁸³ Alla fine del 1936, a causa della precarietà delle infrastrutture spagnole disponibili, nasce a Berlino, per volere di Joahnn Wilhelm Ther – che in passato aveva lavorato per la CIFESA – la Hispano-Film-Produktion, frutto di accordi diplomatici e di interessi privati, che nel giro di pochissimi mesi riesce a mettere sul mercato internazionale cinque lungometraggi di fiction relativi alla guerra. Il primo obiettivo della HFP è quello di produrre pellicole di propaganda in favore della causa nazionalista. Tra ottobre e novembre del 1936 viene prodotto il documentario *Geissel der welt (El azote del mundo)*: presentato in Germania e in Austria, la pellicola mostra il conflitto spagnolo come la conseguenza di un complotto internazionale del comunismo. Il secondo obiettivo della HFP è quello di girare pellicole commerciali in versione castigliana e tedesca col fine di favorire lo sbarco del cinema nazista nei paesi dell'America ispano-parlanti. La produzione più interessante della Hispano-Film-Produktion è *España heroica* (in tedesco, *Helden in Spanien*) del 1938, il miglior film di propaganda del partito franchista, visto come la risposta a *España 1936* di Luis Buñuel. Considerato il film-manifesto della Spagna nazionalista, *España heroica* viene fatto proiettare davanti al comitato del non-intervento. Tuttavia, il contributo cinematografico tedesco più significativo per la causa spagnola si ha con il film di Karl Ritter "In kampf Gegen den Weltfeind", meglio conosciuto col titolo di *Legione Condor*, girato del 1939 e fatto proiettare in molti paesi occupati dai nazisti. Il film è visto come un omaggio ai piloti tedeschi che hanno combattuto in Spagna e rappresenta un'ottima scuola per dimostrare l'efficienza della propaganda nazifascista. *Legione Condor* è un lungometraggio costituito da tre parti: la prima, la più lunga, mostra la storia politico-militare della guerra civile fino all'occupazione della Catalogna; la seconda, descrive dettagliatamente gli interventi aerei degli aviatori tedeschi nelle fasi più complicate del conflitto; la terza ed ultima parte illustra il ritorno trionfale dei legionari, accolti da Goering e da Hitler, soffermandosi sulla sfilata e sul discorso di benvenuto del Führer. Il film, senza dubbio impressionante, evoca la perfezione tecnica dei soldati nazisti in Spagna, insistendo soprattutto sui moderni armamenti che saranno protagonisti anche della seconda guerra mondiale. *Legione Condor* appare nei cinema nel giugno del 1939, quando la guerra era finita da qualche mese. Nello stesso periodo esce *Ispanija*, il film sovietico incentrato sugli aiuti che la Russia concede alla Repubblica. Non è un caso quindi che *Legione Condor* esalti a sua volta il valore degli aiuti tedeschi all'esercito nazionalista. Si tratta certamente di due film complementari, che intendono spiegare le ragioni e le implicazioni internazionali che la guerra di Spagna ha avuto, procedendo dall'analisi di due diversi punti di vista. Si veda sull'argomento, N. Berthier, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Paris, Presses Universitaires 1999. Mentre per una ricostruzione più approfondita di *España heroica*, cfr. J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española 1997, pp. 119-121

che la cinematografia spagnola stabilisce con la cinematografia nazista. Senza gli aiuti del Terzo Reich sarebbe stato impossibile girare pellicole nella zona franchista, giacché gli studi e i laboratori si trovavano nella zona repubblicana. La Germania giustifica l'appoggio ai nazionalisti come una reazione di autodifesa alla propaganda comunista, ma il vero motivo che la spinge ad intervenire risiede nella sua ambizione espansionistica e nel desiderio di porre un freno al predominio cinematografico americano. Nel 1934, infatti la produzione hollywoodiana aveva varcato i confini del continente, imponendosi in Europa con cifre significative.¹⁸⁴

Tuttavia, le affinità ideologiche tra i due regimi non impediscono il sorgere di complicazioni nel fissare i parametri della cooperazione. Ogni paese presenta di fatto una cinematografia con proprie, specifiche caratteristiche; in Germania, per esempio, lo Stato possiede azioni nelle imprese cinematografiche e pertanto, compagnie come la UFA e la TOBIS, che nascono come imprese private, nascondono in realtà gli interessi di Goebbels. Parallelamente alle attività promosse da Berlino, nella zona nazionale si crea un apparato propagandistico di attività cinematografica, la già citata Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (DEPP), organismo diretto dal fratello di Franco, Nicolas Franco. Il tentativo di organizzare una sezione dedicata alla cinematografia, viene messa in discussione da difficoltà di carattere pratico: la mancanza di pellicola vergine, l'assenza di una équipe di riprese, di personale qualificato, di studi e laboratori e soprattutto, di una rete di distribuzione nazionale ed internazionale impediscono il conseguimento degli obiettivi che si propone. Con grande sorpresa, quando la Delegación chiede aiuto ai nazisti per far fronte a questo tipo di carenze, riceve in cambio una serie di risposte negative.¹⁸⁵

La situazione si complica quando viene nominato capo del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), Manuel Augusto Garcia Viñolas. Il DNC si prefigura subito come un'istituzione indispensabile per la produzione di documentari

¹⁸⁴ Nel 1934, Hollywood aveva esportato oltre 34 milioni di pellicola dominando di fatto i mercati cinematografici principali: l'America centrale, l'Inghilterra, l'Argentina, la Spagna, il Brasile, il Canada, la Francia e il Messico. Si veda sull'argomento, G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi 2000

¹⁸⁵ Come sostiene E. Díez, al fine di produrre immagini di propaganda che rispondano alle proprie esigenze, la Delegación si vede costretta a cercarsi altri soci: in primo luogo si rivolge alla CIFESA, la compagnia di produzione spagnola più vicina a Franco e con interessi propriamente nazi-fascisti. Poi alla CEA, un'impresa legata alla tedesca Tobis attraverso la filiale spagnola, la Hispania-Tobis. Cfr. E. Díez, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)", in *Archivos de la Filmoteca* n°. 33, octubre 1999, pp. 35-51

e di un notiziario ufficiale che abbiamo una diffusione capillare. Al fine di realizzare un così ambizioso progetto, Viñolas si rivolge a diverse imprese cinematografiche offrendo in esclusiva lo sfruttamento delle immagini girate in Spagna in cambio di aiuti nella produzione e distribuzione. La potenziale società interessata allo scambio è la UFA poiché, ad eccezione del proprio notiziario, l'unico contributo propagandistico che dedica alla causa dei nazionali è *En lucha con los enemigos del mundo (In Kampf Gegen den Weltfeind)*.¹⁸⁶ Ma la UFA rifiuta la proposta di Viñolas, probabilmente perché intravede nel notiziario spagnolo un potenziale rivale. Al contrario, la Tobis sembra attratta dall'idea di Viñolas; tuttavia, in cambio della collaborazione col DNC, esige alcune concessioni in materia di propaganda, censura e commercio cinematografico; non si tratta, in realtà, di richieste e scambi tra case cinematografiche, quanto piuttosto di negoziazioni che interessano i due governi, quello spagnolo e quello tedesco.

In primo luogo, i tedeschi chiedono di esibire in Spagna, senza limiti né censure, le proprie pellicole di propaganda, al fine di indurre gli spagnoli “sulla via” del nazionalsocialismo o, almeno, di creare un ambiente favorevole alla Germania nazista. In seguito a questa prima richiesta, sorgono in Spagna non pochi problemi a causa del contenuto dichiaratamente razzista delle pellicole tedesche. Inoltre la Germania pretende che la distribuzione in Spagna del *Noticiario Español* sia affidata alla filiale della Tobis a Siviglia, la Hispania-Tobis e che il notiziario UFA sia proiettato senza ostacoli. Ma la condizione che preme di più ai tedeschi è un'altra: la Tobis vuole che le autorità spagnole limitino il rodaggio degli altri notiziari, in modo che i paesi stranieri si rivolgano esclusivamente ad essa per acquistare immagini relative al conflitto spagnolo. Il governo spagnolo, effettivamente, sembra disposto a concedere il monopolio alla Tobis, a condizione, però, che l'impresa tedesca si dimostri capace di far proiettare il notiziario franchista più in là della sua area di influenza, arrivando negli Stati Uniti e in Inghilterra.

In secondo luogo, i nazisti esigono che vengano censurate tutte le pellicole che offendono il popolo tedesco. Per offensive si intendono quelle pellicole che, prodotte in un dato paese, attaccano i costumi, la storia, le istituzioni di un altro paese. Già da tempo infatti, a sostegno di questa rigida politica cinematografica, la

¹⁸⁶ Il notiziario cinematografico tedesco è il *Die Ufa-Tonwoche*, prodotto a partire dal 1937.

Germania proibiva nel suo territorio la proiezione di pellicole che incoraggiavano una propaganda contraria ideologicamente a quella dei nazionalsocialisti. Nel giugno del 1938 gli spagnoli siglano a Berlino il patto con la Tobis; le clausole finali dell'accordo prevedono che il DNC consegni alla società tedesca da 500 a 600 metri di pellicola al giorno riguardante l'informazione proveniente dalla Spagna. Nei laboratori di Berlino, la Tobis procede al montaggio e alla sonorizzazione del materiale e in un paio di settimane confeziona un numero del *Noticiario Español*.¹⁸⁷ Così, a prezzo di un percorso lungo e difficile, i nazionalisti riescono a creare il proprio cinegiornale e dopo mesi passati a discutere dettagli più o meno formali con la Germania, il cinegiornale riesce ad arrivare nelle sale cinematografiche spagnole.

2.8 LE IMMAGINI DELLA GUERRA DALLE CINEPRESE DEI FRANCHISTI : ANALISI DEL *NOTICIARIO ESPAÑOL*

Con la creazione del *Noticiario Español* la propaganda franchista raggiunge la sua massima espressività. Tuttavia, data la tardiva tempestività con cui la macchina propagandistica si mette in moto, la produzione del *Noticiario* copre inevitabilmente un ristretto arco temporale. Il primo numero viene proiettato nelle sale cinematografiche nel 1938 e l'ultimo nel 1941; nei quattro anni di vita del notiziario, si editano poco più di trenta numeri e solo diciannove edizioni si relazionano alla guerra civile ancora in corso. Ciò nonostante, il notiziario pone le basi per una rappresentazione del franchismo che solo dopo la guerra, raggiungerà,

¹⁸⁷ Nel 1940 nuovi e importanti accordi tra la Spagna e la Germania fanno vengono stipulati. In questo periodo, i temi della censura e della propaganda sembrano passare in secondo piano: si sta infatti discutendo della possibile fusione dei notiziario tedeschi UFA, TOBIS e Fox Deulig in un'unica grande testata, il *Die Deutsche Wochenschau*. Al contempo, il *Noticiario Español* viene sospeso temporaneamente per consentire una riforma totale e presentare al pubblico un *Noticiario Español* nuovo, in linea con le attuali necessità della Propaganda nazionale. L'accordo con la TOBIS aveva prodotto in due anni circa 31 notiziari e 22 documentari. Nei mesi seguenti, si avrà una maggiore presenza di notizie spagnole nel cinegiornale *Actualidades UFA*. Nel 1942 si edita il documentario *La division azul española* sui combattimenti dei falangisti in Unione Sovietica. Si veda lo studio approfondito di R. Tranche e V. Sánchez- Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española 2000

con il NO-DO, il suo massimo splendore.¹⁸⁸ Con una durata approssimativa di dieci minuti, in ogni edizione si affrontano più temi, sebbene l'attenzione sia focalizzata sugli aspetti di carattere militare, in funzione di un'accesa esaltazione del franchismo e del suo maggiore *leader*.

A partire dalla prima edizione, il *Noticiero Español* viene proiettato obbligatoriamente in tutte le sale cinematografiche, in coincidenza con l'inizio o la fine dello spettacolo. L'imposizione della rappresentazione sembra essere di fatto un elemento costante nella propaganda franchista; già a partire dall'ottobre del 1937, nei cinema era obbligatoria l'esecuzione dell'inno nazionale mentre gli spettatori, in piedi, tendevano il braccio in alto imitando il saluto fascista. In quel preciso momento, nello schermo appariva l'immagine di Franco: l'effetto psicologico dato dal *mix* di musica e immagini contribuiva a creare e a solidificare quell'"identificazione" ideologica tra il pubblico in sala e il leader nazionalista. Anche per l'inno, così come per il notiziario, non vi era un criterio unitario nello stabilire il momento dell'esecuzione musicale. La scelta di proiettarlo all'inizio, alla fine o durante l'intervallo del film, dipendeva unicamente dalle preferenze dei gestori delle sale. Quello che è certo, è che nessuno spettatore poteva abbandonare la sala prima della fine dell'inno.¹⁸⁹

In questa sede, l'analisi critica delle immagini del notiziario franchista permette di svelare non solo le tendenze che si celano dietro una diversa – rispetto alla produzione già presa in esame – rappresentazione dell'evento, ma anche i modelli, i temi, i linguaggio e gli elementi che ricorrono nell'espressione della propaganda nazionalista attraverso il cinema di attualità. Il primo numero del *Noticiero* evidenzia alcuni temi che saranno largamente utilizzati nelle edizioni successive. Un fotogramma iniziale riporta il titolo "Noticiero Español", impresso su un fondo nero in cui si intravede la bandiera franchista stilizzata. Composto da otto servizi, si affrontano, con una sequenza narrativa rapida e poco didascalica, argomenti diversi: nella prima notizia si riporta dei bombardamenti sulla città di

¹⁸⁸ Malgrado l'importanza strategica e il valore propagandistico che il *Noticiero Español* assume negli anni della guerra civile, la sua sorte diventa abbastanza incerta col passare del tempo, fino a scomparire del tutto dopo la fine del conflitto per lasciare il posto al NO-DO, il notiziario del nuovo contesto politico che vede la Spagna, dopo tre anni di guerra, totalmente fascistizzata. L'analisi del NO-DO sarà presa in considerazione nei capitoli successivi.

¹⁸⁹ Cfr. M. Crusells, *op. cit.* pp. 74-75

Madrid, con inquadrature dettagliate sugli ospedali e sulla città universitaria. Non vi è nessun tipo di commento parlato, la colonna sonora è composta unicamente da una melodia lenta e malinconica. La seconda notizia tratta del lavoro di assistenza della sezione femminile della Falange nella città di Vinaroz, piccolo centro della Comunità Valenciana. Nel breve servizio, si avverte la voce off che commenta: “...*sólo la entrada de la Falange Española ha puesto punto final a estos horrores...*”. Segue un servizio sulla festa di San Fernando, il patrono di La Granja. La cinepresa riprende una sfilata militare, una messa celebrata in campagna e un giardino con una fontana al centro. Su questo fotogramma, la locuzione del commento off: “...*por la primera vez después el 18 julio del 1936, las fuentes han recommenzado a funcionar*”. Il quarto servizio mostra le immagini di una delegazione spagnola in partenza per l’Italia dove si celebrerà un atto di solidarietà italo-spagnolo; la cinepresa filma una veduta panoramica di Roma e poi si sofferma sul volto del duce. Mussolini al centro parla del palcoscenico, davanti ad un pubblico. Sventolano bandiere italiane e spagnole, si sente Mussolini che grida “...*Vittoria per la Spagna, per l’Italia, per il duce...*” mentre si ascoltano le note di “Giovinezza”, l’inno fascista. Seguono una serie di immagini della zona dell’Ebro, in particolare la cinepresa si sofferma sui danni causati alle chiese, bombardate dai nemici rossi, e sull’osservatorio di zona gestito dai gesuiti, anch’esso gravemente danneggiato. Segue un’inquadratura panoramica della zona disabitata e danneggiata, uno scenario di desolazione, in cui tutto porta i segni della morte e della distruzione. Il notiziario prosegue mostrando le immagini di un nuovo monumento, eretto per celebrare il primo anniversario della morte del generale Mola; la cinepresa si sofferma su una piccola croce sulla quale sono indicate due lettere “E.M.”. Il servizio conclusivo mostra il Generalissimo che sfilava tra le truppe, accolto dall’entusiasmo della folla. La cinepresa riprende frontalmente Franco mentre cammina, con aria fiera insieme ai suoi soldati, vestito con l’uniforme militare, come sempre sarà rappresentato nei notiziari cinematografici.

Ad un’attenta analisi delle immagini, si percepisce un dato interessante: i notiziari franchisti evocano raramente la vita quotidiana spagnola; i temi principali sono la fede, la vocazione cristiana del paese, la tradizione e la restaurazione dei valori eterni. Di fatto, questo primo servizio si presta ad essere una sorta di paradigma rappresentativo, in cui si enunciano gli elementi sui quali il *Notiziario*

Español farà leva nel corso delle successive edizioni. Non di rado, le pompose sfilate militari e le commosse processioni religiose saranno oggetto di un’attenta analisi; allo stesso modo, il lavoro di assistenza delle associazioni affiliate alla Falange Española diventerà uno dei punti di riferimento della propaganda franchista.

Il secondo numero del *Noticiario*¹⁹⁰ si apre con le immagini dei festeggiamenti in occasione del primo anniversario per la liberazione di Bilbao. Interessante, e niente affatto casuale, la scelta di utilizzare termini come “liberazione” per indicare l’eroico lavoro svolto dai soldati nazionalisti. In effetti, la propaganda franchista è incentrata sul recupero di vecchi miti, quale l’ideale della *reconquista* e della *liberación*, entrambi complementari a quello di *cruzada* – espressione con la quale il cardinale Play Deniel battezza la sollevazione falangista – rivelando il monolitismo ideologico del discorso franchista. Il tema centrale della propaganda nazionalista si sviluppa dunque in questa direzione: la necessità di riconquistare la Spagna, caduta nelle mani di un nemico indiscriminatamente rosso, senza distinzione alcuna tra anarchici, socialisti o comunisti. Tornando al servizio, la sfilata della Falange Española è accompagnata da una musica dai toni trionfali, la cinepresa riprende delle scritte giganti che riportano “*Franco!*” e la folla, che osserva dalle finestre o assiste direttamente in strada all’evento, urla, con il braccio in alto, il nome del Generale mentre questi percorre la strada in automobile. Di fatto, l’immagine della folla delirante sembra essere un elemento costante tanto nella rappresentazione propagandistica dei fascismi, quanto nella produzione repubblicana. Nel notiziario figura un servizio particolarmente interessante, in cui vengono mostrate le immagini di Guadalajara distrutta dai legionari italiani nel corso della famosa battaglia. Tuttavia, la locuzione attribuisce la distruzione della città “...a saqueos y desmanes de los rojos..”. Le immagini di questo servizio provengono da un filmato di produzione repubblicana non identificato dedicato alla battaglia di Guadalajara. Il servizio mostra come sia facile manipolare un’immagine e attribuirle un significato estremamente differente rispetto a quello originario. L’aggiunta del commento sonoro a posteriori – tecnica diffusa nella realizzazione dei notiziari–

¹⁹⁰ Cfr. il *Noticiario Español* n. 2, prodotto nel luglio del 1938. Visionabile presso la Filmoteca Española de Madrid

contribuisce a rendere questo processo di manipolazione dell'immagine ancora più evidente.

Ma è nel *Noticiario Español* n. 3, realizzato nell'estate del 1938, che si trattano per la prima volta in maniera approfondita notizie di guerra e si mostrano, di conseguenza, le scelte operate dai franchisti in direzione di un discorso fortemente propagandistico. La narrazione degli eventi bellici è però preceduta da un servizio in cui si ricorda la figura Carlo Sotelo, nel secondo anniversario della sua morte.¹⁹¹ La voce fuori campo segnala con tono austero, proprio mentre la cinepresa riprende il corteo in processione, che in tutta la Spagna nazionale ci sono state importanti celebrazioni. A partire dal secondo servizio, l'attenzione dello spettatore viene catturata da un ironico commento off che segnala “...*en su huida hacia Francia, a través de los Pireneos, la célebre división roja número 43 ha saqueado e incendiado los pintorescos pueblecitos del Valle de Bielsa...*”. Al fine di rafforzare il valore del commento, la cinepresa si sofferma sulle immagini delle rovine della zona di Plan e Bielsa, nei Pirenei Aragonesi. L'effetto devastante dei bombardamenti viene proposto nel servizio seguente: le immagini di donne e bambini rifugiati dentro una caverna, denunciano la gravità dell'azione; a queste si aggiunge la locuzione che segnala, con un tono di rimprovero: “...*como siempre, la aviación roja se abate sobre la población civil sin tener alguno objetivo militar...*”. Poi, sull'immagine dei bambini rifugiati, di nuovo un commento: “...*hay un grupo simpático, los niños, que han sido robados de sus vestidos por el trágico furor rojo...*”. Segue un servizio sulle devastazioni degli edifici religiosi da parte delle milizie repubblicane; come si avrà occasione di osservare, si tratta di un tema sul quale la propaganda filmica nazionalista insisterà molto. La cinepresa si sofferma su un gruppo di uomini che prendono alcuni oggetti religiosi conservati all'interno di una chiesa. La voce fuori campo commenta “...*como siempre, esta imágenes, impresionadas en campo rojo, hablan claro y alto del respecto que la Iglesia merece a los milicianos al servicio de Negrín y Miaja...*”. L'ultima notizia torna sul tema dell'assistenza infantile messo in

¹⁹¹ José Carlo Sotelo (1893-1936), leader dell'opposizione parlamentare spagnola e capo del partito di ispirazione monarchica Renovación Española, viene rapito da miliziani armati e assassinato nel 1936, pochissimi giorni prima della sollevazione militare franchista. L'evento provocò un enorme sgomento nel mondo cattolico. Si veda sull'argomento, G. Ranzato, *L'eclissi della Democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini*, Torino, Bollati Boringhieri 2004

opera dalle associazioni dell'Auxilio Social. I bambini di Malaga, protagonisti del servizio, sono inquadrati dalla cinepresa in diversi momenti che attestano le cure e le attenzioni di cui sono oggetto. Mentre scorrono queste immagini, la voce fuori campo commenta così: “...*El Auxilio Social, una de las instituciones que honra la Nueva España, ha conseguido importantes encargos en menos que dos años. Como los operadores de las otras provincias, también los falangistas de Málaga han emprendido la simpática y admirable tarea de servir pan y alegría a los niños de España...*”. Il servizio si interrompe bruscamente.

Analizzando attentamente il filmato emergono particolari significativi; in primo luogo, la maggior parte delle riprese che documentano le battaglie vengono fatte in luoghi riparati, nelle retrovie o durante le esercitazioni, poiché gli operatori non erano autorizzati a seguire direttamente gli scontri in prima linea. Ciò comporta inevitabilmente un tipo di selezione a priori, che fa sì che solo alcuni aspetti della guerra vengano ripresi direttamente: gli effetti dei bombardamenti aerei e l'esodo dei civili in fuga verso la Francia, come si intravede nel secondo servizio preso in analisi. Inoltre, per contrastare le versioni repubblicane sui bombardamenti, i franchisti si servono in maniera esagerata del cinema: in alcuni servizi sostengono che le distruzioni di Barcellona e Madrid siano la conseguenza di una rappresaglia necessaria contro un bombardamento che i repubblicani avrebbero operato su Siviglia, cosa poco credibile data la debolezza dell'aviazione avversaria. Ricorrono allora, per ottenere maggiore credibilità, al tipo di *escamotage* che consente il cinema: il montaggio, tecnica attraverso la quale riescono a far credere all'opinione pubblica – spesso incapace di riconoscere l'origine e l'*originalità* di quelle immagini – di essere stati anche loro vittime di tremendi bombardamenti.

Ancora un esempio eloquente arriva dal *Noticiario Español* n. 7,¹⁹² nel quale si torna a celebrare il lavoro dell'Auxilio Social attraverso un servizio molto breve che inizia così: “...*A Sevilla, como en todas las otras ciudades de España, escuelas maternas acogen a los niños huérfanos de guerra o abandonados por los mismos padres que han combatido en el ejército marxista...*”. Interessante è anche il servizio successivo, dedicato alle attività sportive: un gruppo di giovani donne, vestite di bianco, sono schierate simmetricamente in un giardino e si esibiscono in eleganti

¹⁹² Cfr. il *Noticiario Español* n. 7, prodotto nell'ottobre del 1938

esercizi di ginnastica. Mentre appaiono queste immagini, insieme ad una musica allegra, il commento della voce fuori campo sostiene: “...*la nueva España cultiva su cuerpo y su espíritu y se prepara para crear una patria mejor...*”. Il filmato si conclude con un servizio dedicato all’annessione della zona dei Sudeti da parte della Germania nazista; la cinepresa riprende la lunga sfilata dell’esercito tedesco mentre oltrepassa la frontiera e il volto di Hitler che sfila in automobile, circondato da bandiere naziste che sventolano e da una folla delirante.

Dall’analisi delle immagini si evince che la centralità del filmato non è data da servizi inerenti alla guerra, quanto piuttosto da notizie ad essa correlata solo in modo marginale. Il filmato è stato realizzato nell’ottobre del 1938; la guerra, è vero, volgeva al termine, ma non era ancora conclusa. Eppure, si usano espressioni quali “*la nueva España*” che lasciano intendere non solo l’inizio di una nuova epoca – che contrasta con la realtà, giacché la Spagna era ancora teatro di combattimenti – ma anche la certezza della vittoria. Allo stesso modo, l’idea di includere nel notiziario servizi di interesse e tematiche internazionali come *Entrada de las tropas alemanas en la region de los Sudetos*, si rivela essere una pratica desueta nell’informazione cinematografica spagnola inerente al periodo del conflitto. Tuttavia, nel *Noticiero Español* la presenza più o meno costante di notizie tedesche rappresenta un’eccezione, che trova la sua spiegazione in virtù di quegli accordi tra la Spagna franchista e la Germania nazista ai quali si deve la realizzazione del *Noticiero*. Ai tedeschi sono dedicati altri due servizi nel *Noticiero Español* n. 6¹⁹³: *Congreso de Nüremberg* e *Acuerdos para la paz en Munich*. Nel primo, dove si riportano le immagini del congresso annuale del Partito nazionalsocialista, si notano chiaramente i simboli tipici della propaganda nazista: una miriade di bandiere che sventolano al passaggio di Hitler, che sfila insieme alla Gioventù hitleriana, circondato – com’è tipico di questo genere di rappresentazione – dalla folla. La locuzione definisce lo spettacolo “magnifico”. Assiste alla sfilata anche Goebbels, ministro della Propaganda. L’altro servizio, mancante di finale, passa in rassegna le immagini di importanti personalità internazionali: Chamberlain, Von Ribbentrop, Daladier, Mussolini, Hitler i firmatari del patto di Monaco. La cinepresa riprende l’arrivo dei rappresentanti in Germania all’aeroporto di Monaco, dove ad attenderli c’è Hitler,

¹⁹³ Si veda il *Noticiero Español* n. 6, realizzato nell’ottobre del 1938

poi si sofferma sulla firma del patto e su un fotogramma che ritrae Hitler mentre stringe la mano agli “amici”; su questa immagine, il servizio si interrompe.

In generale, dall’analisi delineata fino a qui, il *Noticiario Español* appare strutturato secondo schemi interpretativi precisi. L’analisi, di fatto, è resa più facile anche dalla conservazione stessa del materiale, decisamente migliore rispetto, per esempio, a *España al día* che, come si è avuto modo di vedere, conserva dei servizi decisamente frammentari. Nel *Noticiario*, la qualità della fotografia è buona, il che è probabilmente attribuibile alle attrezzature migliori di cui disponevano gli studi di Berlino, dove avveniva il montaggio. Allo stesso modo, il sonoro è quasi sempre conservato, ad eccezione del *Noticiario Español* n. 10, in cui mancano i frammenti finali dell’ultimo servizio, dedicato a José Antonio Primo de Rivera; il servizio, presentato nel dicembre del 1938, è introdotto dal commento *off* che annuncia: “...*El día 20 de noviembre se conmemoró en toda España el II aniversario de la muerte de José Antonio Primo de Rivera...*”. La cinepresa inquadra Franco che entra nella cattedrale, gremita di gente, dove si svolge la funzione, seguito da altre personalità. Poi il commento prosegue: “...*en escuelas, campos y talleres, se ha dado hoy una lección de José Antonio...*”, ma su queste parole il filmato si interrompe bruscamente. Proprio questo servizio, rimanda ad un’osservazione interessante. Paradossalmente, la figura di José Antonio Primo de Rivera è trattata sempre con un riferimento di tipo necrologico; una rappresentazione del tutto singolare, se si considera l’importanza morale del personaggio nella propaganda franchista. Di fatto, nel già menzionato *Noticiario Español* n. 10 si celebra l’anniversario della morte; ma ancora, nel *Noticiario Español* n. 17¹⁹⁴ si riporta la notizia dell’arrivo a Burgos di Miguel Primo de Rivera, fratello di José Antonio; le immagini mostrano l’ospite che scende dall’aereo, ad attenderlo la figlia Pilar e alcuni falangisti. Una folla silenziosa segue l’evento, salutando Miguel con il braccio alzato. La voce fuori campo segnala: “...*Llega a la España única, después de larga prisión en la cárcel de Alicante...*”; il che indica, con buona probabilità, che questo servizio è stato filmato nel marzo del 1938, dopo che Miguel Primo de Rivera venne liberato dalla prigionia. La cinepresa riprende l’immagine di Miguel mentre racconta gli ultimi giorni di vita del fratello e annuncia l’intenzione di scrivere un libro sulle circostanze della sua morte, nel

¹⁹⁴ Il *Noticiario Español* n. 17 venne realizzato tra la fine di marzo e l’inizio di aprile del 1939

tentativo di evocarne degnamente la memoria. Ancora, nel *Noticiario Español* n. 18¹⁹⁵ si riporta la notizia della riesumazione dei resti di José Antonio Primo de Rivera “...*que fueren reconocidos por las medallas que llevaba al pecho...*”, commenta la voce fuori campo. La cinepresa riprende la tomba del defunto, davanti alla quale il fratello prega in ginocchio circondato da falangisti, amici e parenti. La cerimonia si svolge nel cimitero di Alicante, dove José Antonio venne fucilato. Infine, nel *Noticiario Español* n. 28, si riporta la notizia del trasporto dei resti del fondatore della Falange nella Chiesa di San Nicola ad Alicante dove sarà celebrata una messa. Il servizio, che ha una durata di cinque minuti, inizia con il commento della voce fuori campo che ricorda il giorno in cui José Antonio venne fucilato, il 20 novembre del 1936. Una musica triste e un’atmosfera cupa percorrono tutto il servizio, mentre si mostrano le immagini del porto di Alicante, dove una lapide commemorativa ricorda il falangista morto. Al passaggio del feretro, i pescatori salutano con il braccio in alto. Nelle strade della città, sventolano bandiera a mezz’asta, “...*símbolo del respeto y del dolor por la pérdida de este inmortal héroe de nuestra cruzada...*”. Il servizio si interrompe bruscamente sul commento della voce *off*.

Un ulteriore elemento importante per valutare l’impianto propagandistico del *Noticiario*, è dato dalla presenza di alcuni servizi filmati dai repubblicani. Tale elemento si riscontra, ad esempio, nel *Noticiario Español* n. 17, dove una breve notizia, costruita con materiale repubblicano non identificato, intitolata *Zona roja. Congreso de agitadores internacionales* riporta l’immagine di André Marty che parla ad una riunione dei brigatisti. Vengono inquadrate anche altre personalità, tra le quali si distinguono Luigi Longo e Daladier. Si sente la locuzione che qualifica ironicamente Marty come “...*el carnicero de Albacete...*”. Di nuovo *En zona roja* è il titolo di un servizio contenuto nel *Noticiario Español* n. 12, montato con fotogrammi provenienti dal notiziario *España al día*, in cui si mostrano le immagini di una riunione della CNT e della UGT. La locuzione ironizza sull’aspetto dei dirigenti sindacali con toni sarcastici e burleschi, al fine di rilevare le differenze ideologiche che intercorrono tra i due campi di battaglia, denigrando l’avversario attraverso una l’uso di una terminologia che rimanda al mondo animale. Di fatto,

¹⁹⁵ Il *Noticiario Español* n. 18 venne realizzato dopo la conclusione della guerra, nell’aprile del 1939

questi filmati si basano su un linguaggio standardizzato che prevede l'uso di espressioni forti e aggressive per denotare il nemico, ponendo i ribelli nazionalisti in netta contraddizione con lo spirito e l'ideale cattolico che anima la loro battaglia. Ancora, nel *Noticiario Español* n. 5 appare una notizia con lo stesso titolo, *En zona roja*, realizzato con il materiale proveniente da *España al día*, dove si mostrano le immagini di cartelli con temi sovietici affissi sulle strade di Madrid per celebrare l'anniversario della Rivoluzione Bolscevica. Tuttavia, i franchisti riescono a dare al servizio un significato profondamente diverso: con un tono tragico, il commento ricorda le ore in cui Madrid venne sottomessa alla furia marxista, quando le sue strade e i suoi monumenti furono coperti dai ritratti dei dittatori stranieri. La cinepresa inquadra le zone più importanti della capitale: la Gran Vía, la Puerta de Alcalá, il Palacio Real e la Fuente de la Cibeles. Sulla panoramica delle immagini, il servizio si conclude con un interessante commento off “...una otra zona consumida por los rojos...todo lo que queda es polvo al viento...”.

Ancora una volta, dunque, la manipolazione delle immagini si è rivelata uno strumento fondamentale nella costruzione della propaganda. Dall'analisi delineata finora, non è difficile comprendere le intenzioni e le strategie che animavano i nazionalisti al tempo della guerra. L'esigenza di strutturare la propaganda in una certa direzione è, nel caso specifico dei franchisti, resa ancora più urgente dal ritardo che grava sull'edificazione di un apparato cinematografico al loro servizio. Nel *Noticiario Español* vi è di fatto un vuoto temporale in cui non si contemplan due anni di guerra; se il primo numero viene editato nel maggio del 1938, ovviamente mancano i riferimenti a tutte le battaglie, fatte di vittorie e di sconfitte, combattute nei mesi precedenti. Tale aspetto determina a priori una visione parziale della guerra; l'idea della nuova Spagna che sarebbe sorta dopo la *reconquista* dell'esercito nazionale guidato da Franco, che anima gran parte dei servizi, diventa il tema attorno al quale si costruisce la struttura del *Noticiario*. L'immagine che passa attraverso i cinegiornali franchisti non è tanto quella di un paese che vive la guerra, quanto piuttosto quella di una società in cui il processo di cambiamento di regime, necessario per ristabilire l'ordine delle cose e allontanare dal paese la minaccia del comunismo, deve essere assolutamente portato a compimento. In quest'ottica, è inevitabile che la guerra non venga rappresentata dai franchisti come un dramma; al

contrario, nella rappresentazione filmica, proprio la guerra e la sua naturale evoluzione si rivela essere la *conditio sine qua non* il rinnovamento della Spagna non avrebbe potuto avere un fondamento ideologico così profondo.

2.9 NON SOLO MADRID E BARCELLONA...L'IMPATTO AUDIOVISIVO DELLA GUERRA CIVILE NELLE ALTRE REALTÀ DELLA SPAGNA.

Quando si pensa alla rappresentazione cinematografica nazionale della guerra di Spagna, Madrid e Barcellona si prefigurano immediatamente come gli scenari convenzionali di questa attività. Tuttavia, è sbagliato pensare che la grande produzione filmica avviata nei tre anni di guerra abbia avuto come unico riferimento la capitale catalana e quella castigliana. Esistono tante realtà locali che hanno saputo offrire una produzione audiovisiva del conflitto altrettanto importante; una produzione, questa, che non sempre però viene messa in luce dalla storiografia cinematografica spagnola che, fino ad ora, ha proposto un approccio alla questione assai limitato giacché considera unicamente i due grandi centri di produzione come referenti inequivocabili e indiscutibili dai quali si è generata la rappresentazione dell'evento bellico. Alla luce di questa impostazione, non è un caso che gli studi sul rapporto tra cinema e guerra abbiano sviluppato un punto di vista univoco e unidirezionale che trascura l'impatto del fenomeno nelle altre regioni della Spagna. E non è un caso che la diretta conseguenza di questa impostazione si manifesti con una carenza tangibile di studi sul tema. Tuttavia, i timidi studi disponibili sull'argomento hanno permesso, in questo specifico contesto, di effettuare un "balzo in avanti" nella dimensione della ricerca: avvalendosi del supporto delle poche fonti secondarie reperibili e delle frammentarie fonti audiovisive disponibili è stato possibile effettuare un'indagine sul tema con il fine di mettere in rilievo gli aspetti più caratteristici della rappresentazione della guerra a livello locale. Si è così arrivati a dare una definizione dell'impatto cinematografico della guerra nel piccolo centro di Albacete, nei Paesi Baschi, nella zona dell'Aragona così come in Andalusia. Se è

lecito affermare che tanto il *Noticiario Español* quanto *España al día* sono riconducibili, nella coscienza collettiva degli spagnoli, a dei modelli propagandistici ben precisi e geograficamente circoscritti, allo stesso modo è doveroso rintracciare gli elementi che hanno caratterizzato la produzione cinematografica che è fiorita al di là della Catalogna e della Castiglia o che ha investito le piccole realtà appartenenti a queste stesse regioni. Si tratta di un'indagine che mira a verificare non solo la risonanza filmica della guerra a livello locale, ma che vuole individuare i confini di un fenomeno che, contrariamente a quanto si è soliti pensare, non ha investito solo le due grandi capitali.

Nell'aerea dei Paesi Baschi, la guerra civile ha avuto un impatto particolare non solo dal punto di vista politico e militare, ma anche cinematografico.¹⁹⁶ La dimensione di tale impatto si deve soprattutto ad eventi di eco internazionale, come è stato il bombardamento aereo da parte dall'aviazione nazifascista sulla cittadina di Guernica. In occasione di quel tragico evento, gli operatori cinematografici di tutto il mondo accorrono sul luogo per filmare quel che resta della città, denunciando di fatto attraverso le cineprese uno degli atti di guerra più brutali della storia del Novecento. Tuttavia, per poter analizzare le caratteristiche e le carenze proprie della produzione basca durante il conflitto, è opportuno fare un salto indietro per capire in che modo si è strutturata la cinematografia durante gli anni della Seconda Repubblica. Come avviene nel resto della Spagna, gli anni Trenta portano anche nei Paesi Baschi profondi cambiamenti sociali e istituzionali. Dal punto di vista strettamente politico, la proclamazione della Repubblica nell'aprile del 1931 apre una nuova tappa storica nella quale, per la prima volta in Spagna, si instaura un regime democratico. Il Partido Nacionalista Vasco (PNV) si converte nella prima forza politica della regione, sebbene sia i carlisti – raggruppati nella *Comunión Tradicionalista* – che la sinistra del PSOE fossero ben radicati nelle zone di Vizcaya e Guipúzcoa. Durante gli anni della Seconda Repubblica, il PNV si fa promotore e portavoce delle aspirazioni di autonomia della propria regione e il processo per ottenere uno Statuto che sancisca formalmente l'autonomia diventa il problema

¹⁹⁶ Un esaustivo studio sull'argomento, è il lavoro di S. De Pablo, *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva 2006.

chiave della politica regionale. Ma allo scoppio della guerra civile, lo Statuto non è ancora stato concesso.¹⁹⁷

Gli anni Trenta, in Spagna come in Europa, portano cambiamenti importanti anche a livello sociale e culturale; nei Paesi Baschi, immersi nel processo di transizione da una società tradizionale ad una società moderna, il cinema diventa uno dei simboli della nuova cultura di massa, convertendosi nel mezzo di intrattenimento popolare più amato. L'introduzione del sonoro, apparso per la prima volta a Bilbao nel novembre del 1929, e l'estensione delle sale cinematografiche in diverse località della zona si inseriscono tra le novità più rilevanti del periodo. La maggior parte dei cinema proietta lungometraggi realizzati dai produttori americani. Secondo uno studio proposto da J. B. Heinink, "delle 3307 pellicole sonore proiettate a Bilbao tra il 1929 e il 1937, più di 2000 provengono dal Nord America e mantengono il sonoro in lingua inglese".¹⁹⁸ Così, a fronte del grande successo dei film stranieri, si genera in Spagna una "crisi" delle pellicole nazionali, dovuta non solo alle preferenze del pubblico dell'epoca – affascinato dalle produzioni nordamericane e, in misura minore, da quelle francesi e tedesche – ma anche ad un arresto della produzione a causa dei costi elevati introdotti dal sonoro. Al contrario, la realizzazione di documentari e notiziari, che comporta minori investimenti ma maggiore diffusione, sembra avere più fortuna. Tra questi figura il *Reportajes Mezquíriz de última hora*, un notiziario locale proiettato nel 1935 a Bilbao, creato dal fotografo navarro Miguel Mezquíriz, futuro operatore del campo franchista durante la guerra civile nonché corrispondente nei Paesi Baschi per diversi notiziari europei.¹⁹⁹ In un'epoca di

¹⁹⁷ Per una storia politica della regione basca si veda, J. L. de la Granja, *Nacionalismo y II República en el País Vasco*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, 1986

¹⁹⁸ Le pellicole americane che arrivano sugli schermi cinematografici baschi non sono doppiate. Di fatto, nel periodo compreso tra il 1927 e il 1939, solamente 258 pellicole erano in castigliano, delle quali ben 114 erano produzioni straniere filmate però in spagnolo. Sull'argomento si veda lo studio di J. B. Heinink, *Catálogo de la películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*, Bilbao, Museo de Bellas Artes 1986

¹⁹⁹ Nel corso degli anni Trenta, i Paesi Baschi diventano lo scenario di riprese filmate dai produttori di notiziari cinematografici europei. Il più importante è il documentario francese *Au Pays des basques* del 1930, prodotto dalla Gaumont, le cui immagini saranno riutilizzate per montare documentari durante la guerra civile. Il documentario è passato alla storia per essere il primo film sonoro in lingua basca, anche se in realtà si tratta di un'opera di transizione dal muto al sonoro, con sottotitoli in francese. Il documentario, che contiene soprattutto immagini della costa e dei Pirenei, dava una visione idilliaca del popolo basco e della sua libertà originaria, simboleggiata dal famoso albero di Guernica. Tuttavia, il caso francese non è un'eccezione: anche il notiziario americano *Hearst Metrotone News* include, già nel 1932, immagini folkloristiche di Bilbao all'interno del proprio cinegiornale. *Ibidem* p. 15

intensa vita politica, la possibilità di utilizzare il cinema come strumento di propaganda e di socializzazione viene presa in considerazione dai diversi partiti, in particolar modo dal PNV. Il lavoro più interessante che muove in questa direzione è il documentario di propaganda *Euzkadi*, prodotto dal dirigente del PNV, Teodoro Hernandorena.²⁰⁰ Se è vero che l'avvento del sonoro comporta delle difficoltà nella realizzazione di film di alto livello, è vero anche che per la prima volta proprio il sonoro avrebbe permesso l'avvio di una produzione esclusivamente in lingua basca.

Nella zona franchista basco-navarra, il cinema di evasione è durante la guerra civile uno degli spettacoli più popolari. Si stima che fino al 18 luglio del 1936 sono presenti sul territorio basco oltre 200 sale cinematografiche sparse tra Vizcaya, Giupúzcoa e Álava, alle quali si devono aggiungere altre 20 sale allestite per proiezioni in pubblico appartenenti ai collegi dei religiosi.²⁰¹ Le sale cinematografiche sorgono nelle zone con maggiore concentrazione di abitanti; di fatto, nei piccoli centri e nelle aree rurali, il grado di penetrazione del cinema rimane decisamente scarso. In conformità a quanto avviene nelle altre zone della Spagna, anche nei Paesi Baschi le sale cinematografiche diventano il luogo in cui lo spettacolo del nazional-cattolicesimo imperante si manifesta; un fenomeno dal forte impatto propagandistico che, attraverso l'esecuzione obbligatoria dell'inno nazionale prima di ogni spettacolo accompagnata dall'immagine di Franco sul grande schermo, coinvolge lo spettatore in un rito di partecipazione emozionale ben strutturato. Tuttavia, se si considerano i gusti del pubblico, sembra esserci una continuità

²⁰⁰ *Euzkadi* è il frutto delle riprese realizzate dagli operatori catalani in occasione della visita di alcuni rappresentanti nazionalisti catalani nei Paesi Baschi, nel marzo del 1933. Proiettato per la prima volta nei cinema di San Sebastián e Bilbao nel dicembre del 1933, il film ottiene subito un enorme successo. Si tratta del primo lungometraggio spagnolo di propaganda di un partito politico. Di fatto, il contenuto del film riflette le idee fondamentali del nazionalismo basco dell'epoca, che si ritroveranno in alcuni documentari presentati durante la guerra civile: origine remota e indipendenza secolare del popolo basco, visione idilliaca della famiglia tradizionale e religiosità naturale. Ma l'intento propagandistico della pellicola anima gli animi dei soli nazionalisti, dato il nullo eco che la stampa estranea al PNV dedica al film e alla distribuzione rivolta esclusivamente ai centri nazionalisti. Passato l'entusiasmo iniziale, l'interesse per il film va scemando. Gli storici sostengono che durante la guerra civile la pellicola sia stata sequestrata e distrutta dai franchisti e che, allo stato attuale, non esistano copie del film. Sull'argomento si veda, A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, op. cit., pp. 95-102

²⁰¹ Vizcaya e Giupúzcoa sono le città con il maggior numero di sale cinematografiche, 119 in totale, 91 delle quali dotate di impianto per il sonoro. Al contrario, la provincia di Álava possiede 11 sale, solo 4 attrezzate per il sonoro. Sull'argomento si veda, C. Garitaonandia, "La escasa producción del cine vasco durante la guerra civil" in A. Del Amo, *Ibidem*, pp. 95-102

evidente tra il periodo della Seconda Repubblica e lo scoppio della guerra civile: ancora una volta, le pellicole preferite dalla popolazione basca sono quelle nord americane, poiché permettono di evadere dalla dura realtà a cui costringe la guerra.

Ma la guerra porta con sé il dovere di informare e soprattutto di costruire una propaganda che accentui gli aspetti dell'una e dell'altra parte in campo. Nei Paesi Baschi, il carattere propagandistico degli spettacoli è fortemente ricalcato dall'abbondante presenza di notiziari e documentari realizzati dall'Istituto Luce e dalla casa di produzione tedesca UFA.²⁰² C'è da dire però che nei tre anni di guerra, la produzione basca relazionata al tema del conflitto è decisamente scarsa; di fatto, le grosse difficoltà che affliggono il cinema nazionale prima della guerra si accentuano con lo scoppio delle ostilità. Le poche pellicole realizzate tra il 1936 e il 1939 sono opera di imprese radicate fuori dal territorio basco. Tuttavia, una concentrazione nella produzione si ha nel 1937, anno in cui la zona si rende, suo malgrado, protagonista dei principali avvenimenti bellici. L'offensiva franchista su Vizcaya, il bombardamento di Guernica, la presa di Bilbao e la conquista del fronte del Nord danno origine ad una serie di produzioni cinematografiche che ricalcano alla perfezione la visione franchista della guerra.

L'offensiva franchista su Vizcaya, tra il 31 marzo e il 19 giugno del 1937, dà origine alla pellicola *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, prodotta dalla Sección de Cine de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda della FET.²⁰³ Il documentario, della durata di 45 minuti, racconta le fasi conclusive della campagna nel Fronte del Nord, utilizzando un linguaggio duro contro il nemico invasore e servendosi delle immagini delle città distrutte, "...víctimas de la locura roja separatista...". Ma il punto centrale della pellicola risiede nella falsa interpretazione e nella deviante rappresentazione del bombardamento di Guernica; interessante è il commento della voce fuori campo che, con un linguaggio in cui abbondano espressioni retoriche, attribuisce la distruzione di Guernica ai repubblicani:

²⁰² Le pellicole e i notiziari cinematografici tedeschi godono nei Paesi Baschi di una buona distribuzione, nonostante le reticenze della Chiesa, contraria a far entrare in Spagna pellicole dal carattere violentemente razzista, come erano di fatto quelle prodotte dalla UFA.

²⁰³ Il Partito denominato "FET y de las JONS" nasce in seguito alla fusione della Falange Española Tradicionalista (FET) con la Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas (JONS), con un decreto di unificazione politica firmato da Franco il 19 aprile del 1937. Il nuovo partito, conosciuto come il *Movimiento*, raggruppava al suo interno tutti i falangisti, i carlisti e i monarchici e conferiva a Franco la possibilità di affermare la sua autorità e di avere ai suoi ordini tutti i gruppi politici conservatori.

“...de Guernica no queda más que el nombre, porque la meca del legítimo fuerismo vasco ha desaparecido. La prensa judía y masónica del mundo y las hipócritas plañideras de Valencia rasgaron sus vestiduras ante el Caudillo, cuyo nombre limpio como nuestro cielo pretendieron manchar con la baba de su información calumniosa. La cámara fotográfica que no sabe mentir dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue obra sino incendiarios y dinamiteros...”.²⁰⁴

Allo stesso modo, la presa di Bilbao, nel giugno del 1937, diventa il tema di *Bilbao para España* prodotto dalla CIFESA, mentre la conclusione della campagna del Nord viene celebrata nel servizio *Liberación del Norte de España*, contenuto all'interno del *Reportajes Mezquíriz de ultima hora*. L'anno successivo, nel 1938, la Sección Cinematográfica della FET produce *Los conquistadores del Norte (Homenaje a las Brigadas Navarras)* e nel 1939 la Jefatura de Propaganda de Vizcaya realizza *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación*. In realtà, anche il 1936 è un anno chiave per l'evolvere del conflitto nella zona Nord della Spagna;²⁰⁵ ma le carenze strutturali che colpiscono l'apparato cinematografico nazionalista sono talmente gravi da impedire una produzione propagandistica adeguata. Ne consegue una assenza totale della produzione relativamente al 1936.

Due mesi e mezzo dopo la sollevazione militare franchista, le Cortes spagnole, riunite a Madrid, approvano lo Statuto basco di autonomia. Si conclude così il processo per la richiesta di autonomia che il PNV aveva portato avanti a più riprese, soprattutto dopo la vittoria del Fronte popolare. Nell'ambito della comunicazione, lo Statuto concede al governo basco poteri esecutivi in materia di stampa, spettacoli pubblici e radiodiffusione; all'interno della nascente amministrazione vi sono diversi organismi incaricati di curare la politica di produzione cinematografica. Merita di essere menzionato il Departamento creato appositamente per strutturare la propaganda al cui interno si dirama una sezione per la fotografia, una per la stampa e una per il cinema; tuttavia, il lavoro del Departamento de Propaganda resta estremamente marginale durante tutto il conflitto.

²⁰⁴ Il commento è stato trascritto in seguito alla visione della pellicola, presso la Filmoteca Española de Madrid.

²⁰⁵ Nel settembre del 1936 si ricorda l'occupazione di Irún, la conquista di Badajoz con conseguente chiusura dei collegamenti tra la Francia e i Paesi Baschi e la conquista di San Sebastián e di quasi tutta Guipúzcoa. Si veda, G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, pp. 58-62

G. L. Steer, giornalista statunitense corrispondente del *Times* durante la campagna del nord, sostiene che: “...i Paesi Baschi non erano particolarmente interessati alla propaganda...è certo che mancarono di astuzia e che non furono in grado di controllare la popolazione civile utilizzando la propaganda...erano troppo sinceri...I baschi detestavano la propaganda e il controllo del pensiero. Censura, sì; propaganda, no...”.²⁰⁶ In effetti, contrariamente a quanto avviene nelle altre zone della Spagna, il governo basco non riesce a creare un Dipartimento di Propaganda efficace e funzionale; solo la sezione cinematografica filma alcune immagini della guerra che vengono subito utilizzate per la propaganda diretta all'estero e per la realizzazione di due cortometraggi.²⁰⁷

Nell'ambito dei notiziari cinematografici, *España al día* filma diverse immagini su quanto avviene nei Paesi Baschi. Un esempio lo si trova nel Notiziario di Laya Films n. 3, del febbraio 1937, dove si riporta la seguente notizia: *Un batallón de Milicias Vascas, dispuesto para marchar al frente, desfila delante del Presidente Aguirre y del Gobierno de Euskadi en pleno*, di cui si conserva però solamente il titolo, ma anche nel Notiziario de Laya Films n. 4, in cui si riporta *Las milicias vascas atacan en el sector de Villarreal*. Tuttavia, il lavoro più importante è riconducibile all'opera del navarro Miquel Mezquíriz,²⁰⁸ corrispondente da Bilbao,

²⁰⁶ Si veda G. L. Steer, *El arbol de Guernica*, Madrid, Felmar 1978, pp. 187, cit. in A. Del Amo, *op. cit.*, p. 97

²⁰⁷ Nel 1937, il Gabinetto cinematografico del Dipartimento di Propaganda realizza due cortometraggi intitolati, *Entierro del Sacerdote José Maria Korta* e *Semana Santa en Bilbao*. Il primo narra il funerale del capo dei Cappellani baschi, morto sul fronte delle Asturie, celebrato con grande solennità nel marzo del 1937; il secondo racconta la festa della Settimana Santa. Entrambi i documentari riflettono l'intenzione di mostrare un governo basco rispettoso della religione cattolica e dei valori tradizionali ma soprattutto evidenziano “la compatibilità della religione con i diritti nazionali”, come si sente nel commento del secondo documentario. Le pellicole furono proiettate più volte nel cinema “Actualidades” di Bilbao insieme ai documentari della Laya Films e a diversi notiziari. Sembra che abbiano orientato l'opinione pubblica internazionale, soprattutto la frangia cattolica della Francia, insistendo sensibilmente sul problema della persecuzione religiosa che affliggeva la zona. Nella locuzione iniziale della *Semana Santa en Bilbao* si dice esplicitamente: “...Bilbao apre una parentesi nella lotta che il popolo porta avanti contro l'invasore, celebrando la festa religiosa del Giovedì Santo con la stessa fede che ha sempre mostrato attraverso la storia, nonostante le insidie e le falsità che, giorno dopo giorno, lanciano la radio e la stampa sulle pretese di ateismo dl popolo basco. Questo documento è una prova in più di fronte al mondo del fervore religioso che anima questo popolo in mezzo alla crudele lotta fratricida che insanguina il suo suolo...”. Cfr. A. Del Amo, *op. cit.* p. 99

²⁰⁸ Il 7 luglio del 1902 viene filmata a Pamplona quella che oggi è considerata la prima pellicola girata in terra navarra, *La procesión de San Fermín por la calle Mayor*. Si tratta di una pellicola breve, puramente documentale, senza sonoro, né commento sottotitolato, che ritrae uno degli scenari di festa più famosi del mondo. A partire da quell'anno, le riprese della festa del Santo patrono di Pamplona si ripetono più o meno regolarmente. Poi, dalla fine degli anni Venti, proprio il giovane Mezquíriz filma

già nel 1926, per l'*Éclair-Journal*, per il *Pathé-Journal*, per il *Fox-Movietone* e per il cinegiornale *Universal News*. Il contributo di Mezquíriz permette di comprendere l'eco della guerra che risuona in un notiziario più anonimo rispetto agli altri già largamente menzionati, ma anche di individuare i tratti peculiari della cinematografia basca di attualità. Con una consolidata esperienza alle spalle, nel 1935 Mezquíriz inizia la produzione di un suo notiziario, il *Reportajes Mezquíriz de última hora*, proiettato regolarmente nel "Teatro Trueba", nel "Cine Actualidades" e nel "Salon Gayarre" di Bilbao. Con lo scoppio della guerra, le immagini folkloristiche che il reporter era solito filmare, lasciano il posto ad una documentata realtà bellica. Ponendosi al servizio dei nazionalisti, Mezquíriz riprende, senza trascurare il conflitto, uno spaccato culturale non indifferente della vita degli abitanti di Pamplona, arricchendo il notiziario con servizi sportivi e religiosi. La sua testimonianza sulla guerra civile arriva sugli schermi di tutta Europa, in virtù di quello scambio di immagini che le case cinematografiche dell'epoca, produttrici di notiziari, erano solite praticare. Di fatto, Mezquíriz testimonia con la sua cinepresa, i momenti più importanti del conflitto; secondo una sua dichiarazione, assiste alla "liberazione" di città come Valencia, Murcia, Cartagena, Madrid e Barcellona.²⁰⁹

Nel piccolo spazio di Albacete, situata nella comunità autonoma di Castiglia-La Mancha, la rappresentazione della guerra segue un percorso differente e meno immediato rispetto alle altre zone della Spagna. Nelle settimane che precedono la sollevazione militare franchista gli abitanti della zona continuano, ignari o poco coscienti di quello che di lì a poco sarebbe accaduto, a frequentare i cosiddetti "luoghi di divertimento". Uno di questi, e il più famoso, è il Teatro Capitol, ubicato nel cuore della città, sede delle più importanti proiezioni cinematografiche del periodo.²¹⁰ L'11 luglio 1936 sul grande schermo del Teatro Capitol vengono

con la sua cinepresa i momenti più significativi della festa di San Fermín. Nel 1931, i documentari girati da Mezquíriz diventano sonori. Anno dopo anno, le immagini da lui prodotte vengono acquistate dalle altre case cinematografiche europee, per essere poi introdotte, nel 1935, all'interno del *Reportajes Mezquíriz de última hora*. Cfr., A. Cañada Zarranz, *El cine en Pamplona durante la II República y la guerra civil (1931-1939)*, Pamplona, Departamento de Cultura y Turismo 2005

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 45-51

²¹⁰ Tra il 9 e il 10 luglio del 1936 si celebrano al Teatro Capitol due giornate chiamate "Cine fin de fiesta", nelle quali si proiettano due lungometraggi: *La mujer perseguida* e *Una mujer para dos*. Si

proiettate le ultime due pellicole prima dell'inizio del conflitto. A partire da questa data, una grave paralisi si abbatte sull'industria cinematografica locale. Tuttavia, al blocco della produzione concorrono diversi fattori. Si è portati a pensare che lo scoppio della guerra civile abbia causato l'arresto di tutte le attività di produzione; di fatto, è proprio questo ciò che avviene, ma solo in parte. Nella piccola realtà di Albacete, ancor prima delle ostilità, il 18 luglio porta con sé l'estate e l'arrivo della stagione estiva comporta la chiusura di ogni locale e di ogni attività. Un dato sicuramente curioso, ma importante per capire i meccanismi di rappresentazione durante i primi mesi di guerra. Tra luglio e settembre, il Teatro Capitol interrompe le proiezioni;²¹¹ immediatamente, l'attività cinematografica si sposta nei «Cine de Verano» (Parque, Palacio del Sol, Paseo de la Cuba, la Terrazza Buenos Aires). Anche le arene dove abitualmente si svolgevano le corride si prestano ad essere trasformate in momentanee sale cinematografiche.²¹²

Tuttavia, sebbene le proiezioni estive riscuotano un discreto successo, nei primi mesi di guerra non si può parlare di una vera presenza cinematografica nella città di Albacete. La carenza più evidente si manifesta nel cinema di attualità: rispetto alle altre località della Spagna, dove i notiziari cinematografici appaiono regolarmente tra uno spettacolo e l'altro, ad Albacete le proiezioni si limitano al fine settimana. Il 3 ottobre 1936, un sabato, viene proiettato al Teatro Circo il notiziario *El pueblo en armas*, immediatamente dopo il film *La chica del coro*. È il primo cinegiornale che include notizie sulla guerra civile dopo cinquantadue giorni dall'inizio del conflitto. Si tratta della versione spagnola del notiziario americano *Fox-Movietone-News*, realizzato dalla casa di produzione Hispano-Fox-Films; i legami tra la società cinematografica spagnola e quella americana risalgono ai tempi del muto, anche se i rapporti di collaborazione si intensificano nel periodo della guerra civile, quando il notiziario americano invade gli schermi di tutta la Spagna

veda sull'argomento, J. García Rodrigo, *La guerra civil española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2000

²¹¹ Allo scoppio della guerra, il Teatro Capitol viene confiscato dalla Federación de la Industria de Espectáculos Públicos (F.R.I.E.P.) appartenente al gruppo UGT di Albacete. *Ibidem*, pp. 12-15

²¹² La prima proiezione in una "plaza de toro" si ha la sera del 31 luglio 1936; il quotidiano "El Defensor de Albacete", sostenitore della Repubblica, richiama l'attenzione dei cittadini sull'evento "...para admirar un grandioso programa de cine...". Stando alla notizia riportata dal giornale, quella sera vennero proiettati due lungometraggi, *El terror de los llanos* e *Aquí viene la armada*, entrambi in lingua spagnola. I dati a disposizione sul tema indicano che gli incassi dello spettacolo sarebbero stati devoluti in beneficenza alla Sezione della Assistenza Pubblica. Tuttavia, non si hanno notizie della somma di denaro incassata. Cfr. "El Defensor de Albacete", viernes 31 de julio 1936

repubblicana. Secondo Alfonso Del Amo, sulla diffusione del cinegiornale ci sono molti dubbi da chiarire; non è possibile sapere la periodicità di apparizione del notiziario, né il tempo in cui rimane in circolazione ma soprattutto resta incerta la sua distribuzione nella zona nazionalista.²¹³ Lo storico Fernández Cuenca sostiene che nel 1936 appaiono negli schermi di Albacete otto edizioni de *El pueblo en armas*, prima della sua scomparsa definitiva. Al contrario, Román Gubern fissa a sei il numero delle apparizioni.²¹⁴ Non si conosce il numero del cinegiornale proiettato al Teatro Circo quel sabato 3 ottobre; si suppone però che possa essere il secondo, giacché il 24 ottobre e poi il 31 vengono presentati rispettivamente il quarto e il quinto numero de *El pueblo en armas*. La proiezione ad Albacete del notiziario americano cessa definitivamente il 31 di ottobre 1936.

Per ritrovare una certa regolarità nella proiezione, bisogna attendere il 1938, quando sugli schermi del Teatro Capitol appare un nuovo reportage sulla guerra, *La conquista de Teruel*. È la seconda grande produzione sul tema del conflitto che arriva ad Albacete; si tratta di un documentario realizzato dalla Sezione di Informazione della 46ª Divisione, che in poco più di venti minuti mostra immagini dirette dell'attacco su Teruel e dell'entrata delle forze guidate da Valentín Gonzáles – “El Campesino” – nella città. Con il trascorrere della guerra, la città di Albacete si trasforma, e con essa, cambiano il flusso dei modelli cinematografici in entrata. All'effervescenza iniziale generata dalla lotta segue una maggiore attenzione all'impatto ideologico del conflitto, supportato dalla carica emotiva trasmessa dalle immagini provenienti dal cinema. Mezzo di comunicazione efficace e immediato, il cinema si trasforma nell'arma da utilizzare per influenzare la popolazione. Così, diminuiscono le proiezioni di lungometraggi, soprattutto di quelli prodotti ad Hollywood e attori e attrici, lasciano il posto al nuovo paradigma cinematografico, quello politico di stampo sovietico.²¹⁵ Ad Albacete, l'ultima proiezione prima della fine della guerra risale al 1 gennaio 1939; è il notiziario *España al día*, un'edizione composta da un insieme di immagini provenienti da più edizioni che raccontano

²¹³ Cfr. A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, op. cit., pp. 690-691

²¹⁴ Si veda ancora, J. García Rodrigo, *La guerra civil española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, op. cit., pp. 12-14

²¹⁵ Un cinema proletario, auspicato dai sindacati, dai gruppi politici e dai partiti repubblicani, preferibilmente sotto forma di documentario o di notiziario, era di fatto la produzione più economica e facile da realizzare. *Ibidem* p. 15

alcuni episodi di guerra, presentando il conflitto in maniera generica e senza soffermarsi su nessun dettaglio in particolare.

Nella città di Cadice, l'attività cinematografica ruota, negli anni del conflitto, intorno a tre strutture: il Gran Teatro Falla, il Cine Gades e il Teatro Municipal; quest'ultimo in particolare è sede di proiezioni che vengono accolte favorevolmente dal pubblico locale, trasformandosi presto nel luogo culturale più importante della zona. Sulla storia del cinema a Cadice durante la guerra civile esiste una scarsa documentazione; un fatto, questo, che non impedisce di arrivare a comprendere alcuni meccanismi importanti che determinano il successo del cinema, inteso e recepito dal pubblico come spettacolo culturale, fattore di socializzazione e, al contempo, come mezzo di divulgazione dell'idee nazionaliste che trovano nella città di Cadice un terreno fertile su cui impiantarsi. Proprio nel Cine Municipal si ha il primo spettacolo a carattere propagandistico; il 5 dicembre 1936 viene proiettato il documentario *El Alcázar de Toledo*. Il giorno seguente, il *Diario de Cádiz* scrive:

*"...El Alcázar de Toledo: noticiario de la heroica resistencia de los defensores del Alcázar y su liberación...la proyección, especialmente cuando aparece sobre la pantalla la imagen de Franco, es acogida por un aplauso delirante de parte del público. La España nacional se manifiesta ..."*²¹⁶

Il 26 dicembre, al Gran Teatro Falla, in uno spettacolo organizzato in due sessioni, si proiettano *El enemigo numero 1* e *El triunfo de la Voluntad*, entrambi prodotte dalla Sezione cinematografica della Falange Española. Interessante al riguardo è il commento apparso sul quotidiano *Aguilas*, nell'edizione successiva alla proiezione:

"...el cine a Cádiz queda fiel a la voluntad del campo nacionalista de educar y de hacer propaganda, con el claro propósito de adoctrinar los ánimos de los ciudadanos...el modelo de

²¹⁶ Cfr. V. M. Amar Rodríguez, *El cine en Cádiz durante la guerra civil*, Universidad de Cádiz, Quorum Libros Editores 1999, pp. 33-38

*referencia para nosotros es lo de los alemanes, cuya absoluta disciplina permite de combatir los peligros moscovitas en el mundo... ”.*²¹⁷

All'inizio del 1937, il Cine Municipal continua ad attrarre l'attenzione del pubblico con la proiezione di pellicole di fiction altamente qualificate a cui seguono documentari di propaganda; al contrario, i gestori del Cine Gades, tentano di attrarre il pubblico con proiezioni domenicali che propongono pellicole di autore: è il caso de *El secreto de Ana Maria*, il lungometraggio spagnolo più famoso del periodo. Eccezionalmente, il 24 gennaio 1937 si proietta un documentario di produzione italiana, *L'armata azzurra*, vera e propria apologia del lavoro del regime di Mussolini. Sulla pellicola, il Diario de Cádiz commenta:

*“...La película, con sus indiscutibles emociones, merece ser mención. Es un trabajo que documenta la obra de la aviación italiana y es la prueba más elocuente de como Italia, gracias a un régimen de orden y disciplina, haya sabido renacer frente a una Europa admirada... ”.*²¹⁸

Nonostante l'interesse suscitato dai contenuti delle pellicole, il successo del cinema a Cadice viene, di fatto, decretato dalla numerosa e costante presenza del pubblico in sala, attratto dalla proiezione di pellicole di produzione spagnola, sia fiction che documentale. Sempre nel Cine Gades, alla fine di febbraio, vengono proiettati in più giorni una serie di documentari italiani, raccolti nel ciclo “Un programa patriótico”, una rassegna organizzata ancora una volta dalla Sezione cinematografica della Falange. *Aguilas*, nell'edizione del 23 febbraio 1937, titola un articolo “Cinco interesantes documentales de Italia y España”, realizzando il seguente commento:

“...Ayer, en la sombra de la sala Gades, ha sido proyectado algunos documentales realizados por el Instituto Nacional Luce que enseñan el nivel alcanzado por Italia en la técnica del séptimo arte...El aspecto más interesante del programa es Franco, el Caudillo, sobre la pantalla,

²¹⁷ *Ibidem*, p. 40

²¹⁸ Cit. in V. A. Rodríguez, p. 36

aclamada de manera delirante de todos los que han podido gozar directamente su presencia gritando: «¡Franco!» y «¡Arriba España!»...».²¹⁹

Con l'approssimarsi della conclusione della guerra, i temi dei documentari proiettati raccontano le eroiche imprese delle truppe nazionaliste nelle fasi di "liberazione" delle città della Spagna. Il 17 marzo 1938, al Cine Municipal si proietta *El cerco y bombardeo de Madrid*, elogio al lavoro dell'esercito nazionale nel processo di "reconquista" delle popolazioni dominate dai marxisti. Un dato interessante che conferma quanto la propaganda franchista sia ben radicata nell'area di Cadice emerge anche dalla presenza del notiziario tedesco UFA nelle sale cinematografiche della città. Nel maggio 1938, al Gran Teatro Falla viene proiettato uno dei lavori più importanti realizzati dalla CIFESA, *Hacia la Nueva España*, una pellicola definita tra le più interessanti del periodo, nella quale si ripercorrono con estrema cura le gesta del Generalissimo Franco nella guerra contro il comunismo. La proiezione del documentario è preceduta dal notiziario UFA, "cinegiornale di grande interesse e attualità". È curioso osservare che in occasione della proiezione della pellicola tedesca *Vita de la Boheme*, il prezzo del biglietto cresce fino a raddoppiare. Una conferma, questa, di quanto il cinema tedesco e, in misura minore quello italiano, siano riusciti ad eclissare la poderosa produzione hollywoodiana.

Nel luglio del 1938 e per tutto il mese successivo, le sale cinematografiche di Cadice interrompono la propria attività; un'eccezione è costituita dal Teatro Capitol che, nonostante la pausa estiva, mantiene una programmazione giornaliera regolare. Le altre sale della città si limitano a proporre spettacoli solamente nel fine settimana. Una delle ultime pellicole propagandistiche appare nel Cine Gades il 31 luglio. Si tratta del documentario *El Entierro del General Mola*, prodotto dalla CIFESA nel 1937; la pellicola, che suscita negli spettatori una grande commozione, rievoca in pochi minuti la morte del generale al comando dell'esercito del Nord, ripercorre il luogo dell'incidente aereo, nei pressi di Burgos, e il trasporto dei resti nella città di Pamplona, città in cui Mola stabilì il Quartier Generale a partire dai primi giorni di

²¹⁹ I documentari proiettati al Cine Gades erano: "La resistencia, la victoria y el triunfo", "Arriba España", "Las organizaciones falangistas en Palma de Mallorca", "Sotto il segno del Littorio" e "Il Duce a Milano", prodotti dall'Istituto Luce. Si veda sull'argomento, R. Moro e G. Di Febo, *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbettino 2005

guerra.²²⁰ Le ultime proiezioni prima della fine del conflitto si riconducono essenzialmente ai cinegiornali italiani e tedeschi; di rado, negli ultimissimi giorni di guerra, compare sugli schermi cinematografici di Cadice il *Fox-Movietone-News*, il notiziario statunitense di chiara tendenza repubblicana che non riscuote, per ovvie ragioni, lo stesso sperato successo degli altri notiziari proiettati nella città.

Se si guarda all'Andalusia si osserva che la produzione cinematografica relativa al conflitto presenta le stesse carenze e le stesse possibilità che caratterizzano la Spagna repubblicana da una parte e quella nazionalista dall'altra. Allo scoppio del conflitto, la Repubblica controlla buona parte della zona centro-meridionale, ma ciò non impedisce ai ribelli di raggiungere progressivamente alcune zone dell'Andalusia occidentale. Di fatto, la divisione obbligata in due fronti di guerra, fa sì che l'Andalusia diventi, esattamente come i centri di Madrid, Barcellona e Valencia, teatro di due produzioni nettamente diversificate, che riflettono – o tentano di farlo – l'ideologia politica in cui sono strutturate. A Siviglia, controllata dai nazionalisti, un contributo decisivo arriva dalla filiale della CIFESA che svolge un accurato lavoro propagandistico. In occasione della proiezione nel Teatro San Fernando del documentario *Hacia la Nueva España*, nelle pagine del quotidiano *ABC* si dichiara che la società di produzione è l'unica ad essere autorizzata a filmare immagini del fronte di battaglia.²²¹ Allo stato attuale non si conosce il luogo di conservazione della pellicola; secondo lo storico Fernández Cuenca, *Hacia la Nueva España* viene realizzata intorno all'agosto del 1937, data in cui appare per la prima volta nel Cine Campos di Bilbao.²²²

A partire da questo momento, la CIFESA di Siviglia realizza un buon numero di documentari in sostegno della causa nazionalista. Tra questi, merita di essere menzionato il notiziario cinematografico *Reconstruyendo España*, prodotto tra il 1937 e il 1938 e diffuso in tutta la zona nazionalista dell'Andalusia. Del notiziario si

²²⁰ Il generale Emilio Mola è uno dei capi della rivolta che comanda l'esercito nazionalista del nord. Famoso è rimasto l'ultimatum lanciato ai Paesi Baschi: "Ho deciso di terminare rapidamente la guerra del nord; chi non si è macchiato di assassinii e chi getta le armi avrà salva la vita e le proprietà. Ma se la resa non sarà immediata, raderò al suolo tutta la Biscaglia". Cosa che fece in pochi giorni, bombardando, con l'aiuto della Legione Condor, prima Durango e poi Guernica. Approfondimenti sull'argomento in G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995

²²¹ Cfr. J. M. Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante 2000

²²² Cfr. i dati in A. Del Amo, *op. cit.* p. 523

conservano unicamente i primi due numeri. Il primo, realizzato nel dicembre del 1937, riporta tre notizie: le immagini mostrate nel primo servizio raccontano “...*un acto de colocación de primera piedra...*”. Un gruppo di uomini lavorano alla ricostruzione degli edifici distrutti dai rossi. Si legge sullo schermo: “...*obra nacional de construcción de casas para invalidos, empleados y obreros... Construcción de 146 hotels de dos plantas...*”. Poi la cinepresa si sposta verso Queipo de Llano, davanti al generale sfilata la “brigada obrera”. La folla assiste, si avverte una musica allegra e un rullo di tamburi. Le immagini mostrano l’ordine e la disciplina che caratterizza la sfilata. Si notano cartelli di propaganda che riportano la locuzione: “*¡Viva Franco!*” e “*¡Arriba España!*”. Il secondo servizio mostra le immagini dei bambini orfani aiutati dalle associazioni dell’Auxilio Social nella città di Malaga. L’Auxilio Social, “...*obra de la que los falangistas son orgullosos ...*” – come si avverte nel commento della voce fuori campo – ha creato asili “azul” per i maschi e asili “rosa” per le femmine. La cinepresa riprende le attività che si svolgono in questi centri: i bambini che giocano, studiano, mangiano. Hanno un’espressione serena e rilassata, ben documentata dalle immagini. La scelta di riprendere determinati soggetti non è affatto casuale; la serenità di cui godono bimbi viene enunciata come una diretta conseguenza delle opere di assistenza infantile messe in atto dai nazionalisti. Il terzo servizio mostra una partita di calcio tra la Spagna e il Portogallo. I giocatori scendono in campo salutando il pubblico presente all’incontro alla maniera tipicamente fascista.

Il secondo numero di *Reconstruyendo España* viene proiettato nel febbraio del 1938 e riporta due servizi. Il primo si apre con il fotogramma dell’aquila imperiale, sul quale si avverte il commento della voce off che introduce l’argomento: “...*en la Universidad de Salamanca, un grupo de académicos jura a Dios, a los ángeles custodios y a la España franquista...*”. Seguono le immagini dell’interno della famosa università e una musica solenne fa da sfondo ad una cerimonia estremamente formale. Improvvisamente i toni musicali cambiano, una melodia malinconica accompagna la lettura dei nomi degli accademici assassinati dai “rossi”. Le immagini presentate sono scure, c’è poca luce, le inquadrature sono centrali ma non si esclude mai dalla ripresa il gruppo di persone che assiste alla cerimonia. Il secondo servizio mostra le immagini dei piccoli atleti dell’Associazione Infantile

della Falange che si esibiscono, nella Plaza de Toros a Siviglia, in esercizi ginnici in occasione del compleanno di Queipo de Llano. La cinepresa riprende l'interno di un ufficio; l'inquadratura principale è quella del militare mentre racconta la sorpresa per il gesto dei bambini, avvenuto in gran segreto. Queipo de Llano viene ripreso frontalmente, seduto dietro la sua scrivania, vestito con l'uniforme militare. La stanza è buia, il racconto è breve ma chiaro, la sua espressione è serena, quasi accenna un sorriso nel ricordare la sorpresa preparatagli dai bambini.

In *Reconstruyendo España* si rileva la presenza di alcuni elementi facilmente riconducibili ad un determinato tipo di produzione: quella di stampo franchista, che si manifesta con la scelta di privilegiare temi quali l'opera delle associazioni legate alla Falange, mostrando contemporaneamente le devastazioni provocate dai rossi a cui la Spagna nazionale tenta di porre rimedio. Alla luce di questa chiave di lettura, è interessante soffermarsi un momento sul titolo stesso del notiziario CIFESA che permette di comprendere, attraverso l'uso del gerundio, quanto la propaganda franchista si fondi sull'idea della necessità di un lavoro di ricostruzione del paese da portare a termine. Tuttavia, diversamente da quanto è possibile osservare nel *Noticiero Español*, *Reconstruyendo España* presenta, con i pochi servizi trattati, un sommario assai scarso, sebbene la durata complessiva del cinegiornale non sia poi così diversa da quella del *Noticiero*. C'è però una differenza importante nel trattamento delle notizie; i servizi contenuti nel notiziario CIFESA sono pochi ma molto lunghi; un servizio poteva durare anche sei o sette minuti. Il *Noticiero* invece, ricalcando il modello giornalistico di *España al día*, presenta al suo interno tante notizie ma di breve durata.

Se si esclude la produzione privata della CIFESA e prima della creazione del Departamento Nacional de Cinematografía, la realizzazione di documentari è affidata alla Sección de Cine de la FET (Falange Española Tradicionalista) che produce una serie di lavori interessanti.²²³ Con la nascita del Departamento Nacional de Cinematografía, inizia la produzione di documentari e notiziari a carico dello Stato. Il *Noticiero Español* ha una buona distribuzione nella zona andalusa, ma costituisce un'eccezione. Infatti, fra tutte le produzioni promosse dal DNC, solo il *Noticiero*

²²³ Nel paragrafo precedente si è già avuto modo di analizzare la produzione della FET. Tuttavia, tra i documentari, si ricordano in particolar modo, *Vizcaya y el 18 de Julio*, sull'avanzata della brigata navarra nel fronte nord e *Los conquistadores del Norte*, sullo stesso tema.

presta realmente attenzione a quanto avviene nel sud della Spagna. Creato in una fase estremamente delicata del conflitto, il Dipartimento di Stato concentra le sue riprese sugli eventi bellici di maggior rilievo del periodo, dedicando ampio spazio alla battaglia dell'Ebro, alla conquista di Barcellona e poi di Madrid.

Nell'Andalusia repubblicana, la produzione e la distribuzione cinematografica non sono oggetto di un lavoro tanto accurato come invece avviene nei centri di Barcellona e Madrid; al momento della sollevazione franchista, sono davvero poche le città della zona che possiedono un'infrastruttura adeguata per ospitare le proiezioni, il che pone l'Andalusia in netta inferiorità rispetto alla zona dove è ubicata l'industria del cinema. Ciò che arriva ad essere proiettato sugli schermi andalusi sono i documentari di propaganda marxista prodotti dalla sezione di cinema della UGT che controlla tutto il circuito di distribuzione della zona e il cinegiornale *España al día* regolarmente distribuito nelle città dell'Andalusia repubblicana.²²⁴

Controllata dagli anarchici a partire dai primi giorni di guerra, l'Aragona si presta ad essere il teatro di diverse rappresentazioni filmiche su alcuni degli episodi più significati del conflitto; un legame, questo, imprescindibile quanto inevitabile per delineare ancora una volta il complesso rapporto tra cinema e propaganda. Durante la guerra civile, l'appoggio popolare agli anarchici cresce in maniera esponenziale grazie al ruolo fondamentale da essi rivestito nell'opposizione armata ai militari golpisti, che porta di fatto alla loro indiscutibile egemonia oltre che in Catalogna, anche in Aragona. In queste aree la CNT e la FAI concentrano i loro sforzi sulla realizzazione pratica della rivoluzione sociale libertaria, convinte dell'assoluta necessità della "propaganda dei fatti" (risvegliare gli istinti rivoluzionari delle masse con azioni concrete e dimostrative), dell'esperienza diretta della nuova società, della mobilitazione attiva.²²⁵ Sulla base di un'ideologia così strutturata, il supporto cinematografico si rivela fondamentale per diffondere questo messaggio alle masse e, sebbene il cinema venga usato dagli anarchici senza precisi criteri di

²²⁴ Cfr. J. M. Claver Esteban, *op. cit.* pp. 119-133

²²⁵ Si veda sull'argomento, G. Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore 2003, pp. 230-244

rappresentazione, è indubbio il valore univoco e testimoniale che queste produzioni hanno lasciato.

Come si è già avuto modo di vedere nei paragrafi precedenti, a Barcellona gli anarchici controllavano la città e avevano in mano gran parte delle strutture cinematografiche. Proprio dalla capitale catalana parte nel luglio del 1936 la prima milizia volontaria in direzione dell'Aragona, tra le quali si distingue la Colonna Durruti, coordinata dalla figura carismatica di Buenaventura Durruti. Il passaggio della Colonna Durruti è riportato all'interno del *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona*,²²⁶ a pochi minuti dalla fine del filmato, la cinepresa riprende la sfilata dei miliziani che lasciano la Catalogna diretti in Aragona. In quel preciso momento, però, l'attenzione dello spettatore viene catturata dalla folla entusiasta che assiste alla scena, in preda ad un vero e proprio delirio; come si è detto, l'elemento iconografico della folla e del bagno di folla di cui sono spesso oggetto i miliziani è uno degli elementi più interessanti che contraddistingue dapprima la produzione anarchica, poi quella repubblicana più in generale. Le operazioni militari intraprese dalla Colonna Durruti nell'estate del 1936 nel Fronte di Aragona sono oggetto anche di una produzione di carattere documentario, il cui valore iconografico trova ancora una volta piena espressività tanto nell'originalità della struttura, quanto soprattutto nella spontaneità dell'organizzazione delle idee. Si tratta della serie intitolata *Los aguiluchos de la Fai por tierras de Aragón*, conosciuta anche con il titolo di *Estampas de la Revolución Antifascista*, una raccolta di quattro documentari prodotti dal Sindicato Unico de Espectáculos Públicos (SUEP) per la CNT nel 1936. Dei quattro filmati, la Filmoteca Española di Madrid conserva solo i primi tre numeri; dell'ultimo, invece, non si hanno notizie. Le immagini contenute nei tre documentari riportano del lavoro dei miliziani in Aragona, partiti nel tentativo di riconquistare Saragozza, la città assediata dal nemico nell'estate del 1936. Tuttavia, è interessante osservare come le riprese che compongono *Los aguiluchos* si inseriscano in uno schema rappresentativo in cui dominano non solo le immagini dei soldati impegnati nella difesa della zona, ma anche quelle in cui i soldati vengono ripresi dalla cinepresa mentre ricostruiscono quanto distrutto dal nemico, mostrando

²²⁶ Cfr. l'analisi del *Reportaje* nel paragrafo 2.4 di questo capitolo

una certa somiglianza con i modelli iconografici sui quali si costruirà, mesi dopo, la contropropaganda franchista.

Dal canto loro, anche i notiziari cinematografici includono nel vasto repertorio tematico diverse notizie incentrate sul lavoro dei miliziani in Aragona; è il caso di *España al día / Espanya al día* n. 1, primo numero del notiziario in lingua catalana realizzato, nel marzo del 1937, in coproduzione tra Laya Films e Film Popular, in cui compare una notizia dal titolo *Front d'Aragó. Tot está preparat per a quan s'ordei l'ofensiva*. Si mostrano le immagini dei miliziani repubblicani che ispezionano un bottino di guerra: alcuni carri armati tedeschi catturati ai franchisti durante la battaglia di Jarama (febbraio 1937) a cui seguono le immagini dei soldati che si preparano a combattere la battaglia nella zona di Huesca. È possibile indicare con certezza la località del combattimento, poichè la cinepresa riprende un cartello che segnala “*A Huesca, 35 km. A Zaragoza, 72 km*”. In attesa di scendere in campo, le forze repubblicane in trincea preparano il pranzo, in un clima di apparente normalità. Una notizia sull'Aragona appare anche nell'edizione francese del notiziario, *Nouvelles d'Espagne*, realizzato nell'aprile del 1937, dove si riporta *Aragón. La nouvelle voie du chemin de fer en construction*, un servizio di appena 40 secondi in cui si mostrano le immagini dei miliziani impegnati nella costruzione di una nuova rete ferroviaria.

Di fatto, dall'analisi appena delineata si evince quanto alcuni elementi visivi tipici della messa in scena della propaganda, così come alcuni modelli rappresentativi ben strutturati riemergano con frequenza nelle produzioni che caratterizzano *altre* regioni del Paese, rompendo quella tradizione storiografica che vede la produzione relativa al conflitto polarizzarsi unicamente nei due grandi centri convenzionali. Esistono tante zone diverse, più o meno estese, più o meno tradizionali, che assorbono i modelli rappresentati provenienti dalle grandi città. Nonostante i limiti strutturali, le carenze professionali e le censure imposte dalla situazione dei guerra, i due campi avversi, utilizzano il cinema per documentare le atrocità del campo avversario e sensibilizzare l'opinione pubblica mondiale sui valori positivi della propria causa, riuscendo a compiere un eccezionale lavoro di manipolazione del reale in direzione di una strategia dai tratti propriamente propagandistici.

CAPITOLO TERZO

MODELLI CINEMATOGRAFICI A CONFRONTO: *ACTUALITÉS FRANÇAISES* E *ACTUALIDADES ESPAÑOLAS* RACCONTANO LA GUERRA CIVILE (1936-1939)

3.1 UNA COMPARAZIONE TUTTA AL FRANCESE: L'ECO DEL 18 LUGLIO NEL *PATHE-JOURNAL*, NEL *GAUMONT-ACTUALITÉS* E NELL' *ÉCLAIR-JOURNAL*.

L'analisi della rappresentazione filmica della guerra civile spagnola proposta in questa sede si basa su un presupposto fondamentale: quello di oltrepassare il messaggio che viene dallo schermo cinematografico e andare al di là del significato puramente estetico dato dal montaggio ordinato delle immagini. Se è vero che il cinema si rivela, in un contesto di guerra, uno strumento idoneo a fornire una lettura approfondita dell'evento, allo stesso modo è vero anche che proprio il cinema, con la sua natura *ambigua*, mostra una rielaborazione della realtà deviata e manipolata dagli operatori. Tenendo presente questa chiave di interpretazione, non è un caso che la rappresentazione della guerra si basi proprio sulla "deformazione" del reale, nel tentativo di mettere in scena un discorso narrativo articolato e supportato dalla selezione accurata delle immagini, che si fonda sull'esternazione della propaganda attraverso un percorso non sempre legato a vincoli di carattere informativo. Tuttavia, prima di entrare nel vivo della questione, è opportuno chiarire il significato di due termini basilari sui quali si fonda l'analisi delle immagini e la successiva comparazione; termini – ma sarebbe più giusto definirli "parametri" – che non a caso si utilizzano spesso qualora si affronti un discorso di questo tipo: propaganda e

informazione. Se si guarda alla definizione particolare dei due termini, si nota che alla voce *informazione* la spiegazione riporta l'attenzione verso qualcosa che ricorda i fini giornalistici: dare notizia, informazione, ma anche istruire e formare. *Propaganda* indica, invece, quell'opera o quell'azione esercitata sull'opinione pubblica per diffondere determinate idee e per far conoscere determinati concetti. Due termini differenti che presuppongono, a loro volta, azioni e scopi differenti, che in guerra, meglio che altrove, trovano il loro maggiore impiego attraverso la messa in scena del reale all'interno dei notiziari cinematografici. Ed è proprio sulla dicotomia tra questi vocaboli, antitetici e complementari allo stesso tempo, che si basa l'analisi e la comparazione dei cinegiornali spagnoli e francesi prodotti durante gli anni della guerra civile.²²⁷

La natura profondamente episodica della storia della Spagna in guerra è di fatto il comune denominatore sul quale si costruiscono le vicende raccontate dai cinegiornali. Non solo in Spagna ma anche altrove, nelle democrazie come nelle dittature del tempo. Ma in Spagna, i percorsi seguiti dai cinegiornali sono inevitabilmente differenti rispetto a quelli degli altri paesi; la scissione del paese in due zone di guerra comporta, come si è avuto modo di vedere, la presenza e la convivenza di due punti di vista, estremi e diversi, che si ritrovano puntualmente nella struttura e nella composizione dei notiziari. A questo punto potrebbe sembrare banale procedere esclusivamente nella direzione di un confronto tra i due diversi cinegiornali spagnoli, giacché la radice stessa del confronto è insita proprio nel loro essere portavoce di due tendenze opposte. Al contrario, un paragone dal raggio comparativo più ampio nasce dall'esigenza di mostrare la grande diversità di sfaccettature di un medesimo racconto sul quale sono intervenuti numerosi fattori che hanno determinato sostanziali differenze tanto a livello di stile quanto di contenuto, concepite da apposite strutture nell'ottica di consentire un'adeguata fruizione dell'informazione di guerra.

Al fine di comprendere la complessità delle posizioni francesi riguardo la guerra civile spagnola, ci si avvale, in questo specifico contesto, dell'analisi dei più importanti cinegiornali; l'eccezionalità propria delle fonti filmiche consente, in primo luogo, di percepire il grado effettivo di veridicità insito nelle pratiche di

²²⁷ Per un approfondimento sulla storia propaganda, si veda l'analisi presentata da J. Ellul, *Histoire de la propagande*, Paris, Presses Universitaires de France 1976

trasposizione del reale proposte dal mezzo cinematografico; in secondo luogo, permette di comprendere quanto le discrepanze interne al paese in relazione agli eventi spagnoli si riflettano sull'elaborazione di tre differenti cinegiornali, ognuno dei quali espone in maniera indicativa il proprio punto di vista su una questione che, pur non implicando il coinvolgimento diretto della Francia, risulta essere fortemente condizionante tanto nella formazione dell'opinione pubblica quanto nell'esternazione dell'immagine del paese. Tuttavia, proprio analizzando attentamente i tre notiziari francesi e confrontandoli tra loro, è possibile ravvisare nelle immagini così come nella narrazione degli eventi, i criteri con i quali sono stati concepiti. Non di rado, si riscontrano schemi interpretativi differenti nel trattamento di una stessa notizia: in alcuni casi, non è presente nessun tipo di apparato critico. È probabile che, in questo specifico caso, i responsabili del notiziario mirassero a presentare un prodotto puramente informativo, senza voler influenzare lo spettatore con qualunque tipo di aggiunta critica. In altri casi, invece, l'influenza pianificatrice della censura si riflette in maniera evidente sulla struttura del notiziario cosicché quello che appare sugli schermi cinematografici altro non è che il risultato di un'attenta selezione dei testi e delle immagini. O ancora, in altri casi, i notiziari presentano una struttura propagandistica ben delineata, sebbene, il più delle volte e con una certa cautela, si preferisca confondere la propaganda con l'informazione. La Francia si dimostra fortemente interessata a seguire l'evolvere delle vicende spagnole e tale interesse si riflette nella produzione costante e puntuale di un gran numero di notiziari che hanno come oggetto la guerra in Spagna. Non è solo la prossimità geografica del conflitto a stimolare nei francesi una grande curiosità, quanto soprattutto la necessità di presentare e interpretare le vicende spagnole, nelle quali la Francia di Blum intuisce la possibilità – nonché il pericolo – di futuri sviluppi bellici che coinvolgessero il resto d'Europa. Di fatto, i notiziari francesi, più degli altri, riempiono le sale cinematografiche europee con l'immagine della Spagna in guerra; ciò è con buona probabilità dovuto anche al fatto che la cinematografia francese era, nella metà degli anni Trenta, una delle più avviate e sviluppate del mondo.

Insieme al *Gaumont-Actualités*, il *Pathé-Journal* è il cinegiornale che non solo dedica agli eventi di Spagna una grande copertura informativa, ma è anche l'unico che riporta notizie minuziose e dettagliate sui fermenti e sulle agitazioni

sociali che imperversano nel paese già a partire dal 1931.²²⁸ Entrambe le case di produzione inviano, allo scoppio della guerra, i propri operatori sul fronte; ciò fa sì che durante i tre anni di guerra le notizie sull'attualità bellica possano occupare gran parte del metraggio. Il *Pathé-Journal*, uno dei primi notiziari della storia del cinema di attualità, invia i suoi corrispondenti su ambedue i fronti di guerra, privilegiando nell'esposizione dei fatti un orientamento ideologico più vicino alla causa repubblicana, mostrando la crudeltà della guerra e il riflesso delle atrocità belliche sulla popolazione civile. Non di rado, figurano nei servizi Pathé le immagini dei rifugiati costretti ad allontanarsi dalla Spagna allorché la propria città viene occupata dalle truppe franchiste. Tuttavia, è importante tenere presente che gran parte delle immagini presentate al pubblico francese attraverso il *Pathé-Journal* non sono sempre il prodotto delle riprese dei suoi operatori. Adeguandosi a quella che nel corso degli anni Trenta era considerata una pratica abituale, la Pathé inserisce all'interno del proprio notiziario alcuni servizi costruiti con le immagini provenienti dalle riprese di altre compagnie. Una pratica, questa, che comporta la compravendita del materiale filmico non solo da società con lo stesso orientamento ideologico – come poteva dirsi, per esempio, degli scambi con il notiziario spagnolo repubblicano *España al día* – ma anche presso case cinematografiche con orientamento opposto, come nel caso del notiziario franchista, dei notiziari italiani o tedeschi. Ovviamente, nel percorso di analisi del materiale audiovisivo, ciò costituisce un elemento di valutazione fondamentale, confermando ancora una volta l'ambiguità propria delle fonti filmiche. Infatti, l'inserimento di immagini provenienti da altri operatori obbliga gli addetti al montaggio dei servizi ad utilizzare una colonna sonora, una didascalia che si adegui all'immagine “estranea” selezionata; spesso, però, il commento ricostruito è profondamente diverso da quello ideato per l'immagine originale, provocando la messa in scena di una rappresentazione assai lontana dalla verità. Tale *escamotage* scenico proprio del cinema di attualità permette di verificare quanto una stessa immagine assuma significati estremamente diversi a seconda del contesto e del modo in cui viene costruita e rappresentata. Ciò nonostante, dalla quantità e dalla qualità delle notizie conservate, si è portati a credere che il lavoro degli operatori Pathé sia sempre stato eccellente, apportando contenuti audiovisivi di

²²⁸ L'argomento è stato trattato anche nel capitolo I, pp. 29-32

grande importanza che tante volte sono stati riutilizzati per montare documentari d'informazione sul conflitto. Non vi è alcun dubbio sul fatto che, tra milioni di metri di pellicole realizzate nel triennio bellico, proprio le riprese Pathé costituiscano una delle fonti più preziose per documentare il conflitto, che col tempo sono diventate una parte integrante dell'immaginario collettivo della tragedia di Spagna.

La Pathé filma approssimativamente settantaquattro servizi sul conflitto spagnolo, ai quali si devono aggiungere altre ventidue notizie che non saranno mai utilizzate – il cosiddetto “materiale di scarto” – nella costruzione del cinegiornale. Nel 1936, il *Pathé-Journal* riporta ventuno notizie sugli eventi di Spagna, cinque delle quali sono antecedenti al 18 luglio.²²⁹ Il primo servizio Pathé che tratta della guerra civile viene proiettato il 6 agosto 1936: *Hier...Aujourd'hui. En Espagne. Dans l'après-midi du 18 juillet 1936*, primo esempio della versatilità contenutistica di questo mezzo di informazione. Il titolo, già di per sé eloquente, esprime la condizione della Spagna attraverso un confronto tra il passato e il presente. Di fatto, il dramma di un paese alle prese con la guerra viene trasmesso e ricalcato attraverso due narrazioni diverse: alle immagini “di ieri” che raccontano la tranquillità di una Spagna secolare legata alle sue tradizioni, fatte di corride, di flamenco e di processioni religiose, seguono le rappresentazioni di un paese improvvisamente dirottato in uno stato di emergenza bellico. In questo primo servizio, le immagini hanno dunque una doppia funzione: da un lato assolvono una funzione puramente descrittiva che si riflette nel contrasto passato/presente; dall'altra, privilegiano un discorso esplicativo introdotto dalla locuzione della voce fuori campo che commenta, nel passaggio da una sequenza all'altra, “...et puis, le 19 de juillet...”, quasi a voler ricalcare, attraverso la precisazione della data, il momento di rottura che cambia il volto del paese.

²²⁹ La prima notizia riporta la data del 5 marzo 1936 e si intitola, *Barcelone. Après les élections espagnoles. Le retour triomphal de M. Companys*; nel servizio si mostrano le immagini di Companys che sfila in automobile per le strade di Barcellona acclamato dalla folla. Il secondo servizio, mancante di data esatta, riporta *Cérémonie de la Semaine Sante à Séville*, incentrato sulla processione dei fedeli; il terzo servizio sulla Spagna antecedente il 18 luglio è *Les événements d'Espagne*, del 7 maggio 1936, in cui si mostrano le immagini del fermento tra i madrileni dopo la vittoria elettorale del Fronte Popolare, nel febbraio dello stesso anno; il quarto servizio si intitola ancora *Les événements d'Espagne*, riporta la data del 14 maggio e mostra le manifestazioni a Madrid in occasione della festa del Primo maggio, quando all'improvviso i manifestanti si disperdono in seguito al passaggio frenetico di un'ambulanza. L'ultimo servizio prima della sollevazione militare riporta del *Gran Prix automobile à Barcelone*. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

Allo scoppio della guerra in Spagna, nel catalogo Gaumont i cinegiornali occupano una posizione di primo piano. Apparso sugli schermi cinematografici nel 1910, il *Gaumont-Actualités* resterà un elemento costante nella vita dei francesi fino all'inizio degli anni Ottanta – sopravvivendo dunque alla concorrenza della televisione – documentando con cronache descrittive sempre più ricche tutto quanto concerne “l'attualità” nazionale e internazionale. Rivelandosi uno degli strumenti più idonei ad illustrare le sorti di un paese in guerra, a partire dal 18 luglio del 1936 e con una periodicità settimanale, *Gaumont-Actualités* ritrae minuziosamente quanto avviene al di là dei Pirenei. Il suo contributo informativo sulla guerra civile consta di settantasei notizie complete, mentre altre settantasei costituiscono il materiale di scarto. È il 24 luglio del 1936 quando in Francia gli spettatori fedeli al *Gaumont-Actualités* guardano il primo servizio sulla guerra intitolato *À la frontière franco-espagnole*.²³⁰ La notizia riferisce, in meno di un minuto, della chiusura della frontiera franco-spagnola. Sull'immagine di un treno francese diretto in Spagna ma costretto a retrocedere, il commento dello speaker spiega che le comunicazioni tra i due paesi sono state interrotte. La cinepresa riprende un poliziotto nell'atto di controllare i passaporti ad un gruppo di persone, visibilmente confuse. È l'inizio della guerra, la fine della libertà. Tuttavia, sebbene il servizio sia costruito con immagini nitide, occorre sottolineare che anche la Gaumont, proprio come la Pathé, non sempre riesce ad inviare i propri corrispondenti in ogni zona della Spagna. La chiusura immediata della frontiera franco-spagnola rappresenta un ostacolo al lavoro degli operatori; di fatto, le riprese presentate in questo servizio sono filmate dai cineasti che operano dal suolo francese, in prossimità col confine spagnolo. Gli operatori inviati in Spagna allo scoppio del conflitto si erano sistemati in altre zone del paese, laddove la

²³⁰ *Gaumont-Actualités* filma, prima del 18 luglio, sette notizie relazionate con la Spagna. La prima, di appena 30 secondi e datata al 21 febbraio, si intitola *Où va l'Espagne? Les élections générales aux Cortes*, e mostra le immagini dei cittadini chiamati al voto nelle strade di Barcellona ricoperte di manifesti di propaganda affissi in occasione delle elezioni; il secondo servizio, *Semaine Sante*, del 17 aprile, mostra la processione religiosa che si incammina per le strade di Siviglia; il terzo, insiste ancora sul tema della *Semaine Sante* (ma si tratta di materiale non utilizzato nel montaggio del notiziario); il quarto, datato 24 aprile, riporta le immagini della *Parade militaire pour le 5^e Anniversaire de la République Espagnole*, soffermandosi, di fatto, sulla sfilata dei militari lungo le strade di Madrid; segue un servizio, *À Madrid*, datato l'8 maggio, sulle manifestazioni organizzate per il 1 maggio; il sesto servizio celebra l'elezione del nuovo Presidente della Repubblica, *Au tour du monde. M. Azaña est élu Président de la République* e riporta la data del 15 maggio; l'ultimo servizio prima dello scoppio della guerra, risale al 17 luglio: *Tauromachie. Une corride se déroule dans la ville de Pampelune*. Cfr. ancora www.gaumontpathearchives.com

situazione di guerra richiedeva un impegno immediato da parte dei cineasti, lasciando inizialmente scoperto il fronte nord, che solo alcune settimane più tardi sarebbe diventato il bersaglio della famosa campagna nazionalista per la conquista della zona.²³¹

Anche l'*Éclair-Journal*, seppur in maniera discontinua rispetto agli altri notiziari francesi, riporta cronache più o meno particolareggiate sulla situazione bellica che imperversa in Spagna. L'intenzione prevedibile della società di fornire una documentazione ampia relativa al conflitto viene meno allorché Éclair decide di inviare un'équipe specializzata nella zona di San Sebastián. Privilegiando una zona piuttosto che un'altra, la società sceglie di dare un determinato orientamento ideologico ai contenuti dell'informazione di cui si fa portavoce. Il 29 luglio col servizio *Étapes de l'histoire contemporaine*,²³² l'*Éclair-Journal* inizia a narrare la guerra di Spagna. La notizia si apre con le immagini delle scene girate proprio nei pressi della frontiera dagli operatori speciali presenti a San Sebastián. La scelta del titolo per illustrare la situazione nei giorni successivi alla rivolta appare interessante, laddove la guerra, senza dichiararlo esplicitamente, assume il significato di una tappa necessaria per la storia del paese. Il servizio mostra la risposta alla sollevazione militare franchista in diverse città, soffermandosi su Barcellona, Tangeri, Pamplona e San Sebastián: in modo didascalico, la voce fuori campo commenta “...la révolution est étendue dans l'Espagne entière...”, mentre la cinepresa riprende l'organizzazione degli eserciti, la partenza delle prime “colonne”, ma anche le messe celebrate

²³¹ Nei primi giorni di guerra, la rivolta militare ha successo in Galizia, León, Vecchia Castiglia, Navarra, nord dell'Estremadura e parte dell'Aragona, per cui i ribelli controllano i centri di La Coruña, Valladolid, Salamanca, Burgos, Pamplona, Saragozza e Huesca. Occupano inoltre le principali città dell'Andalusia: Cadice, Siviglia, Granada e Cordoba, di vitale importanza per il prosieguo delle operazioni in quanto le loro forze più efficienti sono concentrate in Marocco. A partire da questo momento, la maggior parte degli operatori cinematografici inviati in Spagna si schierano in prossimità della capitale, prossimo obiettivo dei nazionalisti. Si veda, G. Ranzato, *op. cit.*, pp. 19-22

²³² L'*Éclair-Journal* riporta, prima del 18 luglio, cinque notizie sulla Spagna: la prima, datata al 19 febbraio 1936, si intitola *Élections Espagnoles*; la seconda, filmata il 4 marzo del 1936, riporta un titolo generico, *Espagne*, e mostra le immagini della liberazione di Luis Companys, Presidente della Generalitat de Catalunya. Il popolo di Barcellona lo attende nelle strade, gridando ed esultando. Il terzo servizio, intitolato ancora una volta *Espagne* e filmato il 18 marzo 1936, riporta delle manifestazioni a Madrid in seguito alla vittoria del Fronte Popolare. Il 15 aprile, filma, *Les événements d'Espagne. Monsieur Alcalá Zamora, Président de la République, est destitué*, un servizio che presenta il nuovo Presidente della Repubblica, Martín Barrio, attraverso le immagini della sconfitta di Alcalá Zamora; l'ultimo servizio, filmato il 6 maggio, ritrae la manifestazione per la festa del 1 maggio. Il servizio si intitola, *Le 1^{er} mai International. Madrid*. Osservando i titoli dei servizi filmati da Pathé, Gaumont e Éclair, nei mesi immediatamente precedenti alla sollevazione militare franchista, si nota che lo stesso repertorio tematico accomuna i tre notiziari.

all'aperto. Coesistono nel filmato diversi elementi iconografici che restituiscono, da un lato, un affresco della Spagna tradizionale – attraverso la celebrazione della messa, per esempio – dall'altro, invece, il ritratto di una nazione che si prepara ad affrontare la guerra. Osservando i tre servizi che trattano per la prima volta il tema della guerra civile, si nota già dall'inizio una diversa percezione del conflitto che non manca di riflettersi sulla rappresentazione proposta dai notiziari. Tuttavia, si affrontano in maniera generica le questioni suscitate dalla sollevazione militare, con riferimenti che interessano per lo più la storia del paese; si tende, per l'esattezza, a risaltare quegli aspetti affascinanti e mitologici della Spagna, aspetti che assumono un notevole rilievo nel momento in cui vengono utilizzati per sancire un punto di rottura con la situazione attuale.

A partire dalla proiezione della prima notizia, la Pathé, la Gaumont e l'Éclair dedicheranno al conflitto spagnolo un numero considerevole di riferimenti, utilizzando linguaggi, narrazioni, rappresentazioni spesso del tutto disomogenei tra loro, allo stesso modo in cui la scelta tematica risulterà profondamente differente soprattutto in momenti particolarmente rilevanti del conflitto. Partendo da un confronto dei dati di tipo quantitativo, si osserva che durante il primo anno di guerra, Pathé e Gaumont riportano 30 notizie, mentre Éclair filma gli eventi di Spagna in 22 servizi.²³³ Le cifre riferiscono dell'attenzione di cui godeva inizialmente il conflitto; tuttavia la cinematografia di attualità si presta ad essere il riflesso delle posizioni del governo francese, rispettando pienamente il principio di non-intervento. Oggetto di un rigido controllo e di un'altrettanta rigida selezione di immagini da parte della censura già a partire dai primi giorni di guerra, i notiziari cinematografici si fanno portavoce delle esigenze del Fronte Popolare, senza rinunciare però alle proprie convinzioni. Ben presto, l'attenzione verso il conflitto andrà diminuendo; l'enfasi iniziale lascerà il posto a commenti sempre più sporadici e sempre meno didascalici proprio in coincidenza con le fasi più difficili del conflitto. Un dato che sorprende ma che al tempo stesso conferma la natura dell'informazione prodotta dai notiziari francesi.

²³³ Il numero delle notizie realizzate da ciascun notiziario per ogni anno di guerra comprende anche i servizi filmati ma non utilizzati per la composizione del notiziario. Di fatto, tenendo presente questo dato, delle 30 notizie filmate da Pathé ne saranno utilizzate solo 21; Gaumont ne utilizzerà solo 14 mentre Éclair solo 20. Per materiali non utilizzati, si intendono quei frammenti di immagini filmati ma non ritenuti adatti ad essere inseriti all'interno del notiziario.

In Francia, tra gli studi relativi alla stampa tradizionale e quelli più recenti sul giornalismo televisivo, si rileva una forte carenza di specifici lavori sul giornalismo cinematografico. Un libro già molto datato ed esaurito di Marcel Huret e un minuzioso studio di Sylvie Lindeperg sui cinegiornali al tempo di Vichy, formano la bibliografia essenziale.²³⁴ Le ricerche sistematiche sull'organizzazione di questi cinegiornali restano difficili, tanto più che le pellicole non sono sempre conservate in versione integrale. Spesso mancano le bobine straniere provenienti da diverse parti del mondo, non conservate dalle case di produzione francesi. In compenso, è possibile reperire qualche canovaccio dei cinegiornali, vale a dire descrizioni delle sequenze in particolare di Pathé e Gaumont (quelli dell'Éclair non sono stati conservati) basate sul commento della voce *off*. Si può inoltre disporre di scarti, materiale non utilizzato per montare un servizio all'interno del notiziario, che consentono un'approfondita analisi ideologica, in particolare degli effetti legati alla censura.

I titoli dell'*Éclair-Journal*, accompagnati da un jingle, sono i più giornalistici e i più moderni: sullo sfondo di un mappamondo è presente la figura stilizzata di un uomo. Il titolo è molto decentrato, in basso a sinistra. I titoli del *Pathé-Journal* e del *Gaumont-Actualités* sono invece imperniati molto di più sul riconoscimento della casa di produzione che non sulla problematica informativa. I titoli Gaumont sono più spenti: prima si avverte la musica, mentre da un fondo grigio emerge la margherita stilizzata nella quale si iscrive il titolo "Gaumont-Actualités". Questi titoli sono generalmente scritti in maiuscolo in un quadro, riprendono il titolo del cinegiornale sulla riga inferiore del quadro stesso. La struttura del cinegiornale è organizzata in rubriche annunciate da una didascalia. La posizione delle rubriche non è fissa, elemento che denota l'importanza dell'attualità della settimana per la redazione. Spesso la prima rubrica è dedicata alle notizie settimanali relative alla cronaca e alla politica, ma può anche capitare che sia lo sport ad avere la priorità.

Il cinegiornale sembra concepito meno per informare quanto piuttosto per intrattenere lo spettatore in un vortice di eventi incredibilmente mescolati. Ciò che realmente sorprende in questi cinegiornali è la rapidità del montaggio – un servizio

²³⁴ Si veda sull'argomento, M. Huret, *Cine-actualités: histoire de la presse filmée, (1895-1980)*, Paris, H. Veyrier 1984; S. Lindeperg e J. Bourdon, *Clio de 5 à 7: les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions 2000

poteva durare anche quaranta secondi – e l’effetto di frammentazione del reale che ne consegue. Le notizie sono talvolta identiche anche nelle testate diverse. Tuttavia, il confronto tra i diversi notiziari, così come quello tra i commenti che accompagnano i servizi, lascia trasparire posizioni spesso ambigue e diverse tra loro, malgrado la comune censura. Dietro il tono molto diverso dei commenti, si constata dappertutto la stessa assenza di chiarezza. L’analisi dei cinegiornali richiede un lavoro critico poiché si tratta di materiali sempre allusivi e frammentari. Ma soprattutto, si ha a che fare con una storia non solo lacunosa ma orientata, manipolata e selezionata. Per cercare di comprendere la struttura composita dei servizi commentati dai tre notiziari, si utilizza in questa sede un criterio basato sull’analisi dei contenuti di alcune notizie in particolare. Questo implica, di fatto, il confronto tra le immagini che trattano uno stesso argomento, al fine di individuare i punti di contatto e i punti di divergenza che sono alla base di tre rappresentazioni audiovisive diverse. Si vogliono pertanto analizzare alcuni momenti decisivi della storia della guerra civile spagnola e osservare come tali momenti vengano rappresentati nelle edizioni dei notiziari francesi. Partendo da un confronto interno alla produzione di uno stesso paese, si avrà la possibilità di comprendere non solo i molteplici punti di vista regnanti della Francia degli anni Trenta, ma anche il modo di rappresentare un evento tramite le immagini di una realtà profondamente complessa e articolata quale è stata la guerra in Spagna.

Scorrendo i titoli delle notizie filmate ed editate durante il primo anno di guerra si osserva una certa preferenza nel voler dare una caratterizzazione degli eventi partendo dal contesto geografico. Nei servizi Pathé dell’agosto del 1936, appaiono tre titoli interessanti: *Mobilisation générale à Madrid, À Barcelone. Pendant la Révolution..., Émeutes à Barcelone*. L’interesse degli operatori si concentra su quanto avviene tra la capitale catalana e quella castigliana; nel primo servizio, la cinepresa si sofferma sui volti dei miliziani che si preparano ad essere arruolati. Sorridenti, salutano l’operatore con il pugno in alto riprendendo scene tipiche dei notiziari spagnoli repubblicani. Da Madrid, la cinepresa si sposta verso Toledo: i miliziani, ancora una volta soggetto della scena, sparano nascosti dietro le barricate. La colonna sonora riporta il rumore degli spari. Qui, l’immagine del

miliziano che spara ha un ruolo fondamentale: per la prima volta, si dà la possibilità allo spettatore di vedere la guerra, non solo di sentirla. È raro, infatti, trovare all'interno dei notiziari la rappresentazione della battaglia. Molto spesso si ha l'impressione che miliziani e legionari combattano contro un nemico invisibile, il che contribuisce a creare una certa confusione nello spettatore, non sempre in grado di identificare il nemico per via di rappresentazioni fugaci e confuse. Gli altri due servizi si soffermano su quanto accade a Barcellona; la narrazione e la ricostruzione dei primi momenti di guerra viene fatta servendosi esclusivamente del materiale filmato dagli anarchici per montare il *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona*. Si tratta di alcuni frammenti che ritraggono le fasi più calde della risposta anarchica alla sollevazione militare franchista mostrando non solo la città di Barcellona controllata dagli anarchici, ma anche utilizzando quelle immagini delle devastazioni delle chiese, dei saccheggi di reliquie e della folla di gente che osserva i cadaveri dei religiosi esposti fuori dalla chiesa di Santa Eulalia che suscitano tanto scalpore, per concludersi con le immagini della partenza della colonna Durruti diretta in Aragona.²³⁵ La scelta di includere nel proprio notiziario le dure immagini filmate dagli anarchici spagnoli, si riallaccia con buona probabilità alle posizioni ideologiche della Pathé riguardo le devastazioni religiose messe in atto dai repubblicani nei tre anni di guerra: di fatto, tanto il *Pathé-Journal* che l'*Éclair-Journal*, legate ad una rigida tradizione cattolica, condannano il sentimento antireligioso che divampa tra i repubblicani, condividendo al contrario lo stesso gusto per l'ordine insito nello schieramento di Franco. Tuttavia, del filmato non si conserva il commento sonoro, ma si può dedurre che tali rappresentazioni siano state mostrate con lo scopo di denunciare le azioni dei rossi, quindi con un significato estremamente diverso rispetto a quello del *Reportaje*.

In Francia, la controversa questione dell'intervento in Spagna divide l'opinione pubblica.²³⁶ Se la stampa dell'epoca fornisce un'illustrazione minuziosa e dettagliata dell'argomento,²³⁷ lo stesso non può dirsi dei notiziari cinematografici, dove la risonanza informativa cinematografica dell'evento è pressoché nulla.

²³⁵ Le immagini proposte dal *Pathé-Journal* n. 355.23 sono identiche a quelle utilizzate dagli anarchici nel *Reportaje*. Si veda pertanto, sull'argomento, il capitolo II, pp. 87-96

²³⁶ Anche in questo caso, l'argomento è stato già trattato. Si veda il capitolo I, pp. 24-30

²³⁷ Nella stampa francese si formarono due campi ben distinti: da una parte i sostenitori del Fronte Popolare (*L'Humanité*, *Le Populaire*, *L'Œuvre*, *Vendredi*, *Marianne*), dall'altra gli oppositori

Il *Pathé-Journal* evita di trattare l'argomento, proponendo, come si accennava poco fa, servizi generici e poco indicativi montati con le immagini provenienti dal *Reportage*. Il *Gaumont-Actualités* edita durante il mese di agosto 14 notizie, nessuna delle quali riferisce della complessa situazione del paese a seguito della decisione presa da Léon Blum. Al contrario, l'attenzione degli operatori si concentra su entrambi i fronti di battaglia, riprendendo tanto l'operato delle truppe repubblicane, quanto quello dei nazionalisti.

Il 7 agosto, Gaumont filma *La guerre civile en Espagne. Avec les miliciens de Madrid*,²³⁸ un servizio in cui si esamina il lavoro dei miliziani nella città di Madrid. Il commento della voce fuori campo sottolinea, sulle immagini delle truppe repubblicane che percorrono la Calle Rodríguez, il movimento ordinato della sfilata militare. Un elemento interessante, questo, che mette il *Gaumont-Actualités* in contrasto con i commenti del *Pathé-Journal* e dell'*Éclair-Journal*, inclini invece a rilevare il caos regnante tra le truppe della Repubblica e ad esaltare, al contempo, l'ordine e la disciplina dell'esercito guidato da Franco. Tornando al *Gaumont-Actualités* si osserva che il 14 agosto, il notiziario riporta *La guerre civile en Espagne. Chez les rebelles*:²³⁹ la notizia commenta in maniera precisa e didascalica il lavoro dei ribelli insediati principalmente nelle città di Siviglia e Burgos. La cinepresa degli operatori francesi ritrae scenari di distruzione e si sofferma, anche in questo caso, sulla sfilata delle truppe carliste. Di fatto, con la decisione di filmare entrambi gli schieramenti in campo – e lontana dal privilegiarne uno piuttosto che un altro – Gaumont privilegia un tipo di discorso e di rappresentazione basato su una certa moderazione, rispecchiando l'atteggiamento proprio del governo di Blum, ma soprattutto fornisce allo spettatore una visione più ampia degli eventi.

L'*Éclair-Journal* filma nell'agosto del 1936 quattro notizie, omettendo anch'esso il dibattito che si genera intorno alla questione dell'intervento francese nella Spagna repubblicana. I notiziari *Éclair* si soffermano su aspetti meno pittoreschi della guerra, avvicinandosi ad un tipo di narrazione che si basa

(*L'Action Française*, *Marianne*, *L'ami du peuple*, *L'écho de Paris*). Tra queste due posizioni, pochi furono i giornali che rimasero neutrali; di fatto, i resoconti più equilibrati si trovano nella stampa estera, specialmente in quella anglosassone. Si veda, C. Gidin, "Le Front populaire, la guerre d'Espagne, la sécurité collective", in AAVV, *Le Front Populaire. La France de 1934 à 1939*, Paris, Éditions Sociales 1972

²³⁸ Si tratta del *Gaumont-Actualités* n. 1936-32.11. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

²³⁹ *Gaumont-Actualités* n. 1936-33.6 *Ibidem*

sull'esaltazione del valore militare delle truppe in campo, favorendo lo schieramento franchista. La scarsa storiografia esistente sull'argomento ha messo in luce questo aspetto, arrivando a definire l'*Éclair-Journal* "sostenitore" della causa nazionalista.²⁴⁰

Dall'analisi delle immagini dei cinegiornali Éclair, emerge proprio un tipo di rappresentazione volto ad esaltare gli aspetti militari del conflitto. In un servizio filmato il 12 agosto 1936, *Sur le monde en évolution. Les événements d'Espagne. Á Cerbère. Á Somosierra. Á Séville*, elenca in maniera prettamente didascalica quanto avviene in alcune zone del paese; la cinepresa riprende i soldati mentre eseguono un addestramento militare, poi si sofferma sui volti di Cabanellas, Presidente del governo di Burgos, e su quello del generale Queipo de Llano. Entrambi i generali hanno avuto un peso importante nel condurre operazioni militari strategiche.²⁴¹ La scelta di procedere al racconto della guerra servendosi di questo tipo di inquadrature è estremamente significativa, poiché riflette l'ideologia che anima la società Éclair. Nel voler rappresentare la propria visione della guerra, l'*Éclair-Journal* omette i riferimenti a città come Barcellona o Madrid, allo stesso modo in cui non si fa riferimento agli anarchici o ai comunisti, se non per denigrarli.

Ancora nell'agosto del 1936, la Spagna repubblicana si rende protagonista di un evento rimasto tristemente famoso: il massacro di Badajoz del 14 agosto, compiuto in seguito all'occupazione della provincia da parte dei nazionalisti. Vicina alla frontiera portoghese, la caduta di Badajoz in mano agli insorti era fondamentale soprattutto perché li metteva in condizione di collegare gli eserciti del nord e del sud, senza servirsi delle strade portoghesi. La città viene difesa accanitamente da circa quattromila miliziani dotati di poche armi; ciò nonostante, nel giro di poche ore, cade in mano ai ribelli. Parecchi giornalisti e operatori cinematografici provenienti da ogni

²⁴⁰ Si veda sull'argomento, C. Paté, "La guerra de España vista por la prensa filmada francesa", in A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra 1997, pp. 103-107

²⁴¹ Già dalle prime ore dalla sollevazione militare franchista, il generale Queipo de Llano stabilì il controllo militare sulla città di Siviglia. Pochi giorni dopo, anche altre città dell'Andalusia occidentale (Cadice, Jerez e Cordova) caddero nelle mani degli insorti. Il 20 luglio 1936 il generale José Sanjurjo, uno dei *leader* più importanti dell'*Alzamiento*, morì in un incidente aereo; a quel punto fra i *nacionales* iniziò una lotta per il potere. Il 24 luglio a Burgos si insediò la Junta de Defensa Nacional, l'organo di governo degli insorti, sotto la guida dei generali Miguel Cabanellas e Emilio Mola. Ulteriori approfondimenti sull'argomento in: H. Browne, *Spain's civil war*, London, Longman 1986, pp. 59-66

parte d'Europa assistono alla presa della città e alla repressione che ne segue. Alcuni commettono però l'indiscrezione di riferire le esecuzioni compiute, senza tenere conto delle conseguenze derivanti da quel gesto. La stampa cinematografica francese non affronta l'argomento. Né il *Gaumont-Actualités*, né l'*Éclair-Journal* menzionano quanto accaduto in Extremadura. L'unico riferimento si rintraccia all'interno del *Pathé-Journal* del 23 settembre 1936.²⁴² In realtà, il servizio non riporta direttamente dell'accaduto; si tratta di una ricostruzione a ritroso che parte dal racconto di René Brut, l'operatore della Pathé che filma e invia a Parigi le immagini del massacro. Incarcerato dai soldati nazionalisti con l'accusa di "aver filmato e diffuso all'estero materiale cinematografico non autorizzato",²⁴³ Brut viene liberato grazie agli accordi che la direzione della Pathé stabilisce con Luis Antonio Bolín, responsabile dell'Ufficio Stampa nella zona sollevata, con sede a Siviglia. Da un'attenta osservazione del filmato si evince che il notiziario del 23 settembre sviluppa un'articolazione narrativa basata sul rientro in Francia dell'operatore; di fatto, il massacro di Badajoz viene menzionato solo per indicare, in maniera chiaramente approssimativa, la causa che ha portato alla prigionia di Brut.

Il 4 settembre l'esercito nazionalista si impadronisce di Irún interrompendo ogni comunicazione terrestre tra la Francia e i Paesi Baschi, zona. Il primo attacco a Irún segna l'inizio della "campagna del Nord".²⁴⁴ Gli eventi bellici di settembre nella zona basca vengono filmati da operatori accorsi sul luogo da ogni parte del mondo;²⁴⁵ le principali case di produzione attive in quel periodo inviano i propri

²⁴² Si tratta del *Pathé-Journal* n. 359.16. Cfr. il filmato su www.gaumontpathearchives.com

²⁴³ Cfr. A. Del Amo, *op. cit.*, p. 730

²⁴⁴ Nella battaglia per la difesa di Irún combattono, oltre alle truppe locali, anarchici catalani e asturiani e un buon numero di comunisti francesi e belga. Le forze repubblicane riescono di fatto a riunire circa 3000 soldati contro i 2000 dell'esercito ribelle. Tuttavia, per l'esercito di Franco e per l'esito della battaglia in suo favore, sarà fondamentale l'arrivo di rinforzi da parte della Germania nazista. Una battaglia lunga e dura si consuma tra la fine di agosto e l'inizio di settembre del 1936, fino a quando l'esercito franchista, pur contando su un numero di uomini inferiore, attacca la città, riuscendo ad espugnare la popolazione. Le truppe repubblicane non riescono a difendere la città a causa di una scarsa organizzazione militare. Il 4 settembre 1936 la città di Irún cade nelle mani dei nazionalisti costringendo la popolazione locale ad un lungo esodo verso la Francia. Nello stesso giorno, a Madrid, viene eletto un nuovo governo presieduto da Caballero in cui sono rappresentati tutti i partiti del Fronte Popolare. Solo in un secondo momento, di fronte all'incombente minaccia fascista di prendere Madrid, Caballero riesce ad associare nel suo governo anche alcuni esponenti anarchici, convinto della necessità della coesione e della solidarietà nel massimo momento di pericolo. Per approfondimenti sull'argomento si veda, G. Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore 2003, pp. 298-303; G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995 p. 37

²⁴⁵ Già da diverso tempo, alcuni reporter stavano operando nei pressi della provincia di Guipúzcoa, nei Paesi Baschi, giunti laggiù quando la zona era ancora parte del territorio della Repubblica. Allo

operatori nella zona per riprendere le operazioni militari, sebbene l'attività cinematografica si concentri in particolar modo sulla presa di Irún. Questa volta, l'evoluzione della guerra cattura viene ripresa dagli operatori francesi in maniera più ampia, sebbene i tre notiziari perseguano una linea di condotta assai diversa. Il *Pathé-Journal* menziona appena l'accaduto, all'interno di un solo servizio intitolato *Vision d'Espagne*.²⁴⁶ Nonostante la Pathé avesse inviato i propri operatori in entrambi i fronti di guerra, sembra che la zona basca non fosse coperta in maniera capillare; di fatto, il servizio sulla presa di Irún inserito nel *Pathé-Journal* proviene dalle riprese effettuate da altri operatori francesi. Alcuni problemi di carattere burocratico, così come il probabile disinteresse degli operatori, ostacolano l'ingresso in alcune zone della Spagna, al punto che la Pathé non ottiene nessuna immagine autentica dei combattimenti nella città di Irún. Inoltre, la chiusura della frontiera impedisce agli operatori della Pathé di filmare le operazioni militari da vicino, costringendoli ad effettuare le proprie riprese dalla città di Hendaya.²⁴⁷ *L'Éclair-Journal*, invece, racconta della presa di Irún, in due servizi contenuti in due edizioni del notiziario, intitolate *En Espagne. Ce que Goya n'avait pas vu* del 2 settembre e

scoppio della guerra civile, tanti operatori si dirigono verso Madrid, dove la possibilità di un attacco franchista era via via più prevedibile. Gli operatori provenienti da zone più lontane, come la Russia o gli Stati Uniti arrivano nella zona Basca solamente durante il mese di agosto, quando Franco aveva già deciso di intraprendere la campagna verso il Nord del Paese. Tuttavia, la difficoltà nelle comunicazioni così come l'assenza di una documentazione ufficiale al riguardo impediscono di localizzare con esattezza gli spostamenti degli operatori presenti nella zona. È possibile però sapere, grazie alla tipologia di immagini giunte sugli schermi cinematografici, della presenza di almeno squadre di operatori appartenenti a tre società di produzione differenti: uno russo, tre francesi e tre inglesi. La squadra sovietica giunge nella Spagna repubblicana per conto di *Soiuzkinochronica*, casa produttrice del notiziario ufficiale dell'Unione Sovietica. L'équipe russa contava principalmente di tre operatori, tra i quali uno scrittore, Mijail Koltzov. Gli altri due erano Boris Makasséiev e Roman Karmen, le cui riprese sulla guerra civile si prefigurano come veri e propri capolavori. Gli operatori sovietici entrano a Irún il 23 agosto 1936 e restano nella zona per i successivi due mesi, fino alla fine dell'operazione. Caduta Irún nelle mani dei franchisti, gli operatori sovietici si spostano verso Madrid, restando in territorio repubblicano fino al luglio del 1937. Torneranno nella zona Nord della Spagna per filmare i bambini che si allontanano dalla propria terra diretti verso varie zone dell'Europa. La presenza in Spagna di operatori sovietici lascia un bilancio eccellente: filmano oltre 18.000 metri di pellicola, molte riprese effettuate direttamente in prima linea, di grande qualità filmica. I corrispondenti inglesi giunti in Spagna allo scoppio della guerra, sono inviati dai tre principali notiziari: il *British Movietone News*, per il *Gaumont British News* e per il *British Paramount News*. Destinanti a filmare lo scenario repubblicano, restano nella zona Basca per diverso tempo, producendo immagini di grande valore storico e testimoniale, come l'entrata della truppe franchiste a San Sebastián e la successiva spedizione militare verso la conquista di Toledo. Sull'argomento, cfr. F. Cabrerizo Pérez, *La Atenas militarizada. La industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)*, San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2007, pp. 8-15

²⁴⁶ Si veda il *Pathé-Journal* n. 356.11 proiettato il 3 settembre 1936.

²⁴⁷ Hendaya (in francese, Hendaye) è una località francese del dipartimento dei Pirenei Atlantici, in prossimità della frontiera spagnola e a soli 21 km da San Sebastián

En Espagne, proiettata il 9 settembre. È interessante a questo punto porre attenzione al titolo della prima notizia. Il riferimento a Goya è estremamente importante per la costruzione dell'immagine della "guerra civile" a livello universale, al di là dell'esperienza del 1936-1939. Non è un caso che il filmato riporti anche un sottotitolo in spagnolo altrettanto significativo: "Los fusilamientos del 3 de mayo", alludendo ad un'altra opera di Goya.²⁴⁸ "Je l'ai vu" è il titolo che il pittore attribuisce ad una delle incisioni che compongono "I disastri della guerra", riferendosi sia a quello che aveva visto con i propri occhi, sia a quello che, invece, "non aveva potuto vedere", ma che comunque viene ritratto nel quadro, prefigurandosi come una sorta di "artista-testimone".²⁴⁹ Il titolo provocatorio del servizio *Éclair* allude proprio al titolo dell'incisione; ma cosa, in realtà, Goya "non aveva potuto vedere"? Probabilmente il riferimento è al nuovo disastro, alla nuova guerra civile, violenta e crudele, proprio come quella di cui Goya era stato cent'anni prima testimone. Il servizio presenta una struttura narrativa molto articolata. All'interno della stessa notizia sono riportati nove servizi, ognuno dei quali commentato autonomamente rispetto agli altri e introdotto da una didascalia e da un titolo proprio. I primi cinque servizi sono riprendono quanto accade nella zona dell'Andalusia: incendi, distruzioni, soldati e civili in fuga. La cinepresa inquadra Joaquín Miranda mentre assume il comando delle truppe fasciste, per spostarsi poi su un gruppo di donne e bambini appartenenti alla Falange, mentre sfilano per le strade di Córdoba. Nel sesto servizio si celebrano i funerali del generale Goded che – sostiene la locuzione *off* – è stato fatto prigioniero e poi fucilato dai repubblicani. Gli ultimi tre servizi descrivono

²⁴⁸ Il 2 maggio del 1808 Napoleone, deciso ad intervenire direttamente nella politica spagnola, obbliga il re ad abdicare e mette sul trono di Spagna suo fratello, Joseph, soprannominato dagli spagnoli "El Intruso". Nello stesso giorno si verifica una sollevazione del popolo contro Napoleone: inizia così la guerra d'indipendenza, una drammatica rivoluzione che avrà importanti ripercussioni sull'arte di Goya. La dura realtà della guerra lo mette in contatto con l'aspetto irrazionale della natura umana, con la crudeltà, la violenza, l'orrore e l'ingiustizia. Tutte le speranze nella possibilità di trasformazione della Spagna, si infrangono davanti ad una realtà tanto mostruosa quanto manifesta. I francesi, modello di quanto di positivo e di razionale si desiderava in Spagna, diventano i nemici, i carnefici, gli autori di omicidi che non hanno alcuna ragione. Ed è allora che Goya inizia a riunire una raccolta di disegni sulla guerra e sulla sua violenza, preparando una nuova serie di stampe, *I disastri della guerra*, che diverrà una delle denunce più intense ed espressive che sia mai stata realizzata contro la violenza. In queste incisioni, Goya non vede la guerra come un momento in cui i buoni e i cattivi sono egualmente distribuiti. Quello che vuole mostrare è l'irrazionalità della guerra stessa, della violenza in sé. Per esprimere il suo orrore, Goya utilizza tutta la maestria tecnica di cui dispone, realizzando delle immagini cariche di forza e di sensazionalismo. Si veda sull'argomento, A. Pérez Sánchez, *Goya*, Firenze, Giunti 1998

²⁴⁹ Cfr. J. P. Chimot, "Les désastres de la guerre" in *Revue de civilisation contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, pp. 11-21

quanto avviene nelle Baleari: mentre le cineprese degli operatori riprendono i dintorni della Spagna, la voce fuori campo ricorda che Mallorca, bombardata dagli aerei della Repubblica, si arrende. Con buona probabilità, dato il tipo di servizio costruito, l'intenzione dell'Éclair era quello di rappresentare tutto ciò che Goya "non aveva potuto vedere" e quindi denunciare a sua volta attraverso la pittura: le azioni dei repubblicani, ovvero il dramma della guerra vista dalle cineprese di una società che sosteneva certamente la causa dei ribelli.

L'attacco ad Irún e l'inizio della campagna del nord saranno i temi centrali del notiziario Gaumont durante tutto il mese di settembre. Con una copiosa rassegna di immagini, che mostrano, tra l'altro, l'ottima qualità delle riprese, Gaumont è la casa di produzione francese che meglio delle altre documenta quanto avviene nella zona nord della Spagna. Di fatto, l'attacco e la conquista di Irún vengono commentate in cinque edizioni del *Gaumont-Actualités* a partire dal 4 settembre, data in cui si proietta *La guerre en Espagne. Sur le Front d'Irún*.²⁵⁰ Il tema centrale del servizio è la difesa della città su iniziativa dei miliziani riuniti nella Plaza de l'Ayuntamiento de Irún, "...ville qui a été complètement abandonnée par la population civile...", sottolinea il commento *off*. Nel momento in cui si apre il fuoco, la cinepresa si sofferma su alcuni dettagli: un'automobile che brucia, fucili puntati contro la città, edifici distrutti dall'aviazione franchista e uomini feriti.

Ma è nell'edizione successiva del notiziario che la conquista di Irún assume un rilievo notevole. La notizia, proiettata in data 11 settembre e intitolata *Les premiers documents sur la prise d'Irún*, è caratterizzata da una grande intensità tanto nella rappresentazione quanto nella narrazione dell'evento, nonché da una durata maggiore rispetto al servizio precedente.²⁵¹ La battaglia che si combatte sul suolo d'Irún fornisce alla società cinematografica l'opportunità di filmare per la prima volta la guerra; ma non solo, Irún diventa lo scenario in relazione al quale Gaumont si adopera per ottenere materiale filmico di grande qualità. Contando sulla presenza di un redattore d'eccezione, Maurice Van de Kerckhove, gli operatori riprendono una grande quantità di immagini che, una volta montate, daranno vita ad una proiezione di oltre dieci minuti, sebbene più della metà resti poi conservata tra i materiali non utilizzati. Il servizio realizzato con questo materiale viene proiettato nelle sale

²⁵⁰ Si tratta del *Gaumont-Actualités* n. 00011, disponibile su www.gaumontpathearchives.com

²⁵¹ Cfr. *Gaumont-Actualités* n. 00009, la cui durata si aggira intorno ai quattro minuti.

cinematografiche per una durata di quasi quattro minuti, cosa assai insolita per le pratiche rappresentative dell'epoca se si considera che nessun altro tipo di argomento veniva mai trattato così a lungo all'interno di un notiziario.²⁵² Di fatto, con la selezione delle immagini migliori, un montaggio d'eccezione e un commento vibrante, il servizio proposto dà vita ad una narrazione estremamente significativa.

La notizia si apre con un lungo testo riportato sullo schermo, nel quale vengono spiegate allo spettatore le circostanze delle riprese e la delicatezza dell'argomento trattato. “...*Notre envoyé spécial, Maurice Van de Kerckhove qui, jusqu'au dernier moment, est demeuré dans Irún dévasté, a filmé ces documents au péril de sa vie. Nous prions les spectateurs de s'abstenir de toute manifestation, le souci de France-Actualités-Gaumont étant d'informer en toute objectivité...*”. La scelta di inserire prima della proiezione della notizia un testo, breve ma articolato, rivolto allo spettatore in sala nasce dalla consapevolezza del potere evocativo delle immagini, “caratteristica” per cui la direzione della società ne era da una parte allarmata, a causa dello shock emotivo che tali immagini avrebbero potuto causare nello spettatore, ma dall'altra attratta, proprio in virtù della forte influenza che tali rappresentazioni avrebbero esercitato sul pubblico presente in sala.

Il filmato inizia con una sequenza brevissima di immagini generali che ritraggono la guerra nei diversi fronti spagnoli. Immediatamente, dalle riprese panoramiche l'inquadratura si stringe, per soffermarsi sugli edifici distrutti, ancora fumanti, nella città di Irún. Una serie rapida di fotogrammi denunciano la situazione: miliziani che tentano di difendere la città, il castello di San Marcial, “...*dernier symbole de la résistance ...*”, si avverte dal commento della voce fuori campo, un treno che avanza lentamente, quasi non sapesse in quale direzione procedere. E poi una lunga fila di persone, uomini, donne e tanti bambini che, recuperati alcuni effetti personali, si allontanano dalla Spagna per cercare rifugio in prossimità della frontiera. Altri ancora aspettano in una stazione l'arrivo del treno che li porterà, forse, al riparo, lontano dalla guerra. Uno degli aspetti che caratterizza questo servizio è l'intercalare, tra una sequenza e l'altra, di immagini che ritraggono grosse colonne di fumo: una rappresentazione inquietante che tuttavia ben si adatta al tipo di

²⁵² Negli anni Trenta, i maggiori notiziari cinematografici che circolavano sugli schermi europei (inglesi, francesi, tedeschi e italiani) contenevano servizi la cui durata non superava mai i due minuti di proiezione.

filmato commentato, aggiungendo alla notizia quella retorica complessa che punta a trasmettere il senso della massima naturalezza del corso delle cose. Fino all'ultimo minuto di proiezione, il filmato ruota intorno al tema principale: la difesa della città. La cinepresa testimonia la disperata resistenza di cui sono protagonisti i miliziani, allo stesso modo in cui documenta la fine della resistenza e l'ingresso trionfale dei franchisti nella città. La conquista di Irún è ricalcata dall'immagine della bandiera nazionalista posta dai ribelli nel centro della piazza della città, mentre sul suolo giacciono ancora le vittime della battaglia. Il notiziario si conclude con una "notizia dentro il servizio" introdotta da un nuovo titolo, *Dans Irún dévasté*, nel quale ancora una volta la cinepresa torna a inquadrare edifici distrutti, case che ardono, soffermandosi sulle immagini dei franchisti che, conquistata la città, avanzano lentamente tra le rovine.

Il tema della guerra nella zona di Irún continua a tornare con frequenza nelle edizioni successive del *Gaumont-Actualités*. Tuttavia, dopo la conquista della città, la struttura delle notizie si modifica, lasciando il posto a servizi più brevi, a volte solo accennati, e presentati con minore partecipazione emotiva. È il caso del notiziario proiettato il 25 settembre 1936, in cui si riporta una notizia intitolata *La guerre civile en Espagne. La lutte commencée depuis deux mois, continue avec la même acharnement*,²⁵³ tipico esempio di un montaggio frenetico in cui si propongono allo spettatore le stesse immagini presentate in maniera più articolata nelle precedenti edizioni. Il filmato mostra le immagini dei combattimenti in diverse zone della Spagna, accennando solo a metà servizio a quanto è avvenuto nella città di Irún. Tuttavia, è difficile rintracciare nella narrazione offerta dal servizio una reale geografia dei combattimenti: in fondo, la rappresentazione della guerra si avvale di frequente delle medesime immagini, rintracciabili all'interno delle passate edizioni o acquistate da operatori di altri paesi. Molto spesso le riprese, più o meno fedeli alla realtà, sono accompagnate da una locuzione verbale che non corrisponde all'analisi dell'immagine. Nel montaggio dei cinegiornali, era prassi comune utilizzare un'immagine stereotipata, come un campo di battaglia ripreso in lontananza, edifici in rovina, gente che scappa dagli orrori della guerra, e adattarla con un commento ricostruito *ad hoc* al tipo di notizia che si vuole mostrare. Nel caso specifico, il

²⁵³ *Gaumont-Actualités* n. 00008, in www.gaumontpathearchives.com

Gaumont-Actualités del 25 settembre presenta una certa confusione visiva, dovuta ad una sequenza casuale e veloce di immagini; in questo contesto, anche i particolari a prima vista più insignificanti possono rivelarsi preziosi ai fini di un'analisi critica del filmato. Infatti, è possibile distinguere alcune riprese attribuibili allo scenario di Guipúzcoa grazie alla presenza di fotogrammi già inseriti nei cinegiornali precedenti: sono le stesse colonne di fumo e i combattimenti intorno al castello di San Marcial a rivelarci che il terreno in cui si sta combattendo è proprio quello di Irún. Tra questo tipo di narrazione e la parte conclusiva del servizio, si mostrano una serie di immagini – di provenienza sconosciuta – che ritraggono la guerra in ogni parte della Spagna. La parte finale del servizio mostra la stessa struttura narrativa del servizio precedente. La cinepresa si concentra sulla *conquista*: è la volta di San Sebastián, teatro della vittoria del generale Mola che sfila con le sue truppe tra una folla di gente entusiasta.

Una copiosa documentazione filmica descrive con estrema intensità uno degli episodi più interessanti della guerra di Spagna: la liberazione dell'Alcázar nel settembre del 1936. Nella città di Toledo si verifica una situazione senza precedenti: dopo tre giorni di accaniti combattimenti, fallita l'insurrezione e il progetto di conquistare Madrid, un migliaio di uomini, tra cui ufficiali, cadetti, guardie civili, uomini, donne e bambini, circondati da forze repubblicane preponderanti, privi di cibo, di luce e di aiuti, resistono per settanta giorni all'assedio della fortezza. La liberazione avverrà il 28 settembre in seguito all'intervento del generale Varela.²⁵⁴ Scenario di questa prigionia forzata è l'Alcázar, una fortezza di pietra situata su un'altura che sovrastava allora il Tago, nella quale vi erano rinchiusi anche i familiari di alcuni esponenti repubblicani.²⁵⁵ Guidati dal colonnello Moscardó si prepararono a sostenere un assedio, nell'attesa che l'insurrezione militare trionfasse. Quando fu chiaro che il "pronunciamiento" era fallito, i repubblicani, che controllavano la zona circostante, sperarono che la fortezza si arrendesse. Nessuno

²⁵⁴ José Enrique Varela Iglesias (1891-1951) era un militare spagnolo. Allo scoppio del conflitto civile, Varela, con il supporto dell'esercito del Marocco, controlla la città di Cadice. Durante le fasi iniziali della guerra partecipa ad operazioni militari rilevanti nella zona dell'Andalusia, per assumere, il 24 settembre il comando delle truppe che provvederanno alla liberazione dell'Alcázar.

²⁵⁵ Per maggiori approfondimenti sull'argomento si veda, G. Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, pp. 306-314

sapeva con esattezza quante persone fossero rinchiusi nella fortezza; i repubblicani, del resto, potevano sperare che la mancanza di viveri li costringesse alla resa. Tuttavia, evitarono l'uso dei cannoni per ottenere la resa, consci della presenza di famiglie di alcuni di loro. L'assedio dell'Accademia militare di Toledo, durato oltre sessanta giorni, è una delle vicende più famose che descrivono la storia della guerra civile.²⁵⁶ Nelle settimane che seguirono la liberazione, il colonnello Moscardó divenne il simbolo della causa degli insorti. Una larga pubblicità fu data al racconto della telefonata fatta il 23 luglio dal comandante Moscardó al figlio, prigioniero dei rossi. Durante la conversazione, il giovane spiegò al padre che sarebbe stato fucilato se l'Alcázar non si fosse arresa. La vibrante voce del giovane in procinto di morire – che sarà ucciso un mese dopo la liberazione della fortezza – venne riutilizzata più volte dalla propaganda franchista nella costruzione del mito che circonda la vicenda dell'Alcázar. Il testo della conversazione telefonica è stato stampato in diverse lingue e affisso sui muri dei sotterranei dell'Alcázar, che oggi è uno dei principali monumenti della vittoria nazionalista. In Spagna ancora si discute sull'autenticità della telefonata; tuttavia, sebbene non vi siano dati certi che attestino se la conversazione telefonica sia realmente avvenuta, l'episodio ha assunto nel corso del tempo un eloquente valore simbolico.²⁵⁷ Come sostiene Gabriel Jackson, “...nella Spagna della guerra civile c'erano da entrambi le parti padri che avrebbero fatto

²⁵⁶ La storia dell'assedio dell'Alcázar si è trasformata in una vera e propria epopea. Il 9 settembre, il colonnello Vicente Rojo, che era stato istruttore nell'Accademia militare dell'Alcázar, entrò nella fortezza con una bandiera bianca nel tentativo di ottenere la resa e, qualora non vi fosse riuscito, la liberazione degli ostaggi. Appena due giorni dopo, un prete madrilen cercò di convincere Moscardó a liberare almeno le donne e i bambini. Il colonnello fece allora venire una donna, che in sua presenza garantì al sacerdote che le donne dell'Alcázar volevano dividere la sorte dei loro uomini. Il 13 settembre, con lo stesso scopo, l'ambasciatore cileno raggiunse Toledo. Attraverso un messaggio diffuso con l'altoparlante, il colonnello Moscardó fece sapere all'ambasciatore che avrebbero ascoltato col massimo rispetto qualsiasi messaggio egli desiderasse trasmettergli attraverso “il governo nazionale di Burgos”. Alle parole “governo nazionali”, i miliziani repubblicani cominciarono a gridare insulti e il dialogo non andò oltre. Il 18 settembre gli attaccanti fecero saltare tre mine sotterranee che provocarono qualche danno all'edificio, lasciando però illesi gli occupanti. Il 26, il generale Varela si accampò nei pressi dell'Alcázar, mentre gran parte dei miliziani, ormai demoralizzati, cominciavano a ritirarsi verso Madrid. Alcune centinaia di repubblicani opposero invece una disperata resistenza. Il 27 settembre le forze nazionaliste entrarono nella città, ponendo fine all'assedio e liberando Moscardó e i suoi uomini. La milizia repubblicana fu massacrata: attraverso i lanci mortali di granate, vennero uccisi persino i feriti negli ospedali. Nell'assedio, durato dieci settimane, i difensori persero un'ottantina di uomini. Liberata la fortezza, si racconta che prima di ripartire alla volta di Madrid, gli insorti celebrarono una messa. L'argomento è trattato ampiamente da G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, pp. 77-82; da H. Browne, *La guerra civile spagnola*, pp. 61-63 e da G. Jackson, *op. cit.* p. 307

²⁵⁷ La controversa questione sulla telefonata del 23 luglio è stata trattata da A. Koestler, *Dialogo con la morte*, Bologna, Il Mulino 1993

*esattamente quello che il colonnello Moscardó attesta di aver fatto; e vi erano figli che sarebbero morti volentieri dopo un tale ordine del loro padre... ”.*²⁵⁸

A prescindere dalla veridicità delle testimonianze raccolte, l'epopea dell'Alcázar è stata abilmente trasformata dai suoi protagonisti in uno dei miti della propaganda franchista, riuscendo ad avere un'eco profonda in tutto il mondo. Prima ancora che militare, quella di Toledo fu per Franco una grande vittoria pubblicitaria: la stampa e le cronache cinematografiche dell'epoca portarono l'episodio oltre i confini della Spagna, raggiungendo in breve tempo una divulgazione di massa. La versione epica e leggendaria dei fatti non riportava però il particolare che gli assediati avevano con sé molti ostaggi che erano stati costretti a seguirli, e fu incentrata invece sul sacrificio del comandante che avrebbe lasciato fucilare il figlio “catturato” dai *rossi*, pur di non cedere la fortezza. In realtà, come ha mostrato lo storico americano Herbert Southworth, la vicenda, ricalcata sullo schema di altri eventi leggendari, fu assai meno eroica: Moscardó sfruttò consapevolmente la presenza di donne e bambini per creare difficoltà agli assediati e la morte del figlio avvenne in tempi successivi alla telefonata, quando rimase vittima di un bombardamento aereo.²⁵⁹

Identificato a livello internazionale “leader” della rivolta già prima della liberazione dell'Alcázar, Franco ottiene, in seguito alle circostanze sopra descritte, la nomina di “generalissimo”, una sorta di comandante supremo, nonché “capo dello Stato spagnolo”. La sua carriera politica, di fatto, comincia proprio da qui. Occorre però sottolineare che l'episodio dell'Alcázar è rilevante anche a livello militare e strategico perché, per la liberazione della fortezza, l'esercito nazionale aveva rimandato l'assalto decisivo a Madrid, permettendo ai repubblicani di rinforzarne le difese con l'aiuto delle Brigate Internazionali. Tuttavia, solo in seguito Franco avrebbe riconosciuto di aver commesso un errore sul piano militare nel liberare Toledo, pur continuando a sostenere la necessità dell'azione a livello politico.²⁶⁰

²⁵⁸ Cit. in G. Jackson, *op. cit.*, p. 308

²⁵⁹ Sull'argomento si veda, H. R. Southworth, *El mito de la cruzada de Franco*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986, pp. 94-115

²⁶⁰ È probabile che Franco abbia subordinato la condotta della guerra al consolidamento del proprio potere. È certo che egli ritardò, forse in modo tale da comprometterne l'esito vittorioso, l'avanzata su Madrid per fermarsi a liberare l'Alcázar in cui erano asserragliati i cadetti a lui fedeli. L'episodio, celebratissimo dalle destre di tutto il mondo, gli procurò un prestigio e una popolarità che influirono certamente sulla sua nomina al vertice del potere. Sull'argomento, cfr. G. Ranzato, *op. cit.* pp. 68-69

I notiziari francesi si astengono dal proporre commenti eclatanti e complessi sull'episodio. Di fatto, scorrendo tra i titoli si osserva che l'*Éclair-Journal* menziona l'accaduto una sola volta, mentre sia *Gaumont-Actualités* che *Pathé-Journal* riferiscono dell'assedio all'Alcázar in due sole occasioni.²⁶¹ Nell'edizione del 16 settembre l'*Éclair-Journal* riporta in un paio di minuti una notizia intitolata *Par le fer e par le feu*.²⁶² Il servizio si apre con una locuzione dell'editore che commenta, esaltandolo, il lavoro degli operatori Éclair "...*Malgré les menaces proférées par les partis belligérants, pour la première fois le reporter d'Éclair-Journal réussit à nous faire pénétrer à l'intérieur de la prison centrale de Tolède où sont incarcérés les insurgés faits prisonniers au cours des derniers engagements...*". La notizia non riporta alcuna allusione esplicita in favore o contro le due parti in campo; tuttavia, nella prima parte, in cui si racconta dell'assedio all'Alcázar di Toledo, le immagini offrono un punto di vista ben definito: la cinepresa si sofferma sui miliziani che ascoltano i racconti dei prigionieri, mentre un'inquadratura lontana della città fa da cornice alla scena. Le due riprese non si sovrappongono mai, lasciando in secondo piano quanto avviene nella zona e concentrandosi unicamente sul dialogo tra i soldati e i civili. La locuzione *off* ricalca la scena ricordando alcune minacce che i prigionieri hanno proferito contro gli operatori Éclair. Nella parte finale del servizio si avverte nuovamente la voce fuori campo che, lontana dall'essere neutrale, dichiara: "...*malgré le bombardement intense les cadets, qui sont assiégé depuis sept semaines, restent sur ses propres positions...*". Al commento si accompagnano le immagini dei cannoni che puntano contro la fortezza, mentre alcuni miliziani, nascosti dietro le barricate aspettano un nuovo ordine di attacco. La notizia è fedele alla tesi sostenuta dalla propaganda franchista, secondo la quale l'Alcázar venne difeso eroicamente dai cadetti della Scuola Militare. Di fatto, la causa nazionalista trova in questa occasione la sua legittimità: i miliziani repubblicani, che sparano contro la fortezza, vengono rappresentati in una situazione di vantaggio, fornendo ai prigionieri l'opportunità di apparire come vittime degli attacchi dei repubblicani. Con buona probabilità, una tale rappresentazione consente allo spettatore di identificarsi

²⁶¹ *Gaumont-Actualités* dedica in realtà un solo servizio completo alla presa di Toledo, quello proiettato in data 2 ottobre 1936. Nell'edizione successiva del notiziario, apparso nelle sale cinematografiche il 9 ottobre, vi è un servizio di appena 47 secondi, intitolato *Espagne*, in cui si menziona ancora una volta Toledo, pur non trattando direttamente l'episodio dell'Alcázar.

²⁶² Si veda *Éclair-Journal* n. 38- 26227. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

più facilmente con la causa dei ribelli che, stando a questo tipo di interpretazione, diventano al contempo l'oggetto e il soggetto intorno al quale si struttura l'impianto ideologico della notizia.

Il servizio si conclude con una notizia brevissima, appena ventitré secondi, che sposta l'attenzione dello spettatore verso altro scenario di guerra: non più Toledo ma Burgos. La locuzione introduce le immagini commentando: “...à Burgos, quartier général des nationaux, l'hôpital militaire essuie un bombardement qui fait de nombreuses victimes...”. La presenza del commento verbale è fondamentale nella comprensione delle immagini e del significato ideologico del notiziario. I cinegiornali, si è detto, descrivono la storia e le emozioni collettive di un popolo in guerra. Le immagini con le quali si costruisce l'attualità cinematografica cercano, aiutate dai commenti, di aprire varchi di comprensione, di valutare i pro e i contro di un evento, insomma, cercano di informare. Ma spesso, i tratti che caratterizzano un cinegiornale – le didascalie, le immagini, i commenti e la musica – determinano una fruizione frastornata e confusa che lascia nello spettatore non solo un inconsapevole “vuoto”, un'assenza di qualsiasi visione del mondo, un'informazione confusa, ma soprattutto lo lascia indifeso nei confronti di quella inevitabile persuasione di cui il filmato si fa portavoce. Di fatto, le immagini utilizzate per descrivere la scena si aggiungono a quella sequenza ormai stereotipata che appare ogni qualvolta si vogliano rappresentare le devastazioni di guerra: gli effetti del bombardamento che non risparmiano neanche l'ospedale, ormai ridotto in macerie, a cui seguono alcuni fotogrammi macabri che ritraggono cadaveri in strada, nonché corpi di suore esposti come trofei. Anche in questo, di fronte ad un racconto così emotivamente forte, anche lo spettatore più ingenuo avverterebbe il bisogno di identificarsi con chi ha subito questi drammi. Tuttavia, la formula “irrazionale” trasmessa dall'*Éclair-Journal*, benché risulti efficace, non tiene in debito conto quanto avviene realmente: solo in rare situazioni, i repubblicani poterono usufruire di quella situazione di vantaggio decantata dal notiziario Éclair anzi, nel caso specifico, la città di Toledo era praticamente circondata dalle truppe del generale Yagüe; allo stesso modo, risulta

assai improbabile un bombardamento aereo contro Burgos, data la scarsa esistenza dell'aviazione repubblicana.²⁶³

Il 2 ottobre 1936, *Gaumont-Actualités* proietta un servizio intitolato *La prise de Tolède*.²⁶⁴ in poco più di un minuto e mezzo, dopo un messaggio rivolto allo spettatore in cui si dichiara l'obiettività della notizia trattata – “...nous prions les spectateurs d'abstenir de toute manifestation, la souci de France-Actualités-Gaumont étant d'informer en toute d'objectivité...” – si mostrano le immagini del disastro dell'Alcázar, ormai ridotto ad un cumulo di rovine tra le quali camminano, fieri della vittoria conseguita, i militari franchisti. La scena si colora di toni drammatici, allorché la cinepresa, dopo aver indugiato su una folla di gente, si sofferma sull'immagine di un soldato che grida, piange e stringe in un abbraccio Franco e il generale Moscardó. Il fotogramma successivo mostra invece Franco mentre avanza sorridente tra la folla con un bambino in braccio. Lontano dal proporre una descrizione obiettiva degli eventi, *Gaumont-Actualités* connota di assoluto protagonismo i franchisti, siano essi i prigionieri rinchiusi nella fortezza piuttosto che le truppe che hanno provveduto alla liberazione degli ostaggi: la bandiera posta sulla rupe dove sorgeva l'Alcázar testimonia il successo dell'operazione.

Al contrario, la società Pathé non offre una propria rappresentazione dell'episodio dell'Alcázar. È probabile che durante le settimane in cui si svolse l'accaduto, gli operatori non fossero riusciti ad entrare nella zona di Toledo e quindi fossero impossibilitati a filmare direttamente gli eventi. Tuttavia, nell'archivio Pathé si conservano due notizie sull'evento, una intitolata *La chute de San Sébastian et le siège de l'Alcázar de Tolède*, montata nel settembre del 1936 interamente con le immagini provenienti dalle riprese degli operatori inglesi del *British-Movietone-News*; l'altra, *La prise de Tolède*, montata nello stesso periodo, composta anch'essa unicamente con il materiale filmico di provenienza britannica.²⁶⁵ Entrambe le notizie, che si aggirano intorno al minuto di proiezione, conservano la colonna

²⁶³ Cfr. I. Sánchez Alarcón, *La guerra civil española y el cine francés*, Barcelona, Los Libros de la Frontera 2006, pp. 139-142

²⁶⁴ Cfr. *Gaumont-Actualités* n. 00040 in www.gaumontpathearchives.com.

²⁶⁵ Si tratta del *Pathé-Journal* n. 1936.39.1 NU (*La chute de San Sébastian et le siège de l'Alcázar de Tolède*) della durata approssimativa di quaranta secondi e del *Pathé-Journal* n. 1936.41.1 NU (*La prise de Tolède*) della durata di un minuto e mezzo.

sonora originale con il commento *off* in lingua inglese. In ognuna delle edizioni, il primo fotogramma, quello in cui compare il titolo della notizia, presenta il testo in inglese; allo stesso modo, l'ultimo fotogramma riporta la dicitura "British-Movietone-News. The end". È evidente, dunque, che per realizzare il filmato, Pathé abbia acquistato dalla società inglese tutte le sequenze di cui aveva bisogno. Il materiale filmico conservato negli archivi con il marchio Pathé (l'immagine stilizzata di un gallo che canta), è lo stesso che appare nelle edizioni del *British-Movietone-News* nelle edizioni rispettivamente del 21 settembre e del 5 ottobre 1936.²⁶⁶ Tuttavia, i fotogrammi inglesi acquistati e montati dalla casa cinematografica francese si aggiungono alla lista dei materiali non utilizzati; indicati con la dicitura "NU" (non utilisés), che segue il numero del notiziario, questi scarti di pellicola contano delle riprese effettuate da Éclair, Pathé e Gaumont dal 1930 al 1981; oltre tremila ore di materiali audiovisivi, spesso privi di colonna sonora, che per decisione dei redattori non apparvero mai all'interno del notiziario. Allo stato attuale, costituiscono una fonte inesauribile di informazioni storiche, dai quali è possibile ricavare dati significativi non solo sulle implicazioni della censura nella stampa filmata, ma anche sulle tendenze cinematografiche in voga allora.²⁶⁷

Dall'analisi delle immagini, si evince che le notizie montate dalla Pathé presentano l'accaduto privilegiando il punto di vista dei nazionalisti. Del resto, il materiale riutilizzato dai francesi è stato filmato per conto di una società cinematografica strettamente legata al Partito Conservatore, il che implicava una netta preferenza per la causa franchista e, di fatto, un maggiore coinvolgimento nel seguire le operazioni dei ribelli. Non mancano nel filmato le immagini dei soldati

²⁶⁶ Il *British Movietone News*, uno dei più importanti notiziari dell'epoca, viene fondato nel 1929 e fu il primo, tra quelli apparsi sugli schermi cinematografici britannici, a dotarsi di sonoro. Sotto il controllo congiunto dell'impresa cinematografica americana Fox Film Corporation e della famiglia Harmsworth, il notiziario mantenne stretti legami con il mondo della stampa quotidiana attraverso due dei suoi direttori del consiglio di amministrazione, Edmond Harmsworth (presidente del Daily Mail) e Ward Price (corrispondente straniero del Daily Mail durante gli anni Trenta). Disponeva di una fitta rete di corrispondenti sparsi in ogni parte del mondo ed era legato agli ambienti del Partito Conservatore. Secondo i dati forniti da Anthony Aldgate, il notiziario riporta 108 notizie sulla Spagna e sulle periodo della guerra civile, coprendo un arco cronologico che va dal 1931 al 1939. Si veda per uno studio generale sull'argomento, A. Aldgate, *Cinema and history: british newsreels and the Spanish civil war*, London, Scholar Press 1979; e nel dettaglio, A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, op. cit., pp. 176-180

²⁶⁷ *Les actualités cinématographiques non utilisés* costituiscono una collezione intera e sono accuratamente conservate presso l'archivio audiovisivo Pathé-Gaumont.

nacionales che sfilano tra le macerie della città conquistata rivolgendo alla cinepresa il saluto fascista, allo stesso modo in cui, ancora una volta, gli operatori si soffermano sugli eroi che hanno reso celebre l'episodio dell'Alcázar: Franco, Moscardó e i giovani cadetti. Ed è proprio attraverso il protagonismo visivo ricorrente di questi personaggi che la carica ideologica del notiziario si rende manifesta in tutta la sua completezza.

La vicenda dell'Alcázar, dunque, viene raccontata sommariamente dalla stampa filmica francese, che si limita a dare una visione – tra l'altro, piuttosto deformata – dell'accaduto. L'episodio, si è detto, divenne per un certo periodo il tema dominante di molte altre cronache cinematografiche. Un esempio di ricostruzione più complessa dell'evento arriva dall'Italia, quando l'Istituto Luce tratta per la prima volta l'accaduto in un servizio intitolato, *Spagna. L'entrata dei nazionalisti a Toledo*.²⁶⁸ È il 21 settembre 1936 e con una notizia di quasi tre minuti, lo speaker italiano commenta così la vicenda spagnola: “...visioni di Toledo messa a ferro e fuoco dai rossi, prima della ritirata dinanzi all'impeto vittorioso delle schiere nazionali che hanno liberato la città dopo tre giorni di accaniti combattimenti...I resti di quello che fu uno dei più celebri monumenti della Spagna: l'Alcázar...i generali Franco e Varela salgono all'antica fortezza nella cui corte sono radunati alcuni eroici superstiti di settanta giorni d'assedio...Uno dei quattro superstiti, tra i novantadue quadrupedi che servirono a sostenere gli assediati...Molti edifici ed opere d'arte di grande valore sono irreparabilmente perdute...”. Per la gran parte del tempo, il servizio si compone di una musica malinconica; la voce dello speaker si presta ad un breve commento iniziale, in cui si susseguono le immagini di Toledo assediata, con palazzi fumanti e semidistrutti. Le cineprese degli operatori del Luce si soffermano sulla sagoma del generale Franco, ripreso mentre cammina tra le macerie di Toledo insieme al suo esercito; accortisi della cinepresa, i soldati salutano. Di nuovo, un fotogramma ricalca una scena già celebrata in altri filmati: la bandiera nazionalista che sventola tra i ruderi dell'Alcázar, “...uno dei più celebri

²⁶⁸ Si tratta del *Giornale Luce* classificato e conservato nella mediateca dell'Istituto Luce con il numero B 0978, della durata di 2 minuti e 44 secondi. La pellicola del cinegiornale Luce B 0978 è di 362 metri in totale (che corrisponde a 10 minuti e 46 secondi di proiezione); il servizio sulla guerra di Spagna occupa 78,4 metri. È il servizio più lungo dell'intero cinegiornale. L'analisi della propaganda nei *Giornali Luce* verrà trattata in maniera più ampia nei paragrafi successivi.

monumenti della Spagna, ormai quasi distrutto...”, lamenta la voce dello speaker. Nonostante la musica accompagni l’intero servizio, si sentono chiare le parole dei soldati che gridano “*¡Arriba España! ¡Arriba España!*”. È interessante notare come la rappresentazione dei soldati si doti di una certa versatilità, ritraendoli dapprima come protagonisti ed eroi dell’evento, poi mentre compiono gesti che rientrano a far parte della quotidianità: sono inquadrati mentre mangiano, ridono tra loro o salutano gli operatori che li riprendono. Di fatto, basandosi su questo binomio rappresentativo, si crea un’immagine del soldato che prescinde dal suo valore militare: non è solo eroe nazionale ma anche un uomo comune, un giovane padre di famiglia o un figlio modello, dando vita ad uno schema propagandistico tipicamente fascista. Nella parte conclusiva del filmato, la cinepresa riprende alcune donne che sostano davanti le abitazioni distrutte insieme ai loro piccoli; vicino a loro, un mulo, “*...l’ ultimo superstite di novantadue, che si aggira a sostenere gli assediati...*”. Al di là dei tratti che caratterizzano lo stile proprio delle rappresentazioni documentaristiche italiane, il filmato non presenta alcun elemento originale. Si tratta di un insieme di immagini già mostrate in altri notiziari europei, spesso molto simili se non addirittura identiche, che, avvalendosi del supporto di un commento fortemente di parte, ricalcano alla perfezione la natura dell’ideologia fascista in merito alla guerra di Spagna.

L’Istituto Luce celebra l’episodio di Toledo in una delle ultime notizie. È il 26 luglio 1939, la guerra è finita ma un’edizione del *Giornale Luce* torna a raccontare l’accaduto in occasione del terzo anniversario della liberazione dell’Alcázar. Si tratta di una notizia estremamente interessante, sia dal punto di vista propagandistico che tecnico; è infatti strutturata in modo tale da catturare l’attenzione dello spettatore, servendosi di un dialogo ricostruito come *escamotage*. Il servizio, mancante di colonna sonora originale, si intitola *Spagna. Toledo. Ciano all’Alcázar*,²⁶⁹ e il commento viene eseguito in via eccezionale da una voce femminile:

²⁶⁹ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1554, che misura circa 352 metri di pellicola (che corrisponde a 10 minuti e 45 secondi di proiezione); il servizio sulla Spagna occupa 103,1 metri (3 minuti e 38 secondi) ed è il servizio più lungo del cinegiornale. Il filmato è mancante di colonna sonora originale. Prima delle sequenze di immagini, compare la scritta: “Colonna sonora ricostruita su testi e musiche d’origine a cura dell’archivio Cin/Co Luce”. Cfr. www.archivioluce.com

“...la vista del conte Ciano all’Alcázar di Toledo dove ripulse la gesta eroica dei cadetti....dinnanzi ai ruderi dell’antica roccaforte di Carlo V, i supertesti di settanta giorni di assedio, con a capo il generale Moscardó, sono ad attendere l’inviato del duce che giunge accompagnato dal ministro Serrano Súñer...il primo atto del ministro fascista è l’omaggio al semplice cumulo di terra, significativo monumento alla memoria degli ottantadue eroi, caduti per non cedere questo colle al nemico della patria e della civiltà...quindi saluta i superstiti della leggendaria resistenza opposta da un pugno di uomini, ragazzi, donne e bambini allo strapotente vandalismo rosso...e prende affettuosamente in braccio il piccolo Restituto Alcázar, uno dei due bambini che videro la luce nel bastione durante l’assedio e che oggi porta con fierezza la divisa dei cadetti...Il conte Ciano sosta quindi dinnanzi alla scuola di artiglieria, discorrendo con il generale Moscardó ed entra in una sala dove una lapide ricorda il colloquio telefonico che Moscardó ebbe con suo figlio, prigioniero dei rossi:

- Papà?

- Che c’è, figlio?

- Niente. Dicono che mi fucileranno se l’Alcázar non si arrende

- Allora raccomanda la tua anima a Dio, grida «Viva la Spagna» e muori come un patriota!

- Un bacio, papà

- Un bacio tanto forte, figlio!

...la spartana risposta del padre e l’eroica accettazione del figlio sembrano vibrare ancora e sempre intorno alla granitica mole di pietra che ha saputo resistere fino all’ultimo ai reiterati attacchi in grande stile, alle insidiose mine sotterranee, ai bombardamenti incessanti, custodendo una gioventù che ha saputo tenere alto al cospetto del mondo l’onore della Spagna nazionale...”.

Osservando le immagini si nota che servizio si compone di due parti, ognuna delle quali presenta uno stile narrativo e proprio. I primi due minuti del filmato si incentrano sulla visita di Ciano presso i ruderi dell’Alcázar di Toledo. Le immagini e una melodia malinconica creano un’atmosfera solenne, fatta da formali strette di mano e omaggi al ministro fascista. La musica, presente in tutto il filmato, non impedisce di comprendere le parole della voce fuori campo. Nonostante il filmato abbia un titolo esplicito – *La visita di Ciano all’Alcázar* – si ha l’impressione che il tema intorno al quale si costruisce il servizio non sia la visita del ministro italiano,

quanto piuttosto che l'arrivo di Ciano in Spagna sia il pretesto per ricordare ancora una volta quanto avvenne a Toledo nel settembre del 1936. Il viaggio del ministro si funge, dunque, da cornice all'interno della quale viene revocato l'episodio storico. Di fatto, il momento più evocativo del filmato è sancito dall'irruzione del dialogo che ricostruisce la celeberrima conversazione telefonica. I cineoperatori riprendono Ciano davanti l'ingresso della scuola militare di Toledo, mentre la speaker, con una tonalità di voce che non tradisce alcuna emozione, riporta il breve colloquio telefonico. L'esaltazione dei giovani pronti morire per la patria è uno dei temi propagandisti più sfruttati dal regime fascista, per tutto il periodo della guerra civile spagnola. Si punta l'attenzione sull'eroica accettazione della consapevolezza di dover morire, consapevolezza che, in questo servizio, il giovane va acquisendo proprio durante la conversazione col padre.

La seconda parte del servizio, non più di un minuto, si concentra invece sulla presenza di Ciano a Toledo. La voce *off* prosegue il commento: “...*dopo l'indimenticabile visita all'acropoli di eroi, il conte Ciano attraversa Toledo, diretto alla Cattedrale, salutato da un'indescrivibile entusiasmo di popolo, fra un'attesa ininterrotta di bandiere...nella meravigliosa basilica nel più puro stile gotico ogivale, dominata da una torre alta novanta metri, il cardinale arcivescovo di Spagna, accoglie il ministro fascista che consegna al principe della Chiesa il prezioso Cristo dipinto dal Beato Angelico, offerto dal duce alla cattedrale toledana, che verrà conservato accanto alla spada donata al tesoro della Chiesa dal Caudillo, che con l'aiuto dei legionari di Roma ha salvato le sorti dell'Europa civile e cristiana in un'ora decisiva della storia...*”. Nel filmato, ci si trova di fronte alla presenza di elementi “tipicamente” fascisti: le bandiere italiane e spagnole che sventolano onorando l'ospite, la folla delirante che acclama Ciano, le note dell'inno nazionale di entrambi i paesi e l'esternazione dei legami italo-spagnoli, rinsaldati dalla visita del ministro in Spagna.²⁷⁰ Tuttavia, la lotta per la causa comune obbliga a

²⁷⁰ Il viaggio in Spagna di Ciano, ministro degli Esteri, avviene tra il 10 e il 17 luglio del 1939, a pochi mesi dalla fine della guerra. La visita, come la stampa italiana e spagnola annunciavano nei giorni immediatamente precedenti all'evento, avrebbe avuto come unico obiettivo quello di cementare i vincoli di solidarietà e di amicizia creati dal sangue “versato” dei legionari italiani nella guerra combattuta al fianco dei “fratelli” spagnoli in difesa di ideali comuni. Cfr. G. Di Febo, “Riti e propaganda: il viaggio di Ciano in Spagna (luglio 1939)”, in G. Di Febo, R. Moro (a cura di) *Fascismo e franchismo: relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbettino 2005, pp. 245-275

ripensare ai drammi della guerra, focalizzando l'attenzione sul carattere religioso del conflitto. Il dono del dipinto rappresenta in quest'ottica un gesto carico di simbolismo teso a riparare le stragi dei tesori storici e artistici che erano conservati in molte chiese distrutte dai "rossi", nonché un segno di identificazione ideologica tra i due paesi.

L'ultimo evento bellico del 1936 che gode di un'ampia risonanza informativa è la battaglia di Madrid, combattuta tra l'8 e il 23 novembre. Si tratta della prima grande sconfitta per l'esercito ribelle, che assume grande rilievo anche per strategica partecipazione delle Brigate Internazionali. Di fatto, l'attacco alla capitale madrilenica era da tempo nei piani di Franco poiché rappresentava la possibilità di chiudere rapidamente il conflitto; tuttavia, nonostante i piani ottimistici, condivisi dai suoi alleati internazionali, la battaglia si concluderà con una sonora sconfitta. Fino a quel momento, l'avanzata franchista era infatti proceduta inarrestabile, grazie anche al contributo militare che l'Italia e la Germania avevano inviato a dispetto della politica del non-intervento.²⁷¹ Di fronte alla passività delle potenze democratiche, al contrario saldamente ancorate al principio del non-intervento, e alla prospettiva della conquista di Madrid, l'Unione Sovietica rompe l'accordo e decide di intervenire direttamente, con lo scopo di controbilanciare gli aiuti militari di cui godevano i nazionalisti; così, i primi giorni di ottobre, una nave sovietica carica di armamenti attracca al porto spagnolo di Cartegena. Sulla base di questi sviluppi militari, che vedono confrontarsi l'Unione Sovietica con le potenze fasciste, la guerra che si combatte in Spagna assume un altro significato: non è più solo una guerra civile tra spagnoli, ma – come ricorda Gabriele Ranzato – *"...si delinea un conflitto bellico in cui i caratteri politici ed ideologici degli Stati che tutelano le parti in lotta imprimono ai due campi la propria connotazione. A partire da questo momento,*

²⁷¹ Il sostegno militare dell'Italia fascista e della Germania nazista era stato incoraggiato dai successi che Franco aveva ottenuto nelle settimane precedenti, dovuti soprattutto alla disorganizzazione militare degli avversari, che lasciavano presagire una nuova vittoria anche per la conquista della capitale. Di fatto, dalla nuova vittoria, tanto l'Italia quanto la Germania ne avrebbero tratto vantaggi, attribuendosi in parte il merito. Sull'argomento, cfr. G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, pp. 22-28

difesa della Repubblica e difesa della democrazia non sembrano più coincidere: agli occhi del mondo, a Madrid si scontrano apertamente fascismo e comunismo...”.²⁷²

L'elemento che ha reso celebre la battaglia per la difesa di Madrid è proprio l'arrivo delle Brigate Internazionali; un contributo decisivo che va analizzato non per l'esperienza militare dei loro combattenti, quanto piuttosto per la determinazione degli sforzi compiuti in virtù di una profonda motivazione ideologica.²⁷³ All'inizio di novembre, la capitale sembrava perduta: l'esercito di Franco, comandato dal generale Varela, era entrato in città, aprendo il fuoco e dando inizio ai bombardamenti sui centri abitati, proprio mentre sui giornali gli antifascisti di tutto il mondo scrivono “*Madrid será la tumba del fascismo...¡No pasarán!*”, un grido che diventerà la parola d'ordine di tutti coloro impegnati nella difesa della Spagna repubblicana. Si tratta, però, solo di parole, incoraggiamenti che accrescono la determinazione, rinforzano la solidarietà internazionale; nei fatti, Madrid era stata abbandonata a sé stessa²⁷⁴ e proprio quando la situazione per i repubblicani sembrava disperata, si prefigura la svolta con l'entrata in campo delle Brigate Internazionali – le truppe d'assalto del comunismo internazionale, secondo una definizione di Franco²⁷⁵ – e un più massiccio intervento dell'aviazione sovietica, che contrastano con successo i nemici.²⁷⁶ Tra il 16 e il 17 novembre Franco scatena una poderosa offensiva, preceduta da un altrettanto violento bombardamento, descritto da André Malraux ne *l'Espoir*. Due giorni dopo, José Antonio Primo de Rivera, fondatore della

²⁷² *Ibidem*, p. 24

²⁷³ A difesa della capitale, arrivarono in Spagna i volontari delle Brigate Internazionali provenienti da 52 paesi dei cinque continenti: un nutrito corpo di oltre 40.000 volontari, la metà dei quali morì in combattimento, fu dispersa o ferita. I primi contingenti, organizzati dalla Terza Internazionale, entrarono clandestinamente in Spagna attraverso la frontiera francese nell'ottobre 1936 e, dopo aver ricevuto un sommario addestramento ad Albacete, raggiunsero Madrid, assediata dai nazionalisti l'8 novembre. Le Brigate Internazionali ebbero un ruolo determinante nella difesa di Madrid, distinguendosi nella battaglia di Guadalajara nel marzo 1937 e nelle grandi offensive repubblicane su Belchite e Teruel (dicembre 1937-gennaio 1938) e sull'Ebro (luglio 1938). Tuttavia, in seguito alle pressioni esercitate dalle democrazie occidentali impegnate nella politica del “non intervento”, il governo repubblicano decise il ritiro dal fronte delle Brigate Internazionali, tenendo una parata di addio il 29 ottobre 1938 a Barcellona. Cfr., P. Preston, *La guerra civile spagnola*, pp. 125-152 e G. Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, pp. 349-368

²⁷⁴ Il 6 novembre, in seguito all'approssimarsi delle truppe nazionalisti sulla capitale, il governo repubblicano di Largo Caballero si trasferisce a Valencia e la difesa della città viene affidata ad un nuovo organismo, la “Junta de defensa de Madrid” con a capo il generale Miaja.

²⁷⁵ Cit. in H. Browne, *op. cit.* p. 65

²⁷⁶ A novembre era sbarcata a Cadice la legione tedesca Condor, una forza di élite dotata dei più moderni equipaggiamenti che la Germania era riuscita ad assemblare. Di fatto, il rinforzo che entrambe le parti in campo ricevettero aveva trasformato il terreno della guerra civile spagnola in uno scenario dalle dimensioni internazionali. *Ibidem* pp. 66-69

Falange, condannato a morte da un Tribunale Popolare, viene fucilato ad Alicante. Il 23 novembre Franco sospende gli attacchi alla capitale; i repubblicani hanno vinto. Per la prima volta le truppe venute dal Marocco erano state bloccate e il progetto di liberazione della capitale falliva.

Come è facile immaginare, la battaglia di Madrid viene rappresentata in molte cronache di attualità dell'epoca. La Francia, che aveva assistito al di là dei fronti di guerra alla prima significativa vittoria dei repubblicani, porta sugli schermi cinematografici servizi accurati che descrivono minuziosamente quanto avvenne nella capitale spagnola. In un arco di tempo compreso tra il 6 novembre e il 25 dicembre del 1936, *Gaumont-Actualités* edita ininterrottamente undici notizie, cinque delle quali si incentrano sulla battaglia di Madrid, mentre le restanti sei menzionano l'evento di riflesso, trattando altri episodi legati all'avvenimento. La prima notizia appare nelle sale cinematografiche il 6 novembre, con un titolo alquanto generico, *Espagne*.²⁷⁷ Le immagini si limitano a mostrare l'arrivo di alcuni camion contenenti gli aiuti ai ribelli e a dare una descrizione sommaria dei primi combattimenti: un battaglione di artiglieria franchista, nascosto in trincea, spara contro la popolazione. Nel servizio successivo, presentato l'11 novembre, si segue lo stesso schema:²⁷⁸ i franchisti vengono ripresi dai cineoperatori mentre combattono contro un nemico "invisibile". Il fatto di escludere i repubblicani dalle riprese causa non solo una certa confusione nello spettatore, che non vedrà mai in campo gli avversari, ma regala un chiaro protagonismo ai ribelli. La cinepresa si sofferma poi sulle rovine di una chiesa, mentre la locuzione *off* commenta "...les sonneries de cette église ne joueront plus ...", esplicita allusione ai danni causati da un soggetto inesistente. Tuttavia, non si fa menzione alcuna sulla disfatta. La conclusione della battaglia di Madrid, nelle edizioni successive al 23 novembre, viene accuratamente esclusa dall'essere filmata. Si tratta di una censura di notevole interesse, riconducibile al fatto che in quegli anni la società Gaumont era sotto il controllo diretto dell'agenzia di stampa Havas, a sua volta controllata dal Ministero degli Esteri, e che tale controllo si estendesse, verosimilmente, anche al notiziario. Motivo per il quale, al fine di evitare ritardi nella

²⁷⁷ Si tratta del *Gaumont-Actualités* n. 00010, della durata di 1 minuto e 18 secondi.

²⁷⁸ Cfr. *Gaumont-Actualités* n. 00006; la notizia sulla guerra civile si intitola *Espagne. La bataille pour Madrid continue toujours avec le même acharnement* e ha una durata di 53 secondi.

proiezione derivanti da una probabile ispezione, i responsabili del notiziario preferiscono eludere gli avvenimenti internazionali che avrebbero potuto avere implicazioni poco convenienti. Così, durante gli anni della guerra civile spagnola uno dei notiziari cinematografici francesi più accreditati si trovava sotto il controllo della più influente agenzia informativa del paese. Lo stretto legame che Havas aveva con lo Stato e le posizioni poco chiare che l'agenzia assunse in merito al conflitto spagnolo condizionarono fortemente Gaumont; l'informazione di cui il notiziario si faceva portavoce non era così diversa né da quella divulgata da Havas né dalle posizioni evasive manifestate al riguardo dal governo francese.²⁷⁹

A partire dalle notizie editate durante il mese di dicembre, si nota un improvviso cambio tematico: l'attenzione dei cineoperatori si sposta su alcuni episodi che riprendono solo in parte il tema di attualità del momento. Nell'edizione del 4 dicembre, così come in quelle successive, si celebra la morte del comandante Buenaventura Durruti caduto nella battaglia di Madrid. Lo scenario è Barcellona, un lungo corteo percorre le Ramblas seguendo il feretro. La cinepresa riprende alcune personalità presenti, tra le quali si distingue Luis Companys che, al passaggio della bara, saluta con il pugno in alto.²⁸⁰ Il 18 dicembre, Gaumont edita un servizio montato interamente con le immagini provenienti dalle riprese dell'operatore sovietico Roman Karmen.²⁸¹ Il tema della notizia è il bombardamento su Madrid: in mezzo a grosse nubi di fumo, si percepisce l'agitazione della popolazione in fuga e si intravedono cadaveri di bambini e ambulanze che sfrecciano lungo le strade della capitale. Nel servizio, lo spettatore è messo davanti agli effetti devastanti dei bombardamenti, senza che si mostrino gli esecutori. Uno scenario devastante appare sullo schermo, frutto di un combattimento non ben identificato; dietro tali immagini si cela, dunque, la natura deforme dell'informazione cinematografica, di cui il

²⁷⁹ I legami tra Gaumont e Havas risalgono al 1934, quando le difficoltà economiche della società cominciano a manifestarsi apertamente; al fine di salvare l'azienda, Emapin, allora titolare, cede la gestione del notiziario a Gaumont che torna ad essere, col sostegno finanziario di Havas, l'azionista di maggioranza di *France-Actualités-Gaumont*; all'agenzia che la salva dal fallimento, Gaumont lascia la prerogativa di elaborare e presentare, per i successivi nove anni, il notiziario *Havas-France-Actualités-Gaumont*.

²⁸⁰ Cfr. il *Gaumont-Actualités* n. 00011, che comprende anche alcuni materiali non utilizzati, indicati con la stessa numerazione. Maggiori informazioni su www.gaumontpathearchives.com

²⁸¹ Si tratta del *Gaumont-Actualités* n. 00013, editato il 18 dicembre 1936, con una durata di 1 minuto e 22 secondi.

notiziario Gaumont – incline a trattare con un certa prudenza alcuni episodi – si fa portavoce.

L'*Éclair-Journal* presenta in cinque edizioni la battaglia di Madrid. Si tratta di servizi più lunghi rispetto agli altri notiziari francesi, più descrittivi, nei quali si delinea una caratterizzazione assai vaga di entrambe le forze in campo, nonostante la maggior parte delle notizie mostri una chiara “simpatia” per i ribelli. Il racconto della guerra è spesso preceduto o introdotto da un commento che invita lo spettatore in sala a mantenere la calma e a non mostrare le proprie emozioni di fronte all’argomento trattato. La prima notizia viene proiettata il 30 settembre, con un titolo che anticipa quello che succederà di lì a due mesi: *En Espagne, les nationaux progressent sur les différents fronts où va se livrer la bataille pour Madrid.*²⁸² Dopo aver informato lo spettatore dell’obiettività con cui saranno trattati gli eventi, il commento della voce fuori campo, mentre scorrono le immagini di una battaglia senza combattenti, dichiara: “...*Madrid est entouré par les armées nationalistes...les républicains s’opposent à une résistance désespérée...La capitale espagnole vies temps fiévreux et rapidement organise la défense...*”. Si dovrà attendere un mese perché *Éclair* presenti una nuova notizia sulla situazione che imperversa a Madrid. Il 21 ottobre, un servizio decisamente interessante appare sugli schermi cinematografici. Lo scontro finale si avvicina, il mese successivo i nazionalisti avrebbero ammesso la sconfitta, dirigendosi alla conquista di nuove zone. *Éclair-Journal* propone a questo punto un servizio didascalico e minuzioso che distoglie l’attenzione dello spettatore dagli ultimi eventi, presentando una sequenza confusa di immagini che raccontano l’atmosfera che regnava in Spagna nei giorni precedenti alla sollevazione militare franchista. Con un titolo accattivante, *Fièvre en Europe*, e con una durata che supera i quattro minuti, il notiziario si apre con l’immagine della mappa politica d’Europa, sulla quale la colonnina del termometro sale velocemente. Segue una nota dell’editore rivolta al pubblico in sala: “...*Socieux de présenter avec une parfaite objectivité les événements d’actualités, Éclair-Journal vous prie d’observer le silence durant la projection des documents qui vont suivre...*”. A questo punto inizia il racconto, introdotto dal commento della voce off: “...*Comme toutes les guerres de révolution, la guerre civile espagnole a ses origines, et même*

²⁸² Cfr. *Éclair-Journal* n. 40

déjà son histoire. *Éclair-Journal présente, en un raccourci saisissant, les principaux faits politiques qui précéderent la Révolution Espagnole...*²⁸³ Le immagini ricordano la vittoria elettorale del Fronte popolare, nel febbraio del 1936, l'euforia della popolazione, ricalcata da inquadrature sulla folla che acclama il nuovo governo per le strade di Madrid. Le immagini di Largo Caballero e del Presidente della Repubblica Alcalá Zamora appaiono in primo piano, circondati da manifesti di propaganda, mentre una sfilata militare si avvia lungo il Paseo de la Castellana. Poi, sullo schermo, di nuovo la mappa: non più l'Europa ma la Spagna, sulla quale si distingue chiaramente una linea che indica la divisione del paese. L'inizio della rivoluzione è ricalcata dai ritratti di Franco, Queipo de Llano e Cabanellas, i generali che hanno guidato la sollevazione. Il servizio si conclude con un'immagine simile a quella con cui è cominciato; la cartina della Spagna e, in sovrapposizione, colonne di miliziani e soldati che sfilano. È l'inizio della guerra civile. Nei servizi successivi, fino al 23 dicembre, si torna a narrare la battaglia di Madrid, con rappresentazioni che alludono per lo più ai bombardamenti: edifici in rovina, bambini che piangono, soldati e civili morti sul campo. Di fatto, come si è avuto modo di riscontrare nel *Gaumont-Actualités*, anche *Éclair*, al di là di descrizioni sommarie e approssimative, preferisce dare una rappresentazione di certo più edulcorata di quello che è stato in realtà l'episodio.

Il *Pathé-Journal* è il notiziario che, più degli altri, adotta una censura ben visibile, o sarebbe più giusto parlare di auto-censura,²⁸⁴ riguardo alla rappresentazione della battaglia di Madrid, menzionata di fatto una sola volta in una notizia intitolata *Aux environs de Madrid*.²⁸⁵ Il servizio si compone di immagini che mostrano entrambi i campi in lotta; la voce fuori campo descrive freneticamente le circostanze in cui si svolge la battaglia indicando con esattezza il campo nazionalista, “...les événements d'Espagne, nous sommes avec l'armée nationalistes, aux environs

²⁸³ Cit. da *Éclair-Journal* n. 43.

²⁸⁴ La libertà di cui gode la stampa filmata in Francia non è affatto reale fatto; l'informazione è sottoposta, come tutta la produzione cinematografica, ad un controllo amministrativo arbitrario ma severo. Come diretta conseguenza di questo atteggiamento, i produttori dei notiziari si impongono una forte auto-censura sulle notizie da trattare e arrivano a sopprimere tutti quegli argomenti che i funzionari avrebbero potuto considerare “illegali”. Si vedano al riguardo, R. Jeanne e C. Ford, *Le cinéma et la presse, 1895-1960*, Paris, Armand Colin, 1961 pp. 200-210; P. Baechlin, *La presse filmée dans le monde*, Paris, Publication par Unesco 1956, pp. 113-119

²⁸⁵ Si veda il *Pathé-Journal* n.1936-368.16, presentato al pubblico il 25 novembre 1936, con una durata di 1 minuto e 19 secondi.

de Madrid....le pont a été détruite, sur le Guadarrama...”; poi, sull’immagine dei resti di un aereo, viene presentata, in maniera più generica, la parte avversaria: “...*le reste d’un avion républicaine, depuis de quatre mois, l’Espagne est divisée en deux champs très différents...le droit de la guerre est aboli...*”. Per la prima volta in un notiziario, il tema della battaglia passa in secondo piano in favore di una descrizione più accurata dei protagonisti. Tuttavia, questo resterà un esempio isolato: si tornerà a mostrare le immagini dello scontro nella capitale solamente nel 1937, in occasione dell’anniversario dell’evento.

3.2 DALLA BATTAGLIA DI GUADALAJARA ALLA CONQUISTA DI MADRID: L’EVOLUZIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE NELLE “ACTUALITÉS” FRANCESI (1937 – 1939).

Tra il 1937 e il 1938, si assiste ad un fenomeno di involuzione nell’informazione cinematografica francese: i principali cinegiornali, che fino al dicembre del 1936 aveva dato una rappresentazione più o meno costante degli eventi di Spagna, riportano con minor rilievo e minore intensità il conflitto che prosegue senza sosta nel paese vicino. Infatti, il carattere sensazionale della guerra, così come le prime operazioni belliche erano state, nonostante gli interventi della censura governativa, ampiamente rappresentati nel corso dei primi mesi. Ma passato l’entusiasmo iniziale e perso il suo carattere di novità, la guerra civile diviene un argomento “secondario” nella stampa cinematografica francese; la necessità di divulgare un’informazione capillare sul conflitto lascia il posto a servizi brevi, sporadici e estremamente generici. Sono tanti gli episodi su cui le cronache cinematografiche tacciono; allo stesso modo si osserva che, proprio nei momenti più difficili e più significativi del conflitto, i cinegiornali dimostrano un atteggiamento di indifferenza, di diffidenza, nonché di totale riserbo.

Le cause che hanno condotto a questo tipo di variazione nell’informazione cinematografica sono da ricercare principalmente nella politica messa in atto dalla

Francia di Léon Blum; la scelta di aderire al non-intervento obbliga il paese a prendere le distanze alla situazione spagnola che, di giorno in giorno, diventava sempre più complessa. Così, poiché lo scopo del non-intervento era – secondo le dichiarazioni di Blum – quello di garantire una certa eguaglianza tra le due parti in campo e, di riflesso, preservare la pace in Europa, la stampa cinematografica riflette tutte le incertezze e le incongruenze insite nell'accordo trattando in maniera certamente sommaria gli episodi spagnoli che hanno caratterizzato il biennio preso in esame. Tuttavia, al di là delle considerazioni di carattere prettamente politico, la scelta di intervenire sui toni dell'informazione è legata ad un'altra questione della quale è necessario tener conto. Nel luglio del 1936, in seguito alla sollevazione militare, i più importanti cinegiornali americani, francesi e inglesi mandarono le proprie *troupes* nella Spagna; ma bisognava pagare viaggi e soggiorni, spedire le pellicole in sede, per via aerea, per farle sviluppare. La spesa era enorme, sproporzionata se si considera che i reportage sui temi internazionali non potevano durare oltre i tre minuti di proiezione. Ben presto, la maggior parte degli operatori venne rimpatriata e l'unica casa cinematografica a mantenere una *troupe* fissa in Spagna fu l'americana *Fox-Movietone-News*. Le altre società di produzione supplirono alla carenza di immagini filmate dai propri operatori acquistando servizi girati da altre compagnie.²⁸⁶ Alla luce di questa spiegazione risulta più facile comprendere il motivo per il quale alcuni eventi non arrivarono mai ad essere rappresentati sugli schermi. Molti episodi della guerra non furono ricordati semplicemente perché nessun operatore si trovava lì in quel momento.

Se si guarda alla produzione francese, si nota che le cifre che riportano notizie sulla guerra esemplificano con chiarezza l'atteggiamento assunto dall'informazione cinematografica nel periodo compreso tra il 1937 e il 1939. Il *Pathé-Journal* filma 14

²⁸⁶ I produttori stranieri, in particolare gli americani, che volevano registrare una banda sonora insieme alle immagini, lavoravano con un'attrezzatura pesante che limitava enormemente i movimenti, impedendo di fatto di seguire le operazioni militari. Tuttavia, tra i migliori operatori, che hanno lasciato riprese di grande qualità, si annoverano i sovietici Roman Karmén e Boris Makasseiev che, servendosi di un'attrezzatura di ripresa più maneggevole, potevano seguire direttamente le operazioni delle Brigate Internazionali. A differenza di altri operatori, i sovietici non andavano alla ricerca di immagini spettacolari e di atti eroici, ma filmavano la quotidianità della guerra. Molti produttori di cinegiornali europei comprarono il materiale sovietico per rimontarlo a modo loro e inserirlo nei propri notiziari. Sull'argomento cfr., L. Cigognetti, P. Sorlin, "Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939)" in AA.VV, *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*, Bologna, Editrice Compositori 1999, pp. 14-25

servizi nel 1937 e 15 servizi l'anno successivo.²⁸⁷ L'interesse per la cronaca di guerra tornerà nel 1939, quando sugli schermi appariranno 29 notizie. Il *Gaumont-Actualités* edita 17 servizi nel 1937, 15 nel 1938 e solo 14 notizie appaiono nel 1939,²⁸⁸ mentre *Éclair-Journal* propone 13 servizi sugli eventi spagnoli del 1937, 14 nel 1938 e altri 14 nel 1939.²⁸⁹

Il 10 febbraio 1937, l'esercito franchista occupa la città di Malaga. La battaglia si svolse con la partecipazione dei primi reparti italiani di fanteria che collaborano con le truppe guidate dal generale Queipo de Llano. Fin dall'inizio della sollevazione militare la città andalusa, dominata dagli anarchici, era stata teatro di feroci regolamenti di conti personali ed era stata travolta da un'ondata di incendi ai luoghi di culto.²⁹⁰ Con i nazionalisti giunse la repressione sanguinosa; i simpatizzanti repubblicani vennero uccisi, alcuni sommariamente, altri dopo un rapido processo e un'altrettanta rapida esecuzione.²⁹¹ La caduta di Malaga coincise con una nuova offensiva nazionalista sul fronte madrileno: Franco, deciso a conquistare la capitale, aveva progettato di entrarvi con un attacco nella valle del fiume Jarama, dove vi era una concentrazione di truppe di entrambi gli schieramenti già da gennaio. L'offensiva fu lanciata dai marocchini e dalla legione straniera, forze esperte ed addestrate, che si trovarono in forte vantaggio per via della disorganizzazione interna al bando repubblicano, motivo per il quale la difesa della capitale venne fortemente compromessa.²⁹² Sembrava di fatto che i nazionalisti stessero per raggiungere il loro obiettivo, ma l'armata repubblicana riuscì ad infrangere l'offensiva. Anche questa

²⁸⁷ I dati si riferiscono alle notizie filmate e montate nei notiziari e non includono, pertanto, i materiali non utilizzati. Si ricorda che nel 1936 la Pathé aveva proiettato 21 notizie sulla guerra.

²⁸⁸ Anche in questo caso, il confronto con i numeri delle notizie pubblicate nel 1936 è visibile: il primo anno di guerra, Gaumont filma quasi 30 servizi sulla Spagna.

²⁸⁹ Nel corso del 1936, Éclair aveva incluso nel proprio notiziario 20 servizi sulla Spagna.

²⁹⁰ L'attacco a Malaga fu un fatto essenzialmente italiano. Mussolini aveva spinto Franco ad accettare la sua idea di condurre una campagna-lampo contro questa città. Franco, coerentemente con la sua teoria della *limpieza*, preferiva procedere lentamente per dare ai nazionalisti la possibilità di eliminare tutti i simpatizzanti repubblicani man mano che l'esercito sarebbe avanzato. Tuttavia, la perdita di Malaga suscitò amare recriminazioni tra le file repubblicane. I comunisti, in cerca di un capro espiatorio, puntarono il dito contro il generale Asensio, il consigliere militare più vicino a Largo Caballero. Cfr. H. Browne, *La guerra civile spagnola*, op. cit., pp. 66-69

²⁹¹ Nella prima settimana in cui si combatté la battaglia per la conquista di Malaga vennero uccisi circa 4000 repubblicani. *Ibidem*, pp. 68-70

²⁹² I nazionalisti avevano progettato un'azione volta ad interrompere l'arteria principale che collegava Madrid a Valencia, in modo da stringere maggiormente l'assedio e preparare, da nord, l'accerchiamento finale della capitale. Si veda sull'argomento, G. Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile (1931-1939)*, op. cit., pp. 383-384

volta, Madrid era salva: nella notte tra il 14 e il 15 febbraio lo slancio offensivo dei ribelli si esaurì.

Con descrizioni generiche quanto approssimative, il cinegiornale Gaumont riporta gli episodi sopra menzionati in tre notizie. La battaglia di Malaga viene mostrata il 5 marzo 1937 in un servizio di appena 17 secondi intitolato *À l'étranger. Espagne. Sur le front de Malaga*.²⁹³ In un susseguirsi veloce di immagini che mostrano l'avanzare dei soldati, tra il rumore degli spari e delle esplosioni, si avverte il commento della voce fuori campo che riporta: “...un détachement sous les ordres du Général Queipo De Llano qui avance en direction d'Almería...”, con l'intenzione di segnalare, seppur in maniera velata dalla rapidità del servizio, le imprese dei soldati nazionalisti nella zona.

All'interno dello stesso notiziario si trova un altro brevissimo servizio che riporta le immagini della guerra che si combatte a Madrid. Il titolo della notizia *...Et sur le front de Madrid*,²⁹⁴ mostra già un certo legame con il servizio precedente. Tuttavia, si tratta di un legame essenzialmente cronologico, rintracciabile unicamente nel titolo poiché i contenuti iconici e narrativi della notizia sono profondamente diversi rispetto al precedente. L'intero servizio è montato con le immagini provenienti dalle riprese effettuate dall'operatore sovietico Roman Karmén. La scelta di costruire un servizio tenendo presente l'origine del materiale impone di fatto una determinata interpretazione dell'evento, che è necessariamente vincolata agli autori delle riprese. Non si può prescindere dall'osservare che la presunta oggettività delle immagini si scontra con l'inevitabile presenza di un punto di vista che è quasi impossibile aggirare, poiché anche nelle situazioni di massima neutralità l'evento viene comunque selezionato e riorganizzato. Nelle immagini dei sovietici, la rappresentazione della guerra include di rado le battaglie e i loro protagonisti. Nell'immagine del conflitto costruita dagli alleati della Repubblica si privilegia un altro aspetto, non propriamente militare, quanto piuttosto sociale. La guerra viene interpretata come il dramma delle popolazioni civili, i cui effetti devastanti colpiscono in primo luogo donne e bambini, le vittime per eccellenza. Nel servizio in questione, in poco più di trenta secondi, la cinepresa si sofferma più volte proprio sul dramma della guerra: edifici distrutti, incendi, bombardamenti e i civili feriti. In un

²⁹³ SI tratta del *Gaumont-Actualités* n. 00012. Cfr. www.gaumontpathearchives.com

²⁹⁴ Cfr. *Gaumont-Actualités* n. 00013. Ibidem

contesto già ben delineato dalla scelta di proporre una realtà selezionata, il commento della voce *off* non fa che ricalcare il significato ideologico di tale scelta, favorendo una determinata lettura delle immagini. “...pendant qu’il continue l’encerclement à Madrid, les bombardements causent des tueries dans la population civile; une enfante blessée a été trouvée parmi les ruines et a été transportée sur une ambulance ...”. Il commento funge, in un certo modo, da garanzia affinché il reale venga filtrato secondo parametri ideologici e funzionali allo scenario contemporaneo alla realizzazione del documento. Spesso, molto spesso, è la voce governativa che passa attraverso i cinegiornali, condizionando e modellando fortemente l’opinione dello spettatore presente in sala.

Altrettanto significative sono le descrizioni che il *Pathé-Journal* riporta in relazione agli eventi dei primi mesi del 1937. La volontà di ricalcare le scene di guerra viene messa in secondo piano da una serie di immagini che, anche in questo caso, privilegiano un’articolazione narrativa che ha come oggetto l’impatto della guerra sulla vita dei civili. Effettivamente, se si guarda ai numeri, sono pochi i servizi che trattano gli eventi bellici in sé; la rappresentazione che di essi ne viene data sembra fungere più da cornice all’interno della quale ricalcare il dramma della popolazione. Ne è un esempio la notizia intitolata *Aspect de la ville après deux mois de siège*.²⁹⁵ “...Encore ruines...voici les images de Madrid après deux mois de siège et des bombardements quotidiens...l’exode de nos compagnons continue...”. La locuzione della voce fuori campo introduce alla visione delle immagini che descrivono la situazione in cui versa Madrid, assediata da due mesi. Abitazioni distrutte, villaggi incendiati, monumenti e chiese profanate, cadaveri in strada: tutto porta chiaro i segni della guerra. Ad intervalli, la cinepresa degli operatori riprende i volti delle persone, provate e rassegnate, che si preparano ad lasciare la Spagna. Di fatto, il servizio si serve dello scenario di guerra per portare alla luce i drammi e le sofferenze patite dalla popolazione. Questo tipo di rappresentazione ricorrerà con una certa frequenza nei cinegiornali Pathé durante i mesi più difficili della guerra. Si tratta, in realtà, di una strategia propagandistica ben delineata che comporta una denuncia implicita della guerra, non attraverso la colpevolizzazione delle due parti in lotta – che avrebbe significato per la Francia un’esposizione politica troppo rischiosa

²⁹⁵ Cfr. il *Pathé-Journal* n. 375.7, proiettato il 14 gennaio 1937.

– bensì attraverso una chiara rappresentazione delle sofferenze scaturite dal conflitto. È pur vero che le immagini che ritraggono un popolo in guerra e vittima di una guerra si prestano spontaneamente ad essere utilizzate come icone di un certo tipo di propaganda, facilitando di gran lunga il lavoro degli operatori francesi. È interessante sottolineare un particolare nuovo nella descrizione, che emerge negli ultimi secondi del filmato: senza alcuna introduzione, lo scenario si sposta dalla Spagna in guerra a Parigi, dove sulle rive della Senna, una barca ancorata che porta alta la bandiera della Spagna repubblicana, diventa lo spazio in cui, attraverso la raccolta di fondi, si concretizza la solidarietà della Francia alla Spagna. A partire da questo momento, nei notiziari francesi verranno incluse diverse immagini che descrivono in maniera accurata le opere di solidarietà verso la causa repubblicana messe in atto dal governo di Blum e che, come vedremo più avanti, si andranno sviluppando soprattutto nel corso del 1938, con l'approssimarsi della fine delle ostilità.

Affine per temi e stili narrativi è *Évacuation de la population à Madrid*, del 21 gennaio 1937.²⁹⁶ Il servizio si apre con un austero commento dello speaker: “...Voici le spectacle quotidien auquel on assiste depuis longtemps dans la ville de Madrid...”. Dal punto di vista rappresentativo, la notizia può considerarsi una sorta di appendice della precedente: di fatto, nella prima parte, le immagini sono pressoché identiche a quelle del servizio sopra menzionato. Si tratta di descrizioni alquanto generiche che non aggiungono alcun elemento di novità nell'illustrare la situazione in cui versa la Spagna. Madrid è stata bombardata e i segni del bombardamento vengono filmati senza alcuna censura: cadaveri abbandonati in strada, intere zone distrutte, persone che cercano qualcosa o qualcuno sotto i cumuli di macerie. All'interno di questa cornice stereotipata, si inserisce il nucleo centrale della narrazione: il fischio di un treno in partenza dalla stazione della capitale sposta l'attenzione dello spettatore verso un altro *topos* tematico: l'allontanamento dei madrileni dalla loro terra. La cinepresa si sofferma sull'immagine di un uomo mentre bacia una bimba, forse la figlia, che tiene in braccio, probabilmente consapevole del fatto che potrebbe non riabbracciarla mai più. La voce fredda e malinconica dello speaker sembra voler lanciare un monito contro i colpevoli di questo sacrificio, senza ovviamente alludere a nessuna delle due parti in campo: “...l'évacuation de la

²⁹⁶ Si tratta del *Pathé-Journal* n. 376, 24, proiettato il 21 gennaio 1937. Ibidem

population civile de Madrid continue à rythme pressant...”. Man mano che gli scontri tra repubblicani e nazionalisti diventeranno più drammatici, il tema dell’evacuazione della popolazione civile tornerà con costanza nelle edizioni successive del *Pathé-Journal* e si manterrà stabile fino alla conclusione del conflitto.

Con *Espagne! Avec les miliciens sur le front de Madrid*,²⁹⁷ il *Pathé-Journal* tenta di entrare nel merito delle operazioni belliche, con una descrizione più accurata dell’episodio della battaglia di Jarama. Tra le immagini dei bombardamenti, il rumore delle mitragliette, il rombo degli aerei che puntano sulla città e il boato dei cannoni, miliziani e brigatisti, in primo piano, sparano contro un nemico invisibile. È interessante notare come nel servizio – e nei notiziari francesi più in generale – non venga mai definito con esattezza il nemico o a quale schieramento politico appartenga. Si parla del *nemico*, senza attribuirgli una connotazione ideologica precisa. Ancora una volta, il riflesso della censura governativa invade, limitandola, l’informazione che filtra attraverso le immagini della stampa filmica. Poi la cinepresa si ferma a riprendere ciò che resta della stazione centrale di Madrid, distrutta da un attacco nemico. “...voici ce que reste de la gare de Madrid après un attaque aerien très violent ...” e nella voce dello speaker si avverte un misto di impotenza, malinconia e rassegnazione.

L’*Éclair-Journal* racconta in cinque notizie la situazione che imperversa nei pressi di Madrid. Rispetto agli altri due notiziari, vi è nelle immagini Éclair un tentativo di rappresentare gli episodi bellici privilegiando il punto di vista nazionalista. Nei servizi, il campo ribelle viene nominato apertamente in più occasioni, mettendo in evidenza la sua avanzata verso la capitale. Al contrario, la sconfitta non viene mai menzionata. La prima notizia, *Autour du conflit espagnole*, viene riportata il 13 gennaio 1937,²⁹⁸ ed è divisa in tre sezioni narrative differenti. Nella prima, si mostrano le immagini di una fabbrica di aerei in America, dove si sta organizzando la spedizione di alcuni mezzi destinati alla Spagna repubblicana. Su queste immagini, il commento *off* rimprovera “...aux États-Unis, on va procéder à la consignation de quelques avions destinée au gouvernement de Madrid, bien que cela soit interdit de la loi ...”, con esplicito riferimento agli accordi stabiliti dal non-intervento. Nella seconda parte del filmato, si riportano le immagini di Barcellona

²⁹⁷ Cfr. il *Pathé-Journal* n. 384. 19, proiettato il 18 marzo 1937

²⁹⁸ Cfr. *Éclair-Journal*-1937 n. 3

bombardata dove “...les habitants, pour prévenir la dissolution des lunettes, ont fortifié les fenêtres avec de boîte à cartes ...”. Ma è nella terza ed ultima parte del filmato che il riflesso della guerra si impone come elemento portante della notizia. Le immagini descrivono Madrid bombardata, con le tipiche rappresentazioni di edifici distrutti, chiese profanate, cumuli di macerie in mezzo ai quali si intravede una bambola. La locuzione *off* commenta le immagini aggiungendo: “...Les nationaux continuent l’encerclement de Madrid...l’exode général de la population a été ordonné, à l’exception des hommes entre les 25 et les 45 années...”. Nel servizio si osserva la presenza di un tema che appare con frequenza anche negli altri notiziari francesi. L’esodo della popolazione civile verso altre zone d’Europa viene rappresentato, a partire dal 1937, con un duplice scopo: da un lato, si vuole denunciare la guerra e i suoi aspetti drammatici attraverso le sofferenze della popolazione spagnola; dall’altro si usa questo tipo di rappresentazione per celebrare le vittorie degli schieramenti in campo. Da un’attenta osservazione delle immagini, emerge infatti che l’esodo era la conseguenza più immediata alla conquista di una città, quindi man mano che avanzavano le truppe occupanti, la popolazione si trovava costretta a lasciare la propria zona, generalmente ridotta ad un cumulo di macerie. L’esodo, dunque, è nell’immaginario collettivo il segno evidente che un’altra città è stata “riconquistata”. La stessa tematica si riscontra nell’edizione del 20 gennaio quando *Éclair-Journal*, con una notizia di appena 40 secondi, descrive quanto accade a Madrid: “...Les nationaux poursuivent le bombardement de Madrid. La maison de Largo Caballero a été détruite. Les rues de la capitale espagnole offrent un aspect de délabrement complet...on procède à l’évacuation de la ville...femmes et enfants se dirigent vers la Catalogne, soit par train, soit par camions...”.²⁹⁹ Segue ancora un altro servizio, incentrato sulle azioni militari dei nazionalisti: “...dans la campagne de Madrid, les nationaux poursuivent le bombardement de la capitale...”,³⁰⁰ la cinepresa riprende Madrid, l’inquadratura lontana permette di osservare uno scorcio abbastanza ampio della città, diventata il teatro dell’avanzata dell’esercito franchista.

²⁹⁹ Cfr. *Éclair-Journal* 1937 n. 4, il servizio intitolato *Nouvelles Éclair. Espagne*.

³⁰⁰ Cfr. *Éclair-Journal* 1937. 6; il servizio sulla Spagna si intitola *Informations. La guerre civile en Espagne* ed è stato proiettato il 3 febbraio 1937

Ancora, i nazionalisti e le loro imprese sono oggetto di un servizio in cui si racconta la presa di Malaga, proiettato il 13 febbraio 1937.³⁰¹ Lo speaker commenta così l'episodio: “...*La prise de Malaga a libéré de forts contingents de troupes nationalistes qui se portent aux abords de Madrid pour forcer le siège de la capitale...Les gouvernementaux s'apprêtent à résister farouchement...*”. La notizia, di appena quaranta secondi, si compone di immagini che ritraggono la lotta in entrambi gli schieramenti: gli spari provengono tanto dai miliziani quanto dai ribelli, allo stesso modo la cinepresa riprende i feriti dell'uno e dell'altro campo.

Nel marzo del 1937, la battaglia di Guadalajara, nella cui zona Franco sferrò una grande offensiva, arrecò un ulteriore arresto al disegno franchista di conquistare la capitale. L'operazione, che avrebbe dovuto concludere l'accerchiamento cominciato intorno al fiume Jarama, terminò con un clamoroso disastro per i ribelli, trasformandosi al contempo nella più importante vittoria della Repubblica.³⁰² L'eco internazionale che ne seguì fu enorme e contribuì ad arricchire le cronache cinematografiche “repubblicane” di una propaganda altisonante. Tuttavia, l'episodio assurso alla celebrità come la prima grande battaglia cui presero parte il corpo di spedizione dei “volontari” italiani, inquadrati nel CTV (Corpo Truppe Volontarie): circa quarantamila uomini al comando del generale Roatta, superbamente equipaggiati con nuove unità meccanizzate. Tanto impegno era volto a celebrare l'immagine splendida del nuovo esercito dell'Italia fascista e a fornire a tutti i potenziali nemici una dimostrazione degli standard raggiunti. Perduta la battaglia di Madrid, le potenze fasciste avevano deciso – ignorando il non-intervento – di accrescere il loro impegno. Ma mentre la Germania si limitò ad aumentare le forniture belliche, l'Italia diede vita ad un intervento diretto da cui sperava di

³⁰¹ Si veda, *Éclair-Journal* 1937 n. 8; il servizio sulla Spagna si intitola *Événements d'Espagne*.

³⁰² Il piano di battaglia per conquistare Guadalajara era basato su un'azione combinata: i nazionalisti avrebbero attaccato nella valle del Jarama in coincidenza con l'offensiva italiana contro Guadalajara, l'8 marzo. Tuttavia, non vi fu alcun movimento dei nazionalisti; Franco diede a Mussolini una quantità di spiegazioni inconsistenti, la più semplice delle quali fu che vi era stata una certa confusione nelle date. Gli italiani furono lasciati soli a sostenere lo scontro e l'umiliazione che ne seguì. Per la prima volta, l'Europa si accorse dell'effettivo coinvolgimento italiano nella guerra civile. Ma Guadalajara, così come Jarama, si concluse con una situazione di stallo, con gravi perdite in entrambi gli schieramenti. I nazionalisti avevano previsto che Madrid sarebbe caduta quasi immediatamente; ma dopo Guadalajara, Franco abbandonò l'obiettivo di conquistare la capitale. A partire da questo momento, i nazionalisti cercheranno di sottrarre terreno ai nazionalisti area per area, per tornare ad attaccare Madrid solamente negli ultimi giorni di guerra. Cfr. H. Browne, *op. cit.* p. 70

ottenere grandi vantaggi per il suo predominio nel mediterraneo. Gli italiani si scontrarono però con una resistenza determinata, resa più forte dai carri armati sovietici; di fatto, la battaglia si rivelò per i fascisti un disastro, sia sul piano politico che su quello militare. Sarà proprio l'eco di Guadalajara a ridimensionare l'importanza dell'apporto straniero.

La stampa cinematografica francese assume, in relazione all'episodio, un atteggiamento del tutto singolare. Nessuno dei tre notiziari riporta, menziona o semplicemente accenna a quanto avvenne a Guadalajara tra l'8 e il 18 marzo. Il giorno in cui i nazionalisti vennero sconfitti, il 18 marzo, *Pathé-Journal* propose un servizio in cui si commentava per alcuni secondi la battaglia del Jarama, senza riferimento alcuno all'episodio di Guadalajara. È interessante osservare come *Gaumont-Actualités* ed *Éclair-Journal* evitino accuratamente di riferirsi all'accaduto, privilegiando piuttosto nelle edizioni comprese tra fine febbraio e fine marzo argomenti politicamente e geograficamente lontani da Madrid. In entrambi i notiziari del periodo, si nota una rinnovata attenzione per quanto avviene a Barcellona, spaziando dalle immagini di cortei funebri in onore dei caduti ai festeggiamenti in occasioni dell'inaugurazione di un nuovo monumento agli eroi. Anzi, è proprio questo il momento in cui il cinema di attualità francese subisce una battuta d'arresto nella produzione delle notizie sulla guerra. L'*Éclair-Journal* offre, al riguardo, un esempio eclatante: durante il mese di marzo, il cinegiornale riporta una sola notizia sulla Spagna e nessuna nel mese successivo. *Pathé-Journal* riporta una notizia a febbraio e una il mese successivo; ad aprile nessun servizio sulla Spagna appare sugli schermi cinematografici. In un contesto così povero di informazione, *Gaumont-Actualités* sembra essere l'unico notiziario interessato ad approfondire quanto avviene in Spagna; presentando una notizia sulla guerra in Spagna nel mese di gennaio, una a febbraio, quattro a marzo e due ad aprile.

La carenza informativa dei notiziari francesi sembra procedere a ritmo costante nei mesi centrali del 1937. Il 26 aprile dello stesso anno, un episodio estremamente grave impone un rigoroso silenzio nella stampa cinematografica: la cittadina basca di Guernica viene rasa al suolo in seguito ad un bombardamento aereo sferrato dall'aviazione nazi-fascista, uccidendo in tre ore e mezza circa 2000 persone. L'aereo, che nelle guerre precedenti era stato utilizzato come strumento di

osservazione e di combattimento, in Spagna fu impiegato da un lato come mezzo per seminare il terrore tra i civili, dall'altro per demoralizzare i repubblicani. Dal punto di vista militare, Guernica era un obiettivo del tutto insignificante: non aveva basi militari ed era pertanto sprovvista di qualsiasi difesa aerea. L'azione, svoltasi in un giorno di mercato, fu una strage compiuta per seminare terrore nella popolazione civile e sperimentare una nuova tattica di guerra aerea: il bombardamento a tappeto, tecnica militare di cui si farà largo impiego durante il secondo conflitto mondiale. L'episodio, che per la sua drammaticità scosse l'opinione pubblica internazionale, è stato raccontato da poeti, letterati, artisti di ogni genere. L'espressione più manifesta di tanto sgomento è riconducibile all'opera di Picasso che fin dagli inizi della guerra si era dichiarato a favore del governo repubblicano. Nel gennaio del 1937 il governo del Fronte popolare affidò a Picasso la realizzazione di un pannello murale per l'arredamento del padiglione spagnolo all'esposizione mondiale che sarebbe stata inaugurata a Parigi nel luglio di quello stesso anno. Per l'esecuzione del nuovo incarico egli pensò sulle prime di ricorrere ad un tema che trattasse la libertà dell'arte; quando però venne a sapere del bombardamento di Guernica, impressionato a tal punto da tale avvenimento, mutò il suo progetto. L'opera, realizzata già a metà giugno, sarà esposta nel padiglione spagnolo all'Esposizione Internazionale delle Arti e Tecniche di Parigi e verrà successivamente spostata negli Stati Uniti a New York al Museum of Modern Art durante l'occupazione nazista di Parigi. Picasso aveva pensato l'opera per Madrid, ma fintanto che il dittatore Franco rimase in vita, rifiutò di consegnarla alla Spagna. Il dipinto giunse in Spagna con la fine della dittatura, nel 1981. L'opera, di effetto monumentale, venne realizzata dopo la distruzione della cittadina basca, in meno di due mesi, e rappresenta quindi il momento del dolore e dell'ira. Picasso studiò la scena in un centinaio di disegni preparatori datati tra il primo ed il nove maggio del 1937. L'emozione e la collera di Picasso per il massacro viene espressa nel quadro con una visione drammatica di corpi sfatti, visi stravolti, in uno sfondo privo di colore in cui echeggiano urla lancinanti.³⁰³ Un resoconto di quelle drammatiche ore apparve sul quotidiano britannico *Times*, nell'edizione del 28 aprile 1937, che ricordò così l'accaduto:

³⁰³ Si veda sull'argomento, J. L. Ferrier, *De Picasso à Guernica: genealogie d'un tableau*, Paris, Denoel 1985, pp. 121-123

“...Il lunedì a Guernica è giorno di mercato per la gente delle campagne. Alle 16,30, quando la piazza era affollata, e molti contadini stavano ancora arrivando, la campana diede l'allarme. Cinque minuti dopo un bombardiere tedesco volteggiò sulla città a bassa quota, quindi lanciò le bombe mirando alla stazione. Dopo altri cinque minuti ne comparve un secondo, che lanciò sul centro un egual numero di esplosivi. Un quarto d'ora più tardi tre Junker continuarono l'opera di demolizione e il bombardamento si intensificò ed ebbe termine solo alle 19,45, con l'approssimarsi dell'oscurità. L'intera cittadina, con settemila abitanti e oltre tremila profughi, fu ridotta sistematicamente a pezzi. Per un raggio di otto chilometri, tutt'intorno, gli incursori adottarono la tecnica di colpire fattorie isolate. Nella notte esse ardevano come candele accese sulle colline...”.³⁰⁴

Appena due mesi dopo l'accaduto, Franco rilasciò un'intervista ad un corrispondente del *Liverpool Daily Post*, nella quale dichiarava che “...erano stati i rossi a far saltare in aria Guernica con la dinamite e ad incendiarla, così come avevano fatto a Irún, a Durango e ad altre città dei Paesi Baschi...”.³⁰⁵

Tuttavia, nonostante la drammaticità dell'evento, sia *Pathé-Journal* che *Éclair-Journal* evitano accuratamente di darne notizia. L'unico riferimento sul bombardamento è presente nell'edizione del 7 maggio 1937 del *Gaumont-Actualités*,³⁰⁶ dove vengono mostrate le immagini delle rovine delle città di Guernica e Durango, distrutte e poi occupate dall'esercito del generale Mola, senza menzionare né il bombardamento né i responsabili dell'accaduto. La distruzione delle città non ha, dunque, né una causa né tanto meno una giustificazione. È interessante notare come nel servizio si tenda a creare una sorte di similitudine tra le atrocità sofferte dalla popolazione di Guernica e quelle che i francesi patirono al tempo della Prima guerra mondiale. È molto probabile che tale argomentazione abbia impressionato gli spettatori francesi e abbia altresì raccolto numerosi consensi, soprattutto se si considera che la Francia degli anni Trenta viveva ancora immersa nel ricordo della Grande guerra. Per sottolineare questo legame narrativo tra passato e presente, la cinepresa si sofferma sull'immagine del famoso albero di Guernica,

³⁰⁴ Cit. in G. Bonaccina, *Le bombe dell'apocalisse*, Milano, Fabbri 1972, pp. 101-104

³⁰⁵ Cit. in G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995, pp. 94-95. Franco per lungo tempo negò la sua responsabilità nel bombardamento che distrusse Guernica, attribuendo agli stessi repubblicani la distruzione della città ai fini della propaganda. In seguito, poiché l'artefice materiale del bombardamento era stata la Legione Condor, i franchisti sosterranno che questa aveva operato all'insaputa dei comandi spagnoli. Ma si tratta di un'eventualità assai improbabile, poiché tutte le forze armate tedesche che operavano in Spagna potevano entrare in azione solo su ordine di Franco.

³⁰⁶ *Gaumont-Actualités* n. 00011, intitolato *Autour de monde. Espagne*, della durata di 1 minuto e 16 secondi.

simbolo della tradizione e dell'autonomia basca, rimasto miracolosamente intatto nonostante una pioggia di bombe. Al di là di questo breve servizio, nessun tipo di commento si trova negli altri notiziari francesi.³⁰⁷ La distruzione di Guernica è, invece, trattata in maniera diretta nel *Gaumont-British-News*, il notiziario prodotto dalla filiale inglese della Gaumont.³⁰⁸ La notizia, intitolata *Guernica wiped out by air-raid*, viene editata il 6 maggio del 1937 sulla base del materiale filmato dall'operatore Raymond Méjat. Nel commento si sente: “...*first images of the Republic Basque and of the holy city of Guernica, scenery of the terrible attack airplane, the most terrible of our history. Thousand of people are dead here, men, women, children. Many bombs are fallen from a blue sky, turning our earth into a hell for five, deadly times...*”.³⁰⁹ È interessante notare che parte del materiale utilizzato per la proiezione di questo notiziario viene ripreso da altri cinegiornali – come *UFA-Tonwoche*,³¹⁰ *Gaumont-British* e *Gaumont-Actualités* – per realizzare servizi su Guernica. Ed è altrettanto interessante sapere che la UFA, montando il proprio notiziario, attribuisce la distruzione di Guernica alla furia incendiaria dei bolscevichi in fuga.

³⁰⁷ In realtà, esiste un altro frammento senza titolo, filmato dalla Gaumont proprio nell'aprile del 1937, in cui si mostrano le immagini di Guernica e di Durango dopo il bombardamento e il tronco del famoso “albero di Guernica”; ma si tratta di materiale che non è mai stato utilizzato per montare un servizio all'interno del notiziario. Cfr. A. Del Amo, op. cit. pp. 468-469

³⁰⁸ Il *Gaumont-British-News*, di tendenza neutrale, è il notiziario che dedica agli eventi di Spagna una copertura informativa capillare e interessante. Nasce dalla collaborazione tra la British News e una filiale della Gaumont. Dedicata al conflitto spagnolo un totale di 79 notizie; negli anni Trenta, era uno dei notiziari cinematografici più amati. Il successo del notiziario si deve anche alla particolarità del commento, narrato in diretta nel momento in cui veniva presentata la pellicola, permettendo allo spettatore di godere di una visione coerente e priva di condizionamenti. Una pratica decisamente insolita per l'epoca. Ibidem, p. 485

³⁰⁹ Cit. tratta dal *Gaumont-British* n. 350, visionato presso la Filmoteca Española di Madrid.

³¹⁰ La UFA (Universum Film Aktiengesellschaft – Società Anonima Cinema Universale), viene fondata nel dicembre del 1917, come ente collettivo che raggruppa le attività di una serie di piccole società cinematografiche. Nel 1918 proietta il suo primo cinegiornale, *UFA-Journal*, e nel 1925 stabilisce alcuni accordi volti alla collaborazione con il governo tedesco, diventando qualche anno dopo, lo strumento privilegiato del regime nazista. Nel settembre del 1925 appare il primo numero del notiziario *UFA-Wochenschau*, che mantiene le sue pubblicazioni fino al 1940. Ancora nello stesso periodo, si crea *UFA-Auslands-Woche*, un notiziario pensato per essere diffuso all'estero, che arrivò ad essere distribuito in paesi quali la Finlandia, l'Olanda, l'Austria, la Svizzera, la Cecoslovacchia e l'Ungheria. A partire dal 1928, diventa l'unico cinegiornale tedesco ad avere una diffusione internazionale. Il 10 settembre del 1930, la UFA crea l'edizione sonora del suo notiziario con il nome di *UFA-Tonwoche*, che sarà di fatto il primo cinegiornale sonoro tedesco. Nel maggio del 1935 si crea per ordine del ministro della Propaganda Goebbels, la “Officina Windermann”, dal nome del suo direttore, una struttura incaricata di controllare tutti i notiziari prodotti in Germania. Negli archivi di Berlino sono state individuate 31 notizie che trattano la guerra civile spagnola: 5 apparse nel 1936, 4 nel 1937, 6 nel 1938 e 16 nel 1939. Ulteriori riferimenti in A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra 1997, pp. 854-855

Nel periodo compreso tra aprile e agosto del 1937, *Pathé-Journal* riferisce descrizioni estremamente generiche sugli eventi bellici in Spagna, soffermandosi invece sull'esodo dei civili, con narrazioni e immagini che mettono in primo piano i bambini. Da un'attenta osservazione, emerge però un dato interessante; questi servizi Pathé sembrano voler accentuare con dovizia di particolari l'aspetto propriamente legato alle attività di solidarietà promosse dai governi di tutta Europa in sostegno della Spagna repubblicana. Le notizie del periodo riportano titoli eloquenti: *Enfants espagnols recueillis en France, Arrivée de 2.500 enfants espagnols réfugiés à La Pallice, Débarquement des enfants réfugiés espagnoles à Southampton, Arrivée des enfants espagnols à Leningrad.*³¹¹

Tutti i servizi sono costruiti seguendo più o meno lo stesso schema narrativo: vi è un tema centrale, quello dell'arrivo di migliaia di bimbi provenienti dalla Spagna, spesso definiti dalla locuzione *off* "vittime ingiuste di una guerra ingiusta", al quale si affianca quasi contemporaneamente un altro tema: il conforto immediato, le cure e le attenzioni che questi bambini ricevono all'arrivo in terra straniera.³¹² I servizi, tutti molto brevi, sono accompagnati da una musica vivace che sembra ricalcare la serenità che si intravede nei volti dei fanciulli, che ritrovano in questi grandi centri di accoglienza la spensieratezza che la guerra gli aveva tolto. *Éclair-Journal*, continuando a trattare in maniera scarsa e approssimativa le vicende legate alla guerra civile, riporta due sole notizie sull'esodo dei bambini spagnoli.³¹³ *Gaumont-Actualités* filma sei servizi sull'allontanamento dei bambini dalla Spagna, cinque dei quali resteranno però conservati come materiale non-utilizzato. Le uniche riprese inserite nel notiziario saranno quelle che appariranno il 14 maggio, in un

³¹¹ Cfr. *Pathé-Journal* n. 59.1113, *Pathé-Journal* n. 392.9, *Pathé-Journal* n. 395.12, *Pathé-Journal* (Non Utilisé) n. 1937.36

³¹² Uno studio interessante sui rifugiati repubblicani spagnoli è stato condotto da A. Mateos, "Espejimos de la derrota. La ayuda republicana a los refugiados de la Guerra civil" in *Ayer. Asociación de historia contemporánea*, n. 65, año 2007, pp. 213-236. All'interno del saggio l'autore indica come mete preferite dai rifugiati repubblicani non solo la Francia, ma anche il Messico e gli Stati Uniti. In ognuno di questi Stati, si costituirono tra il 1936 e il 1939, una serie di Comité de Ayuda a España, finanziati in parte con il contributo del Governo di Negrín.

³¹³ La prima notizia, *À l'étranger....la guerre en Espagne*, proiettata il 2 giugno 1937 descrive, in maniera molto simile a quella del *Pathé-Journal*, lo sbarco dei bambini spagnoli a Southampton; la seconda notizia, *Guerre d'Espagne. Exode*, mostra le immagini della nave "Habana" carica di bambini mentre arriva al porto di Southampton; ma quest'ultima notizia si conserva come "materiale non utilizzato".

servizio intitolato *La guerre d'Espagne. Femmes et enfants sont évacués de Bilbao*.³¹⁴

Durante la campagna nazionalista condotta nella zona nord del paese, il ricordo della strage di Guernica ebbe nei repubblicani una ripercussione fatale che, con buona probabilità, causò una resa quasi immediata. A Bilbao circolava la notizia che i ribelli volessero usare la stessa arma; il timore giustificato di un altro simile bombardamento fu un invito a rendere pressoché nulla la volontà di resistere all'avanzata franchista. Alla luce di queste considerazioni, i ribelli riuscirono ad entrare quasi indisturbati nella città, ormai indifesa, il 19 giugno 1937. Due giorni dopo, nell'ottica di una punizione da infliggere ai "ribelli" baschi, Franco emana un decreto che abroga lo statuto di autonomia e i privilegi fiscali di cui il Paese Basco godeva da secoli. Santander, l'unico altro centro importante ancora sotto il controllo dei repubblicani, capitolò il 26 agosto nelle mani delle truppe italiane alleate di Franco.

L'eco della campagna basca riporta l'informazione bellica all'interno dei notiziari francesi. Mentre Pathé ed Éclair evitano di trattare la notizia, eludendo ogni tipo di accenno all'episodio, *Gaumont-Actualités* ritrae i combattimenti e la caduta di Bilbao in nove servizi, cercando di rimanere fedele a quell'informazione obiettiva di cui si proclama portavoce. In realtà, ad uno sguardo attento delle immagini emerge con chiarezza una certa predisposizione a sottolineare i movimenti intrapresi dal campo repubblicano, sebbene questa scelta non corrisponda necessariamente ad una valutazione negativa del campo ribelle. Come ricorda Christian Paté, "...*Gaumont-Actualités, lontano dal sostenere lo schieramento repubblicano, dà prova di una certa moderazione...*".³¹⁵ Ed è proprio questa inclinazione verso una valutazione moderata della guerra che impedisce a Gaumont di formulare giudizi espliciti nella

³¹⁴ Cfr. *Gaumont-Actualités* n. 00020. Dopo la sconfitta subita a Guadalajara, l'esercito nazionalista si diresse verso il nord della Spagna, nel tentativo di conquistare le province basche. La prima grande sconfitta per la Repubblica fu, di fatto, la perdita di Bilbao, uno dei centri industriali più importanti del paese. Le province basche, pur essendo profondamente legate ad una rigida tradizione cattolica, avevano scelto di sostenere la causa repubblicana, in vista della disponibilità che il governo di Madrid aveva mostrato nell'accogliere le loro richieste di autonomia. La campagna basca ebbe inizio il mese di marzo quando, lasciando Madrid sotto assedio, Franco trasferì il grosso del suo esercito verso nord, e mise in evidenza l'importanza militare e psicologica della superiorità aerea. Dalla loro base a Vittoria, i nazionalisti poterono bombardare senza alcuna reazione da parte repubblicana. sull'argomento, cfr. H. Browne, *La guerra civile spagnola*, pp. 110-115

³¹⁵ Cit. da C. Paté, "La guerra de España vista por la prensa filmada francesa", in A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, op. cit. pp. 103-112

descrizione delle immagini che narrano gli episodi più caldi della guerra civile. Nel servizio proiettato il 21 maggio, *La lutte pour Bilbao*, la cinepresa si sofferma su un gruppo di miliziani che osservano la zona dopo un bombardamento, mentre donne e bambini cercano un rifugio. Le strade sono deserte, la città è avvolta di un'immensa nuvola di fumo e quel che era scampato al bombardamento viene consumato dagli incendi.³¹⁶ Le riprese si spostano, nella parte finale del servizio, su alcuni contadini che si allontanano trasportando le proprie cose su un carro. Le immagini, effettivamente, denunciano i disastri della guerra servendosi delle rappresentazioni che meglio si prestano a questo: inquadrature profonde sui volti delle donne e dei bambini, panoramica della città rasa al suolo e, non da ultimo, l'esodo della popolazione. Tuttavia, nel pieno rispetto delle proprie convinzioni ideologiche, il servizio non contempla la *causa* ma solo l'*effetto*; non vi è di fatto alcun riferimento al passaggio dei nazionalisti e alle loro operazioni militari, il che presuppone una scelta di base più o meno consapevole.

Una più completa descrizione dei fatti viene dalla notizia successiva, *La semaine à l'étranger. Espagne. Sur le front de Bilbao*, proiettata il 4 giugno del 1937.³¹⁷ Il servizio si compone di narrazioni tematiche differenti, in cui si mescolano elementi tradizionali-religiosi e riferimenti bellici. In meno di due minuti, scorrono le immagini di una messa celebrata in una zona di campagna a cui seguono quelle di un aereo abbattuto dai ribelli. Nel fotogramma successivo, la cinepresa si sposta sulla prigionia di Bilbao, dove sono tenuti prigionieri alcuni piloti della Legione Condor. Questo tipo di rappresentazione induce ad una riflessione: l'immagine dei prigionieri di guerra, utilizzata di frequente dalla propaganda di entrambe gli schieramenti, tende ad assumere una duplice interpretazione. Da un lato, l'immagine del nemico fatto prigioniero simboleggia la potenza di uno dei due campi, laddove il prigioniero è rappresentato come un trofeo di guerra; dall'altra, il ritratto dei prigionieri, appendice drammatica all'occupazione di una zona, si presta ad essere uno degli espedienti narrativi e iconografici attraverso cui risulta più *naturale* denunciare la brutalità del conflitto. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, questa seconda ipotesi tende ad essere screditata in virtù di una spettacolarizzazione macabra dell'evento volta a suggestionare, commuovere e modellare le riflessioni degli spettatori in sala.

³¹⁶ Si veda il *Gaumont-Actualités* n. 00021

³¹⁷ Si veda *Gaumont-Actualités* n. 00040

Come diversione delle forze franchiste dal nord, la Repubblica intraprese nell'agosto del 1937 una serie di campagne sul fronte aragonese. Dopo due rapidi insuccessi, su Huesca e su Segovia, Negrín³¹⁸ mise alla prova la nuova armata popolare muovendo su Brunete, attendendo Franco sulle vie d'accesso occidentali alla capitale. La Repubblica portò in campo circa 80 mila uomini contro un fronte nemico poco guarnito, ma alla vittoria iniziale fece seguito la sconfitta, allorché Franco schierò le proprie riserve. Il costo di vite umano fu estremamente alto.³¹⁹ I repubblicani attaccarono nel settore di Belchite con l'obiettivo di minacciare Saragozza. La sanguinosa battaglia si concluse con insignificanti progressi territoriali dell'esercito repubblicano e il fallimento dei suoi obiettivi strategici. Il numero nettamente inferiore delle forze repubblicane rispetto a quello degli attaccanti contribuì certamente alla sconfitta; ma la resistenza fu lunga, finché agli inizi di ottobre, le forze italiane e navarre sfondarono le linee e occuparono progressivamente la regione fino alla caduta di Gijón. I repubblicani si arresero senza condizioni. A fine anno, mentre Franco preparava una nuova offensiva per ritentare l'assedio della capitale, l'iniziativa repubblicana riprese con un breve attacco su Teruel, la città dell'Aragona che costituiva uno dei punti di maggiore penetrazione dei nazionali. Si trattava certamente di un obiettivo limitato che tuttavia, al momento, riuscì a distogliere Franco dai suoi piani. Dopo combattimenti accaniti, resi ancora più duri dalle gelide temperature invernali, la città cadde nelle mani dei repubblicani l'8 gennaio del 1938. La controffensiva franchista non si fece attendere; di fatto, a fine mese la città venne accerchiata e gli occupanti furono costretti ad abbandonarla. Ancora una sconfitta dunque, che riportò l'esercito repubblicano, ormai profondamente provato militarmente e moralmente, al punto di partenza. Nel frattempo, l'avanzata franchista non si era fermata: nel marzo del 1938 si decise di puntare sulla Catalogna e Barcellona venne ferocemente bombardata dall'aviazione

³¹⁸ Fra il 3 e l'8 maggio, Barcellona era stato teatro di scontri armati tra comunisti e autonomisti catalani da una parte e anarchici e trozkisti del POUM dall'altra. Il 14 maggio del 1937, Largo Caballero si dimette dalla carica di Primo ministro in seguito ai dissensi, via via più forti, con i rappresentanti comunisti; appena due giorni dopo, Juan Negrín forma un nuovo governo che non prevede la partecipazione degli anarchici. Cfr. G. Ranzato, *op. cit.* pp. 123-124

³¹⁹ La battaglia causò circa 45 mila vittime, più della metà delle quali apparteneva al campo repubblicano. Vi furono perdite pesanti anche tra le file delle Brigate Internazionali. Cfr. H. Browne, *op. cit.* p. 117

fascista italiana.³²⁰ Nell'estate del 1938 le sorti della guerra sembravano essere segnate. Mentre la *reconquista* di Franco procedeva quasi indisturbata città dopo città, si consumava l'agonia della Repubblica, che finora era stata in grado di vincere solo qualche battaglia difensiva.³²¹

A pochi mesi dalla fine del conflitto, alla Repubblica venne offerta l'ultima possibilità di cambiare le sorti della guerra. Il 26 luglio del 1938 il colonnello Yagüe si accorse con enorme sorpresa che buona parte dell'esercito repubblicano era riuscito a varcare il fiume Ebro durante la notte a bordo di zattere. Lo stupore fu enorme: nessuno credeva che la Repubblica potesse essere ancora in grado di compiere un così imponente sforzo militare. La sorpresa fu non solo dei militari, ma anche dei governi europei; l'offensiva sull'Ebro riapriva di fatto la questione spagnola, dimostrando alle potenze democratiche che la Spagna repubblicana andava sostenuta per fare fronte comune contro l'aggressività del fascismo.³²² Venuto a conoscenza della mossa della Repubblica, Franco fece convergere tutte le sue forze sull'Ebro e dopo tre mesi e mezzo, l'esercito repubblicano si ritirò sulle sue posizioni di partenza al di là del fiume.³²³ Nel Natale del 1938 Franco sferrò il suo ultimo attacco alla Catalogna; con un resistenza minima, Barcellona cadde rapidamente. Mentre si consumava il dramma della Repubblica, Franco consolidava il proprio potere.³²⁴ Nel marzo del 1939 le truppe franchiste entravano a Madrid, accolti da una

³²⁰ Il bombardamento sulla popolazione civile catalana causò un numero elevato di vittime e inorridì l'opinione pubblica internazionale. Tuttavia Mussolini, come fece sapere il ministro degli Esteri Ciano, "si dichiarò lieto del fatto che gli italiani riuscirono a destare orrore per la loro aggressività anziché compiacimento come mandolinisti". Cit. in G. Ranzato, *op. cit.*, p. 83

³²¹ La ragione di ciò risiede nel fatto che i franchisti sono militarmente superiori. Tale superiorità bellica non deriva solo dal numero degli armamenti; anche se più discontinuo, infatti, il flusso delle armi sovietiche è pari a quello che i nazionalisti ricevono dalle potenze dell'Asse. Il problema sta piuttosto nel buon uso delle armi, non solo sotto il profilo dell'impiego in battaglia ma anche sotto l'aspetto logistico, ovvero nel loro impiego corretto e tempestivo dove è necessario.

³²² Nel marzo del 1938 Hitler aveva annesso l'Austria ai territori del Terzo Reich e si preparava a conquistare la regione dei Sudeti in Cecoslovacchia. Col sacrificio della Cecoslovacchia, nell'ottobre del 1938, le speranze della Repubblica si dileguarono quasi completamente.

³²³ Nel corso della battaglia, la frontiera viene chiusa più volte, impedendo agli eserciti repubblicani di ricevere un sufficiente afflusso di armamenti. Ma il problema fondamentale non è quello dei mezzi bellici, bensì quello di comandi mediocri. Franco, nonostante la superiorità dei mezzi, non è mai stato in grado di condurre contro i nemici una campagna rapida e definitiva. Ma aveva dalla sua parte un esercito *esperto*, grazie al quale riesce ad avere la meglio sull'esercito del popolo. Cfr. P. Vilar, *La guerre d'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France 1989, pp. 129-135

³²⁴ Formato il governo, Franco emanò, nel febbraio del 1939, una legge sulle Responsabilità politiche, con cui si perseguirono in varie forme tutti coloro che a partire dall'ottobre del 1934 avessero militato in partiti della sinistra o collaborato con i governi del Fronte popolare. Tale legge era una vera mostruosità giuridica poiché puniva retroattivamente come delitti delle azioni che, al momento in cui erano state compiute, erano del tutto lecite. Cfr. H. Browne, *op. cit.* pp. 136-140

folla esultante; alla data del 1° aprile, forte del controllo dell'intera Spagna, il Caudillo emanava il suo ultimo bollettino di guerra: “...*En el día de hoy, derrotado y encarcelado al ejército rojo, las tropas nacionales han alcanzado sus últimos objetivos. La guerra ha terminado...*”.³²⁵

Dopo aver dedicato ampio spazio all'esodo della popolazione spagnola, i notiziari francesi tornano ad inserire descrizioni più accurate relative alle operazioni militari di entrambi i campi che si intensificheranno soprattutto nelle fasi finali della guerra. Sebbene con modalità stilistiche e narrative differenti, dalla conquista dei Paesi Baschi fino all'ingresso dei nazionalisti a Madrid, Pathé, Gaumont ed Éclair portano sugli schermi cinematografici una trasposizione degli eventi suggestiva, a volte fedele all'accaduto, altre volte un po' meno.

Il caso dell'*Éclair-Journal* è particolarmente significativo: durante il corso del 1937 il notiziario proietta, si è detto, un buon numero di servizi che riferiscono dell'esodo dei rifugiati spagnoli verso altre destinazioni europee, sebbene non manchino notizie in cui si mostra che “*la guerre en Espagne se poursuit*”, come titolano alcuni di questi servizi. Tuttavia, è a partire dal 1938 che l'*Éclair-Journal* torna a trattare gli episodi di Spagna in maniera più articolata; un andamento, questo, che resterà più o meno costante fino alla fine delle ostilità. Il 12 gennaio del 1938, Éclair proietta *Regards sur le monde. Espagne*.³²⁶ Dal punto di vista propagandistico, il servizio si presenta estremamente interessante: sulle immagini di una parata militare, il commento *off* ricorda l'importanza della partecipazione dei legionari italiani alle ultime battaglie militari, ai quali il generale Franco offre una medaglia al valor militare. Si tratta di un riferimento narrativo assai esplicito che ben si adatta alla struttura del notiziario. Allo stesso modo anche le immagini si fanno portavoce di un disegno ben definito: tra la folla che assiste alla cerimonia, appaiono manifesti che inneggiano tanto al duce quanto a Franco. È la prima volta che nel notiziario Éclair vengono menzionati insieme i *rappresentanti* del fascismo italiano e spagnolo. Si comincia a delineare di fatto un aspetto che sarà trattato in maniera più ampia nelle edizioni successive dei notiziari pro-franchisti: quello della solidarietà militare

³²⁵ Cit. in G. Ranzato, *op. cit.* p. 121

³²⁶ Cfr. *Éclair-Journal* 1938 n. 2.

e della fratellanza che intercorre tra la Spagna nazionale e le potenze europee che hanno preso parte alla battaglia in difesa e in supporto della causa dei ribelli.

Alla battaglia di Teruel, *Éclair-Journal* dedica due servizi, uno editato il 26 gennaio, l'altro il 9 marzo.³²⁷ Il primo descrive in maniera sommaria la battaglia di Teruel, senza soffermarsi nel dare riferimenti ideologici precisi. Il secondo, a fronte di una descrizione in cui si ricordano le elezioni del febbraio del 1936, antepone i fatti "odierni", laddove "...avec la prise de Teruel, les nationaux consolident ses propres bases, et ils vont préparer une nouvelle offensive en direction de Madrid...".³²⁸ Nel servizio intitolato, *Nouvelles en trois metres. Les événements d'Espagne*, viene data una particolare descrizione di entrambi gli schieramenti: da una parte ci sono le immagini delle truppe del generale Franco mentre proseguono la loro offensiva avanzando velocemente in tutta la Spagna; dall'altra, i miliziani repubblicani, definiti ironicamente "los hommes utiles", sono filmati dalla cinepresa mentre si dirigono verso la frontiera francese. Un servizio così costruito, se da un lato mira a far emergere l'audacia e la forza militare di un campo, dall'altro denigra l'avversario ritraendolo mentre abbandona il campo di battaglia.

A partire dal 4 maggio fino al 15 novembre, *Éclair* proietta una serie di servizi intitolati *Nouvelles Éclair. Espagne*, nei quali si affrontano in maniera caotica gli argomenti più diversi: dalla denuncia del bombardamento su Barcellona all'esodo dei bambini, dalle operazioni militari dei franchisti nel corso della battaglia di Teruel alla cattura dei prigionieri repubblicani, dal rimpatrio dei legionari italiani a quello delle Brigate Internazionali. Nell'esposizione di queste notizie, così come nella loro rappresentazione, *Éclair* sembra seguire uno schema privo di qualsiasi ordine logico. Vengono trattati argomenti profondamente differenti tra loro dal punto di vista ideologico: vi è una mescolanza di temi che non hanno alcun legame espositivo e narrativo con l'informazione finora esposta da *Éclair-Journal*. Osservando questa rassegna di notizie, si ha l'impressione che il notiziario abbia una certa fretta nel trattare le fasi conclusive del conflitto, soffermandosi in maniera veloce e poco descrittiva su quegli elementi che hanno una rilevanza internazionale, quegli stessi elementi che trovano un'eco discreta anche negli altri notiziari europei.

³²⁷ Si vedano rispettivamente, *Regard sur le monde. Espagne* (*Éclair-Journal*. 1938 n. 4) e *En Espagne* (*Éclair-Journal* 1938 n. 10)

³²⁸ Cit. da *Éclair-Journal* 1938 n. 10

La drammaticità della conclusione della guerra viene trattata da *Éclair-Journal* con riferimenti dettagliati su quanto avviene in Catalogna, l'ultimo grande ostacolo prima della conquista finale. I titoli utilizzati per presentare gli episodi finali della battaglia denunciano di fatto la situazione critica in cui imperversa la Spagna: *La tregédie espagnole, Le drame de Catalogne, Le problème espagnole, Vers le dénouement du drame espagnole*.³²⁹ Si dichiara esplicitamente che i bombardamenti sono opera dei nazionalisti, si parla dell'avanzata dei ribelli in Catalogna, mentre non si menziona affatto la battaglia combattuta nella zona dell'Ebro. "...*Maintenant, la Catalogne républicaine est complètement dans les mains des nationalistes. L'offensive commencée le 21 décembre c'est finie ...*", si dichiara in un notiziario *Éclair* del 15 febbraio. Le immagini di questo ultimo periodo ritraggono città distrutte, milioni di rifugiati che lasciano la Spagna, colonne di soldati che proseguono la loro avanzata. Il 1 marzo il notiziario annuncia che Londra e Parigi hanno riconosciuto il governo nazionalista spagnolo e il 22 marzo i rapporti diplomatici tra la Spagna e la Francia vengono formalmente consolidati dalla visita del maresciallo Pétain a Burgos. L'edizione del 5 aprile si apre così: "...*après un siège qui a duré de plus de deux années, Madrid est tombée sous la puissance du général Franco...et après trente-deux mois de lutte fratricide, l'Espagne a trouvée encore la paix. Maintenant, un programme de reconstitution politique, économique et sociale peut rendre à l'Espagne un aspect digne de son passé glorieux...*".³³⁰ Con un commento a tal punto esplicito e con le immagini della folla che acclama i soldati che entrano a Madrid, mentre donne e bambini camminano portando alta la bandiera della Spagna nazionale, *Éclair-Journal* celebra la fine della guerra civile e festeggia la vittoria, dichiarandosi pienamente a favore del nuovo regime politico instauratosi in Spagna.

Tra il 1938 e il 1939 la popolazione spagnola vive uno dei momenti più difficili del conflitto; i servizi Pathé di questo periodo presentano un'interessante varietà di immagini: alcune, prettamente didascaliche, illustrano le funzioni

³²⁹ Si tratta delle notizie apparse sugli schermi cinematografici tra il 1 febbraio 1939 e il 1 marzo 1939.

³³⁰ Cfr. *Éclair-Journal* 1939 n. 17. L'ultima notizia che riferisce della guerra civile si ha nell'edizione n. 23 del 7 giugno del 1939, con un servizio intitolato *Nouvelles Éclair. Soldats allemands rentrés d'Espagne accueillis par Goering à Hambourg*.

dell'aviazione di guerra;³³¹ altre ritraggono i bombardamenti su Barcellona utilizzando titoli già di per sé descrittivi: *Dans Barcelone après un bombardement aérien, Barcelone bombardée. (Horror in Barcelona)*³³² e ancora, *Le bombardement de Barcelone*. Si tratta di una rassegna di immagini, inserite in servizi estremamente brevi, che illustrano la situazione nella città dopo il bombardamento: case, edifici e strade sono state distrutte; donne, anziani e bambini scappano alla ricerca di un rifugio, mentre tra le rovine della città le ambulanze prestano soccorso ai feriti sopravvissuti. Non vi è riferimento agli autori del bombardamento; ancora una volta, dell'attacco dal cielo vengono rappresentati solo gli effetti drammatici, senza menzionare le cause. Il notiziario tratta in egual misura il ritiro dei volontari italiani e quello delle Brigate Internazionali, mentre dedica solo qualche secondo alle battaglie che caratterizzano gli ultimi mesi del 1938.³³³

Negli ultimi mesi di guerra, l'informazione del *Pathé-Journal* volge verso altre tematiche, riservando una particolare attenzione alle iniziative di carattere umano e sociale messe in atto dal governo repubblicano spagnolo. Tra questi, meritano di essere menzionati *Lancement d'un train sanitaire*, della durata di appena otto secondi, realizzato nel dicembre del 1938.³³⁴ Il servizio, il più breve di tutta la produzione Pathé sull'argomento spagnolo, propone le immagini di un treno-ambulanza destinato ai feriti più gravi che necessitano un trasporto urgente in ospedale. Affine per temi è *Les navires hôpitaux pour les réfugiés espagnols*, proiettato nel marzo del 1939.³³⁵ La notizia inizia con una breve allocuzione del ministro della sanità francese, M. Marc Rucart, in cui spiega le motivazioni che hanno portato alla creazione di questa iniziativa; mentre il ministro parla, una serie di

³³¹ Si veda il servizio intitolato *L'aviation pendant la guerre d'Espagne* in *Pathé-Journal* n. 1937.7.3 (materiale non utilizzato)

³³² Il titolo riportato in parentesi indica che la provenienza del materiale utilizzato da Pathé per costruire il servizio è di origine inglese. Le immagini sono le stesse utilizzate nell'edizione n. 454 del 14 febbraio 1938 del *British Movietone News*. Si veda sull'argomento, A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, op. cit., p. 750

³³³ Cfr. l'edizione del 12 ottobre del 1938 del *Pathé-Journal* che riporta la notizia: *Rome décide le retrait des volontaires italiens combattant en Espagne* e l'edizione n. 472.9 del 23 novembre 1938 che riporta *Le défile des volontaires des Brigades Internationales. Barcelone*. La presa di Lerida è accennata nel *Pathé-Journal* n. 439 con un servizio di appena 40 secondi, mentre la battaglia di Tortosa è menzionata in un servizio di 28 secondi all'interno del *Pathé-Journal* n. 451.8

³³⁴ Cfr. *Pathé-Journal* n. 476.8 del 21 dicembre 1938

³³⁵ Cfr. *Pathé-Journal* n. 486.5 del 1 marzo 1939

immagini illustrano dettagliatamente l'interno della nave, allestita con tutto il necessario per ospitare i feriti.

Gli ultimi servizi del 1939 mostrano l'avanzata nazionalista verso la capitale spagnola, l'ultima conquista prima della vittoria finale; tra questi, la notizia intitolata *L'entrée des troupes nationalistes à Madrid*, del 29 marzo, viene commentata così: "... les drapeaux de l'Espagne nationale agitent maintenant sur Madrid...après la capitulation, la population madrilène fête les soldats franquistes auxquels on doit la fin de cette guerre fratricide qui a énsangletée l'Espagne pendant trois ans...".³³⁶

Gaumont-Actualités sembra dedicare, più degli altri notiziari, ampio spazio ai contenuti bellici sull'informazione della guerra civile. A partire dal 1938 appaiono descrizioni ben articolate in relazione a diverse operazioni militari omesse negli altri cinegiornali francesi. Sebbene si tratti di servizi molto brevi, compresi tra i venti e i cinquanta secondi, risultano essere profondamente indicativi per comprendere la natura più ampia dell'informazione proposta da Gaumont. Viene descritto il bombardamento di Barcellona, "... Le bombardement de la capitale de la Catalogne cause la mort de 350 personnes et plus de 700 hommes blessés...Londres et Paris concentrent ses efforts pour rendre plus humaine la guerre...", con un'attenzione particolare al lato umano del disastro.³³⁷ Allo stesso modo, in poco più di venti secondi, Gaumont filma quanto accade ad Huesca, soffermandosi sui danni riportati alla Cattedrale della città ma evitando accuratamente di menzionare i responsabili dell'accaduto. Seguono poi una serie di notizie con tematiche diverse: brevi documentari sulla funzione dell'aviazione, la celebrazione dell'anniversario della guerra, riferimenti alla battaglia dell'Ebro (il materiale di cui si compone la notizia proviene dalle riprese effettuate dagli operatori di *España al día*), così come la partenza delle Brigate Internazionali. Nel 1939 *Gaumont-Actualités* filma 14 servizi sulle fasi conclusive del conflitto; tuttavia, sebbene questa cifra includa notizie che celebrano la vittoria, rappresentata con le tipiche immagini di sfilate militari e della folla che acclama i soldati, nessuna riporta un accenno esplicito al ruolo di "salvatore" dell'esercito franchista e di come questo, entrando a Madrid, avrebbe posto fine agli orrori di una guerra durata tre anni. Rispettando la sua vocazione

³³⁶ Si veda *Pathé-Journal* n. 490 SUP. 3 della durata di 35 secondi.

³³⁷ Cit. in *Gaumont-Actualités* n. 1938. 00008 del 16 febbraio 1938, della durata di appena 30 secondi.

neutrale, *Gaumont-Actualités* si rivela, di fatto, più del *Pathé-Journal* e dell'*Éclair-Journal*, portavoce di un'informazione sulla quale grava fortemente il peso della censura.

3.3 LA COMPARAZIONE, COMPLEMENTO INDISPENSABILE ALLA VALUTAZIONE DELLE IMMAGINI.

L'eco del conflitto spagnolo si riflette nei nuovi mass-media e per la prima volta nella storia una guerra, invece di essere commentata esclusivamente dalla stampa, viene riportata in tempo quasi reale dai notiziari di attualità e immortalata in tutti i suoi aspetti da un *corpus* fotografico di straordinaria varietà, le cui immagini ebbero un grande impatto emotivo nella popolazione europea e americana. La pratica della fotografia e, in misura minore, quella del cinema, erano già diffuse nell'Europa degli anni Trenta. Ma la possibilità di poter filmare o fotografare gli aspetti più rilevanti della guerra in Spagna stimola la curiosità tanto degli amatori quanto dei professionisti.³³⁸ Non è un caso, pertanto, che proprio il conflitto spagnolo sia stato definito “un conflitto fotogenico”. Di fatto, il cinema di attualità si trova a dover spartire il terreno dell'informazione con una potente rivale. Gran parte dei cineoperatori stranieri, così come dei fotografi, che operano sul suolo spagnolo durante i tre anni di guerra sono alla ricerca di immagini sensazionalistiche da includere nei propri notiziari. Al contrario, gli inviati francesi, condizionati dalla

³³⁸ Il lavoro dei fotografi è stato molto importante ai fini di una documentazione esaustiva del conflitto. Le fotografie, di fatto, illustrano la storia della Spagna in guerra in maniera costante già a partire dalle prime ore di agitazioni, invadendo le riviste illustrate in voga all'epoca con scatti che resteranno impressi nella memoria collettiva. Grazie all'obiettivo della macchina fotografica, la guerra di Spagna lascia un marchio indelebile nelle coscienze moderne. Banco di prova delle nuove tecnologie belliche, la Spagna diviene anche la culla di un nuovo tipo di fotogiornalismo che, con l'evoluzione della tecnologia fotografica, permette ai fotografi di rispondere con prontezza ed efficacia alle nuove realtà della guerra. Un'evoluzione dei mass media, questa, che coincide con un enorme aumento delle pubblicazioni rivolte ad un pubblico di massa avido di immagini fotografiche. Per un approfondimento dell'argomento, si veda lo studio di I. Schaber, *Gerda Taro. Una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, Roma, DeriveApprodi 2007, ma anche il saggio di C. Brothers, “Una guerra fotogenica. Fotogiornalismo e guerra civile in Spagna” in AA.VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*, Bologna, Editrice Compositori 1999, pp. 100-112

delicata situazione politica che regna nella Francia di Léon Blum e dalla conseguente operazione di censura che si abbatte sulla stampa filmata, si limitano a filmare alcuni episodi che prescindono dal sensazionalismo, volgendo le loro cineprese in direzione di un lavoro dall'impianto prettamente informativo. È opportuno però ricordare che nel lungo periodo compreso tra le due guerre mondiali, la formula dei cinegiornali si rivela vincente; di fatto, contribuiscono a decretarne il successo esperimenti tecnologici ben riusciti – come il già menzionato sonoro – ai quali si affianca un repertorio tematico vasto: notizie di politica interna ed estera, di cronaca nazionale e internazionale, di sport, costume e società, fanno da cornice allo spettacolo cinematografico di intrattenimento. Le notizie filmate diventano l'oggetto prezioso di uno scambio economico altrettanto prezioso: il materiale filmico è una merce a tutti gli effetti e, in virtù di questo, può essere venduto, scambiato e confezionato in modo da soddisfare i gusti dello spettatore. Al contempo, il pubblico in sala cresce poiché il cinema è, nel periodo compreso tra le due guerre, uno svago accessibile a buona parte della popolazione europea;³³⁹ lì, nel buio della sala, lo spettatore assiste allo spettacolo, preceduto o seguito dal notiziario. Il fatto di presentare i cinegiornali in coincidenza con l'inizio o la fine del film, è una mossa strategica messa in atto da molte case di produzione e sostenuta dai gestori delle sale. In questo modo, la visione del notiziario non era considerata un impegno, a cui molti, volendo, avrebbero potuto sottrarsi; ma si configurava come parte integrante dello spettacolo e pertanto andava visto.³⁴⁰

La situazione tende naturalmente a diventare più complessa se si guarda alla funzione del cinegiornale durante il periodo di guerra. Tale complessità è attribuibile in primo luogo alla necessità di rendere funzionale il cinema alle esigenze della propaganda che, in guerra più che altrove, richiede un'attenzione particolare a tutti quegli aspetti che contribuiscono a formare e a informare l'opinione pubblica. Un'immagine piuttosto che un'altra, un commento costruito *ad hoc*, una colonna sonora appositamente scelta e poi ancora, dettagli meno evidenti ma ugualmente

³³⁹ Per uno studio sul cinema tra le due guerre, cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa*, Torino, Einaudi 2000, in particolare alcuni saggi: P. Sorlin, "Caratteri del cinema europeo"; A. Boschi, "Il passaggio dal muto al sonoro in Europa"; R. Gubern, "La guerra civile spagnola sullo schermo (1936-1939)"; C. Wagstaff, "Il nuovo mercato del cinema".

³⁴⁰ Cfr. G. P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio 1989.

significativi come l'angolazione delle inquadrature, la presenza o meno di illuminazione, i silenzi voluti e le cose non dette, sono tutti elementi di estrema importanza per valutare il contributo del notiziario ai fini dell'informazione di massa. Si tratta di un'analisi estremamente particolare, che obbliga a scomporre il filmato in più parti per arrivare alla radice del problema; in fondo, un notiziario cinematografico altro non è che un assemblaggio fortunato di suoni e immagini che racconta l'attualità. Ogni fotogramma è significativo perché racchiude una storia a sé, che diventa informazione, nel senso più generale del termine, nel momento in cui viene montato insieme ad altri fotogrammi per costruire la notizia.

Ma in che modo la struttura del cinegiornale cambia e si modella rispetto alla situazione di guerra? In quale misura il pubblico recepisce certi cambiamenti? Quali sono i tratti dominanti all'interno di un notiziario concepito durante un conflitto e che parli del conflitto? Ovviamente, una lettura critica delle immagini e del contesto in cui sono filmate, permette di risolvere alcuni di questi interrogativi; tuttavia, alla base della questione sussistono delle difficoltà relative ai criteri di interpretazione che coinvolgono tanto la sfera visiva quanto quella testuale. In realtà, è difficile ripercorrere le fasi di questo processo di mutamenti in maniera omogenea tenendo conto dell'ampiezza raggiunta dal fenomeno, che di fatto riguarda non solo la Spagna ma anche le altre cinematografie europee che adatteranno i propri cinegiornali ai problemi suscitati dalla propaganda bellica, sia durante la guerra civile spagnola ma soprattutto durante il secondo conflitto mondiale. Una pratica, questa, che si rafforza parallelamente alla consapevolezza del crescente potenziale che il cinema andava assumendo, prefigurandosi, alla fine degli anni Trenta, come un grande strumento di persuasione politica.

Ma cosa e quanto raccontano della guerra civile i cinegiornali prodotti dalla Francia e dalla Spagna? Quanto influisce il contesto storico, politico, ideologico e culturale di ogni paese nella narrazione degli eventi? Sono tanti gli elementi valutabili e comparabili, così come sono tanti gli elementi veri e quelli falsi insiti nelle fonti audiovisive; in questo contesto, il cinema di attualità, a cui un tempo si era

soliti attribuire la definizione di “fonte di verità”, fornisce un esempio immediato, un terreno fertile all’interno del quale rintracciare tali peculiarità.³⁴¹

Se si osservano le immagini dei notiziari prodotti tra il 1936 e il 1939 si nota che essi offrono una trasposizione più o meno fedele della realtà. Ed è proprio all’interno di questa struttura che forse sarebbe giusto definire “imprecisa” che bisogna rintracciare gli elementi caratterizzanti di ogni produzione cinematografica nazionale. Di fatto, al fine di non dare interpretazioni false del messaggio, non si può prescindere dal ricollocare le immagini nel loro contesto originale. Analizzando un cinegiornale dell’epoca, occorre in primo luogo fare una doverosa considerazione: sono generalmente narrazioni non troppo lunghe, nelle quali un mix di suoni e immagini crea un rapporto di identificazione tra lo spettatore in sala e l’evento rappresentato. Composti da più notizie, ogni singolo servizio del notiziario aveva una durata che variava dai due ai cinque minuti. Nella narrazione dell’evento, il commento della voce fuori campo svolge un doppio ruolo: oltre ad avere un valore descrittivo e a sottolineare momenti di particolare pathos narrativo, il “parlato” ha in più la funzione di rappresentare l’opinione dell’autore. Si tratta di brevi considerazioni, paragoni, giudizi o riflessioni, con il risultato di tutelare l’autore da eventuali problemi derivanti da un’opinione scomoda per la classe dirigente. Proprio la natura frammentaria o episodica dei notiziari fornisce un’idea sufficientemente chiara del peculiare approccio con la realtà. Si sceglie volutamente cosa rappresentare e cosa nascondere, come rappresentare e come tacere, allo stesso modo in cui si decide come e quali frammenti di immagini debbano essere montare nella composizione della notizia. Di fatto, servendosi di questa tecnica, i cinegiornali illustrano una storia che non è certamente la copia esatta del reale; una storia in cui è

³⁴¹ Negli anni Cinquanta, quando i primi storici hanno cominciato a chiedersi se si poteva usare il film come fonte, sembrava che la distinzione tra vero e falso – tipica di ogni rappresentazione visiva e audiovisiva – coincidesse sostanzialmente con quella di cinema documentario e cinema di fiction. Si tratta di una posizione oggi del tutto superata ma che tuttavia aveva un qualche fondamento. All’inizio fu proprio il cinema dichiaratamente non narrativo a cogliere con più efficacia la complessità di una realtà tragica e grandiosa come quella della Prima guerra mondiale. Oggi si ha la consapevolezza che tanto i film di fiction quanto quelli documentari sono entrambi il risultato di formule composithe, che hanno al loro interno sia “la dimensione del narrare, del collegare cioè con un alogica sequenziale i frammenti della realtà”, sia “quella di riprodurre un reale riconoscibile” cosicché anche il documentario si rivela un prodotto sottoposto a scelte e manipolazioni da parte degli autori. Per ulteriori approfondimenti sull’argomento, si veda lo studio di G. De Luna, *La passione e la ragione*, Milano Mondadori 2004, pp. 179-183; riferimenti utili anche in P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher 1991, pp. 3-11 e A. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf 1976

possibile riscontrare a volte piccole imprecisioni, contraddizioni o salti temporali, altre volte permangono delle inesattezze più o meno evidenti a livello logico, temporale e storico. Nel complesso, si ha a che fare con elementi estremamente preziosi ai fini della valutazione generale del prodotto filmico che potremmo definire “distrazioni”, volute o meno.

Tuttavia, bisogna ricordare che molte case cinematografiche erano solite scambiare il materiale audiovisivo con le altre società di produzione. Una pratica, questa, che da un lato permetteva di inserire nel palinsesto del proprio notiziario una scaletta densa di eventi e cronache, confermando le ambizioni di strumento di informazione internazionale del cinegiornale; dall'altro però creava una certa discrepanza interna valutabile dall'uso di commenti stranieri, spesso ideologicamente diversi, e dall'uso di immagini selezionate da operatori di altri paesi. Ad ogni modo, l'esito di questa commistione di elementi si è rivelato decisamente felice: il cinegiornale, ricco com'è di servizi nazionali ed esteri, soddisfa i gusti del pubblico, sia dal punto di vista informativo che spettacolare. Infatti, nel momento in cui questo insieme di elementi raggiunge una sua forma compiuta, l'opera che ne risulta entra di diritto nel bagaglio tradizionale della nazione in cui ha preso forma, in quanto la nazione stessa ha contribuito alla sua realizzazione. Non è un caso che questo tipo di informazione si sia espanso velocemente da una parte all'altra dell'Europa. Quello che è certo, è che l'incontro con tradizioni differenti, soprattutto se ricco di elementi locali fortemente spiccati come cronache, racconti, figure “mitiche” ed amplificazioni di personaggi, alle quali si va ad aggiungere il fascino suscitato dalle immagini, genera spesso un profondo interesse nello spettatore straniero curioso di paragonare quella che è la propria tradizione nazional-popolare con quella con cui s'imbatte.

Quando si guarda al cinegiornale come strumento per indagare su alcuni punti chiave della storia, si nota che proprio nella rappresentazione di un medesimo evento – nel caso specifico, la guerra civile – emerge la disparità che si genera in seguito all'utilizzo di dettagli differenti. A questo punto, la necessità della comparazione delle immagini di guerra, prodotte da paesi con interessi politici, culturali e sociali diversi, si rivela fondamentale per comprendere nella sua totalità la funzione ideologica e rappresentativa dei notiziari e, di conseguenza, la genesi di tipologie di

narrazioni differenti. L'analisi delle immagini dei cinegiornali francesi e spagnoli rivela e rileva la presenza di un punto di vista univoco e fondamentale relativo all'interpretazione del conflitto. Scopo del confronto è quello di mostrare quanto la manipolazione cinematografica che interviene in un contesto di guerra ben definito, possa influire nel processo di informazione dell'opinione pubblica nazionale e internazionale; ne consegue una rappresentazione selezionata del reale che fa sì che una stessa immagine, quella della guerra civile, assuma significati estremamente diversi a seconda delle esigenze e delle intenzioni proprie del paese in cui viene mostrata.

La decisione di prendere in esame il caso della Francia e della Spagna come modelli di iconografie differenti è, dunque, profondamente significativa. La Francia, di fatto, scegliendo di aderire alla politica che vieta l'intervento in Spagna in favore dell'una o dell'altra parte in campo, sceglie – attraverso il lavoro delle imprese cinematografiche – anche di rappresentare una *propria* visione della guerra, spesso del tutto soggettiva, ma che, proprio in virtù di questo punto di vista così soggettivo, trova una conferma oggettiva che risponde ai criteri propagandistici e interpretativi del *modus operandi* messo in atto dal governo. Al contrario, la Spagna, teatro della guerra civile, non poteva non rispondere alle esigenze delle diverse voci in campo; come si è avuto modo di vedere, tanto la zona repubblicana quanto quella nazionalista attuano una propria strategia propagandistica improntata sulla visione parziale della realtà al cui interno trovano spazio temi costantemente riproposti, che da un lato contribuiscono a delineare l'ideologia delle due parti in campo, dall'altro privilegiano un racconto che insiste sui caratteri peculiari del nemico.

In quest'opera di costruzione e ricostruzione dell'evento, i notiziari cinematografici hanno avuto un ruolo determinante: certo, si tratta di immagini che, all'epoca in cui vengono proiettate, non sempre sono in grado di fornire annotazioni esaustive sulla situazione storico-sociale in cui avevano preso forma; tuttavia alla loro comparsa, hanno saputo incuriosire ed avvicinare un buon numero di spettatori, contribuendo a rinvigorire quell'interesse verso il cinema di attualità che, a fasi alterne, ha progressivamente influenzato i gusti del pubblico del grande schermo. Il carattere affascinante dei cinegiornali che raccontano della guerra di Spagna, risiede proprio nella loro funzione ambigua: alla responsabilità di dover fornire in qualche

modo un inizio ed una fine alla storia presentata, si intreccia una certa arbitrarietà nel decidere anche di non approfondire determinate sfumature. Alla luce di questa considerazione, i contenuti narrativi e iconografici dei notiziari si possono ritenere, a buon diritto, “storie nella storia”. Tuttavia, al fine di valutare in maniera più ampia le immagini che raccontano la guerra civile spagnola, non si può prescindere dal presentare i risultati di una comparazione che prenda in considerazione in primo luogo le differenze presenti all’interno dell’informazione francese. E proprio partendo da questo approccio, è stato esaminato il ruolo dei diversi notiziari francesi in relazione agli eventi spagnoli, tenendo in debita considerazione il ruolo estremamente influente della censura governativa. Sulla base degli esiti di tale indagine, si cercherà ora di mettere in evidenza le differenze stilistiche e narrative – laddove esistano i termini per una comparazione – che intercorrono tra la produzione filmica francese e spagnola, nel tentativo di portare alla luce le influenze reciproche di cui si nutre la stampa filmata durante il periodo in questione.

Come si è avuto modo di verificare dall’analisi delle immagini, Pathé, Gaumont ed Éclair forniscono – seppur con stili, narrazioni e descrizioni differenti – una documentazione ampia di quanto avviene al di là dei Pirenei. Le differenze che emergono tra i modi di comunicare al pubblico quanto sta avvenendo in Spagna comprendono sia dettagli meno influenti nel procedimento di analisi storica dell’evento, sia riferimenti più complessi che, al contrario, possono svelare particolari interessanti proprio per l’analisi del contesto storico. Se si guarda ai dettagli meno formali, non si potrà fare a meno di osservare in primo luogo la diversa durata delle notizie dei tre cinegiornali in questione. Servizi estremamente lunghi e descrittivi (compresi tra i due e i quattro minuti di proiezione) caratterizzano l’informazione divulgata da *Éclair-Journal*; si tratta di un tipo di informazione in cui molto spesso si ricorre a descrizioni che cominciano da lontano per arrivare a trattare la situazione presente. Caratterizzati da una narrazione quasi romanzata, le edizioni dell’*Éclair-Journal* attirano l’attenzione dello spettatore su particolari episodi o su particolari figure ricollocandole in un contesto narrativo più ampio e di facile assimilazione. Molte spesso, i servizi Éclair si compongono di più sezioni narrative: questo fa sì che all’interno di una stessa notizia convivano tematiche differenti che,

sebbene ruotino intorno al tema centrale, offrono una visione più generale e al contempo più particolareggiata dell'evento trattato. Un esempio evidente della versatilità dei notiziari *Éclair* lo offre il primo numero dedicato alla guerra civile in Spagna: sette argomenti inclusi in circa quattro minuti di proiezione in cui gli operatori si soffermano sulle operazioni dei ribelli.

La tipologia delle notizie presentate da Gaumont segue la linea espositiva privilegiata da *Éclair*; anche in questo caso, servizi minuziosi e generalmente lunghi descrivono nel 1936 l'evolvere della guerra civile, superando spesso i due minuti di proiezione. Sebbene la durata media dell'informazione bellica sia più o meno simile, è opportuno sottolineare che tale andamento non resterà costante fino alla fine della guerra: di fatto, nei momenti più difficili del conflitto, Gaumont e *Éclair* diversificano la propria informazione, autocensurando ciò che poteva risultare "scomodo" in vista di un controllo da parte del Ministero dell'Interno, l'organo preposto al controllo delle pellicole di attualità. Così, tra il 1937 e il 1938 mentre il metraggio filmato da *Éclair* scende considerevolmente, in Gaumont si mantiene stabile. Al contrario, la fine della guerra torna ad essere trattata ampiamente dall'*Éclair-Journal*, mentre nell'informazione editata da Gaumont si osserva una sensibile contrazione nella durata della proiezione che, tuttavia, viene compensata da un nuovo incremento del numero delle notizie. Con buona probabilità, i pochi minuti che *Gaumont-Actualités* alla fine della guerra e alle negoziazioni iniziate per il riconoscimento del governo di Franco trova la sua spiegazione nella situazione legale in cui si trovava all'epoca la casa di produzione cinematografica. Il notiziario Gaumont, in seguito ad accordi di carattere commerciale, era sotto la direzione dell'agenzia informativa Havas a sua volta controllata dal Quay d'Orsay. Lo stretto legame che, attraverso Havas, si crea tra Gaumont e il Ministero degli Esteri dà vita di fatto ad una forma di censura a priori.

Pathé sembra invece prendere le distanze da questo genere di struttura narrativa: le caratteristiche del *Pathé-Journal* si avvicinano più propriamente ad un tipo di informazione giornalistica. Rapide e mirate, le notizie filmate da Pathé sul conflitto spagnolo sono le più ricche e le più documentate, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. Anche in questo caso, la censura a cui è obbligatoriamente sottoposta la stampa filmata francese porta Pathé a prendere le

distanze da un certo tipo di valutazione, tuttavia il numero delle notizie editate, oltre cento, è indicativo per comprendere il ruolo del *Pathé-Journal* durante i tre anni del conflitto. A differenza degli altri due notiziari, Pathé filma servizi molto più coincisi; si è avuto modo di vedere che una notizia poteva durare anche otto secondi, anche se l'andamento generale si aggira intorno al minuto e mezzo di proiezione.

Dal punto di vista tematico, Pathé ed *Éclair* sembrano muoversi, almeno nei primi servizi, sullo stesso piano. Le descrizioni delle battaglie privilegiano il punto di vista nazionalista: non di rado, la cinepresa si sofferma sui militari ribelli, sulle loro azioni e sulle loro operazioni. A questo, si aggiunga che Pathé e Gaumont, ancorate ad una rigida tradizione cattolica, condannano il sentimento antireligioso che divampa tra i repubblicani e condividono lo stesso gusto per l'ordine insito nelle azioni di Franco; ancora nei primi mesi di guerra, filmano il contrasto che esiste tra i due campi, in modo particolare per quanto riguarda l'organizzazione delle battaglie, basandosi sull'*ordine* dell'uno e sul *disordine* dell'altro. Come sostiene lo storico Christian Paté, tanto *Pathé-Journal* quanto *l'Éclair-Journal* appoggiano la sollevazione franchista; mentre Gaumont, lontana dal sostenere lo schieramento repubblicano, dà prova di una certa moderazione.³⁴² In realtà, le immagini tradiscono questa interpretazione, soprattutto se si guarda ai notiziari Pathé. L'attenzione e il trattamento che essi riservano ad alcune questioni fanno pensare più ad una certa volontà di non esporsi piuttosto che al privilegiare un campo rispetto ad un altro. Questo tratto è rintracciabile all'interno delle notizie editate tra la metà del 1937 e la fine della guerra, allorché il tema intorno al quale si costruiscono i servizi ruota intorno alle condizioni disperate dei rifugiati di guerra, tema affine – per modalità di trattamento ed estensione delle notizie – a quello del lungo esodo della popolazione civile dalle proprie città, ormai ridotte ad un cumulo di macerie. Il dramma degli spagnoli è ricalcato in tutta la sua drammaticità: uomini, donne e bambini privati di ogni cosa, di ogni bene, che si allontanano dalla Spagna della guerra civile per trovare un rifugio altrove, in primo luogo nella vicina e ospitale Francia. Sebbene non vi siano menzioni esplicite ai responsabili di tali sofferenze, *Pathé-Journal* ritrae di fatto, più degli altri, i sentimenti della popolazione civile, denunciando con immagini severe, spesso cruento, la brutalità del conflitto.

³⁴² Si veda, C. Paté, "La guerra de España vista por la prensa filmada francesa", in A. Del Amo, *Cátaloogo general del cine de la guerra civil*, op. cit., pp. 103-107

Gaumont-Actualités, al contrario, per via dei legami con il Ministero degli Esteri, affronta il tema spagnolo privilegiando un trattamento dell'informazione abbastanza equilibrato che si rintraccia sia nelle descrizioni di entrambi le parti in lotta, uguali nella durata e nel numero dei servizi, sia nella scelta dei titoli delle notizie, che dedicano ampio spazio ai due campi. Tuttavia, la moderazione di cui si fa portavoce Gaumont viene meno in alcune occasioni legati ad episodi di singolare importanza: è il caso della battaglia di Madrid. I notiziari immediatamente precedenti al 23 novembre descrivono una situazione che non è proprio vicina alla realtà, dove tutti gli elementi esposti – le immagini che ritraggono i nazionalisti nei pressi della capitale, così come il commento della voce fuori campo – fanno pensare ad un'effettiva quanto mai prossima vittoria sui repubblicani. In realtà, l'episodio si conclude con una clamorosa sconfitta per l'esercito franchista. Tuttavia, il notiziario omette questa parte asserendo che il successo repubblicano è dovuto ad un allontanamento volontario di Franco dalla zona di Madrid. È probabile che alla base di questa interpretazione così lontana dalla realtà, vi sia anche una mancanza di informazione sull'effettivo svolgimento dei fatti. Come è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti, gli operatori cinematografici che riescono ad addentrarsi in terra spagnola non sono poi così tanti. Le difficoltà legate all'arrivo in Spagna sono per lo più di carattere burocratico ed amministrativo; la chiusura della frontiera ovest della Francia, a partire dai primi giorni di guerra, impedisce ai cineasti francesi di raggiungere le zone centrali della Spagna. Così, mentre è possibile avere una documentazione più ampia sulla campagna del nord – nei Paesi Baschi molti operatori francesi riescono ad entrare – lo stesso non può dirsi per le operazioni militari combattute nell'entroterra. Laddove la penetrazione degli operatori francesi si rivela insufficiente a coprire l'informazione sul conflitto, il materiale filmico da inserire nei notiziari viene acquistato da altre società di produzione. Al di là dei problemi burocratici, l'accesso in alcune zone della Spagna viene bloccato dai dirigenti delle stesse case di produzione cinematografiche per evitare i possibili rischi a cui sarebbero stati esposti gli operatori qualora si fossero spinti in zone particolarmente pericolose.

Infine, è opportuno rilevare che la natura composita dei tre notiziari francesi dà luogo ad una diversità stilistica rintracciabile nei commenti della voce fuori

campo. Servendosi di un linguaggio prettamente retorico, i notiziari *Éclair* documentano in maniera vivace i successi dell'esercito ribelle; tale rilievo viene incrementato da una valutazione negativa del nemico e si fonda sulla inadeguatezza militare del campo repubblicano. Tuttavia, l'azione emotiva prodotta dalla colonna sonora impedisce un'immediata razionalizzazione delle immagini e favorisce l'identificazione del *vero* non con ciò che le immagini mostrano, ma con quanto detto nella colonna sonora. Il commento parlato non ha solo la funzione di aggiungere un'ulteriore segnaletica referenziale per l'immagine quanto di allargarne il potere e il valore. I commenti dei servizi Pathé, privi di elementi così ridondanti, propongono uno stile che evidenzia il taglio informativo piuttosto che l'aspetto propagandistico della notizia. I commenti inseriti nei notiziari Gaumont sono invece improntati su un messaggio di tipo didascalico attraverso il quale si cerca di chiarire, con l'uso di un linguaggio semplificato e preciso, le dinamiche che circondano le operazioni militari. Nel tentativo di ricercare una definizione "ideologica" dei tre notiziari, risulta più facile, alla luce dell'analisi sovraesposta, pensare che ognuno dei cinegiornali analizzati sia stato l'esempio di una determinata linea di pensiero. Con tutte le sfumature possibili attribuibili a queste definizioni, *Éclair-Journal* può considerarsi portavoce dell'informazione pro-franchista; *Gaumont-Actualités*, lontano dall'esprimere giudizi, propone un'informazione neutrale, mentre *Pathé-Journal* è sicuramente il notiziario che più si avvicina, per stile e per temi, all'informazione che caratterizza le pellicole di attualità con chiaro orientamento pro-repubblicano.

Sulla base di quest'ultima definizione si muove il secondo livello della comparazione. Il fine insito in questo tipo di confronto obbliga a prendere in considerazione alcuni elementi "in comune" che si trovano tanto nei notiziari di attualità francesi quanto in quelli spagnoli, con lo scopo di verificare l'esistenza – o meno – di un'influenza narrativa e stilistica reciproca. Tale ipotesi permette altresì di verificare se si è trattato di due produzioni filmiche completamente distinte, ognuna delle quali rispecchia i caratteri peculiari della propria cinematografia nazionale o se, al contrario, vi siano delle coincidenze che, in un raggio di analisi più ampio, potrebbero far pensare ad uno stile comune e stereotipato proprio della stampa

filmica bellica. Tenendo in debita considerazione le difficoltà incontrate dalla cinematografia spagnola all'interno del processo di affermazione del genere, si è portati a supporre che la stampa cinematografica francese, al contrario già avviata a partire dalla fine dell'Ottocento, abbia giocato un ruolo determinante nello sviluppo delle altre cinematografie europee, ponendosi come un paradigma esemplare di facile assimilazione. In questo contesto, si ha a che fare con due diverse storie, due diversi percorsi che fanno sì che, allo scoppio della guerra civile, la “messa in scena” dell'informazione bellica sia per la Francia un processo naturale e di semplice attuazione, prescindendo ovviamente dalle implicazioni di carattere politico; in Spagna invece è proprio l'emergenza bellica che stimola, per la prima volta in maniera complessa, la produzione dell'informazione attraverso il mezzo cinematografico.

Osservando i notiziari repubblicani spagnoli si nota una certa somiglianza tematica con l'informazione trasmessa dal *Pathé-Journal*, al punto che molte notizie che riportano la firma francese sono in realtà interamente costruite con il materiale filmico proveniente dalle riprese degli operatori di *España al día*. Entrambi i notiziari presentano caratteristiche stilistiche affini: un racconto breve, generalmente mai oltre i due minuti di proiezione, in cui si trattano i tantissimi aspetti che caratterizzano la guerra civile; una colonna sonora composta principalmente di musica, in cui tuttavia, trova spazio anche un commento della voce fuori campo, che più che esprimere un giudizio sulla situazione di guerra e sui suoi protagonisti, si limita a descrivere le immagini, aiutando lo spettatore nel processo di comprensione di una realtà spesso disordinata e confusa. I cinegiornali spagnoli e, in misura minore il *Pathé-Journal*, descrivono la storia e le emozioni di un popolo in guerra. Le immagini dei cinegiornali cercano, aiutate dai commenti, di aprire varchi di comprensione, di valutare i pro e i contro di un evento, insomma, cercano di informare. Ma spesso, i tratti che caratterizzano un cinegiornale – le didascalie, le immagini, i commenti e la musica – determinano una fruizione frastornata e confusa che lascia nello spettatore non solo un inconsapevole “vuoto”, un'informazione confusa, ma soprattutto lo lascia indifeso nei confronti di quella inevitabile persuasione di cui il cinegiornale, volutamente o no, si fa portavoce.

Allo stesso modo, il linguaggio utilizzato nella composizione della colonna sonora del *Pathé-Journal* e di *España al día* suggerisce da un lato l'idea di una rappresentazione "diversa" della guerra prendendo in esame le tante sfaccettature che caratterizzano il conflitto spagnolo, dall'altro mostra chiaramente i segni di una rappresentazione attenta a costruire uno spazio accessibile a tutti. Il commento e, più in generale, la componente sonora, insieme alla funzione assunta dalle immagini, hanno il delicato compito di comporre e ricostruire l'evento. Nella trasposizione dell'episodio, si cerca di creare una sorta di identificazione tra quanto raccontato e l'opinione dello spettatore. Dal punto di vista della narrazione, entrambi i notiziari prediligono un'esposizione veloce dei fatti, costruita sulla base di una rassegna di immagini altrettanto veloce, che se da un lato crea un certo smarrimento nello spettatore – che si vede travolto in un vortice rapido di fotogrammi – dall'altro contribuisce a dare all'evento illustrato la sensazione di immediatezza, di concreto, di "qualcosa realmente accaduto", lontano dalle descrizioni romanzate che caratterizzano invece altri tipi di notiziari già ampiamente menzionati.

Ma è nella somiglianza tematica di alcune edizioni che è possibile identificare dei punti di contatto tra l'informazione proposta da *España al día* e quella esposta dal *Pathé-Journal*. Entrambi sono particolarmente attenti a sottolineare l'impegno dell'esercito repubblicano, ma soprattutto a denunciare agli occhi del mondo la tragedia di chi ha perso tutto, servendosi di visioni desolate delle case e degli edifici distrutti, così come dell'immagine dei bambini che cercano i propri giocattoli scavando tra le macerie, della popolazione civile che si allontana dalla Spagna e che puntualmente riceve ospitalità in qualche paese europea che sostiene la causa della Repubblica. I bambini sono protagonisti di molti servizi; gli operatori francesi e spagnoli li ritraggono in diversi momenti e sfruttano, di fatto, la loro immagini per denunciare la brutalità della guerra. Ed è proprio in questo preciso contesto che si osserva come un gran numero di notizie inserite nel *Pathé-Journal* siano costruite con le immagini provenienti da *España al día*. Se è vero che il modello cinematografico francese ha sicuramente influenzato la nascita della cinematografia di attualità spagnola, allo stesso modo è possibile constatare come i notiziari francesi, privi della libertà espressiva di cui godevano invece quelli spagnoli, abbiano attinto al repertorio tematico spagnolo per costruire servizi di grande interesse. Ecco allora

che una serie di immagini identiche si riscontrano in entrambi i notiziari, confermando di fatto la tendenza repubblicana del *Pathé-Journal*. L'assistenza ai civili, donne e bambini in primo luogo, viene esposta con un andamento costante a partire dal 1937, con riferimenti particolari alla situazione della popolazione dopo il bombardamento di Guernica. Ciò che la guerra distrugge, la Repubblica cerca di ricostruire, creando una rete di associazioni volontarie che operano in funzione di un impegno sociale: da qui una serie di immagini che descrivono dell'assistenza sanitaria, scolastica, educativa che spetta prima di tutto ai bambini, poi ai civili.

Sebbene la propaganda nel *Pathé-Journal* non sia propriamente esplicita ma anzi, si confonda spesso con l'informazione, non mancano servizi in cui si sottolinea il ruolo fondamentale delle Brigate Internazionali, nell'ottica di un supporto non solo militare ma anche sociale. I Brigatisti sono i volontari, coloro che giungono in Spagna spinti dalla passione per la loro fede politica, che creano un fronte comune, per lo più ideologico, contro il nemico fascista. *España al día* sottolinea questo aspetto più volte, *Pathé-Journal* si astiene dal dare un commento così esplicito, pur riferendo dell'arrivo e della partenza dei volontari internazionali e del clamore entusiastico che circonda l'evento.

La descrizione e la rappresentazione della guerra di Spagna che passa attraverso un notiziario cinematografico è un messaggio labile e deformato al contempo, che deve essere preso in considerazione solamente se inserito nel contesto in cui è stato concepito. È l'uso sociale di questi strumenti, il loro diffondersi in un mercato di largo consumo, che determina l'efficacia e l'incisività del loro impatto sul pubblico. Basato soprattutto su immagini sensazionalistiche e su un testo di supporto, il cinegiornale fa appello alle emozioni dello spettatore in modo ripetitivo e meccanico. Nonostante l'analisi dei parallelismi rilevati nei due tipi di notiziari abbia portato a verificare l'esistenza di un'influenza tematica e narrativa reciproca, è giusto sottolineare che nei documenti audiovisivi sulla guerra di Spagna non si può cercare "la realtà" della guerra, ma *solamente* una sua rappresentazione, ritenuta accettabile per l'opinione pubblica. E nella maggior parte dei casi questi documenti, come si è visto, non riescono a svincolarsi dal contesto di appartenenza, privilegiando

un'articolazione del discorso che lascia intravedere la tendenza del paese che li ha prodotti, interpretando quindi il pensiero dei suoi dirigenti.

3.4 **“L'ARMA PIÙ FORTE”: LA GUERRA DI SPAGNA NELLE IMMAGINI DEL FASCISMO ITALIANO. ANALISI DEI *GIORNALI LUCE***

La cinematografia franchista di attualità presenta un “limite strutturale” che influenza tutta la produzione e condiziona, sotto diversi punti di vista, l'analisi che ne deriva. Allo scoppio del conflitto e alla conseguente scissione del paese in due zone di guerra ben distinte, la maggior parte degli stabilimenti adibiti per la produzione di pellicole resta nel territorio controllato dai repubblicani. La conseguenza più evidente di tale situazione si manifesta in uno svantaggio notevole e un netto ritardo nella realizzazione di un adeguato strumento di propaganda che facesse conoscere le ragioni dei ribelli. Così, mentre i repubblicani si dotano di un proprio notiziario già nei giorni immediatamente successivi al colpo di Stato, i franchisti tardano quasi due anni per portare sugli schermi cinematografici le motivazioni ideologiche della loro guerra. Solo dopo un lungo percorso fatto di accordi e di scambi reciproci, la propaganda cinematografica franchista si struttura e trova la sua espressione nella produzione settimanale del *Noticiero Español*, frutto discusso della collaborazione tra gli organismi cinematografici del regime nazista e di quello franchista. Di fatto la nascita del *Noticiero* coincide con la formazione del nuovo governo di Franco; a partire da questo momento, tutta l'organizzazione della propaganda dipenderà dalla Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, un organismo strettamente legato a sua volta al Ministerio del Interior, dal quale si crea, nell'aprile del 1938, il Departamento Nacional de Cinematografía (DNC).³⁴³ Sarà proprio il DNC a mettere in moto, in breve tempo, il *Noticiero Español* che raggiungerà le 32 edizioni tra il

³⁴³ Il responsabile della Delegación del Estado para Prensa y Propaganda era Ramón Serrano Súñer, l'allora ministro dell'Interno e Presidente della Junta Política de FET (Falange Española Tradicionalista) y de las JONS (Juntas Ofensivas Nacionalesindicalista). Si veda in merito, R. Serrano Súñer, *Memorias. Entre el silencio y la propaganda la Historia como fue*, Barcelona, Planeta 1977

giugno del 1938 e il marzo del 1941; solo 18 edizioni compariranno nel periodo della guerra civile. Nonostante il notiziario franchista si muova tenendo presente schemi propagandistici ben precisi – come la giustificazione ideologica della sollevazione militare e, ancora, la “storia” della Spagna che risorge, sotto il comando di Franco, di fronte al caos e alla distruzione provocati da un nemico *antiespañol*³⁴⁴ – è opportuno tenere presente che la sua tardiva apparizione obbliga le cinematografie dei paesi alleati di Franco ad intervenire nel processo di divulgazione ideologica e di rappresentazione degli eventi bellici. Ed è proprio in questo contesto che si inserisce il discorso sul ruolo della cinematografia italiana nella Spagna della guerra civile; un ruolo di notevole importanza poiché supplisce alle carenze del cinema informativo spagnolo riuscendo in parte a dar vita ad un apparato propagandistico di rilievo che opera in una duplice direzione. Infatti, se da un lato i *Giornali Luce*, dichiaratamente a favore della sollevazione militare franchista, portano sugli schermi cinematografici italiani e spagnoli l’immagine della Spagna nazionale in guerra, dall’altro questa operazione si prefigura come un’ottima occasione per divulgare le “eroiche” imprese dei legionari italiani, rispondendo a dei meccanismi di propaganda interni propri del regime fascista.

In Italia, la cinematografia di attualità si sviluppa contemporaneamente alla nascita dell’Istituto Luce. Sono gli inizi degli anni Venti del Novecento, e in un paese ancora fortemente analfabeta, si comincia a riflettere sulle potenzialità del cinema come mezzo di divulgazione scientifica e culturale.

“...dove non è in grado di arrivare la scuola, può rivelarsi risolutivo l’uso del cinema, con la forza suggestiva delle immagini, con l’evidenza immediata della fotografia in movimento...Il cinema avrebbe potuto educare, formare, istruire meglio della parola scritta, senza che l’insegnante veda diminuito il proprio ruolo dato che a lui spetta di introdurre la proiezione del film...”³⁴⁵

³⁴⁴ Cit in R. Tranche, “L’immagine del fascismo nei notiziari e nei documentari del primo franchismo”, in G. Di Febo, R. Moro (a cura di), *Fascismo e franchismo: relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbettino 2005, p. 313

³⁴⁵ Cit. in E. G. Laura *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo 2000 p.13

Chi riflette su questo aspetto è Luciano De Feo,³⁴⁶ che intravede le condizioni per dar vita ad una produzione finalizzata al film educativo; sulla base di tali premesse nasce nel 1924 il Sindacato d'Istruzione Cinematografica (S.I.C.). Sottovalutando però la sordità culturale della popolazione italiana nei confronti del cinema educativo, De Feo non si accorge che il cinema è ancora considerato da molti solo un eccezionale strumento di svago e intrattenimento, senza alcun fine didattico. Con le scarse risorse finanziarie che il S.I.C. ha a disposizione, De Feo si imbatte in un'impresa quasi impossibile per tentare di attirare l'attenzione del pubblico: la produzione di un lungometraggio, *Aethiopia*. Il successo del film è immediato: il giusto equilibrio tra la qualità delle immagini e il fascino dei temi presentati contribuiscono a rendere più vivo nello spettatore l'interesse per le mitiche e ancora troppo lontane terre d'Afriche. Ad attirare l'attenzione del duce, inizialmente poco convinto delle effettive potenzialità insite nel cinema, non è però *Aethiopia* ma un breve documentario sull'operato del regime, *Dove si lavora per la grandezza dell'Italia*, prodotto nel 1924; la pellicola colpisce a tal punto Mussolini da indurlo a riflettere sulle possibilità che il cinema avrebbe potuto offrire ai fini dell'ottenimento del consenso popolare. Di fatto, da questo momento l'attrazione del duce verso il cinema educativo sarà tale da indurlo ad interessarsi personalmente delle questioni legate alla propaganda cinematografica. Il S.I.C. si trasforma in L.U.C.E., Unione Cinematografica Educativa, poi Istituto Nazionale Luce.³⁴⁷

³⁴⁶ Nato nel 1894, Luciano De Feo, giornalista specializzato in economia, era un esponente di primo piano della classe dirigente liberale. Nel 1919, viene nominato consigliere delegato della Cito-Cinema, una compagnia cinematografica che aveva il compito di organizzare l'esportazione dei film italiani nei mercati considerati più difficili, con particolare riguardo all'Unione Sovietica e ai Balcani. Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano (1905-1929)*, Roma, Editori Riuniti 1993

³⁴⁷ La nascita del Luce, nel 1924, segna una svolta radicale nel panorama della cinematografia italiana poiché rappresenta il primo intervento diretto dello Stato nell'economia, mediante la creazione di una propria azienda industriale. L'anno successivo, la Presidenza del Consiglio dei Ministri autorizza ufficialmente la società anonima Luce a servirsi della sua organizzazione tecnica ai fini di educazione, istruzione e propaganda. Nello stesso anno, un decreto legge trasforma l'Unione Cinematografica Educativa da società anonima in ente autonomo da collocare nel parastato. Il L.U.C.E. diventa Istituto Nazionale Luce. Uno dei problemi che il nuovo ente si trova a dover fronteggiare è legato alla distribuzione dei documentari prodotti; i film a divulgazione scientifica non possono essere proiettati solamente nelle normali sale cinematografiche. È necessario raggiungere il pubblico in altri modi, spingendosi fino in località di campagna o montagna dove il cinema non ci sono. Nasce così l'idea dei cinemobili, camioncini corredati di un proiettore e di uno schermo smontabile, in grado di arrivare fino ai villaggi più remoti. In quegli anni, un degli obiettivi primari della politica economica del regime era l'aumento della produzione cerealicola. Tale politica viene battezzata dal duce "*battaglia del grano*": per persuadere i contadini ad aumentare la produzione il regime porta avanti un'importante campagna propagandistica che sarà completata da un medio-metraggio, intitolato *La*

I primi numeri del *Giornale Luce* appaiono sugli schermi cinematografici nel 1925, con cadenza settimanale; l'anno successivo, in seguito al decreto legge n. 1000 del 3 aprile 1926 si rende obbligatoria la proiezione di uno o più documentari Luce, come complemento di programma al film di fiction. Le cronache di attualità godono fin dall'inizio di un enorme successo; viene dato ampio spazio ad ogni tipo di notizia, privilegiando l'informazione sportiva che tanto piace al duce.³⁴⁸ Nei primi anni, il *Giornale Luce* presenta però un limite che, suo malgrado, si porterà dietro per diverso tempo: nonostante il fine che il notiziario si propone, manca di fatto una reale attenzione all'attualità. Esso si configura perlopiù come un insieme brillante quanto spettacolare di immagini popolari, con particolare riguardo al costume, alla moda, allo sport e alle curiosità in generale. I primi numeri del *Giornale Luce* contengono solo di rado l'avvenimento politico, proposto in maniera casuale e mai in prima posizione nell'ordine di presentazione delle notizie al pubblico. Questo particolare, a prima vista poco rilevante, è in realtà un metro di giudizio utile per valutare le notizie ritenute "interessanti" dal regime. Gli avvenimenti sportivi offrono un esempio in tale direzione: le cronache agonistiche catturano l'attenzione di Mussolini e sono quasi sempre tra i primi servizi del *Giornale Luce* ad essere proposte allo spettatore. In realtà, l'interesse dell'Istituto Luce è per il momento rivolto ancora al documentario, considerato da De Feo *l'asse portante* della produzione; quindi, gli avvenimenti più importanti, invece di essere inseriti nella scaletta nel cinegiornale, sono spesso oggetto di un cortometraggio.³⁴⁹ Tuttavia, è opportuno sottolineare che nonostante qualche piccola difficoltà nell'organizzazione

battaglia del grano: un documentario didascalico sulle tecniche di aratura, concimazione e semina della terra. Il Luce ne stampa oltre cento copie, al fine di avviare, per la prima volta, una proiezione in contemporanea in oltre cento città italiane. In questi primi anni, lo scopo del duce è quello di dare un'immagine pragmatica prima ancora che ideologica dei progetti di cui il governo si fa portavoce. Inizialmente, al Luce non si chiede di mettere in risalto la politica del regime ma le opere, con particolare attenzione alla modernizzazione dell'agricoltura e al potenziamento delle industrie. Per ciò che concerne la costruzione dell'immagine del mito, a cui i filmati del Luce contribuiranno in maniera decisiva, bisognerà attendere ancora qualche anno. Cfr. E. G. Laura, "L'Istituto Luce e la sua storia", in F. Anania, P. Melograni (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista. Un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce 2006 pp. 19-40

³⁴⁸ Al di fuori del terreno politico è da segnalare il primo lungometraggio dedicato ad un evento sportivo, il *Giro ciclistico d'Italia*, realizzato nel 1928. Le notizie riguardo gli avvenimenti sportivi saranno una costante all'interno dei giornali Luce, poiché erano particolarmente graditi al duce. Si veda, M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del regime*, Firenze, Vallecchi 1979 pp. 30-37

³⁴⁹ Nel 1929, la firma del Concordato tra lo Stato e la Chiesa viene esclusa dalle notizie da includere nel cinegiornale; l'evento diviene però oggetto di un medio metraggio, *La Conciliazione tra l'Italia e il Vaticano*, realizzato alcuni giorni dopo la sigla del Concordato.

del palinsesto, a due anni dalla nascita il *Giornale Luce* raggiunge, solamente in Italia, un pubblico di circa centotrenta milioni di spettatori.

Allo scoppio della guerra civile spagnola Mussolini, subendo l'eco della *gloria imperiale* acquisita con la conquista dell'Etiopia, non si mostra particolarmente interessato agli eventi che dilanano la Spagna.³⁵⁰ In perfetta adesione con l'atteggiamento del duce, anche il Luce inizialmente sottovaluta quanto stava accadendo, al punto che i primi servizi sul conflitto inseriti all'interno dei notiziari non vengono realizzati dagli operatori italiani, ma sono acquistati dai cinegiornali statunitensi, in particolare dalla Paramount. Solo in un secondo momento la struttura della propaganda italiana si stabilizza, allorché si manifesta in tutta Europa la vera genealogia del conflitto: non una guerra civile limitata alla sola Spagna, ma un vero confronto tra i regimi vigenti all'epoca, la democrazia ed il totalitarismo, e il desiderio di quest'ultimo di rovesciare l'ordine democratico nel tentativo di far affermare il fascismo. In quest'ottica, risulta ancora più evidente il sostegno dato alla Spagna dall'Italia e dalla Germania nazista, e il grande sforzo compiuto dall'Istituto Luce nel conquistare i favori dell'opinione pubblica attraverso un'intensa campagna propagandistica. Ed è solo allora che l'Italia, conscia del fatto che la guerra civile è in realtà la prova generale dello scontro tra le democrazie e i fascismi, decide di spedire in Spagna le équipes cinematografiche e fotografiche.³⁵¹ Grazie al lavoro sistematico degli operatori, il materiale filmato viene inviato con regolarità alla sede centrale di Roma dove, una volta montato, è messo rapidamente in distribuzione nelle sale cinematografiche.

I servizi italiani che raccontano il conflitto spagnolo sono circa centocinquanta: ogni notizia è contenuta all'interno di un cinegiornale e l'ordine in cui essa appare è indicativo per comprenderne l'importanza. In Italia, la produzione di servizi sulla Spagna è un ottimo parametro per valutare il peso che il conflitto

³⁵⁰ Il 2 ottobre 1935 l'Italia invade l'Etiopia, uno dei pochi stati ancora indipendenti del continente africano; solo sette mesi più tardi, le truppe italiane guidate dal Maresciallo Badoglio entrano in Addis Abeba. Unendo l'Etiopia alle precedenti conquiste – Somalia ed Eritrea – Mussolini forma l'Africa Orientale Italiana. (A.O.I.). La guerra italo-etioptica è stata sicuramente un atto di brutale conquista ai danni di un popolo libero: nel 1935, aleggiava in Italia una cultura politica che giustificava colonialismo e imperialismo da parte degli europei nei confronti di popoli considerati inferiori. Si veda, P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, pp. 130-132

³⁵¹ Il Luce aveva già consolidato una propria esperienza con gli inviati speciali nei primi anni Trenta; le imprese di Mario Craveri in Cina o i reportage provenienti dall'Etiopia, erano stati alcuni tra i fiori all'occhiello dell'Istituto. *Ibidem* p. 155

assume nella politica propagandistica del regime; a partire dal 1936, man mano che la guerra diventa più cruenta, il numero dei cinegiornali aumenta con un andamento costante. Tuttavia, nella costruzione di un apparato propagandistico che risponda in maniera adeguata alle esigenze del regime, l'Istituto Luce si trova a dover far fronte ad un percorso non sempre facile e lineare. Tali difficoltà si riconducono al delicato quanto necessario compito di dover esportare una giusta quantità di pellicole nella Spagna nazionale, affinché la propaganda fascista possa risultare efficace. Per il regime dunque, ma soprattutto per rafforzare l'immagine dell'Italia coinvolta in guerra, la propaganda si rivela un'attività indispensabile e complementare allo svolgimento delle operazioni militari. Sulla base di queste premesse viene istituito in Spagna un apposito organismo, l'Ufficio Stampa e Propaganda, con a capo Guglielmo Danzi, amico di Galeazzo Ciano.³⁵² Questa struttura faceva parte dell'Ufficio Spagna, creato dal regime fascista nel dicembre del 1936, per coordinare gli aiuti ai ribelli. La finalità dell'USP era quella di far conoscere, nella zona nazionale, l'ideologia fascista, organizzare attività propagandistiche e, al tempo stesso, inviare notizie ed immagini in Italia sulla partecipazione delle truppe "volontarie" nella guerra civile. Per quest'ultimo obiettivo, l'USP si affidava alla sezione di foto-cinematografia, che disponeva di una squadra di operatori e fotoreporter per filmare tutte le operazioni militari. L'Ufficio opera anche come agenzia di informazioni per la stampa italiana, distribuisce notizie ed immagini sulla guerra ai più importanti quotidiani spagnoli ed elabora settimanalmente un foglio murale, "*...con poche parole e molti disegni perché questo è un popolo di analfabeti e la propaganda disegnata e illustrata ha un valore grandissimo...*".³⁵³ Tuttavia, le funzioni e i traguardi raggiunti dall'Ufficio di Salamanca vengono precisate in uno scambio di appunti tra il duce e i corrispondenti dell'Istituto Luce in Spagna.

"...La Direzione Italiana per la Cinematografia, non appena creata, si preoccupava del mercato spagnolo e incoraggiava l'espansione dell'industria italiana in Spagna coi mezzi allora ritenuti più adatti. Con l'appoggio delle nostre rappresentanze diplomatiche e consolari si riuscì a metter piede nella Penisola Iberica, aprendo stabilimenti di doppiaggio prima in Barcellona e poi a

³⁵² L'Ufficio Stampa e Propaganda viene istituito a Salamanca nel gennaio del 1937. Tuttavia, diventerà effettivamente operativo a partire dal mese successivo.

³⁵³ Cit. in R. Ropa, "L'Italia fascista nel conflitto spagnolo", in AA.VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, op. cit., pp. 258-260

Madrid...La guerra civile, costringendo all'abbandono nelle mani dei rossi degli stabilimenti di Madrid e Barcellona, troncò ogni possibilità di proseguire per la via iniziata e costrinse a ricominciare tutto da capo...L'opera di penetrazione fu imperniata principalmente sulle esportazioni di film; in secondo luogo sulla produzione di film spagnoli in Italia...L'esportazione in Spagna dei film italiani è stata, fino al 1935, assolutamente nulla. Il mercato spagnolo era invaso, in misura pressoché totalitaria, dal film americano, la cui concorrenza non consentiva l'inserzione di prodotti di altri paesi europei. Tuttavia, nel 1936, si cercò di essere comunque presenti nella Penisola Iberica coi mezzi più adatti a determinati settori della nostra industria cinematografica...l'azione di propaganda cinematografica svolta nella Spagna Nazionale può riassumersi nelle seguenti fasi:

- *Dal settembre 1936 ad oggi sono stati inviati dal Ministero 78 documentari per complessivi metri 58.376 e dal 15 ottobre 1937 si invia settimanalmente in triplice esemplare, un Giornale Luce della lunghezza di circa 400 metri che, a cura dell'Ufficio Stampa e Propaganda in Salamanca, viene immesso in tre circuiti. Tale giornale è composto di avvenimenti italiani e stranieri e di un avvenimento riflettente la Spagna Nazionale dal 25 gennaio u.s. viene doppiato in spagnolo. Complessivamente, 62 località comprese quelle del Marocco e di Palma di Maiorca dispongono settimanalmente di un giornale Luce nonché di documentari illustranti la vita dell'Italia e le opere del regime.*
- *In epoca anteriore, l'Unione Nazionale Esportazione Pellicole aveva già collocato 9 film italiani di cui 6 doppiati in lingua spagnola [...] il prossimo mese potranno essere proiettati nelle sale spagnole 27 film italiani sostenuti da una larga pubblicità.*
- *Per consentire infine, le riprese fotografiche e cinematografiche in Spagna è allo studio un accordo con cui l'Istituto Nazionale Luce assumerebbe l'obbligo di costituire uno speciale reparto con sede a Salamanca per le esecuzioni delle riprese anzidette. Tutte le spese di esercizio, trasporti, personale, montaggio sarebbero a carico dell'Ufficio Stampa e Propaganda il quale percepirebbe il ricavato dei noleggi, vendite e rimborso del materiale utilizzato dall'Istituto Nazionale Luce....”³⁵⁴*

Tuttavia, nonostante gli sforzi del Luce fossero indirizzati verso la realizzazione di un prodotto che rispondesse a criteri giornalistici ben precisi, i *Giornali Luce* sono stati spesso accusati – anche dallo stesso Mussolini, sebbene visionasse personalmente ogni filmato prima che fosse messo in distribuzione – di

³⁵⁴ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto 1936-1939, “Appunto per S. E. il Ministro”, *Propaganda cinematografica in Spagna*, fasc. 502, b. 75, Roma 24 febbraio 1938.

essere una banale elencazione fotografica degli eventi, mancanti proprio di un'impostazione giornalistica. L'accusa, che sarà la ragione dalla quale nascerà di lì a qualche mese la società INCOM, muoveva dal fatto che nei servizi del Luce fosse del tutto assente l'inchiesta; pertanto i *Giornali Luce* si presentavano come un *collage* di brevi servizi, concepiti esclusivamente per rispondere ad una logica di stampo documentaristica piuttosto che giornalistica.³⁵⁵

Nel 1936 il Luce si limita a produrre nove servizi sul conflitto. Tale dato è indicativo perché evidenzia quanto le fasi iniziali del conflitto siano state sottovalutate dal regime. I servizi di questo periodo illustrano un resoconto della guerra utilizzando una sequenza di immagini generiche sulle prime operazioni militari, come l'avanzare delle truppe nazionali al sud di Madrid, o l'entrata dell'esercito di Franco a Toledo, soffermandosi puntualmente sulle "atrocità" e sulle "barbarie" commesse dal nemico non ben identificato ma genericamente riconosciuto nel "bolscevico".³⁵⁶ Nell'esternazione di questo tipo di narrazione, lo spettatore si trova di fronte ad un dato interessante: l'assenza costante del nemico sul campo di battaglia. Il nemico viene di fatto ripreso dalle cineprese degli operatori del Luce solo in condizione di vinto. La strategia adottata dal regime è volta a mostrare le debolezze fisiche e militari dell'avversario, un tipo di propaganda, questo, che caratterizza l'intera produzione del periodo. Per il momento, però, l'evento che attira l'attenzione del duce non è la guerra, ma le Olimpiadi di Berlino; lo dimostra l'ampio spazio che viene dato alle cronache sportive e il fatto che i servizi sulle Olimpiadi in corso siano sempre i primi ad essere presentati al pubblico. Ciò nonostante, nei cinegiornali del 1936 una notizia sulla Spagna è quasi sempre presente. Sebbene risulti difficile definire i filmati del 1936 "vere icone di propaganda", essi offrono ugualmente un'interessante anticipazione di quella che sarà la rappresentazione

³⁵⁵ Il fatto che Mussolini visionasse personalmente il *Giornale Luce* prima della distribuzione nelle sale, indica l'importanza del cinema di attualità per il duce al punto che, per tutto il ventennio, egli studierà accuratamente ogni ripresa cinematografica che lo ritrae. All'inizio degli anni '30 si diffonde il "mito del duce", alla cui costruzione concorre certamente l'Istituto Luce, con i cinegiornali e con i documentari. Di fatto, le rappresentazioni del duce si fanno, intorno a questi anni, necessarie: resosi conto che la gran parte dei cittadini non può partecipare agli avvenimenti del regime, il duce investe sul cinema, ritenendolo il mezzo più idoneo per superare le limitazioni geografiche e temporali e giungere alla conquista delle masse. Cfr. G. Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Bologna, Clueb 1983, pp. 118-123

³⁵⁶ I termini inseriti tra virgolette rimandano ad espressioni utilizzate di frequente all'interno dei servizi.

fascista del conflitto spagnolo, elaborata sulla base di criteri più specifici a partire dal 1938.

Le prime immagini che commentano la guerra arrivano sugli schermi italiani il 19 agosto 1936 con una notizia intitolata *Spagna. Alcuni episodi della guerra civile spagnola*.³⁵⁷ Di notevole interesse è il commento *off*: “...la rivoluzione divampa in tutte le province...la lotta ad oltranza tra la vera Spagna, la Spagna della grandi tradizioni, è stata dichiarata contro il Governo di Madrid, ormai impotente di tenere a freno i partiti estremisti che vogliono portare il paese verso il comunismo...a sud-est, Toledo vive ore di terrore...i rossi, ai quali si sono unite le donne armate, hanno costruito barricate e da queste sparano contro la popolazione per impadronirsi della città...molti edifici sono ridotti ad un cumulo di macerie fumanti per effetto della folla demolitrice delle milizie rosse...”. Le prime immagini mostrate nel servizio ritraggono gli effetti di un bombardamento operato – secondo la locuzione – dall’esercito repubblicano. Tuttavia, considerata la debolezza dell’aviazione repubblicana è assai improbabile che si tratti di un’operazione compiuta dai “rossi”, ma nel filmato si insiste proprio sul contrario. Allo stesso modo, si avverte la locuzione che dichiara “...l’artiglieria rossa spara incessantemente contro i nazionali...”, affermazione a cui non fa riscontro l’immagine dei miliziani all’opera. Di fatto, più che nelle immagini di guerra, la propaganda è rintracciabile all’interno del commento: con una drammaticità estrema, una voce squillante descrive, attenendosi ad una narrazione stereotipata e consona ai criteri della propaganda del regime, lo scontro in Spagna portando l’attenzione dello spettatore sull’aspetto ideologico del conflitto attraverso uno stile narrativo artificioso e pieno di retorica.

Un altro servizio viene filmato nel novembre del 1936 e inserito nel *Giornale Luce* con il titolo di *Spagna. Navacarnero. L’avanzare delle truppe nazionali al sud di Madrid durante la guerra civile spagnola*.³⁵⁸ Le immagini ritraggono l’avanzata

³⁵⁷ Si veda il *Giornale Luce* n. B 0941. Il servizio sulla guerra civile occupa circa 73,4 metri di pellicola ed è il più lungo dopo quello sulle Olimpiadi di Berlino, che occupa 109,9 metri di pellicola. Ciò mostra l’importanza che il regime dedica alle attività sportive e agonistiche. Il cinegiornale si compone di sette servizi; quello sulla Spagna è il secondo ad essere presentato agli spettatori.

³⁵⁸ Cfr. il *Giornale Luce* n. B 0987. La pellicola è lunga 343,3 metri ma il servizio sulla Spagna occupa solo 83 metri; ciò nonostante è la notizia più lunga dell’intero documentario. Il cinegiornale si compone di otto servizi e nell’ordine di presentazione allo spettatore, quello sulla Spagna è al quarto posto. Bisogna ricordare che i *Giornali Luce* seguono una suddivisione alfanumerica assegnata, per ragioni di magazzino, negli anni Sessanta: con la lettera “B” sono stati contrassegnati circa 1695 cinegiornali, sonori e parlati, degli anni 1931-1940. Dai primi numeri editati e diffusi “ai primordi del

dei soldati nazionalisti verso la zona di Navalcarnero; si fermano poi ad osservare un aereo che precipita e la voce dello speaker commenta “...aereo dal quale il pilota è riuscito a salvarsi grazie all’uso del paracadute...gli abitanti hanno accolto con entusiasmo l’arrivo dei liberatori guidati dal generale Varela...”. La colonna sonora include, oltre al commento, il rombo degli spari per caricare di significato il valore delle immagini. Si insiste sulle “barbarie dei rossi” attraverso la rappresentazione di abitazioni distrutte, strade impraticabili, soldati e civili feriti, cadaveri abbandonati nelle strade. Il servizio è, dal punto di vista propagandistico, ben costruito. L’analisi del filmato permette di evincere due elementi complementari: da un lato si osserva che dell’esercito nemico si parla solo attraverso la perifrasi della barbarie; dall’altro, si nota che le immagini dei repubblicani sono pressoché assenti. Si tratta in realtà di un escamotage scenico voluto, attraverso il quale il regime mette in moto la propria propaganda, basandosi sull’incessante valorizzazione dell’immagine di un’azione da esso sostenuta.

Se durante il primo anno di guerra, il Luce proietta un numero esiguo di notizie, nel 1937 si assiste ad un’evoluzione positiva nella produzione filmica, allorché l’Istituto presenta trentacinque servizi sulla Spagna: quasi il quadruplo rispetto all’anno precedente. Tra i temi narrativi ricorrenti nelle immagini ascrivibili al periodo vi sono la cattura dei prigionieri, le “gloriose” operazioni dei legionari italiani al fronte, le imprese delle truppe nazionaliste, definite dalla voce fuori campo *meravigliose* perché “...hanno inseguito e messo in fuga i marxisti, catturando migliaia di prigionieri che vengono avviati ai campi di concentramento e che portano chiari, sui volti i segni della sconfitta irreparabile...”.³⁵⁹ Immagini frequenti sono quelle di volti disperati, di edifici desolati, distrutti, in fumo; immagini di donne in fuga con i loro bambini, alla disperata ricerca del cibo. È molto probabile che il regime si serva di tali rappresentazioni per inscenare una sorta di denuncia: nelle idee

sonoro”, in cui le immagini degli avvenimenti del regime fascista e del regno d’Italia sono accompagnate da rumori “in presa diretta” e da didascalie esplicative, si passa ai numeri della seconda metà degli anni Trenta in cui imprese, manifestazioni, riti e opere di una dittatura fascista ormai giunta alla sua svolta imperialista e filo-nazista, sono commentate dalla voce piena di retorica ed enfasi dello speaker di regime. Si veda www.archivioluce.com

³⁵⁹ Commento tratto dal servizio “Spagna. Bilbao. La cattura dei prigionieri” all’interno del *Giornale Luce* n. B 1157, proiettato il 1 settembre 1937

della propaganda fascista, i danni morali e fisici causati alla popolazione civile vengono attribuiti alla violenza dei “rossi”. Dal 1937 in poi, le accuse che le potenze fasciste rivolgono ai paesi democratici si traducono in queste immagini di sofferenza e disperazione, il cui scopo è quello di suscitare emozioni nello spettatore e al contempo un senso di rancore verso chi è colpevole di tutto questo. Nessun tipo di accenno o commento appare nei *Giornali Luce* in relazione alla tragedia che si è scatenata su Guernica. Sulle motivazioni del bombardamento c'è il silenzio; l'attacco è visto come una giusta punizione per la popolazione basca che ha dato il suo appoggio alla causa repubblicana. Dietro il massacro di una popolazione si cela, dunque, una debole e illegittima giustificazione, con la quale, ancora una volta, il fascismo presenta la sua versione dei fatti.

Il 1 settembre 1937 appare nelle sale cinematografiche un servizio intitolato *Spagna. Bilbao. La cattura dei prigionieri*. Con un commento altamente retorico, il servizio illustra i temi tipici della propaganda fascista del periodo, partendo da un'introduzione didascalica rivolta allo spettatore: “...documentario delle distruzioni apportate nella periferia di Bilbao dai rossi in fuga...”. A queste parole seguono alcuni secondi di silenzio, probabilmente voluti proprio per dare maggiore effetto alla frase iniziale, per poi riprendere la narrazione: “...le meravigliose truppe legionarie hanno liberato la capitale della Biscaglia, hanno inseguito e messo in fuga i marxisti, catturando migliaia di prigionieri che vengono avviati ai campi di concentramento e che portano chiari, sui volti truci, i segni della sconfitta irreparabile...”. La locuzione sonora definisce chiaramente i partecipanti alla lotta: se da un lato “meravigliose” sono le truppe legionarie, dall'altro i repubblicani prigionieri sono connotati con aggettivi volti a ricalcare la debolezza. Se si guarda alle immagini, si osserva che anche in questa occasione, l'unico momento in cui la cinepresa si sofferma sui repubblicani coincide con la loro prigionia, mentre si avviano ai campi di concentramento. Di fatto la presenza costante di un certo tipo di immagini serve a “rafforzare” la propaganda fascista, che si autocelebra servendosi di una rappresentazione elementare e semplicistica basata su uno schema binario ben definito: i nazionalisti sono gli eroi, i vincitori, i liberatori; i rossi sono i più deboli e pertanto sono sconfitti.

Lo stesso stile narrativo ed espositivo si riscontra nel servizio, *Spagna. Gijón. L'incendio nella zona portuaria*.³⁶⁰ Ancora una volta, il commento della voce fuori campo è indicativo per esemplificare le intenzioni del regime; di fatto, una locuzione estremamente retorica descrive le truppe nazionali e il loro operato. “...*l'incendio dei vasti serbatoi di benzina della zona portuaria di Gijón rappresenta l'ultima rappresaglia della rabbia impotente dei rossi costretti ad evacuare la città dinnanzi alla travolgente avanzata delle sei Brigate Navarrine delle truppe nazionali...i liberatori hanno trovato Gijón in uno stato di completo abbandono e di dolorosa rovina. La popolazione della città asturiana angariata e affamata durante i 15 mesi di dominazione marxista, appena avvertito l'approssimarsi di colonne nazionali, è insorta contro i suoi tiranni che si sono affrettate ad esporre bandiere bianche su tutti i principali edifici...*”. Il servizio è costruito su una sequenza di immagini molto simili a quelle già viste in altri *Giornali Luce*: i volti disperati degli abitanti di Gijón che, come lascia intendere il commento, sono tali per via dell'oppressione “bolscevica”, immagini di edifici desolati, alcuni distrutti, altri ancora in fumo; tra le macerie, un cane cerca qualcosa, probabilmente del cibo. Ogni inquadratura mostra i segni della guerra e della distruzione, il tutto marcato da una pioggia incessante che rende l'atmosfera ancora più triste e da una musica solenne che sottolinea la drammaticità della scena. Il commento della voce fuori campo è presente solamente nella prima parte del servizio: infatti, su quasi due minuti di filmato, più della metà si compone di musica. Con immagini così stereotipate, la notizia presenta i tratti di un'esplicita denuncia: la sofferenza inflitta alla popolazione è causata, ancora una volta, dalla rabbia dei marxisti. Per sostenere questo tipo di accusa, la propaganda italiana fa leva su una rappresentazione precisa, quella della popolazione disperata, che ben si presta ad essere l'espedito migliore per sostenere questo tipo di accusa.

³⁶⁰ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1196, proiettato l'11 novembre 1937. Il cinegiornale manca di colonna sonora originale. Il primo fotogramma riporta la seguente dicitura: “*Colonna sonora ricostruita su testi e musiche d'origine a cura dell'archivio Cin/Co Luce*”. L'intera pellicola è lunga 237,3 metri; la notizia sulla guerra di Spagna ne occupa 51,6 metri (1 minuto e 51 secondi) ed è la più lunga. Inoltre, il cinegiornale si compone di otto servizi; quello sugli avvenimenti in Spagna è il quarto in ordine di apparizione al pubblico.

3.5 1938-1939: DALLO SCEMPIO DELLA GUERRA AI FESTEGGIAMENTI PER LA VITTORIA

Nel 1938 la guerra di Spagna è in pieno svolgimento: l'Istituto Luce realizza quaranta notizie sul conflitto in atto. I combattimenti diventano ogni giorno più aspri e non sempre le battaglie si risolvono a favore dell'esercito di Franco. Il regime fascista avverte la necessità – ora come mai – di portare in tutta la Spagna l'informazione e la propaganda al contempo. In primo luogo, occorre intensificare lo sforzo propagandistico in direzione delle truppe nazionali. Una buona documentazione relativa alla guerra – pensavano i fascisti – avrebbe risollevato le sorti del conflitto nel giusto verso. Tale sforzo consiste nell'aumentare il numero delle copie dei *Giornali Luce* e di film di attualità non solamente in Italia quanto soprattutto in Spagna. Sulle modalità di operazione del regime in tale direzione, così come sugli scambi di pellicole tra l'Italia e la Spagna, è possibile reperire qualche elemento interessante analizzando alcuni passaggi fondamentali del carteggio che descrive l'organizzazione della propaganda cinematografica in Spagna.³⁶¹

*“...Le esportazioni dei film italiani in Spagna hanno compiuto un nuovo notevole progresso con il contratto firmato in Roma il 29 luglio u.s. tra l'Unione Nazionale Esportazione Pellicole e la ditta Lorenzo Fargas de Juny di San Sebastián [...] In base a tale contratto la ditta Fargas si impegna a ritirare 40 film italiani per anno da proiettare in lingua italiana con sottotitoli in spagnolo...”*³⁶²

Tuttavia, non doveva trattarsi di un compito di facile svolgimento. Il lavoro degli inviati in Spagna presso l'Ufficio Stampa e Propaganda di Salamanca, dipendente in buona parte dalle direttive dell'Istituto Luce, si trovava spesso privo della giusta

³⁶¹ Sugli accordi cinematografici italo-spagnoli durante la guerra civile si veda, F. Cabrerizo Pérez, “Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)” in *Archivos de la Filmoteca* n. 48, ottobre 2004, pp.123-133

³⁶² ACS, Ministero della Cultura Popolare, “Appunto per il duce”. Roma 17 agosto 1938 *Propaganda cinematografica in Spagna. Scambi cinematografici italo-spagnoli*, fasc. 504, b. 75

coordinazione. D'altra parte, era difficile gestire in tempo reale la situazione; basti pensare che gran parte del materiale filmico che viaggiava tra l'Italia e la Spagna impiegava alcuni giorni prima di giungere a destinazione. A questo si aggiungano i disagi arrecati dalla situazione bellica, la chiusura di molte zone di frontiera così come i tagli di molte vie di comunicazione. Tutto ciò comportava non solo ritardi evidenti nella proiezione delle pellicole di attualità, ma soprattutto una scarsa documentazione in merito all'attività propagandistica del regime, che tante volte passò in secondo piano rispetto alla propaganda nazista in Spagna, al contrario saldamente radicata nel paese. Uno dei primi passi che tra la fine del 1937 e gli inizi del 1938 l'Ufficio Stampa di Salamanca si apprestò a compiere, fu una riorganizzazione della gestione cinematografica del materiale importato dall'Italia. Così, nel novembre del 1937, il capo dell'Ufficio di Salamanca, Guglielmo Danzi, comunicava a Galeazzo Ciano quanto segue:

*“...Sto provvedendo ad accentrare presso questo ufficio tutto il materiale cinematografico inviato in Spagna. Ho dovuto infatti constatare che la distribuzione delle pellicole di propaganda è stata fatta in modo caotico perché ciascun ufficio inviava pellicole allo stesso ente spagnolo e si finiva col vedere cumulare in una città film dello stesso argomento, mentre altre restavano prive di qualsiasi proiezione. Dal punto di vista del commercio cinematografico la Spagna ha sempre contato sulle piazze di Madrid, Barcellona e Valencia; nelle altre città, data la scarsità della popolazione e la scarsità di risorse economiche dovute alla guerra, limitano la proiezione delle pellicole da uno a tre giorni in prima visione per poi passare in locali di categoria inferiore. Così presentandosi il mercato, non è neppure il caso di pensare a collocare a pagamento pellicole Luce. Ho così iniziato la gratuita distribuzione dei film Luce che dai cinema di Salamanca passeranno a quelli di ogni altra località per piccola che sia, mettendo come condizione alle imprese la propaganda della pellicole nei manifesti e programmi e, dove possibile, nella stampa...indipendentemente di tutte le altre forme già attuate o in corso di attuazione, mi si afferma unanimemente che la più potente e la più efficace propaganda sarebbe nella Spagna del Sud – dove regna un'eterna primavera e le strade sono affollate fino a tarda ora – l'invio di un camioncino Luce, che proiettasse nelle piazze e nei villaggi dei film di attualità o di documentazione italiana. Il successo sarebbe enorme, immediato e tangibile...”*³⁶³

³⁶³ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale della Cinematografia. “Appunto per il Gabinetto di S. E. il Ministro, Telespresso n. 913696” del 13 novembre 1937 in *Propaganda fascista in Spagna*, fasc. 502, b. 75

Che la questione della diffusione dei *Giornali Luce* e di altro materiale filmico fosse di primaria importanza per la politica propagandistica del regime risulta di fatto ben evidente nel documento sotto riportato che riferisce alcune considerazioni redatte nel 1938 da Dino Alfieri, a capo del Ministero della Cultura Popolare dal 1937.

“... Fin dall'inizio delle operazioni a cui presero parte le nostre truppe volontarie, la sezione cinematografica Luce distaccata in Spagna, eseguì numerose riprese cinematografiche dei principali avvenimenti di cui esse furono protagoniste. Di queste pellicole nessuna, sino ad ora, è stata inviata in Spagna, né sotto forma di materiale di propaganda per le nostre truppe, né sotto quella, pure di propaganda, di ordinaria programmazione per il pubblico spagnolo. L'importanza che proiezioni di tali pellicole avrebbero ai fini anzidetti, è anche comprovata da numerose richieste che da tempo pervengono a questo Comando....Rivolgo pertanto preghiera a codesto Ministero perché voglia esaminare l'opportunità di interessare il Ministero della Cultura Popolare, onde si possa disporre in Spagna di un certo numero di pellicole documentarie e propagandistiche dell'azione legionaria [...]

In data 19 corrente, l'Istituto Nazionale Luce ha fatto presente quanto segue:

“... si comunica che dal nucleo cinematografico in Spagna giunsero all'Istituto Luce, nel mese di gennaio a tutto ottobre 16299 metri di negativo. Tale materiale è stato utilizzato per la composizione dei seguenti film: «Arriba España», «Organizzazione falangista a Palma di Maiorca», «I due volti della Spagna» e «La presa di Bilbao». Complessivamente per le predette pellicole sono stati utilizzati 5000 metri di materiale. Altri avvenimenti (24) vennero inseriti nei Giornali Luce per una lunghezza complessiva di 1300 metri. [...]L'impiego totale è stato quello di 6300 metri....Il materiale è stato utilizzato in misura del 40% perché molte scene riprese su istruzioni dell'Ufficio Stampa e propaganda in Spagna sono state dovute scartare per deficienza fotografica per sfocature e per lo scarso interesse che presentavano. In ogni modo tale percentuale è soddisfacente....Per quanto riguarda invece gli avvenimenti inseriti nel Giornale Luce essi vennero inviati in Spagna con i Giornali Luce. Vennero espressamente date istruzioni alla Luce perché nei giornali fosse concessa larga parte agli avvenimenti in Spagna...” ³⁶⁴

³⁶⁴ Nota redatta dal ministro Alfieri nel 1938, contenuta in ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto 1936-1939, “Propaganda cinematografica in Spagna” fasc. 503-504, b. 75

Di fatto, non solo la questione della produzione, ma ancor più della diffusione dei notiziari italiani in Spagna, sembra avere un peso determinante nell'organizzazione della propaganda fascista tanto in Italia quanto all'estero. Se si guarda ai *Giornali Luce* prodotti e diffusi nelle sale cinematografiche italiane e spagnole a partire dal 1938 si osserva che gli operatori illustrano tematiche propagandistiche di particolare interesse, che ben si allineano ad uno stile narrativo "prettamente fascista". Tra queste emergono con un vigore descrittivo eccessivo, argomenti quali la creazione delle formazioni giovanili nazionali "...che garantiranno nell'avvenire i frutti dei sacrifici compiuti...",³⁶⁵ come si avverte sovente nei commenti della voce fuori campo, supportati da un tipo di immagine che tende di fatto ad evidenziare "l'eroica" forza e la disciplina militare dei giovani, i potenziali generali fascisti del domani.

Tuttavia, al di là delle descrizioni puramente militari, ciò che davvero caratterizza le notizie di questo periodo sono le immagini di devastazioni e profanazioni di luoghi sacri, chiese e cimiteri. La propaganda fascista insiste molto su questo tema, denunciando ad oltranza la brutalità dei rossi; ne è un esempio il servizio intitolato *I due volti della Spagna*, un vero manifesto di denuncia, nel quale, si rende nota la più alta manifestazione della propaganda fascista contro il nemico bolscevico. Sulla scia di uno stile narrativo basato sull'accentuazione dell'evento attraverso l'uso di un linguaggio stereotipato, altamente retorico e artificioso, si inserisce la rappresentazione dell'episodio. Il prodotto che ne risulta è di fatto un *mix* ben costruito di immagini di tombe profanate, aperte e distrutte a cui si accompagna il commento frettoloso della voce fuori campo che accusa:³⁶⁶ "...profanazione dei sentimenti più sacri ad Huesca, dove i rossi prima di fuggire hanno devastato il cimitero, scoprendo le tombe nella turpe speranza di trovarvi i gioielli dei sepolti...esaltazione dei sentimenti più nobili a Gaudesa, dove una signora dell'alta millenaria aristocrazia spagnola consegna tre nuovi stendardi a una brigata di cavalleria dell'esercito nazionale che combatte per l'esaltazione della fede e della civiltà...". Il tono utilizzato dalla propaganda fascista è alto; l'accento viene posto sull'inciviltà dei comunisti – che la locuzione definisce "*i senza Dio*" – e sul non

³⁶⁵ Cit. tratta dal commento dal *Giornale Luce* n. B 1281 intitolato *Spagna. Bilbao. La creazione delle formazioni giovanili nazionali*.

³⁶⁶ Cfr. il *Giornale Luce* n. B 1310 realizzato nel maggio del 1938.

rispetto dei sentimenti religiosi, il tutto attraverso immagini e parole studiate appositamente per sottolineare la drammaticità della scena e per *mostrare* il fascismo come vittima “*della follia devastatrice e delle barbarie dei bolscevichi*”. È opportuno ricordare che il tema delle devastazioni di culti sacri sarà uno degli assi portanti della propaganda fascista durante il corso la guerra civile, in perfetta sintonia con lo spirito della “crociata”, il paradigma ideologico sul quale di fatto si fonda “la guerra” dei nazionalisti. In un attimo, parole e immagini convergono verso altre rappresentazioni e le “follie” dei rossi passano in secondo piano; nella seconda parte della notizia, lo speaker esalta il valore dell’esercito nazionalista “...*che si presenta come solenne difensore della fede...*” e che rappresenta l’altro *volto* della Spagna, quello delle sfilate dei militari e della cavalleria. Sicuramente si tratta di un filmato *anomalo* nel vasto repertorio dei *Giornali Luce*; all’interno dello stesso servizio vengono affrontati due temi differenti e le immagini si adeguano perfettamente ai commenti della voce fuori campo. La cosa interessante da notare è che per la prima volta, nell’elenco delle notizie, quella sulla Spagna è la prima in ordine di apparizione al pubblico. Si evince chiaramente l’importanza che la guerra ha assunto nella vita del regime. Tutto questo resterà, però, un fatto isolato nella politica fascista di costruzione dei notiziari, limitato solamente a pochissimi cinegiornali del 1938.

Simile al precedente, per toni propagandistici e stile narrativo, è il *Giornale Luce* intitolato *Spagna. Saragozza. I prigionieri di guerra*, proiettato nel giugno del 1938.³⁶⁷ Una voce femminile inizia il commento alle immagini, raccontando l’esodo di migliaia di prigionieri verso Saragozza: “...*dai vari settori dei fronti di Aragona, Catalogna, Levante, Madrid, Estremadura e Malaga migliaia di prigionieri di guerra vengono istradati a Saragozza. I prigionieri arrivano con il loro bizzarro bazar di valigette, coperte ed aggeggi; generalmente sono mal vestiti, hanno scarpe rotte e uniformi delle più svariate fogge. Nel campo di raduno iniziale a Saragozza in una bella e confortevole caserma, ricevono un abbondante pasto che comprende perfino vino e sigarette...dai loro interrogatori risulta la demoralizzazione e l’anarchia che imperversa nelle file dei rossi, colti alla sprovvista dalla fulminea*

³⁶⁷ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1315. Il servizio sulla Spagna è il più lungo dopo quello che racconta una gara automobilistica svoltasi negli Stati Uniti. Seppur nel vivo delle operazioni belliche, il regime non trascura l’interesse per gli eventi sportivi, anche se risulta assai strano che la prima notizia presentata sia un servizio di origine americana.

avanzata dei nazionali...”. Il nucleo centrale della notizia ruota intorno al tema dei prigionieri di guerra che si avviano verso la caserma dove saranno interrogati dagli uomini del fascismo. Dall’analisi del filmato emergono alcuni dati interessanti: in primo luogo, le immagini che si utilizzano tendono ad evidenziare la povertà che caratterizza i prigionieri, e il contrasto è reso ancor più evidente dal benessere che, invece, trovano nella caserma. Nel servizio spicca uno dei tratti tipici della propaganda fascista: si insiste sulla descrizione del campo nemico accentuandone la condizione di prigionia, il che porta a constatare nuovamente che gran parte delle immagini dei repubblicani compaiono ogni qualvolta questi sono ostaggi dei nazionalisti. Si tratta con buona probabilità di una tecnica propagandistica messa in atto dai gerarchi del fascismo per mostrare la loro superiorità dei ribelli rispetto alla debolezza degli avversari. Inoltre, il servizio si fa portavoce di un messaggio ben preciso: contrariamente da quanto si evince dalle rappresentazioni di stampo repubblicano, i filmati Luce lasciano intendere che per i prigionieri di guerra non vi è alcuna forma di rispetto; un aspetto, questo, che trova la sua conferma anche nel commento ironico della voce fuori campo che procede alla descrizione degli uomini utilizzando termini quali “bizzarri”, “mal vestiti” per quanto riguarda l’aspetto fisico. Dal punto di vista prettamente ideologico, invece, si sottolinea la mancanza di una gestione politica ben coordinata che – a detta dei fascisti – caratterizza il bando repubblicano e che nel servizio viene esplicitata con la locuzione “...*dai loro interrogatori risulta la demoralizzazione e l’anarchia che imperversa nelle file dei rossi, colti alla sprovvista dalla fulminea avanzata dei nazionali...*”. Ad un’attenta analisi delle immagini e del linguaggio, si evince che il commento della voce fuori campo procede ad un’elaborazione “ingenua” dei fatti, limitandosi a dare una descrizione poco articolata dei fotogrammi mostrati. La tonalità di voce, monotona e ripetitiva, contribuisce a rendere il filmato “un prodotto tipico” della propaganda italiana del periodo.

Manifestazioni di consenso ai volontari fascisti italiani nella guerra civile spagnola che stanno per rimpatriare, è il titolo di una delle ultime notizie proiettate nel 1938. Il servizio si apre con un commento della speaker che, con voce orgogliosa, ricorda l’antica amicizia che lega l’Italia alla Spagna:³⁶⁸ “...*Salamanca, illustre e*

³⁶⁸ Cfr. il *Giornale Luce* n. B 1396

famosissima città di Castiglia dove Cristoforo Colombo trovò il suo più fraterno protettore e dove maggiormente si strinsero maggiormente i legami tra l'Italia imperiale e la nuova Spagna del generalissimo Franco, ha tributato alla pari di molte altre città spagnole indimenticabile manifestazioni di gratitudine e di saluto ai legionari italiani rimpatrianti...migliaia di cittadini si sono riversati alla stazione ad ogni passaggio di treni carichi di gloriosi combattenti mussoliniani, coprendoli di applausi, riaffermando i vincoli di indiscutibile fratellanza, cementata sui campi dell'onore, che uniscono i popoli di Italia e di Spagna... ”. Il racconto parte da lontano; il richiamo a Cristoforo Colombo, uomo italiano che incontrò proprio in Spagna il suo protettore, Ferdinando d'Aragona, induce ad un parallelo tra la rinnovata fratellanza italiana e spagnola cementatasi nel corso della guerra. Il tributo ai legionari italiani è sancito da riprese specifiche della folla che acclama i soldati fascisti. In questo contesto, le immagini del popolo si prefigurano come un elemento complementare alla politica del consenso poiché esternano l'approvazione al fascismo, italiano o spagnolo che sia, che esso accorda al regime. La cinepresa si sofferma a riprendere alcuni manifesti sistemati sui tetti delle abitazioni che onorano il lavoro delle truppe italiane in Spagna riportando la dicitura: “*¡España, una, grande, libre!*”. Il servizio vuole mettere in evidenza lo stretto rapporto che intercorre tra la Spagna e l'Italia e che, oltrepassando l'importanza della solidarietà militare, stabilisce dei vincoli fraterni a livello politico ed ideologico. Inoltre, dallo stile narrativo utilizzato nella composizione del commento sonoro si evince che le modalità di rappresentazione della propaganda italiana presentano caratteristiche stilistiche affini a quelle della produzione nazionalista spagnola.

Con la conclusione della guerra, quando le sorti del conflitto sono ormai chiaramente favorevoli a Franco, il Luce monta nei suoi cinegiornali notizie che mostrano come la Spagna si stia avviando sulla stessa strada dell'Italia e ne stia imitando il modello politico. Nel 1939 l'Istituto Luce realizza quarantasette servizi sulla Spagna. In realtà, le immagini di questo periodo non mostrano nulla di nuovo che già lo spettatore non abbia visto: viene filmato l'ingresso trionfale dei nazionalisti nelle città “riconquistate” allo stesso modo in cui viene riproposta, in ogni notizia, la folla che acclama i soldati italiani e spagnoli, identificatoli come eroi

che hanno combattuto insieme nella lotta comune al comunismo, liberando la popolazione civile dai *rossi oppressori*. Molte notizie dell'ultimo periodo sono dedicate alle conquiste di Franco; si tratta di servizi che mostrano i “segni” della vittoria attraverso l'utilizzazione di musiche vivaci, di commenti che annunciano una “nuova era” per la Spagna riconquistata, di ringraziamenti alle nazioni che hanno appoggiato *la giusta causa* del fascismo, di sfilate militari per onorare gli “eroi” che hanno liberato la patria dallo “spettro del comunismo” e ristabilito un nuovo ordine di disciplina morale e militare. Alla luce di questa ripetitività di immagini, i notiziari del periodo si caratterizzano per una frequente monotonia narrativa e, al contempo, si affievolisce con la fine delle operazioni militari, anche l'intento di fare propaganda. Di fatto i filmati di questo periodo appaiono una banale elencazione dei fatti che caratterizzano lo scenario italiano e spagnolo ormai da ben due anni.

Ne sono un esempio due servizi: il primo, intitolato *Spagna. Alicante. La sfilata delle truppe falangiste*, prodotto nell'aprile del 1939, è un chiaro esempio di rappresentazione di quella simbiosi militare italiana e spagnola che il regime tende – con eccessivo vigore – a mostrare nei suoi filmati. Sulle note di una musica trionfale, la voce fuori campo commenta:³⁶⁹ “...l'epica marcia legionaria dalle rive del Tago alla sponda mediterranea, si è trionfalmente conclusa. Per celebrare la vittoria finale di Franco, ha avuto luogo in Alicante un'imponente rassegna cui hanno presenziato il generale Saliquet, il generale Gambara. I due generali, preso posto sul podio costituito da due carri armati leggeri, hanno quindi assistito al superbo sfilamento delle forze legionarie e nazionali e delle formazioni falangiste locali...”. Il servizio si apre con la sfilata dei militari franchisti ad Alicante per celebrare la vittoria. La città assiste alla manifestazione: uomini e donne marciano insieme, fieri e sicuri di sé, intonando un canto: “¡Arriba España!”, e ancora “¡España...una, grande, libre!”. Gran parte del documentario si compone di musica, esattamente una marcia, che si confonde con le voci della folla che urla e canta insieme ai soldati “¡Arriba España!”. Il servizio celebra il lavoro che le truppe franchiste hanno svolto in Spagna, impegno grazie al quale la nazione è ritornata al suo antico splendore, secondo un'espressione largamente impiegata nei commenti che compongono i notiziari del 1939.

³⁶⁹ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1496

Lo stesso tipo di narrazione si riscontra nel servizio intitolato, *Spagna. Logroño. Le truppe partecipanti alla manifestazione per la vittoria*.³⁷⁰ L'affinità con la notizia precedentemente analizzata sta nella presentazione dello stesso repertorio tematico: le grandiose manifestazioni del regime, il dichiarare a più riprese l'amicizia che lega la Spagna e l'Italia, l'esaltazione del lavoro *magnifico* svolto dalle truppe nazionali in Spagna, sono gli argomenti principali di cui si compone anche questo servizio. Una voce femminile commenta la manifestazione che si è svolta in Spagna, a Logroño, per celebrare la vittoria. “...presenti il ministro della Gobernación di Spagna, Ramón Serrano Súñer, il regio Ambasciatore d'Italia, Conte Viola di Campalto e il Generale Gambara, si sono svolte in Logroño solenni cerimonie militari, durante le quali la popolazione ha tributato un ardente saluto alle truppe legionarie partenti per Madrid per partecipare alle grandi celebrazioni della Vittoria. Dopo la celebrazione della messa, ha avuto luogo una grandiosa parata militare, al termine della quale l'immensa folla ha improvvisato una calorosa dimostrazione alle autorità italiane e spagnole ed i valorosi legionari d'Italia...”. Nel servizio vi è un'alternanza di tonalità musicali: una sinfonia solenne si avverte mentre i militari eseguono il saluto fascista, al contrario una musica decisamente più allegra accompagna le riprese della folla in delirio. Certamente, anche in questa occasione la monotonia tematica caratterizza l'intero servizio. Tuttavia, se si pensa che questi filmati sono stati girati durante gli ultimi momenti di guerra, non si può prescindere dal considerare che, dopo tre anni di lotta, anche la potente macchina propagandistica messa in atto dal fascismo avesse probabilmente esaurito gli argomenti entusiastici su cui aveva sempre fatto leva.

Di notevole interesse sono anche alcuni servizi che mostrano i prigionieri avviarsi al campo di concentramento, un'immagine che ricorrere spesso negli ultimi notiziari proposti dal regime. Nel marzo del 1939, il Luce presenta un servizio intitolato *Francia. Argelès. Il campo di concentramento dei miliziani in Catalogna*.³⁷¹ La voce *off* interviene con una locuzione di appena quaranta secondi: “...miseri alloggi di fortuna...ecco l'ospitalità che la Francia riserva ai pericolosi relitti dell'esercito rosso...”. Al commento ironico della voce fuori campo si accompagnano le immagini del nemico rappresentato, anche questa volta, solo nelle

³⁷⁰ Cfr. il *Giornale Luce* n. B 1516

³⁷¹ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1471

condizioni di vinto. La sua prigionia, il suo essere povero, senza abiti decenti né cibo, riflette, nell'immaginario dei fascisti, lo stato dei repubblicani sconfitti. Nel campo di concentramento dei Argelès sono molte le persone riunite ed è evidente il grave stato di mancanza delle prime necessità. Il luogo non è riparato, mancano i servizi igienici, l'acqua e le cucine per il cibo. Tutto è improvvisato.

Giuramento del nuovo governo e battesimi di massa a Madrid filmato il 23 agosto 1939 è il titolo dell'ultimo servizio preso qui in considerazione, all'interno del quale appare ancora una volta uno dei temi sui quali la propaganda fascista ha insistito maggiormente.³⁷² “...sono bambini nati nel periodo della tirannia rossa, quando le Chiese venivano depredate e tramutate in stalle, i sacerdoti e le religiose martirizzati e ogni forma di religione era bandita dalla bestialità dei senza Dio...vengono così organizzati battesimi in massa per rispondere alle più sentite aspirazioni delle famiglie spagnole...”. Il servizio si compone di due sezioni narrative differenti, ognuna delle quali presenta una propria tematica. La prima parte mostra le immagini dei ministri che compongono il nuovo governo spagnolo che entrano in una sala e si stringono la mano. Sta per iniziare il giuramento: una musica solenne accompagna l'arrivo del generale Franco, immagine alla quale segue quella dei ministri che giurano davanti alla Bibbia e al crocifisso. Poi, di colpo, l'attenzione delle cineprese si sposta su un altro evento: mentre si festeggia il nuovo governo, in un quartiere popolare alcune donne portano i loro bambini a ricevere il battesimo. Le immagini dei bambini sono accompagnate dalla voce dello speaker che con una precisione meticolosa sottolinea ancora una volta i danni causati dai rossi, chiamati “*i senza Dio*”. Il servizio, pur presentandosi come una semplice elencazione di riti e cerimonie, sottolinea di fatto l'importanza che la religione, e la celebrazione delle sue funzioni, assume in paesi in Italia e in Spagna.

³⁷² Cfr. il *Giornale Luce* n. B 1573.

3.6 UN NUOVO LIVELLO DI COMPARAZIONE: AFFINITÀ E DIVERGENZE TRA IL *GIORNALE LUCE* E IL *NOTICARIO ESPAÑOL*.

Le analisi dei documenti filmici prodotti dall'Istituto Luce hanno rilevato le modalità con le quali il cinema di attualità si è fatto promotore di un'intensa campagna di propaganda volta al raggiungimento di obiettivi strategici sia interni all'Italia, che esterni, con particolare attenzione al fronte spagnolo di guerra. Tale analisi ha altresì portato alla luce elementi particolari talvolta meno visibili, come gli stili narrativi privilegiati dal regime di Mussolini nella diffusione di immagini studiate appositamente per catturare consenso popolare e sostegno alla causa della guerra. Il conflitto in Spagna, si è detto più volte, non è stato solo un conflitto militare e ideologico ma anche un conflitto mediatico dato il grande interesse artistico e culturale che l'evento ha suscitato in tutte le nazioni coinvolte e l'abbondanza di produzioni filmiche relative all'evento. Nella "competizione" cinematografica con le altre potenze europee, l'Istituto Luce si è saputo difendere bene, elaborando un proprio stile che – per quanto retorico e monotono – ha marcato inevitabilmente il materiale prodotto con l'impronta del regime. I valori a cui guarda il fascismo italiano negli anni Trenta si ritrovano tutti nei cinegiornali che parlano della guerra civile: la difesa della patria da un nemico esterno, quindi la necessità e la giustificazione della lotta, il ritorno alle tradizioni, l'esaltazione dei giovani combattenti così come la disciplina che regna nell'esercito italiano, ma soprattutto il contributo fondamentale dei legionari fascisti alla causa spagnola ha rinsaldato i legami di amicizia tra i due paesi, uniti ora dal vincolo del sangue versato dai fratelli.

Tuttavia, al di là delle considerazioni e delle critiche che potrebbero scaturire dallo stile e dall'informazione proposta dai *Giornali Luce*, la cinematografia italiana di attualità ha, durante la guerra civile, un ruolo estremamente importante, dal quale non si può prescindere se si vuole analizzare l'evento bellico tenendo presente una chiave di lettura dal raggio interpretativo più ampio. Se è possibile rintracciare dei legami tematici, ideologici e narrativi tra le diverse cinematografie pro-repubblicane che concorrono ad illustrare il conflitto, allo stesso modo una simile operazione può essere presa in considerazione come metodologia per verificare l'esistenza, o meno,

di analogie e differenze insite nella rappresentazione offerta da due paesi che condividono le stesse motivazioni ideologiche. Tale presupposto potrebbe indurre a pensare che si tratti di un compito certamente facilitato, giacché in questo preciso contesto la voce del governo, che si riflette inevitabilmente nella rappresentazione filmica dell'evento, sembra essere improntata sugli stessi ideali politici e sugli stessi valori sociali. In realtà, la questione assume sfumature assai interessanti se si considera che la cinematografia di attualità italiana assolve, nei primi due anni di guerra, un compito importante ed estremamente delicato, inserendosi in un terreno cinematografico piuttosto carente e disorganizzato – quello spagnolo – che per quanto ideologicamente sia simile a quello italiano, presenta ragioni e finalità *naturalmente* differenti.³⁷³ Come sostengono Giuliana Di Febo e Renato Moro, negli ultimi anni, il dibattito storiografico internazionale sulla definizione del fascismo si è arricchito di nuovi elementi che allargano le prospettive di indagine al di là del caso italiano. Al riguardo, la storiografia spagnola ha messo in discussione la denominazione del regime franchista e, nel tentativo cogliere in esso le influenze provenienti dalle altre dittature, ha guardato soprattutto al modello italiano.³⁷⁴ È sulla base di tale premessa che si possono rintracciare tutti quegli elementi che hanno concorso a decretare il successo delle cinematografie di entrambi i paesi mentre illustravano la propria rappresentazione del conflitto. Allo stesso modo, sulla base degli stessi schemi interpretativi, si riscontrano differenze, meglio sarebbe dire sfumature, tanto nel modo di gestire l'informazione quanto nelle pratiche di rappresentazione dell'evento.

Tenendo presente i due modelli di riferimento, l'Italia e la Spagna, è opportuno ricordare il contributo significativo dell'Istituto Luce, cui spetta il merito di aver saputo portare la propaganda in Spagna, quando i nazionalisti erano ancora

³⁷³ Interessante è, al riguardo, lo studio realizzato da G. Di Febo e Renato Moro (a cura di), *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbetino 2005. Oltre a dare una definizione delle due ideologie, il lavoro citato è uno dei pochi presenti sul panorama storiografico italiano in cui si cerca di rintracciare, per la prima volta, un filo conduttore nelle modalità di rappresentazione (attraverso il cinema, così come nella pubblicistica) messe in atto dalla Spagna franchista e dall'Italia fascista, sia durante la guerra civile che nella fase immediatamente successiva. Si tratta certamente di un contributo storiografico importante rispetto al tema analizzato in questa sede, nonché un valido punto di partenza per indagare sulle analogie e sulle differenze che intercorrono tra la Spagna franchista e l'Italia fascista.

³⁷⁴ In Spagna, un'analisi importante in questa direzione è stata proposta da J. Tusell e G. Di Febo (a cura di), *Fascismo y franquismo. Cara a cara. Una perspectiva histórica*, Madrid, Biblioteca Nueva 2004

lontani dall'idea di edificare un proprio apparato informativo. Fino alla creazione del *Noticiario Español*, nel 1938, saranno i *Giornali Luce* a farsi portavoce dell'informazione sul conflitto, illustrando gli esiti felici delle battaglie, la necessità della guerra contro il nemico bolscevico, l'importanza di restituire alla Spagna la sua antica tradizione, illustrando il significato di "crociata", e dunque insistendo sull'aspetto religioso che il conflitto va assumendo nel corso nel tempo, e giustificando l'esigenza della "reconquista", concetto strettamente legato all'idea di guerra religiosa. Si tratta certamente di un repertorio tematico stereotipato che trova terreno fertile tanto nella produzione cinematografica italiana quanto in quella spagnola nazionalista. Una reciprocità tematica che effettivamente porta a pensare che il *Noticiario Español*, nato quando la guerra volgeva al termine, si sia fatto influenzare dalle narrazioni dei cinegiornali italiani, copiandone gli stili espositivi e i modelli iconici, attingendo di fatto ad una struttura propagandistica già ampiamente consolidata.

Tendenzialmente si è portati a credere che in seguito all'appoggio militare dato dall'Italia alla Spagna nazionale, il regime franchista intrattenga col regime di Mussolini stretti rapporti cinematografici finalizzati a coproduzioni e scambi di materiali. Tuttavia, al di là delle finalità comuni, gli scambi cinematografici tra l'Italia e la Spagna sono, al tempo della guerra civile, molto meno evidenti. I frutti più fecondi arrivano dalle collaborazioni con la Germania nazista.³⁷⁵ Nonostante gli aiuti militari ricevuti durante la guerra, lo schieramento franchista non ottiene un sostegno cinematografico diretto dal regime fascista.³⁷⁶ Tuttavia, da parte dell'Italia non mancano tentativi, si è visto precedentemente, di esportare in Spagna la propaganda cinematografica fascista; e in questo, l'Ufficio Stampa e Propaganda ubicato a Salamanca ha giocato un ruolo di primaria importanza. Non solo è stato il tramite di scambio più diretto tra la Spagna e l'Italia, ma la sua stretta dipendenza dal Luce ha permesso che il materiale filmico girato sul fronte spagnolo giungesse in Italia senza passare i controlli della censura. Osservando la gran quantità di materiale

³⁷⁵ Il riferimento è al notiziario cinematografico tedesco, *De Die Wochenschau*, editato regolarmente sul territorio spagnolo dall'inizio della guerra. Inoltre la collaborazione tra la Spagna nazionalista e la Germania nazista fu, al tempo della guerra civile, particolarmente feconda giacché portò nel 1938 alla creazione del *Noticiario Español* e, nell'immediato dopoguerra, alla nascita del NO-DO.

³⁷⁶ È questa la tesi esposta da R. Tranche in "L'immagine del fascismo nei notiziari e documentari del primo franchismo", in G. Di Febo, R. Moro (a cura di), *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, op. cit. pp. 307- 320

cinematografico a carattere informativo realizzato dall'Italia si nota che esso tende a trasmettere non l'immagine del franchismo, quanto piuttosto quello della guerra civile e, più in particolare, il contributo che offre il corpo legionario italiano ai fini della vittoria conclusiva.³⁷⁷ Questa attenzione costante alla presenza militare in Spagna provoca di fatto un certo attrito con le autorità spagnole che, in alcuni casi, tentarono di impedire la circolazione di alcuni materiali cinematografici di produzione italiana perché accusati di *“mettere poco in rilievo il ruolo delle armate nazionali e dei loro capi, dando l'idea che in Spagna combattessero solamente i volontari italiani”*.³⁷⁸ Basta scorrere i titoli di alcuni servizi per rendersi conto del protagonismo che gli operatori del Luce attribuivano ai “volontari” italiani in Spagna:³⁷⁹ *I legionari al fronte* (1 settembre 1937), *Manifestazioni di consenso ai volontari fascisti italiani nella guerra civile spagnola che stanno per rimpatriare* (26 ottobre 1938), *Manifestazione in Piazza Venezia* (25 gennaio 1939), *Te Deum a ringraziamento della vittoria in Spagna* (12 aprile 1939), *I danni all'ambasciata italiana* (3 maggio 1939): un servizio, quest'ultimo che, trascurando il ruolo dei legionari, pone l'accento sui danni causati dal nemico ad un edificio della rappresentanza italiana. Il commento riporta: *“...la barbarie rossa non poteva risparmiare questa residenza dei rappresentanti del governo fascista, cioè del più implacabile e temuto nemico...l'ambasciata venne perciò saccheggiata nei primi giorni della rivoluzione da un nucleo di ufficiali dell'aviazione rossa che s'impossessarono di tutte le cose di valore...un comitato marxista completò in seguito l'opera dando l'ennesima prova della loro consumata abilità distruttiva...”*.³⁸⁰

³⁷⁷ Anche quando la guerra sarà terminata, buona parte del materiale cinematografico realizzato dall'Istituto Luce continuerà ad insistere su temi che riguardano la commemorazione, la celebrazione per i caduti. Si veda sull'argomento il saggio di R. Moro, “L'immagine del franchismo nei cinegiornali e nei documentari dell'Italia fascista”, in G. Di Febo, R. Moro (a cura di), *op. cit.*, pp. 277-301

³⁷⁸ Cit. in A. Pizarroso Quintero, “La propaganda cinematografica italiana y la guerra civil española” in F. García Sanz (a cura di), *Espanoles y italianos en el mundo contemporáneo. I coloquio hispano-italiano de historiografía contemporánea*, Madrid, CSIC 1990, pp. 266-270

³⁷⁹ In Italia, uno studio di riferimento è quello di F. Mazzocchi, *Film Luce e guerra di Spagna, 1936-1939*, Torino-Venezia, Archivio Cinematografico della Resistenza-La Biennale di Venezia 1976

³⁸⁰ *Giornale Luce* n. B. 1504

A questo si aggiunga che la guerra di Spagna si prefigura come il terreno di uno scontro domestico tra il Luce e i suoi concorrenti. Accusato troppo spesso dalle sfere più alte della gerarchia fascista di fornire un prodotto inadeguato a soddisfare le esigenze della propaganda fascista – per mancanza di capacità o per mancanza di volontà – l'Istituto Luce si trova a competere nel 1938 con la INCOM (Industria Cortometraggi), la nuova società nata con lo scopo di supplire alle carenze propagandistiche che – a detta di molti – caratterizzavano i prodotti filmici del Luce.³⁸¹ Lo stesso Freddi, presidente della Direzione Generale della Cinematografia non esita ad attaccare nel 1937 l'Istituto Luce affermando che esso crea, con la complicità dello Stato,

*“...una permanente truffa ai danni del popolo italiano, imponendo un prodotto che non risponde ai necessari minimi requisiti tecnici, spettacolari, sociali, col solo risultato di iniettare quotidianamente una razione di noia mal sopportata da un pubblico sempre più intollerante...”*³⁸²

La conseguenza più immediata di questa situazione è – secondo l'interpretazione fornita da Renato Moro – “che i cinegiornali e i documentari italiani non offrono l'immagine che il fascismo ebbe del franchismo, quanto piuttosto quella che del franchismo esso volle comunicare agli italiani, trovandosi ad utilizzare uno dei principali mezzi di comunicazione quale era divenuto il cinema di attualità nella seconda metà degli anni Trenta. I materiali prodotti nell'Italia fascista non ci offrono semplicemente un'immagine, ma *un'immagine di un'immagine*”.³⁸³

Quello che si evince dai materiali italiani è il tentativo di omologare il franchismo al modello italiano; una caratteristica, questa che sembra presentarsi con un andamento costante nelle notizie conclusive sugli eventi spagnoli, quando la

³⁸¹ La INCOM sorge sotto la responsabilità di Sandro Pallavicini. Giornalista astuto e intraprendente, questi era un estimatore della formula sperimentata dalla serie del cinegiornale statunitense “*March of Time*”, che tendeva a spettacolarizzare l'informazione filmata anche attraverso l'inserimento di ricostruzioni fiction. Non potendo infrangere il monopolio del Luce nel campo dei cinegiornali, la INCOM si sarebbe dedicata solo al cortometraggio e al disegno animato – con particolare riferimento alla propaganda – e non all'informazione settimanale. Saranno proprio i documentari e i cortometraggi a fornire a Pallavicini il pretesto per giustificare una così ampia libertà creativa nell'utilizzo spregiudicato delle scene di finzione e di un linguaggio più sinistro ma certamente efficace e soprattutto gradito alla propaganda di regime. Si veda, P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza 1975, pp. 280-300

³⁸² Cit. in E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, p. 155

³⁸³ Cit. in R. Moro, “L'immagine del franchismo nei cinegiornali e nei documentari dell'Italia fascista”, in G. Di Febo, R. Moro, *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, op. cit. p. 281

possibilità di vittoria dei nazionalisti si delineava in maniera sempre più chiara. Nella logica narrativa con la quale si costruiscono le notizie del Luce, il franchismo è considerato il frutto di un'imitazione del modello italiano, alla cui affermazione ha certamente contribuito una battaglia durata tre anni. Per fortificare questa tesi, i *Giornali Luce* mettono in rilievo solo le affinità tra i due paesi "amici", limitandosi invece a dare timidi accenni sulle divergenze insiste nei due sistemi. Anche il fatto di voler sottolineare con eccessivo vigore la "fratellanza" che si è cementata durante il corso dei combattimenti è significativa per comprendere le posizioni del regime italiano al riguardo. L'uso, a più riprese, del termine "fratellanza" non rimanda esclusivamente all'aspetto militare della "crociata di liberazione" (ricorrono spesso sia nei *Giornali Luce* che nel *Noticario Español* espressioni che ricordano l'impegno dei *fratelli* italiani nella causa comune contro il nemico bolscevico); al contrario, il termine si avvale di un significato più ampio quando, introducendo un nuovo termine di comparazione, si sottolinea il gemellaggio tra il Partito Fascista e la Falange Española, uno dei pilastri del franchismo insieme alla Chiesa e all'esercito.³⁸⁴ Nel *Giornale Luce* del 4 agosto 1937 si mostra un nutrito gruppo di bambini spagnoli, orfani di guerra, ospitati al campo estivo allestito al Lido di Ostia, mentre sfilano per le vie delle città indossando la divisa falangista e suscitando una certa ilarità nella gente che li guarda.³⁸⁵ Non è un caso che la Falange assuma un ruolo di rilievo nella rappresentazione offerta dai cinegiornali italiani. Fondata nel 1933 per volere di José Antonio Primo de Rivera, la Falange si era posta come canale di propaganda dell'ideologia fascista. Poi, nell'aprile del 1937, in seguito al decreto di unificazione di tutti i partiti, voluta da Franco, la Falange venne integrata, insieme alla Comunione Tradizionalista di ispirazione monarchico-carlista, in un'unica grande formazione politica, la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), meglio conosciuta come *Movimiento*.³⁸⁶

³⁸⁴ Si veda sull'argomento, lo studio condotto da G. Di Febo e S. Juliá, *Fascismo e franchismo*, Roma, Carocci 2003, p. 7

³⁸⁵ Si tratta del *Giornale Luce* n. B 1142

³⁸⁶ Giuliana Di Febo e Santos Juliá mettono in luce un aspetto importante nella definizione del nuovo partito politico. La FET y de las JONS – sostengono – era un'organizzazione simile per alcuni aspetti al partito unico presente in altri paesi a regime totalitario, ma con una profonda differenza di fondo: essa veniva creata dall'alto da un capo già al governo, che ne avrebbe fatto uno strumento di consolidamento del proprio potere. Cfr. G. Di Febo, S. Juliá, *Il franchismo*, op. cit., p. 11

E non è un caso neanche che, all'interno dei notiziari italiani, il ricorso ad una simbologia politica ben definita appaia con una certa frequenza proprio a partire da questo momento. In realtà, già nel primo numero del *Giornale Luce*³⁸⁷ dedicato agli eventi spagnoli, in cui si mostra l'arrivo a Burgos dei volontari del Nord della Spagna "pronti a combattere contro il governo di Madrid", la cinepresa si sofferma su un soldato mentre sventola una bandierina in cui compare il simbolo della Falange (il giogo e le quattro frecce). Inoltre, come ha rilevato anche Renato Moro³⁸⁸, per un breve periodo, compreso tra gennaio e marzo del 1938, nei titoli delle notizie comparirà, accanto al simbolo della Falange, anche la croce carlista. Nel *Giornale Luce* del 20 gennaio 1938, i fotogrammi iniziali che riportano i titoli di testa presentano sia il simbolo dei falangisti che quello dei carlisti, mentre una locuzione scritta "Teruel" individua l'area geografica dalla quale proviene la notizia trattata.³⁸⁹

La presenza, nella rappresentazione, delle organizzazioni femminili fasciste o falangiste appare con una certa frequenza, tanto nel *Giornale Luce* – come si è avuto modo di vedere nel paragrafo precedente – quanto nel *Noticiero Español*. All'interno del cinegiornale franchista, il tema riaffiora in più occasioni: se ne dà notizia, ad esempio, nel *Noticiero Español* n 1, realizzato nel giugno del 1938, dove un servizio tratta del lavoro di assistenza della sezione femminile della Falange, l'Auxilio de Invierno, nella città di Vinaroz, piccolo centro della Comunità Valenciana. Nel breve servizio, si avverte la voce dello speaker che afferma: "...solo l'entrata della Falange Española ha posto fine a questi orrori...". Ancora nello stesso notiziario, vi è un servizio che mostra le immagini di una delegazione spagnola in partenza per l'Italia dove si celebra un atto di solidarietà italo-spagnola; quando la scena si sposta su Roma, la cinepresa riprende Mussolini che parla ad un pubblico composto di militari e politici. Sventolano le bandiere italiane e spagnole, si sente Mussolini che grida "...Vittoria per la Spagna, per l'Italia, per il duce.." mentre in sottofondo si avvertono le note di "Giovinezza", l'inno del fascismo.

³⁸⁷ Si tratta del servizio intitolato "Spagna. Burgos. Il raduno dei volontari del governo insurrezionale di Burgos" che figura all'interno del *Giornale Luce B 0938*, prodotto il 19 agosto 1936.

³⁸⁸ Cfr. R. Moro, "L'immagine del franchismo nei cinegiornali e nei documentari dell'Italia fascista", in G. Di Febo, R. Moro, *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, op. cit. p. 285

³⁸⁹ Si veda il *Giornale Luce B 1275*, realizzato il 23 marzo 1938. Il servizio sulla Spagna si intitola, "Spagna. Teruel. Episodi della guerra civile spagnola nella zona di Teruel"

Un ulteriore esempio si ha nel *Noticiario Español* n. 3: un servizio torna sul tema delle opere dell'Auxilio Social verso i più piccoli. Le immagini mostrano i bambini in tre diversi momenti: prima accuditi dalle infermiere, poi mentre studiano, infine mentre giocano sulla spiaggia. Mentre scorrono queste immagini, la voce fuori campo commenta così: *"...L'Auxilio Social, una delle istituzioni che onorano la Nuova Spagna, ha conseguito importanti incarichi in meno di due anni. Come gli operatori delle altre province, i falangisti di Malaga hanno intrapreso il simpatico e ammirevole compito di servire pane e allegria ai bambini della Spagna..."*. L'ultimo servizio del *Noticiario Español* n. 5, del settembre 1938, mostra un nutrito gruppo di ragazze, inquadrato nelle Organizzazioni Giovanili della Falange, mentre lavorano nei campi insieme ai contadini, ballando e cantando. La cinepresa inquadra un particolare: le ragazze indossano l'uniforme militare.

Ancora, il *Noticiario Español* n. 10 offre la possibilità di verificare la presenza dello stesso tema: il primo servizio, pur essendo molto frammentario, propone le immagini della ricostruzione della città di Siviglia dopo i bombardamenti ad opera delle associazioni dell'Auxilio Social. Il servizio successivo mostra giovani donne falangiste al lavoro: *"...alcune di esse – dice la voce off – si sono dimostrate delle vere eroine, altre hanno sofferto cattiverie incredibili..."*. Nei cinegiornali nazionalisti la donna viene quasi sempre rappresentata nell'atto di fare qualcosa per aiutare i soldati: così alcune sono riprese mentre cuciono, altretante lavano i vestiti, altre ancora mentre cucinano.

Questi sono solo alcuni esempi che rimandano a rappresentazioni tipiche della propaganda cinematografica nazionalista. È interessante osservare che il ruolo dell'Auxilio Social della Falange Española è strettamente connesso alla notizia della "liberazione" di una città: in seguito al "vittorioso" evento, i cinegiornali insistono sulle disperate condizioni che imperversano nella popolazione civile. Descritti come eroi o come eroine, gli uomini e le donne dell'Auxilio Social che si incontrano nelle narrazioni del *Noticiario Español* assumono lo stesso protagonismo che rivestono i volontari delle Brigate Internazionali nelle rappresentazioni proposte nei cinegiornali di stampo repubblicano. Solitamente, i servizi improntati su questo tema, sono costruiti seguendo uno schema ben preciso che comporta una rappresentazione stereotipata fondata su tre narrazioni diverse ma profondamente legate tra loro:

- 1) L'oppressione del nemico termina allorché le truppe franchiste riescono nella liberazione di un altro territorio, di un'altra città.
- 2) Ai festeggiamenti per l'avvenuta "riconquista", si contrappone il dramma delle popolazione civile che, per mesi, ha subito l'oppressione e i soprusi del nemico "rosso".
- 3) Nel tentativo di risollevarne il morale della popolazione civile, le associazioni dell'Auxilio Social intervengono provvedendo prima di tutto alla cura dei bambini e adoperandosi al meglio per soddisfare bisogni di prima necessità.

Infine, il discorso non può che concludersi con l'analisi dei "grandi temi" che accomunano i due tipi di notiziari. La presenza della Chiesa, della religione più in generale, è uno degli assi narrativi più complessi e controversi su cui si fonda la propaganda di stampo fascista. Si sottolinea l'aggressività antireligiosa dei "rossi" servendosi di un racconto improntato sulle immagini di chiese distrutte, di cimiteri profanati, di cattedrali saccheggiate, di reliquie dei religiosi deturpate. Tali narrazioni diventeranno più frequenti a partire dal 1938 e riempiranno i notiziari cinematografici di elementi sempre più improntati sul sensazionalismo, volti a portare l'attenzione degli spettatori sulle devastazioni non della guerra, ma sulle "rovine seminate dal marxismo".³⁹⁰ Si suole evidenziare l'intenzione macabra che muove le azioni dei "rossi", dei "senza Dio", usando molto spesso una descrizione che mira a cogliere aspetti di somiglianza tra i "marxisti" e gli animali. La tematica religiosa raccoglie in sé diversi aspetti di cui si è parlato sopra, primo fra tutti il ruolo della Falange. Laddove i "rossi" distruggono, seminando odio, terrore e uno spiccato sentimento antireligioso, la Falange interviene, in nome dello spirito di "crociata" a cui si appella, riportando ordine nella Spagna devastata dal nemico. E si sottolinea, di riflesso, anche il carattere cattolico che caratterizza le associazioni volontarie spagnole. Tuttavia, nel *Noticario Español* si tende a dare una rappresentazione che sorpassa il valore intrinseco della religione, accentuando per lo più il carattere di "valore" che essa ha assunto, nel corso dei secoli, nella vita degli spagnoli. Ne

³⁹⁰ Si veda il *Giornale Luce* n. B 1216 del 15 dicembre 1937

consegue che il cinegiornale presenti in più occasioni descrizioni ampie e minuziose di manifestazioni, celebrazioni, ricorrenze, festività che abbiano come comune denominatore la religiosità degli spagnoli, in nome di quella *hispanidad* che accomuna tutto un popolo.

Se si guarda agli elementi strettamente formali, si osserva che i notiziari italiani e quelli spagnoli divergono nella formula espositiva delle notizie. Descrizioni lunghe, minuziose e dettagliate, quasi delle micro-storie, si ritrovano nei servizi proposti dal *Noticiario Español*, molto simili a quelli proposti dall'*Éclair-Journal*. Generalmente, questi filmati si compongono di due o tre notizie, per una durata complessiva di dieci minuti. Ogni notizia riporta a sua volta un proprio apparato descrittivo – titoli, riferimenti, loghi – ed ha una durata media che varia dai quattro ai cinque minuti di proiezione. Sulla base di queste osservazioni, il *Noticiario Español* si configura più come un documentario che come un notiziario di attualità e il carattere sensazionalistico dell'informazione trova poco spazio nella narrazione degli eventi. Al contrario, i *Giornali Luce*, pur proponendo servizi abbastanza lunghi che si aggirano intorno ai due o tre minuti di filmato, presentano l'evento in modo rapido, veloce e poco descrittivo, soffermandosi più sul clamore suscitato da un episodio che sul suo effettivo valore informativo, rispondendo di fatto a criteri propagandisti piuttosto che giornalistici.

CAPITOLO QUARTO

LA GUERRA CIVILE NELLE IMMAGINI DEL NO-DO «AL ALCANCE DE TODOS LOS ESPAÑOLES»³⁹¹

4.1 ALL'INDOMANI DELLA GUERRA CIVILE. IL NUOVO VOLTO DELL'INFORMAZIONE AUDIOVISIVA SPAGNOLA.

Il 18 maggio 1939, trascorsi appena cinquanta giorni dalla conclusione della guerra, una Madrid “riconquistata” accoglie sulle proprie strade una fastosa sfilata militare.³⁹² Una manifestazione di consenso, un'esternazione del potere, del trionfo nonché un ammonimento dei vincitori s'impone nei confronti del mondo esterno e dei vinti in quel giorno, segnando l'inizio di una nuova era della Spagna, sorta dalle ceneri della guerra civile. L'équipe del *Noticiario Español* riprende l'evento, presentandolo tempestivamente al pubblico il giorno successivo con un servizio monografico intitolato *El gran desfile de la victoria en Madrid*.³⁹³ Consci dell'importanza di questo significativo episodio della storia del nuovo Regime – e della necessità della sua rappresentazione – gli operatori del notiziario costruiscono un vero e proprio reportage propagandistico in cui si delineano tutta una serie di

³⁹¹ Locuzione scritta, talvolta pronunciata dalla voce dello speaker, che figura nella parte introduttiva del notiziario NO-DO, detta “cabecera”.

³⁹² Il 28 marzo 1939, l'esercito nazionalista guidato da Franco entra a Madrid, decretando la fine di una guerra civile durata tre anni. L'ultimo bollettino di guerra trasmesso per radio, al cinema e sulla carta stampata il 1 aprile 1939 annunciava: “Oggi, prigioniero e disarmato l'esercito rosso, le nostre truppe nazionali hanno conquistato gli ultimi obiettivi militari. La guerra è finita”.

³⁹³ L'evento è dettagliatamente descritto nel *Noticiario Español* n. 20, un cinegiornale monografico della durata di 16 minuti. Tuttavia, il tema tornerà ad essere oggetto di altre edizioni successive, seppur con servizi più brevi.

simboli e rituali di cui il franchismo farà, negli anni a seguire, un largo uso. Analizzando il filmato si osserva che il primo fotogramma riporta la seguente dicitura: “*El Departamento Nacional de Cinematografía presenta este rápido reportaje del Desfile de la Victoria en Madrid y anuncia el próximo estreno de un documental más extenso y detallado del mismo, grandioso acontecimiento*”. Nonostante il messaggio induca a credere il contrario, a questa sorta di “promessa” non farà in realtà seguito alcun riscontro: non ci saranno altri documentari sull’argomento, né altre monografie. Tuttavia, sia il *Noticiero Español* e successivamente il NO-DO torneranno, in occasione dell’anniversario della vittoria, a ricordare tanto l’evento quanto la manifestazione che lo rappresenta, con servizi brevi, mirati ed estremamente retorici. Le immagini che seguono la locuzione introduttiva propongono uno scenario fortemente stereotipato, in cui ogni elemento visivo è parte di una cornice ideologica ben strutturata e fondamentale per la ricostruzione della rappresentazione filmica dell’evento. Il servizio è costruito sull’alternanza di due unità tematiche differenti; nella prima Franco, il *leader*, figura come attore non protagonista: dall’alto di una tribuna eretta nel Paseo de la Castellana osserva quanto avviene intorno a lui. Una fila ordinata di soldati marcia lungo il viale della capitale mentre la folla – immancabile simbolo del consenso ottenuto – sistemata ai lati della strada, acclama e applaude al passaggio degli eroi. Lo scenario tipico in cui si attua la propaganda del Regime è facilmente individuabile attraverso la ricognizione di una serie di simboli presenti nel filmato. La bandiera della Falange e della Spagna nazionale, scritte che inneggiano al Caudillo così come alla Spagna “rinata”, una squadriglia di aerei che disegna nel cielo “Viva Franco” il cui rombo si confonde con la colonna sonora che accompagna l’intero servizio, sono elementi costanti nella comunicazione cinematografica del nuovo Regime.

La seconda parte del filmato investe Franco di un protagonismo esagerato. Le immagini che contribuiscono ad esaltarne le doti militari si articolano intorno alla scena in cui il generale Varela decora “l’invincibile Caudillo” con la massima onorificenza, la Gran Cruz laureada de San Fernando.³⁹⁴ A sottolineare l’importanza

³⁹⁴ La Cruz laureada de San Fernando è la più importante decorazione militare spagnola al valore eroico. Si ottiene come ricompensa ad azioni, fatti o servizi militari individuali o collettivi. Possono riceverla i membri delle Forze Armate e della Guardia Civil. In particolare, la Gran Cruz laureada de San Fernando viene data ai generali dell’esercito. È composta da quattro piccole spade con lame d’oro, sistemate in modo da formare una croce all’interno di un cerchio di foglie di alloro.

dell'evento sopraggiunge, nell'ultima parte del filmato, il commento della voce fuori campo che dichiara: “...*toda la capital de España es un rutundo y unánime homenaje a Franco...el desfile de la victoria en Madrid he sido el reflejo de la España que renace...*”.³⁹⁵ Nel cinegiornale, in una strategia retorica complessa che punta a trasmettere il senso della massima naturalezza del corso delle cose, gli elementi visivi ma anche il ricorso ad un linguaggio mirato hanno un ruolo decisivo, contribuendo di fatto alla costruzione di uno spazio “visivo” accessibile a tutti. Il peso della retorica emerge con maggiore evidenza nei commenti della voce fuori campo, giacché il linguaggio usato rafforza da una parte l'immagine edulcorata della realtà come si è soliti mostrarla, dall'altra favorisce l'identificazione in uno spazio comune, costruito su un simbolismo altrettanto retorico di matrice religiosa.

Il giorno successivo alla sfilata militare, ha luogo nella chiesa di Santa Barbara a Madrid un solenne atto religioso. Franco, circondato da una folla osannante di gente, dagli esponenti del nuovo governo e dai rappresentanti dei paesi amici, offre all'altare la spada della vittoria. Anche in questa occasione, gli operatori del *Noticario Español* filmano l'evento che viene presentato al pubblico con queste parole: “...*en Madrid, en la Iglesia de Santa Bárbara tiene lugar un acto religioso, hondamente emotivo, en el que el Caudillo hace entrega a Dios de su espada victoriosa ante el Cardenal Primado...*”.³⁹⁶ Si tratta di un rito che, alludendo alla riproposta alleanza tra trono e altare, mirava a rappresentare l'eliminazione di qualsiasi riferimento alla laicità dello Stato nella ridefinizione della *Nueva España*. La cinepresa si sofferma sull'arredamento interno della chiesa, un insieme omogeneo di simboli che rievocano un glorioso passato, la *Reconquista* e la battaglia di Lepanto.³⁹⁷ In perfetta adesione con lo stile rappresentativo che caratterizzerà anche la produzione successiva, il notiziario ritrae un mondo allegorico che si costruisce tra le mura della chiesa; l'altare, coperto dal baldacchino – privilegio, questo, riservato ai sovrani – si trasforma nella meta simbolica del viaggio di Franco mentre percorre

³⁹⁵ Cit. dal *Noticario Español* n. 20 realizzato nel maggio 1939

³⁹⁶ Cit. tratta dalla parte iniziale del servizio intitolato *Madrid. El Caudillo ofrenda a Dios su espada*, contenuto nel *Noticario Español* n. 21 proiettato nel maggio del 1939.

³⁹⁷ Nella battaglia di Lepanto si scontrarono, nell'ottobre del 1571, le flotte dell'Impero Ottomano e della Lega Santa cristiana che riuniva forze navali di Venezia, della Spagna, del Papato, di Genova, dei Cavalieri di Malta e del Ducato di Savoia. La battaglia, durata poche ore, si concluse con la vittoria delle forze cristiane. Per approfondimenti argomento si veda, F. Garcia de Cortazar y J. M. Gonzalez Vesga, *Storia della Spagna*, Milano, Bompiani 2001

la navata portando con sé rami di ulivo. Il raggiungimento dell'altare e l'offerta della spada a Dio legittima il passaggio del Caudillo da condottiero di una guerra vittoriosa a capo della nuova nazione che *risorge* proprio dalle ceneri del conflitto civile e, al tempo stesso, formalizza la collaborazione tra la Chiesa cattolica e il potere politico. La scelta di includere questo tipo di immagini mira all'esaltazione della figura di Franco, capo invincibile investito della protezione divina, cui faceva da cornice il recupero delle pratiche devozionali di origine medievale.

Di fatto, il potere di Franco, "Caudillo por gracias de Díos" è assoluto, come lo era un tempo quello dei monarchi, nonostante il peso preponderante assunto dall'esercito e dalla Falange nella definizione ideologica del Nuovo Stato. Sulla base di questo tipo di rappresentazioni, è lecito affermare che gli ultimi numeri del *Noticiario Español* concorrono di certo alla costruzione di uno schema iconografico-narrativo basato sulla fusione tra elementi innovativi e classici, con un'attenzione particolare rivolta al recupero delle tradizioni cattoliche; schema che troverà però la sua piena applicazione nelle immagini del notiziario NO-DO, delineando nell'insieme un vero e proprio programma politico. Si tratta di una rappresentazione di certo monolitica, finalizzata alla legittimazione e all'esaltazione dei valori del Regime attraverso un modello rappresentativo basato su alcuni principi indiscutibili: sottolineare la personalità del Caudillo, far risaltare l'indole religiosa della società spagnola, evidenziare l'opera sociale del Nuovo Stato accentuando la *nobiltà* insita nel falangismo.³⁹⁸

³⁹⁸ Con il termine *falangismo* si indica il movimento politico ispirato al fascismo italiano fondato da José Antonio Primo de Rivera nel 1933. Nel 1937, Franco emana un decreto di unificazione di tutti i partiti, stabilendo di fatto la fusione in un'unica identità politica delle due organizzazioni più attive: la Falange Española e la Comunión Tradicionalista, movimento monarchico-carlista, concentrato nella zona della Navarra, ispirato ad un cattolicesimo integralista. Il decreto stabilisce la soppressione di tutti i partiti politici esistenti e il passaggio della nuova formazione (FET y de la JONS, Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, comunemente chiamata "Falange" o "Movimiento") sotto il comando assoluto di Franco. Si tratta di un'associazione simile per alcuni versi al partito unico degli altri regimi totalitari, ma con una differenza sostanziale: essa viene creata dall'alto, da un capo già insediato nello Stato. La Falange non riuscirà mai ad imporre la sua egemonia nel rapporto tra Stato e società, sebbene abbia per molti anni un ruolo determinante in diversi settori e istituzioni del Regime. Cfr. G. Di Febo, S. Juliá, *Il franchismo*, Roma, Carocci 2003; S. Payne, *Falange: a history of Spanish fascism*, London, University Press 1962; M. S. Ellwood, *Prietas las filis: historia de la Falange Española (1933-1983)*, Barcelona, Editorial Critica 1984.

All'indomani della fine della guerra civile, la nuova formazione politica avverte la necessità di sostituire la legislazione esistente – repubblicana e lontana dagli interessi e dalle prospettive del governo dittatoriale – ed elaborare una nuova strategia legislativa consona alle idee del Regime, col il fine di attribuirgli quella legalità che al momento, di fatto, non possiede.

La nuova legislazione avrebbe dovuto investire di novità anche la sfera dei mezzi di comunicazione di massa e stabilizzare il legame con la Chiesa, con lo scopo di tutelare quelle istituzioni che, nei progetti dei franchisti, dovevano provvedere all'educazione popolare. Nei primi anni del dopoguerra, l'emanazione di una serie di decreti favorisce l'apparato ecclesiastico; sono i primi mattoni di quell'opera che verrà portata a compimento qualche anno dopo con la firma del Concordato del 1953, considerato dal Regime il *“miglior dei fatti della storia delle relazioni tra la Santa Sede ed un Stato”*.³⁹⁹ Il governo nazionale reintroduce subito l'insegnamento religioso nelle scuole primarie e medie così come l'assistenza spirituale alle forze armate. Contemporaneamente viene abrogata la legge del 1932 sul matrimonio civile ed si ristabilisce la Compagnia del Gesù, con relativa restituzione dei beni. La decisione da parte del Vaticano di riconoscere pienamente il governo nazionale mentre era ancora in piedi quello legittimo ha indubbiamente trovato nella

³⁹⁹ In un decreto del 26 gennaio del 1944 si afferma che alla base della formazione e dell'insegnamento accademico debbano esserci criteri cattolici. Nello stesso anno, un nuovo decreto stabilisce l'insegnamento obbligatorio della religione cattolica negli istituti tecnici e professionali superiori; la stessa normativa sarà applicata anche alle scuole medie. Nel *Fuero de los Españoles* del 17 luglio 1945, si ribadisce l'importanza della religione cattolica, la religione ufficiale di Stato, che gode di una protezione altrettanto ufficiale: *«...la profesión y práctica de la Religión Católica, que es la del Estado español, gozará de protección oficial. Nadie será molestado por sus creencias religiosas en el ejercicio privado de su culto. No se permitirán otras ceremonias ni manifestaciones externas que las de la Religión Católica..»*. Ancora, nel 1945 viene approvata la *Ley de Educación Primaria* che incarica la Chiesa di creare scuole elementari e superiori e le concede il diritto “di vigilare e ispezionare ogni insegnante sia nei centri pubblici che in quelli privati, e tutto ciò che abbia relazione con la fede e con i costumi”. La firma del Concordato nel 1953 si colloca nel processo di fuoriuscita della Spagna dall'isolamento internazionale: revoca nel novembre del 1950 da parte dell'ONU della condanna del Regime di Franco del 1946; ammissione all'Unesco del novembre del 1952. La ragione vera e ultima va però ricercata negli accordi politico-militari sottoscritti sul finire del 1953 tra la Spagna e gli Stati Uniti, che prevedevano l'installazione di basi nordamericane in suolo spagnolo e un patto di difesa e che, di fatto, comportavano l'inserimento nel blocco occidentale. La diplomazia vaticana che si era opposta alla messa in quarantena della Spagna da parte della comunità internazionale rischiava ora di essere scavalcata da quella statunitense, o quantomeno di apparire subalterna. È allora che si decide di firmare, il 27 agosto 1953, il Concordato, quasi un mese prima della firma degli accordi militari con gli Stati Uniti. Sul rapporto tra Stato e Chiesa nel periodo del primo franchismo si veda, R. Díaz Salazar, *Iglesia, dictadura y democracia*, Madrid, Hoac 1981

progettazione ed attuazione di questi provvedimenti una forte spinta.⁴⁰⁰ Nelle storiografie che raccontano la storia della guerra civile si ammette esplicitamente che la Chiesa si schiera al fianco dei franchisti, dando loro un appoggio immediato e convinto alla sollevazione militare del 18 luglio.⁴⁰¹ Allo stesso modo, fin dal 1936 Franco aveva espresso il proposito di ancorare la Spagna alla sua tradizione cattolica e di abolire la legislazione laica della Repubblica.

Nell'immediato dopoguerra, la situazione che imperversa nell'ambito della cinematografia nazionale è allarmante: le strutture appaiono parzialmente paralizzate, le distruzioni materiali lasciate dal conflitto sono talmente gravi da incentivare l'esodo di moltissimi registi, operatori e attori verso altri paesi; il tutto aggravato dalla difficoltà a trovare i capitali necessari per riavviare la produzione. A partire dal luglio 1939 l'apparato cinematografico dipende direttamente dal Ministero dell'Interno, più precisamente dalla Direzione del Servizio Nazionale della Propaganda. Tale dipendenza chiarifica subito il ruolo che avrà il cinema, soprattutto il cinema di attualità, nella Spagna di Franco: uno strumento di propaganda al servizio della politica.⁴⁰² José Sanz y Diaz, membro della Junta Superior de Censura Cinematográfica, in un articolo dal titolo quanto mai significativo – *Hacia un cinema nacional* – riassume bene le posizioni ufficiali dei dirigenti politici nei riguardi del mezzo cinematografico. Il cinema viene incluso in quel programma di rieducazione popolare di cui si dota la Spagna immediatamente dopo la fine della guerra. L'elemento ricorrente in questo progetto di creazione di un "cinema nazionale" è il ricorso alla *Storia*, supporto dal valore educativo, attraverso cui si esprime l'identità nazionale. Ma la storia che si vuole portare sugli schermi cinematografici evoca soprattutto un passato recente, quello della guerra civile. Celebrare la vittoria del franchismo e, al tempo stesso legittimarlo, è lo scopo del nuovo cinema di "esaltazione patriottica".⁴⁰³

⁴⁰⁰ Si veda il saggio di C. F. Casula, *La Santa Sede e il franchismo dalla guerra civile al Concordato: appunti e documenti*, in C. Natoli, L. Rapone, "A cinquant'anni dalla guerra di Spagna", Milano, Franco Angeli 1986, pp. 70-109

⁴⁰¹ Per uno studio generale sulla guerra civile spagnola si veda G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995.

⁴⁰² Si veda sull'argomento, N. Berthier, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Paris, Presses Universitaires de France 1998 pp. 20-26

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 22

“...El cine español no fue mejor en la ante-guerra, porque muchas de aquellas producciones eran ensayos pelicularos, y nuestros filmes han de ser arte de afirmaciones rotundas, basadas modularmente en nuestra especial idiosincrasia, en nuestro ambiente, paisaje, psicología, costumbres, ritos y leyendas. Alma, naturaleza y folklore en una palabra. Debe ser la expresión genuina de nuestro carácter heroico y religioso, generoso y soñador, exponiendo sobre el lienzo de plata nuestra Historia y nuestros valores morales. Nada de españoladas, ni de tergiversaciones, ni de costumbrismo huero y sin meollo. Nuestro Cinema ha de ser la expresión y justificación artística de la gloriosa Raza española. Hay que filmar valores totales y situaciones plenas, escenarios naturales y procesos psicológicos humanos, huyendo como el diablo. Los cucos, los amanerados y los tontos no deben tener cabida en el Nuevo Estado...”⁴⁰⁴

La comunicazione sociale e politica che si sviluppa nel corso della dittatura è di fatto strutturata secondo uno schema preciso: quello emanato dalle autorità al potere che considerano i mezzi di comunicazione di massa uno strumento indispensabile per l'organizzazione e la legittimazione del nuovo Regime, attribuendogli un ruolo importante sia dal punto di vista dell'educazione che della propaganda. Si tratta di una struttura per molti versi simile a quella dei regimi totalitari degli anni Trenta, dove lo Stato centralizzava, dominandolo, il controllo dell'informazione scritta e

⁴⁰⁴ Cfr. l'articolo di José Sanz y Díaz, *Hacia un cinema nacional*, in « Radiocinema » n. 7, giugno 1938. Nella Spagna del dopoguerra civile circolavano un buon numero di pellicole straniere, con un'incidenza maggiore di prodotti provenienti dalla Germania e dall'Italia. L'idea era quella di far conoscere al pubblico spagnolo il cinema italiano e tedesco, considerato un esempio cui guardare. L'Italia fascista, pertanto, collabora materialmente ad alcune coproduzioni spagnole. Agli inizi degli anni Quaranta, il film dell'italiano Augusto Genina, *L'assedio dell'Alcázar*, si rivela un successo: il film ritrae un episodio mitico della guerra civile, quello della difesa dell'Alcázar da parte dei nazionalisti. Uscito in Spagna il 28 ottobre del 1940 col titolo *Sin novedad en el Alcázar*, il film attira la curiosità dei registi spagnoli che lo adottano come modello da seguire. Altro film che vede la coproduzione della Spagna e dell'Italia è *Carmen tra i rossi*, di Edgar Neville, lungometraggio realizzato da un'equipe italiana con attori spagnoli, e presentato a Madrid nel 1940 con un relativo successo commerciale. In realtà, se si prende in analisi la produzione agli inizi degli anni Quaranta, si osserva che il numero dei film rispondenti ai criteri ufficiali è davvero esiguo. Tra la fine della guerra civile e l'uscita di *Raza*, vero elogio del Regime, nel gennaio del 1942, la produzione cinematografica annovera settanta lungometraggi, di cui tre solamente rispondono alla volontà di esaltazione patriottica: *El crucero Baleares*, *Escuadrilla* e *Harka*. La restante produzione si compone essenzialmente di film d'evasione, commedie e drammi. Ciò che permette di classificare i tre film in un unico genere è una serie di punti in comune che rispondono alle aspirazioni ufficiali in materia di rinnovamento del cinema nazionale. Essi trattano la storia recente della Spagna, fino alla costituzione del nuovo Regime; i tre film esaltano innanzitutto il valore militare, quello stesso valore che si ritrova ancora, a due anni dalla fine della guerra, come uno dei fondamenti del Regime. Per un approfondimento sull'argomento, R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española 1986 ; V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial 2006; A. Del Amo, *Cátalogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española 1996.

audiovisiva ed emanava le sue direttive attraverso una rete di canali distribuiti in tutto il territorio nazionale. Quella che si verifica in Spagna alla fine della guerra civile è una situazione di monopolio, laddove il controllo sull'informazione detenuto dallo Stato è totale poiché impone il suo orientamento ideologico tanto sui contenuti quanto ai professionisti del settore.

Questo schema “interventista”⁴⁰⁵ – così definito da Araceli Rodríguez – si mantiene invariato e senza sostanziali cambiamenti fino alla fine degli anni Cinquanta, nonostante la sua applicazione pratica presenti delle difficoltà legate alle evoluzioni del Regime e alla convivenza di “famiglie” autonome appartenenti ai diversi gruppi (falangisti, cattolici, monarchici, carlisti).⁴⁰⁶ Tuttavia, ciò che caratterizza effettivamente il lungo periodo della dittatura è la censura di ogni messaggio, elemento necessario per sostenere la difesa degli interessi dello Stato, ovvero “gli interessi nazionali”: alla censura è strettamente collegato il concetto di propaganda coercitiva e di repressione, volta ad eliminare le opinioni dissidenti ma soprattutto a costruire un discorso favorevole al Regime.⁴⁰⁷ Come sostiene Francisco Sevillano Calero, “...la utilización estatal de los medios de comunicación fue uno de los mecanismos de adoctrinamiento...”⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ A. Rodríguez Mateos usa il termine “esquema intervencionista” per riferirsi al monopolio dell'informazione audiovisiva che caratterizza la Spagna nell'immediato dopoguerra. Cit. in A. Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp 2008, p. 13

⁴⁰⁶ Per un'analisi più approfondita delle diverse voci del franchismo si veda, J. M. Thomàs i Andreu, “La configuración del franquismo. El partido y las instituciones” in *Ayer. Asociación de historia contemporánea*, n. 33, año 1999, pp. 41-63. L'autore, analizzando la prima tappa del Regime, ne mette in luce il carattere fortemente discontinuo. Tuttavia, tale caratteristica risale agli anni della guerra civile, quando in seguito al “levantamiento” del 18 luglio si forma un blocco eterogeneo che raggruppa diverse voci politiche (monarchici, carlisti, fascisti falangisti, cattolici) ma anche istituzioni quali la Chiesa cattolica e l'Esercito nazionale. La presenza e la convivenza in un unico blocco di gruppi diversi offre a Franco la possibilità di fare da mediatore, mantenendo un potere assoluto sulle parti a lui subordinate.

⁴⁰⁷ Alcuni studi recenti hanno definito il franchismo un “periodo di lungo silenzio”. Una definizione, questa, strettamente collegata alle pratiche censorie e repressive attuate nel corso della dittatura. Si veda sull'argomento, M. Richards, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica 1999.

⁴⁰⁸ Cfr. F. Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Universidad de Alicante 1999, p. 45. Tuttavia, è doveroso sottolineare che l'autore concentra le sue riflessioni sull'analisi dei messaggi diffusi attraverso la radio e la stampa e conclude sostenendo che l'influenza sociale della capacità di addottrinamento di questi mezzi è in realtà assai limitata, giacché è attraverso l'apparato educativo (scuole e istituzioni religiose) che il Regime pone le basi per la costruzione di un discorso propagandistico più funzionale alle proprie esigenze.

4.2 L'ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA NEL REGIME FRANCHISTA: LA POLITICA DI «EDUCACIÓN POPULAR»

L'analisi presentata in questa sede, e nelle pagine a seguire, ha come oggetto le immagini del NO-DO in cui si racconta la guerra civile. Prolungare l'indagine della fonte audiovisiva agli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto, permette di verificare l'esistenza – o meno – di punti di contatto e di influenze reciproche tra la produzione franchista relativa al periodo della guerra e quella propria della dittatura. Lo strumento che ha permesso di portare a termine tale analisi è il NO-DO, il notiziario cinematografico proiettato a partire dal 1943 per quasi quaranta anni. Tuttavia, per comprendere le dinamiche, la funzione e l'azione del NO-DO come strumento di propaganda e di legittimazione del Regime è necessario ricollocarlo all'interno del composito contesto storico-politico e culturale in cui viene creato. Tra il 1936 e il 1940, durante il conflitto civile e nell'immediato dopoguerra, si pongono le basi legislative per il controllo sui mezzi di comunicazione di massa. Lo scoppio della guerra civile comporta, per entrambi gli schieramenti, una "strumentalizzazione" dei mezzi di informazione che divengono armi al servizio della propaganda. Come diretta conseguenza di questa situazione, si intensifica la censura; di fatto, l'emanazione di una serie di disposizioni restrittive limitano la libertà di espressione in qualsiasi settore dell'informazione. Già a partire dal dicembre del 1936 viene ordinata nella Spagna franchista la confisca di tutto il materiale considerato sovversivo e immorale; si tratta di una misura censoria preventiva che viene formalizzata nel novembre dell'anno successivo, quando si crea a Salamanca la *Junta Superior de Censura Cinematográfica*, un organismo dipendente dal Ministero dell'Interno.⁴⁰⁹

Con la fine del conflitto, il controllo sugli strumenti di informazione resta immutato; anzi, un clima di repressione, la forma *più* severa della censura, caratterizza il lungo periodo del dopoguerra, diretta contro qualsiasi opinione, analisi e osservazione che fosse in disaccordo con l'ideologia ufficiale. Lo stesso Dionisio Ridruejo, responsabile del Servizio di Propaganda fino al 1941, scriverà negli anni

⁴⁰⁹ Cfr. F. Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, op. cit., p. 55

Settanta nell'ambito di un'analisi critica del franchismo che "la censura istituzionale era dogmatica, xenofoba e improntata alla pudicizia in maniera inverosimile".⁴¹⁰ Periodici, quotidiani, sceneggiature teatrali e cinematografiche, ma anche opere letterarie e discorsi di ogni genere vengono obbligatoriamente sottoposti ai rigorosi controlli da parte delle istituzioni governative. Punto di forza del Regime è la *Ley de Prensa*, promulgata dal ministro Serrano Súñer con l'intenzione di sopprimere gli scritti dei repubblicani e firmata da Franco nell'aprile del 1938. L'applicazione della legge prevede la doppia censura (al momento della consegna dello scritto ed, eventualmente, a pubblicazione avvenuta) per ogni tipo di opera ad eccezione di quelle ecclesiastiche e stabilisce l'intervento dello Stato sulle nomine dei direttori dei giornali. Nel testo si legge:

«...no podía perdurar un sistema que siguiese tolerando la existencia de ese "cuarto poder", del que se quería hacer una premisa indiscutible... no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado... Hay que evitar los males que provienen de la libertad de tipo democrático. La prensa debe estar siempre al servicio del interés nacional; debe ser una institución nacional, una empresa pública al servicio del Estado... ».⁴¹¹

Tale normativa resterà l'unico strumento legale a disposizione del Regime, fino a quando nel 1966 sarà sostituita da una nuova *Ley de Prensa*, promulgata dall'allora ministro dell'Informazione, Fraga Iribarne.⁴¹² Di fatto, con la normativa del 1938 e con la creazione, l'anno successivo, della prima agenzia di stampa nazionale – la *Agencia EFE* – che comporta la soppressione di tutte le altre agenzie operanti in

⁴¹⁰ Cit. in D. Ridruejo, *Casi unas memorias: con fuego y con raíces*, Barcelona, Planeta 1976, p. 434. Un aspetto che merita di essere segnalato è il disprezzo che il Regime franchista mostra verso le altre lingue e le altre culture nazionali. Interessante al riguardo è il caso della Catalogna; le pubblicazioni periodiche così come ogni altro tipo di prodotto culturale realizzato in catalano venne severamente censurato dal Regime, imponendo di fatto la centralità dello Stato e il conseguente l'annientamento delle altre entità nazionali.

⁴¹¹ È opportuno ricordare che la stampa assume, sia durante il periodo della guerra civile che nell'immediato post-guerra, un ruolo di estrema importanza nel propagandare il tema della "razza" e della "hispanidad" che caratterizza l'ideologia del Regime. La propaganda franchista raggiunge un'eco considerevole anche nei paesi del nuovo continente. Di fatto, dalla Delegación Nacional de Servicio Exterior de FET y de la JONS dipendono numerose pubblicazioni dirette ai paesi dell'America Latina: il quotidiano *Arriba* viene editato in Perù e in Argentina, *Arriba España* conosce una discreta fortuna nella zona di Cuba, di Porto Rico e ancora in Argentina. Per un'analisi più approfondita sul tema si veda A. Pizarroso Quintero, *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces 1994 pp. 306-308.

⁴¹² Manuel Fraga Iribarne è stato ministro dell'Informazione e del Turismo dal 1962 al 1969.

Spagna, si solidificano quei presupposti che, nel lungo percorso di dittatura, avrebbero garantito all'informazione scritta e audiovisiva una certa unità. La *Ley de Prensa* del 1938, e più in generale la politica sul controllo dei mezzi di comunicazione messa in atto in quegli anni, dà una definizione legale – seppur momentanea – al controllo statale sull'informazione che partendo da un concetto “totalitario” della propaganda, orientata verso la creazione di una “cultura popolare” e verso la formazione di una “coscienza nazionale”, guardava al modello propagandistico tipico dell'Italia fascista e della Germania nazista.

Il vasto programma politico di cui si dota il Regime dedica ampio spazio, soprattutto nei primi anni del dopoguerra, al progetto di educazione popolare per interagire con la società spagnola, profondamente provata dal dramma della guerra e dalle sue conseguenze. Alla guida del Ministero dell'Educazione c'è, tra il 1939 e il 1951, José Ibáñez Martín, da cui dipendono i *Servicios de Información y de Prensa del Estado*, attraverso i quali si esercitano le nuove pratiche censorie. Ibáñez Martín è un uomo di profonde convinzioni tradizionaliste e cattoliche che intraprende come un obbligo morale la missione educativa che gli viene affidata. A lui spetta il delicato compito di occuparsi, nella caotica situazione che affligge la Spagna degli anni Quaranta, dell'orientamento educativo e culturale della popolazione sotto l'impulso ideologico e propagandistico del nuovo Regime. In perfetta adesione ai suoi principi, istituisce nel 1939 il CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), un istituto che, radunando gli uomini de l'Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) e dell'Opus Dei, propone la “restaurazione della classica e cristiana unità delle scienze, distrutta nel Settecento”, imponendo di fatto il mito della *hispanidad* come asse della politica culturale nazionale. Il discorso pronunciato da Ibáñez Martín davanti a Franco in occasione dell'inaugurazione del nuovo istituto di ricerca costituisce una dimostrazione eccezionale di un modo di interpretare la cultura e la sua azione nella società:

“...la ciencia es para nosotros una aspiración hacia Dios. Queremos una ciencia católica, esto es, una ciencia que, por sometida a la razón suprema del Universo, por armonizada con la fe «en la luz verdadera, que ilumina a todo hombre, que viene a este mundo», alcance su más pura nota universal....Nuestra ciencia es la Ciencia española de nuestro Imperio....Aquí tenéis, señor, formado en línea, distribuido por las falanges y centurias de sus patronos e institutos, el nuevo ejército de la

*ciencia española, apercebido ya para la gran batalla de la cultura, ávido de cumplir el programa de la restauración, enrolada en la disciplina del Estado y animado de un espíritu unitario de servicio a la Patria...se agrupan en torno a vuestra egregia figura de Caudillo de España... ”.*⁴¹³

Emerge in questo discorso un duplice concetto di cultura: da un lato vi è una totale esaltazione della scienza, e della cultura in generale, come agente in grado di accelerare il processo di uniformità del paese; dall'altro la ricostruzione del paese attraverso il rinnovamento scientifico fa riferimento alla missione che la Spagna deve compiere, conformemente alla moralità dei costumi e al cattolicesimo, basi del vivere di ogni individuo. La religione cattolica, del resto, era stata un punto di riferimento per le autorità spagnole già prima della guerra civile, quando agli inizi degli anni Venti un colpo di Stato impose la dittatura di Primo de Rivera (1923-1930).

In un saggio basato sulla ricognizione e sull'analisi di fonti innovative – circolari e lettere pastorali – lo storico Carmelo Adagio mette in evidenza le modalità di interazione tra l'episcopato e la società spagnola in un preciso momento della storia del paese: quello della dittatura. Il colpo di Stato viene interpretato dagli uomini della Chiesa come un atto “provvidenziale”, quando non necessario per ristabilire l'ordine delle cose. In quest'ottica, il compito dei credenti era quello di aiutare l'operato della dittatura mediante la preghiera. I vescovi di tutto il paese sembravano di fatto esprimere un consenso unanime intorno al gesto dei “nuovi governanti”, grazie al quale la Spagna tornava a rivolgersi a Dio e Dio alla Spagna.⁴¹⁴ Il tema del ritorno a Dio si univa a quello del ritorno a glorie passate, giacché disordine e mancanza di autorità avevano caratterizzato il regime liberale; di fronte a questa “anarchia”, nel colpo di Stato molti prelati intravedevano direttamente la mano divina in azione per la ricostruzione della Spagna. Una ricostruzione alla quale tutti gli spagnoli erano chiamati a collaborare, sulla base di un profondo spirito patriottico.⁴¹⁵ Alla luce di questa interpretazione dell'evento “storico”, l'identificazione tra la Spagna e il

⁴¹³ Cit. in J. García Jiménez, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) 1980, pp. 82-83

⁴¹⁴ Cfr. sull'argomento lo studio di C. Adagio, “Una liturgia per una nazione cattolica. La Chiesa spagnola e le letture provvidenzialiste della dittatura (1923-1930)”, in D. Menozzi, R. Moro (a cura di), *Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Francia, Spagna)*, Brescia, Morcelliana 2004, pp. 171-196

⁴¹⁵ Secondo Antonio Álvaro Ballano, prelado di Zamora, la pace e la grandezza della Spagna dipendevano esclusivamente dalla condotta umana dei fedeli. Dovere di ogni cattolico era offrire alla patria ogni energia, agire per il bene comune fino al sacrificio della vita stessa. Erano questi i principi del patriottismo, base, insieme alla religione, di ogni possibile grandezza nazionale. *Ibidem*, p. 175

cattolicesimo se da un lato si rinsalda, dall'altro provoca una frattura interna al popolo spagnolo poiché questo schema identitario escludeva sia i non cattolici che gli oppositori della dittatura dalla qualifica di "spagnoli". Non è un caso che, qualche anno dopo, la guerra civile venga interpretata come una crociata religiosa, necessaria anche in questo caso, "per ristabilire l'ordine delle cose e restituire la Spagna alla sua antica grandezza", espressione utilizzata a più riprese all'interno della propaganda cinematografica trasmessa dai notiziari nazionalisti.

Il 5 novembre 1938 si pubblica sul Boletín Oficial del Estado un'ordinanza del ministro dell'Interno, Serrano Suñer, nella quale si dichiara che data l'influenza sempre maggiore che assume il cinema nella diffusione del pensiero e nell'educazione, è opportuno rafforzarne le pratiche censorie.⁴¹⁶ A partire da questo momento, anche la censura cinematografica diventa competenza del Ministero dell'Interno. Oggetto della nuova normativa sono i materiali filmici realizzati dal DNC (Departamento Nacional de Cinematografía), l'organismo incaricato della produzione del cinegiornale nazionalista. Si ricorda a tale proposito che i primi esempi di propaganda cinematografica franchista strutturata risalgono al periodo della guerra civile, quando da Burgos – sede del governo insurrezionale – partono messaggi diffusi via radio, accompagnati puntualmente dall'esecuzione dell'inno nazionale. Tuttavia, con l'avanzare della guerra si avverte la necessità di creare un dipartimento che gestisca la propaganda cinematografica, sul modello delle strutture esistenti già da tempo nella zona avversaria e nei paesi alleati.⁴¹⁷ Un tentativo di emulazione delle pratiche informative già esistenti nel resto d'Europa continua ad essere perseguito nell'immediato post-guerra, allorché la Spagna di Franco si avvale, seppur tra difficoltà ed incertezze, dell'esempio propagandistico proveniente dalla Germania nazista e dall'Italia fascista. Nonostante le intenzioni dei falangisti, la corrente più vicina al fascismo italiano, siano indirizzate verso la costruzione di un discorso propagandistico affine, il progetto incontra delle limitazioni tecnologiche ed economiche, ma anche ideologiche, che inevitabilmente ne riducono l'efficacia. Tuttavia, l'allettante idea di dotarsi di un notiziario cinematografico che riproduca gli

⁴¹⁶ B.O.E., n 128 de 5-11-1938, orden de 2 noviembre 1938

⁴¹⁷ L'analisi delle strutture cinematografiche spagnole incaricate di gestire la propaganda nel periodo bellico è stata affrontata nel secondo capitolo della tesi.

aspetti più interessanti del Regime e che contribuisca ad accelerare e incentivare quel processo di educazione popolare comincia a circolare tra gli ambienti della cultura. Si reclama un cinegiornale nazionale prettamente spagnolo, allo stesso modo in cui si insiste affinché lo Stato si faccia carico dell'informazione cinematografica in maniera esclusiva e interrompa la dipendenza dai notiziari stranieri, attraverso i quali si informa la popolazione. Si tratta effettivamente di un'idea che suscita sì l'interesse delle diverse istituzioni incaricate di organizzare l'apparato cinematografico, ma che al contempo crea dei problemi interni alle stesse strutture, ognuna delle quali vorrebbe gestire la produzione. Rispetto ad altri settori della comunicazione – stampa e radio in particolar modo – già da tempo oggetto di un rigoroso controllo statale, il settore cinematografico, una volta scomparso il *Noticario Español*, era stato trascurato.⁴¹⁸ La necessità di possedere un tale strumento viene chiarita nel preambolo che accompagna il regolamento del NO-DO:

*“...Desde el final de nuestra gloriosa Cruzada de Liberación ha venido convirtiéndose en una necesidad más y más premiante cada día la edición del Noticario cinematográfico Nacional de información española y extranjera que con carácter exclusivo sirva a los fines de propaganda de la política del Nuevo Estado...”*⁴¹⁹

La creazione di uno strumento cinematografico in grado di divulgare la propaganda e l'immagine del Regime a livello di massa è strettamente connessa all'idea di creare *consenso*. Il dibattito storiografico sulla politica culturale del franchismo ha avuto un percorso simile a quello seguito dalla storiografia italiana riguardo il rapporto tra consenso e fascismo, dividendosi tra coloro che sostengono che il fascismo fu incapace di trasformare e generare una propria cultura e altri che difendono, invece, l'esistenza di una vera politica culturale di stampo fascista.⁴²⁰ In Spagna, agli inizi

⁴¹⁸ A partire dal 24 luglio 1940, tanto le pubblicazioni periodiche quanto le trasmissioni radiofoniche sono controllate direttamente dalla Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento.

⁴¹⁹ “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO”, in Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración (AGA) Madrid, 29-09-1942, busta 113

⁴²⁰ A partire dal delitto Matteotti (1924) il fascismo avvertì la necessità di assicurarsi, oltre al potere coercitivo, un consenso molto vasto fra le masse, condizionando la stampa e l'opinione pubblica. Una delle vie attraverso le quali tentò di raggiungere lo scopo fu il totale controllo dell'educazione e dell'insegnamento scolastico. Attraverso le associazioni giovanili e la scuola lo Stato totalitario,

degli anni Settanta, José Abellán segnalava che le autorità franchiste manifestarono un “disprezzo” verso la cultura in generale.⁴²¹ Un punto di vista, questo, che viene messo in discussione dal revisionismo critico di Elías Díaz che, opponendosi alla dottrina politica ufficiale, mostra come durante la dittatura, al di là del “blocco dominante”, vi fu il recupero di una cultura e di un pensiero liberale, democratico e socialista.⁴²² Al contrario, studi più recenti mettono in luce come le autorità politiche mostrarono un reale interesse nell’eleborazione, nel controllo e nella diffusione di una cultura ufficiale. Già durante la guerra civile, i ribelli stabilirono le basi per l’organizzazione di una nuova politica fondata sul binomio imprescindibile di cultura ed educazione; basi che si sarebbero certamente solidificate nel lungo periodo del dopoguerra.⁴²³ Tuttavia, nonostante l’apparente uniformità, la messa in pratica di una politica orientata in tal direzione comporta non pochi problemi alle varie componenti del blocco franchista: la disputa, di fatto, vede coinvolta da un lato la Chiesa, che controllava l’insegnamento, e la Falange che, dal Ministero dell’Interno aveva il monopolio dell’informazione. A partire dall’aprile del 1937, ma soprattutto dopo la costituzione del primo governo di Franco nel gennaio del 1938, le competenze in materia di stampa e propaganda erano della Falange, che proprio in questi anni

esercitando un severo controllo, faceva una colossale opera di inquadramento e convincimento delle masse. Il controverso problema del rapporto tra consenso e fascismo è stato sollevato, in Italia, nella seconda metà degli anni Settanta a partire dalle affermazioni di Renzo De Felice sulla capacità di Mussolini e dei dirigenti fascisti di creare un vasto consenso intorno al Regime tra il 1929 e il 1934, nonostante lo stesso autore avesse segnalato che si trattava di una “fascistizzazione della società più o meno passiva”, fondata quasi esclusivamente su motivazioni contingenti e su reazioni psicologiche momentanee e che, di fatto, “consenso” significò soprattutto “una non opposizione alla politica del Regime. Anche Nicola Tranfaglia è intervenuto in merito all’argomento, intravedendo nel fascismo “la rivoluzione delle classi medie emergenti”, ponendo le basi per quel processo di modernizzazione sociale ed economica di cui l’Italia sarebbe stata pienamente protagonista nel secondo dopoguerra. Tuttavia, una delle principali obiezioni a questa interpretazione arriva da Guido Quazza che intravede nel fascismo e nei suoi metodi repressivi e coercitivi un mezzo per ottenere una passiva rassegnazione. Nega l’ipotesi di un consenso perché - sostiene - non ci fu partecipazione. Si veda sull’argomento, R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi 1974; N. Tranfaglia, “Fascismo: il Regime” in AA.VV., *Storia d’Italia*, Firenze, La Nuova Italia 1978; G. Quazza, *Resistenza e storia d’Italia. Problemi e ipotesi di ricerca*, Milano, Feltrinelli 1976; inoltre, da segnalare uno studio specifico sul tema, P. A. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza 1975

⁴²¹ Cfr. J. L. Abellán, *La cultura en España*, Madrid, Edicusa 1971

⁴²² Cfr. E. Díaz, “Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)”, Madrid, Tecnos 1992, op. cit. in F. Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Universidad de Alicante 1998, pp. 47-49

⁴²³ È questa la tesi esposta da A. Altet in, *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica del Ministerio de Cultura 1984

tentava di avviare una “fascistizzazione” dello Stato franchista, proponendo una comunicazione di tipo “totalitaria” secondo il modello italiano e tedesco.

La propaganda, e più in generale l’addottrinamento politico delle masse attraverso i mezzi di comunicazione, si è rivelato di fatto uno strumento importante ai fini della costruzione del consenso in tutti i regimi fascisti europei. Ad una “propaganda di agitazione”, propria della fase che coincideva con la presa del potere, seguiva una “propaganda di integrazione”, il cui obiettivo era quello di mantenere e al tempo stesso ampliare il consenso verso il regime, adottando una strategia che prevedeva il controllo centralizzato dall’alto diretto in maniera uniforme a tutti gli strati della società. Nel caso dell’Italia fascista, l’organizzazione burocratica che controlla ogni aspetto della cultura culmina nel 1937, quando si istituisce il Ministero della Cultura Popolare. Il compito del nuovo organismo era quello di controllare ogni tipo di pubblicazione, sequestrando tutti quei documenti ritenuti pericolosi o contrari all’ideologia del Regime, nonché di “nazionalizzare” le masse mediante la creazione di una coscienza collettiva che fosse veicolo di unione tra i cittadini e il potere.⁴²⁴ Ma non solo; fra gli altri compiti, ordinava e proibiva ai giornali e alla radio cosa pubblicare e cosa tacere, affinché i cittadini avessero della patria fascista un’immagine alta e fiera, esaltante.

Allo stesso modo, nella Germania nazista viene istituito nel 1933, in coincidenza con l’ascesa al potere di Hitler, un Ministero della Propaganda, alla cui direzione vi era un vero stratega della comunicazione: Joseph Goebbels. Anche in questo caso, così come nel precedente, il Reich cercava di ottenere il consenso attraverso la creazione di un’identità collettiva alla quale tutti si sentivano di voler e dover appartenere. In qualità di ministro, Goebbels assunse il controllo totale di ogni ramo dell’informazione e della vita culturale e sociale tedesca (stampa, cinema, teatro, radio, sport), ovunque applicando con rigore i principi della “morale nazista” e divenendo così il vero e proprio “dittatore della cultura” del Terzo Reich.⁴²⁵

⁴²⁴ Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza 1975

⁴²⁵ Per approfondimenti sulla propaganda nel regime nazista e, in particolare, sulla figura di Joseph Goebbels si veda, E. K. Bramsted, *Goebbels and National Socialist Propaganda 1925-1945*, Michigan, Michigan University Press 1965; ma anche, G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino 1975. Per uno studio sul nazismo, cfr. G. Corni, *Storia della Germania*, Milano, Il Saggiatore 1999

Così, sulla base dei modelli esistenti, nella Spagna franchista si crea, nel maggio del 1941, la Vicesecretaría de Educación Popular, un organismo dipendente dalla Secretaría General del Movimiento diretta dal falangista José Luis de Arrese, con lo scopo di controllare ogni tipo di attività legata alla propaganda. Alla guida del nuovo organismo c'è Gabriel Arias Salgado, “..cuya característica principal era su ciega fidelidad al dictator...”⁴²⁶ che, incaricato della gestione della propaganda, non esita a mostrare una certa ambiguità passando con estrema facilità da posizione tipicamente falangiste a tesi prettamente conservatrici e cattoliche. Tuttavia, nonostante timidi progressi nell'organizzazione delle strutture, la creazione di un notiziario ufficiale sembra essere ancora lontana. Infatti, i primi mesi di attività della Vicesecretaría sono caratterizzati da una situazione di immobilità produttiva, aggravata tra l'altro dalla scomparsa del *Noticiero Español*,⁴²⁷ nonché da una permanente mancanza di mezzi tecnici e una fuga di personale, esasperato dalla penuria economica. Nell'aprile del 1942 l'ambiziosa possibilità di realizzare un notiziario cinematografico spagnolo diventa una necessità. All'epoca circolavano in Spagna il notiziario ispano-tedesco *Actualidades UFA* (Universum-Film-Aktiengesellschaft), creato da Joaquín Reig durante il periodo di permanenza a Berlino in qualità di responsabile della sezione propaganda negli anni della guerra civile; il notiziario nordamericano *FOX-Movietone*, presente già all'epoca del muto, che editava notizie americane e di cronache spagnole e, in misura minore, il *Giornale Luce*, prodotto presso l'Istituto Luce.⁴²⁸ È doveroso ricordare che nella ridefinizione del panorama informativo incide profondamente il corso del secondo conflitto mondiale. la guerra infatti trasforma il cinema della Spagna in un campo di battaglia, dove ognuna delle parti in campo proietta le proprie pellicole con l'intenzione di catturare il favore dell'opinione pubblica locale. I cinegiornali ricalcano alla perfezione le divisioni politiche generate dal conflitto: *Actualidades UFA* sostiene rigorosamente le ragioni dell'Asse, al contrario il *FOX-Movietone* spiega le ragioni degli alleati e suscita l'ira dei tedeschi, per via dei contenuti “pericolosamente” liberali.

⁴²⁶ Cit. in A. Pizarroso Quintero, “Política informativa: información y propaganda (1936-1966)”, in AA.VV., *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona, Ariel 1989, pp. 235-237

⁴²⁷ Si ricorda che l'ultima edizione del *Noticiero Español*, prodotto dal Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) viene proiettata nel marzo del 1941, dopo diversi mesi di inattività.

⁴²⁸ Fino a questo momento il Regime franchista aveva permesso la proiezione, in Spagna, di quei notiziari che durante la guerra civile si erano dimostrati dalla sua parte, come appunto il notiziario americano Fox-Movietone, quello italiano Luce e quello tedesco UFA.

Ancora, durante il 1942 il progetto di una Spagna totalmente fascista, secondo il modello politico avallato dai regimi dittatoriali, viene messo in discussione dall'evoluzione della guerra; quando la vittoria dell'Asse inizia ad essere incerta, i tedeschi pretendono la sospensione immediata del *FOX-Movietone*. Le pressioni naziste contro il cinegiornale statunitense vengono da Fritz Tietz, direttore generale e capo della sezione straniera che si occupa della gestione, in regime di monopolio, del *Deutsche Wochenschau*,⁴²⁹ e da Josef Hans Lazar, personaggio influente che gestisce l'organizzazione della propaganda nazista in Spagna. Pressioni che a breve si trasformano in accordi formali e interscambi tra i due paesi, e che al tempo stesso si rivelano essere la *conditio sine qua non* per la produzione del nuovo notiziario.⁴³⁰ Secondo quanto stabilito dall'accordo ispano-tedesco siglato il 20 novembre 1942, la Germania si impegna a cedere la gestione della succursale spagnola della UFA, nonché il personale di produzione, le infrastrutture e gli archivi filmici. Ma l'accordo comprende anche una clausola che regola l'informazione cinematografica nei rispettivi paesi e nelle loro sfere di influenza: da una parte si stabilisce che il *Deutsche Wochenschau* dovrà filmare solamente le notizie suggeritegli dal NO-DO; viceversa, il NO-DO filmerà in Spagna le informazioni sollecitate dalla UFA. Allo stesso modo, la Spagna dovrà esportare in Portogallo e in

⁴²⁹ Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, circolavano in Germania quattro notiziari: l'*UFA-Tonwoche*, il *Deulig-Woche*, il *Tobis Wochenschau* ed un quarto cinegiornale prodotto appositamente per la diffusione delle notizie all'estero, l'*UFA-Auslandswoche*, dipendente dal Ministero della Propaganda. Il 21 novembre del 1940, nel pieno delle operazioni belliche, i quattro enti si fondono in un notiziario "unico e obbligatorio", il *Deutsche Wochenschau*, il prodotto cinematografico tedesco del periodo bellico della durata di 40 minuti, gestito dalla società UFA. Nel marzo del 1941 i servizi segreti nazisti rilevarono che molti spettatori si allontanavano dalle sale cinematografiche durante la proiezione del notiziario, cosicché Goebbels ordinò la chiusura delle sale per evitare l'uscita del pubblico. Il *Deutsche Wochenschau* nasce con finalità propagandistiche rivolte tanto al mercato germanico, quanto ai paesi dell'Asse. Rappresentava la cronaca settimanale, per immagini in movimento, del Terzo Reich impegnato nel secondo conflitto mondiale: avvenimenti della più cocente attualità politico-militare, resoconti della situazione sui vari fronti bellici, servizi di carattere culturale-artistico, cronache sportive, erano alcuni degli argomenti che corredevano le pagine filmate di questo cinegiornale. Per approfondimenti sull'argomento, cfr. B. Eisenschitz, *Breve storia del cinema tedesco*, Torino, Lindau 1999.

⁴³⁰ Il supporto tedesco alla cinematografia spagnola si rivelò indispensabile anche per la creazione, durante gli ultimi mesi della guerra civile, del *Noticiero Español*. Nel 1940 nuovi e importanti accordi tra la Spagna e la Germania vengono stipulati. In questo periodo, i temi della censura e della propaganda sembrano passare in secondo piano: si sta infatti discutendo della possibile fusione dei notiziari tedeschi UFA, TOBIS e Fox Deulig in un'unica grande testata, il *Die Deutsche Wochenschau*. Al contempo, il *Noticiero Español* viene sospeso temporaneamente per consentire una riforma totale e presentare al pubblico un notiziario nuovo, in linea con le attuali necessità della propaganda nazionale. L'accordo con la TOBIS aveva prodotto in due anni circa 31 notiziari e 22 documentari. Nei mesi seguenti, si avrà una maggiore presenza di notizie spagnole nel cinegiornale *Actualidades UFA*.

America Latina le immagini del *Deutsche Wochenschau*, mentre la Germania si impegna a garantire che le immagini del NO-DO vengano proiettate nei paesi alleati, compresi i territori dell'estremo oriente. La Germania proibisce l'esibizione di tutti i notiziari stranieri nel territorio spagnolo mentre il governo di Franco si incarica di gestire, in regime di monopolio, la produzione e la proiezione del *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO*.

Nel testo del *Convenio* siglato a Madrid siglato da Fritz Tietz e Joaquín Soriano, direttore del "Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO" si legge:⁴³¹

«...El Deutsche Wochenschau de Berlín se compromete a lo siguiente:

- a. *Poner a disposición de "Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO", durante el tiempo de vigencia del siguiente convenio, toda su organización de producción en España, que cesará en sus actividades actuales, constituida por el Noticiario Ufa e integrado por personal que pasará a depender de NO-DO, material de producción y de oficina, archivos de ruido y de música, así como, existencias de película virgen, en las condiciones que en contrato aparte se establecerán.*
- b. *Suministrar, en la medida que lo permitan las actuales circunstancias de la guerra y de los transportes, con carácter exclusivo para el Noticiario Español, doscientos mil metros de película virgen. [...]*
- c. *Entregar, semanalmente, para su explotación por el Noticiario Español, editado por la entidad NO-DO "Noticiarios y Documentales Cinematográficos" las noticias de actualidad, referentes a reportajes de guerra, noticias de Alemania y de los países sometidos a su influencia directa, y noticias internacionales de los demás territorios europeos, así como reportajes de archivo del mundo entero que interesen al "Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO", con maculata para que pueden ser suministradas, con carácter exclusivo por ésta, y para fines de noticiario, a los países de América latina y Portugal, si así le conviniese, sin que en ningún caso puedan ser utilizados por dichos países, con ofensa para Alemania.*

⁴³¹ Di seguito sono riportati i punti salienti dell'accordo ispano-tedesco che interessano in questa sede. Si veda Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Cultura, "*Convenio entre Deutsche Wochenschau y NO-DO*", Madrid, 20 noviembre de 1942, busta n. 113, pp. 1-3

- d. *Proyectar, en lugar preeminente, en todas las versiones exteriores del Noticiario Alemán, de acuerdo con el Deutsche Wochenschau, noticias de España con el texto y sugerencias que se propongan, atendiendo al interés de la propaganda española. En la medida posible, las noticias españolas serán también incluidas, con carácter preferente, en la edición interior del Noticiario Alemán.*
- e. *Suministrar a “Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO” noticias de interés exclusivo para España, obtenidas especialmente en Alemania y demás países europeos en los que tiene organizada la producción o el monopolio de reportajes [...]*
- f. *Instalar en Madrid, de acuerdo con un laboratorio español [...] un estudio de sincronización, con arreglo a la técnica más moderna y, poner a disposición de “Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO” los tecnico y expertos necesarios para la instrucción de los suyos propios.*
- g. *Conferir a “Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO” el monopolio absoluto de noticias y reportajes que debe suministrar Deutsche Wochenschau para todas las naciones de América Latina y Portugal [...]*

Por su parte, “Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO” de Madrid se compromete a lo siguiente:

- a. *Garantizar que, rientras tenga legalmente reconocida la exclusiva del Noticiario Español, la exportación de las noticias propias o de las internacioales que lleguen a su poder, la efectuará valiéndose de su Organización y no a través de otra entina, organismo o persona.*
- b. *Ceder su archivo propio de ruidos y música, durante el periodo de duración del convenio y en las mismas condiciones en que le efectúe el Deutsche Wochenschau (Noticiario Alemán).*
- c. *Poner a disposición del Deutsche Wochenschau con carácter de exclusividad [...] las noticias que, por intercambio o adquisición obtenga Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO” de América Latina y Portugal con derecho para toda Europa.*
- d. *Formar la parte extranjera del Noticiario Español, reservando lugar preferente a las noticias de Alemania y de los países sometidos a su influencia, especialmente reportajes alemanes de guerra, en función de su importancia desde el punto de vista europeo.*

- e. *Suministrar también al Deutsche Wochenschau noticias de interés exclusivo para Alemania, obtenidas en España y sus posesiones, aunque no sea de interés especial para el Noticiario Español.*

- f. *Conceder al Deutsche Wochenschau la exclusiva de los reportajes, que de España y de sus posesiones, hagan « Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO » para su explotación en Alemania, países de su influencia y aquéllos que le hubieren otorgado un monopolio absoluto de noticias y reportajes.*

- g. *Conferir a Deutsche Wochenschau, para su utilización exclusiva en noticiarios, el monopolio absoluto de noticias y reportajes españoles, para las demás naciones de la Europa continental no especificadas en el apartado anterior y zona de influencia japonesa [...] Se exceptúa de esta cinesión a Italia y su Imperio... »*

Non è una coincidenza che il NO-DO venga creato proprio quando le sorti del conflitto mondiale assumono una posizione incerta per la Germania. Tuttavia, malgrado l'amicizia che lega la Spagna alla Germania, il notiziario spagnolo si dimostra esplicitamente favorevole alla causa nazista solo durante il 1943. Poi, poco a poco, prende posizioni differenti e assume la dottrina delle "tre guerre": Occidente, URSS e Oriente. Nella guerra con l'occidente, la Spagna è neutrale; si schiera dalla parte della Germania nella guerra contro l'URSS e con gli alleati nella guerra contro l'Oriente. Per tutto il periodo del conflitto il NO-DO, sulla base degli accordi stabiliti, inserisce nel suo notiziario le notizie provenienti dal *Deutsche Wochenschau*; ma il rispetto degli accordi è parziale, giacché il palinsesto del cinegiornale spagnolo include servizi costruiti con materiali filmici provenienti da altri cinegiornali, in particolare continuano gli scambi con le case di produzione americane. Alla luce di queste considerazioni, il valore degli accordi ispano-tedeschi appare estremamente labile, al punto da indurre a pensare che tale alleanza altro non fosse che un escamotage escogitato dalla Spagna per ottenere quelle infrastrutture necessarie a dar vita al proprio notiziario.⁴³² Di fatto, a partire dal 1943, i vincoli

⁴³² Per uno studio più approfondito sugli accordi cinematografici tra la Spagna franchista e la Germania nazista si vedano le ricerche condotte da E. Díez, *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, in "Archivos de la Filmoteca", n. 33, ottobre 1999, pp. 35-59

cinematografici che legano la Spagna alla Germania sembrano inclinarsi ulteriormente; si assiste ad un calo vertiginoso nell'importazione di materiale filmico tedesco, fino ad arrivare nel corso dell'anno successivo, alla scomparsa di ogni riferimento al cinema nazista nella rivista cinematografica spagnola più nota, *Primer Plano*. La Germania, divisa in quattro zone e con l'industria culturale sotto il controllo degli alleati, praticamente sparisce dal mercato cinematografico spagnolo. In coincidenza con il declino dell'egemonia cinematografica tedesca in Spagna, nel 1943 è Hollywood che riacquista una posizione di privilegio sul mercato spagnolo, nonostante le relazioni conflittuali con le autorità franchista. La presenza della Spagna e della Germania nel commercio cinematografico viene accolta malamente dai gestori delle sale. Dati interessanti al riguardo emergono dallo studio di Emeterio Díez che porta alla luce tanto i problemi legati all'eccessivo prezzo del notiziario quanto ai ritardi nella distribuzione.⁴³³

La storiografia che studia il fenomeno NO-DO sostiene l'ipotesi avanzata da Alberto Reig, dapprima caporedattore di *Actualidades UFA*, poi direttore del notiziario franchista, secondo cui le origini del NO-DO devono essere rintracciate nell'episodio che si verifica il 15 agosto 1942 in un santuario nei pressi di Bilbao.⁴³⁴ Quel giorno, nella basilica Nuestra Señora de Begoña di Bilbao si celebrava, come ogni anno dalla fine della guerra, una messa in ricordo dei *requetés* caduti nel corso del conflitto.⁴³⁵ Tra gli invitati speciali, figura il generale Varela, considerato monarchico, anglofilo e avverso alle tesi falangiste di Serrano Súñer. Assistono alla commemorazione anche alcuni giovani falangisti giunti espressamente da Madrid con l'intenzione di attentare contro il generale. Al termine della cerimonia i giovani

⁴³³ Secondo l'interessante studio presentato da E. Díez, si stima che il prezzo delle pellicole di attualità, prima della comparsa del NO-DO, si aggirasse intorno alle 20.800 pesetas annue, mentre a partire dal 1943, anno in cui appare il nuovo notiziario, l'ammontare del prezzo fosse di 52.000 pesetas annue. Cifre che effettivamente stentano ad incontrare il favore dei gestori delle sale. Al prezzo elevato delle pellicole si aggiunga un rapporto poco equilibrato tra il numero di sale cinematografiche presenti sul territorio spagnolo, circa 4000, e il numero delle copie stampate per ogni numero, circa 100. Ciò comportava che i cinema siti in località di provincia, con minor affluenza, fossero costretti ad esibire il NO-DO con quasi sei mesi di ritardo rispetto alla data di edizione. *Ibidem*, p. 55

⁴³⁴ Il riferimento è al lavoro a quattro mani di V. Sanchez-Biosca e R. Tranche, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española 1997, ma anche agli studi di S. Rodríguez, *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense 1999 e di A. Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Ediciones Rialp 2008

⁴³⁵ "Requetés" è l'appellativo con il quale vengono indicati i combattenti volontari carlisti. Il generale José Varela è considerato, negli anni della guerra civile, il loro capo militare.

lanciano una bomba, ma l'esplosione non colpisce il generale.⁴³⁶ L'episodio, senza dubbio paradossale, comporta una ridefinizione degli equilibri; da un lato, accentua le divisioni tra falangisti, stretti intorno a Serrano Suñer, e carlisti, vicini a Varela; dall'altro costituirebbe l'origine remota della nascita del NO-DO, giacché è proprio in quell'occasione che le autorità avvertono l'urgenza di dotarsi di uno strumento cinematografico, centralizzato e statale. Vi è in effetti una certa prossimità cronologica tra i fatti avvenuti a Begoña, nell'agosto del 1942 e la creazione del notiziario, il 29 settembre dello stesso anno, quando la Vicesecretaría de Educación Popular, nella persona di Manuel Torres López,⁴³⁷ sigla un accordo che sancisce ufficialmente la nascita del Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO:

*“...como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero...con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional [...] Edición del Noticiario Cinematografico Nacional, con carácter de exclusividad que informe semanalmente a nuestro pueblo con sujeción a la técnica más perfecta y moderna con el mayor sentido artístico, de los acontecimientos interiores y exteriores más sobresalientes, siguiendo las consignas de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Este noticiario se compondrá de su parte nacional, producida directamente, y de la parte exterior procedente de los noticiarios extranjeros con quienes se efectuará un intercambio continuo de noticias [...] con la finalidad de que la vida de nuestro país trapase las fronteras llegando al mayor número posible de países...”*⁴³⁸

Le disposizioni giuridiche che accompagnano la nascita del notiziario impongono che al NO-DO spetti l'esclusiva nella ripresa delle immagini e nella proiezione dei

⁴³⁶ Nel tentativo di risolvere la crisi provocata dai gruppi in lite Franco, alcuni giorni dopo l'episodio di Bilbao, destituisce dai rispettivi incarichi sia il cognato Serrano Suñer che il generale Varela e, al tempo stesso, ordina la fucilazione del falangista che aveva lanciato la granata. Poche ore dopo l'accaduto, il vicesegretario dell'Educazione Popolare, Gabriel Arias Salgado contatta i responsabili dei notiziari che si realizzavano e si proiettavano regolarmente in Spagna (quello nordamericano FOX e quello tedesco UFA) per sapere se qualcuno, tra i loro inviati, fosse presente sul luogo dei fatti. Arias Salgado chiese a la UFA di inviare il materiale filmato, nel caso in cui l'operatore fosse stato presente sul posto. Dopo un montaggio e un testo chiaramente manipolato, la Vicesecretaría de Educación Popular lo rimanda alla UFA e alla FOX affinché il filmato venisse proiettato. La vicenda stimola la necessità di dotarsi di un proprio notiziario cinematografico piuttosto che mettere mano a quelli esistenti. Di fatto, l'unico cinegiornale che casualmente ritrae gli eventi di Begoña è il tedesco UFA. Sull'argomento si veda, A. Torres, *Entrevista con Alberto Reig, direttore de NO-DO entre 1953 y 1962*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 15, octubre 1993, pp. 55-58

⁴³⁷ Manuel Torres López è, al momento della nascita del NO-DO, il direttore della Delegación Nacional de Propaganda.

⁴³⁸ Ministerio de Cultura, Archivo General de l'Administración, (AGA), *Acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS*, Madrid 29 de septiembre 1942, caja 113

filmati in tutte le sale del territorio nazionale e coloniale, proiezione che è fin dall'inizio obbligatoria e che tale si manterrà fino al gennaio del 1976. Ciò comporta ovviamente la scomparsa degli altri notiziari cinematografici fino a quel momento editati regolarmente in territorio spagnolo.

*“[...] A partir del día 1 de enero 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias, ningún notiziario cinematográfico que no sea el Noticiario Cinematográfico Español “NO-DO”. Ningún operador cinematográfico que no pertenezca a NO-DO o que trabaje debidamente autorizado por éste, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno. Igualmente, ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados anteriormente, debiendo dar cuenta inmediata a NO-DO de cualquier encargo que se le hiciera en otro sentido...”*⁴³⁹

Nell'ambito di un'analisi storica del notiziario suscita una certa riflessione la sua tardiva apparizione, soprattutto se si osserva il percorso e lo sviluppo delle altre istituzioni create dal Regime per fini propagandistici.⁴⁴⁰ È possibile che tale ritardo non fosse dovuto ad una mancanza di interesse verso l'apparato cinematografico, quanto piuttosto ad una penuria di mezzi idonei a sviluppare un organismo tanto poderoso. Senza dubbio, l'apparizione del NO-DO non sarebbe stata possibile durante la guerra, quando le forze sollevate contavano su un esiguo contributo di mezzi e risorse; del resto, il traguardo raggiunto con la creazione del *Noticiario Español* aveva comportato uno sforzo enorme. Di fatto, con il NO-DO l'apparato statale si dota per la prima volta di un servizio esclusivo volto alla diffusione delle attività del Regime e la condizione di monopolio cui è sottoposto ne rafforza il potere, garantendo uno stretto controllo sull'informazione audiovisiva.⁴⁴¹

⁴³⁹ Estratti della *Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS de 17 de diciembre de 1942*, firmata a Madrid da Gabriel Arias-Salgado, ministro dell'Educazione Popolare. AGA, Ministerio de Cultura, busta 115

⁴⁴⁰ Il riferimento è soprattutto alla stampa, la cui regolamentazione viene sancita nel 1938 con la promulgazione della *Ley de Prensa*. Tuttavia, come si è già accennato, anche la radio era controllata dallo Stato già durante la guerra civile.

⁴⁴¹ Si veda l'articolo di V. Sánchez-Biosca, *NO-DO, icono del franquismo*, in “Letra Internacional”, n. 88, año 2005, pp. 29-37

4.3. UN NOTIZIARIO STATALE, UNICO E OBBLIGATORIO. TEMI E PECULIARITÀ DELL'INFORMAZIONE CINEMATOGRAFICA DEL NO-DO

Dopo un lungo percorso giuridico e istituzionale, il NO-DO si istituisce nel settembre del 1942 mediante una disposizione della Vicesecretaría de Educación Popular, *eufemismo* usato per riferirsi in realtà ad un vero Ministero per la Propaganda, che gli attribuisce il monopolio e l'esclusiva tanto nella produzione quanto nella proiezione. Questa situazione si manterrà tale fino al 22 agosto 1975, data in cui un ordine del Ministero dell'Informazione e del Turismo ne sopprime l'obbligatorietà. Il nuovo organismo, strumento privilegiato di informazione in un Regime con struttura e vocazione totalitaria, nasce con la pretesa di fornire una rappresentazione obiettiva della vita politica del nuovo Regime nell'ottica di una politica educativa volta ad unificare diversi strati culturali. Condizione indispensabile per portare a compimento questa missione di orientamento sociale e didattico tanto ambiziosa, è l'avvio di un sodalizio tra la Chiesa, referente principale dell'orientamento educativo cui guardare, e i mezzi di comunicazione di massa, intesi come veicoli privilegiati di questo genere di *formazione*.⁴⁴² Fin dai primi servizi, il NO-DO si fa portavoce della rappresentazione pubblica della relazione tra

⁴⁴² Interessanti al riguardo sono le tesi esposte dal falangista José Pemartín, nel libro *Qué es lo nuevo?*, pubblicato nel 1937, in cui offre una definizione articolata dello Stato nazional-cattolico: “[...] si España ha de ser nacional y ha de ser fascista, el Estado español ha de ser necesariamente católico...”. Indica, quindi, i provvedimenti legislativi diretti alla configurazione dello Stato confessionale: dichiarazione della religione cattolica come religione ufficiale e proibizione del proselitismo e culto pubblico di altre religioni (il franchismo permetterà altri culti ma solo in privato), restituzione dei beni alla Chiesa e assegnazione all'istituzione ecclesiastica della “*vigilancia efectiva de la Enseñanza, Prensa e Imprenta española en materias dogmáticas*”. Le indicazioni di Pemartín sono la trascrizione emblematica di uno scenario già operante durante la guerra, e cioè la compresenza della definizione ideologica del nazional-cattolicesimo e delle sue molteplici rappresentazioni segnate entrambe da permanenze e reinvenzioni rispetto alla tradizione, poiché il connubio tra i *nacionales* (come significativamente si autoproclamò l'esercito franchista nel corso del conflitto civile) e la Chiesa viene sancito anche attraverso uno spiegamento di apparati devozionali e liturgici. Nelle cerimonie, la riparazione e l'esecrazione per la violenza anticlericale sfociano in una forte ideologizzazione delle pratiche religiose e al tempo stesso in una sacralizzazione di atti militari, istituzionali e bellici per ottenere consenso a quel progetto politico dittatoriale che andava prendendo forma già durante la guerra. Vi si definisce inoltre un tentativo di mobilitazione delle masse, e in questo si esprime la differenza con gli altri regimi fascisti europei: attraverso l'identificazione in un'idea di nazione-patria che vede nel fattore religioso l'elemento di coesione e di appartenenza, in cui l'esser cattolico “s'intende soprattutto nella accezione controriformista e pertanto settaria”. Il dibattito sull'argomento è portato avanti anche da A. Alvarez Bolado, *El experimento del nacionalcatolicismo (1939-1975)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 200.

lo Stato e la Chiesa. Sulla base di questo tacito accordo, ogni mezzo di comunicazione avrebbe potuto rispondere a questa esigenza: tuttavia, la scelta di affidare un compito così delicato ricade sui mezzi audiovisivi, privilegiando il cinema, in virtù del forte impatto che esso ha sulla formazione dell'opinione pubblica popolare. Il NO-DO arriva sugli schermi cinematografici spagnoli trovandosi nel mezzo di una realtà *bipolarizzata*; da un lato, costretto a dover affrontare i problemi socio-politici del paese, strascico della guerra civile; dall'altro, inizia le proiezioni nel pieno del successo che il cinema documentale sta riscuotendo in tutta Europa. È, almeno se si guarda il riflesso internazionale, un momento favorevole per l'avvio di un nuovo notiziario. Di fatto, nel momento in cui il notiziario spagnolo compare nelle sale cinematografiche, il giornale filmato è già da tempo un mezzo di informazione universale, con una lunga storia alle spalle. Il pubblico dei cinegiornali – che nel corso degli anni Quaranta si aggira intorno ai 12.000 milioni di spettatori, di cui un 45% negli Usa e il 33% in Europa – ha totalmente familiarizzato con questo genere di informazione che si configura ormai come un elemento fisso nella programmazione cinematografica.⁴⁴³ Effettivamente, nel complesso periodo del dopoguerra, il cinema cattura l'attenzione degli spagnoli e la sua forza aumenta quando le immagini ricalcano eventi di attualità.

La Spagna che accoglie la nascita del notiziario è dunque un paese povero, profondamente immerso nei disagi seguiti ad una lunga guerra civile: in perfetta adesione al clima del dopoguerra, la mancanza di generi alimentari e la stagnazione economica convivono con le rovine ancora fumanti di tutto quanto è stato bombardato. Come sostiene Araceli Rodríguez Mateos, “...*Sólo se oían las voces de los que celebraban la victoria, mientras el resto se sumía en un silencio prudente que duraría décadas...*”.⁴⁴⁴ In un contesto sociale dominato dal caos, dalla sopravvivenza e dal ricordo di una guerra che ha modificato il volto della Spagna, il cinema è considerato dagli spagnoli il luogo ideale per concedersi un momento di svago. Nel periodo compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta, i cinegiornali – e il NO-DO in particolare – hanno sulla popolazione un forte impatto culturale. Ma il cinema è

⁴⁴³ Dati contenuti in R. Gubern, *NO-DO. La mirada del Régime*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 15, ottobre 1993, pp. 5-9

⁴⁴⁴ Cfr. l'articolo di A. Rodríguez Mateos, *El NO-DO, la crónica cinematográfica que sintetiza en imágenes 40 años de franquismo* apparso nell'edizione de “El Mundo” viernes 8 septiembre de 2006.

anche l'unico strumento che fornisce allo spettatore un'illustrazione completa dell'attualità, arricchita dal fascino della fotografia in movimento. Coscienti di questo potere, le autorità vedono nel NO-DO lo strumento più idoneo per creare e diffondere un'immagine del Regime e del mondo soggetta ai propri interessi di propaganda. Di fatto, tale prospettiva fa sì che il notiziario venga rigorosamente e regolarmente soggetto alle pratiche censorie legate al controllo informativo. E mentre il Regime si assesta, il NO-DO dei primi anni conquista velocemente un pubblico poco informato.

L'orientamento educativo fondato sul nazional-cattolicesimo, che è alla base della politica messa in atto dai mezzi di comunicazione considerati particolarmente influenti sul pubblico della Nuova Spagna e che emerge nei contenuti del NO-DO, ha degli ispiratori. Nei primi anni della dittatura franchista, il responsabile dei mezzi di comunicazione di massa è Gabriel Arias-Salgado, un personaggio che come molti altri del suo tempo, non esita ad affermare che la Spagna uscita dalla guerra civile è una Spagna vincitrice contro le forze del male, che ha combattuto un'autentica crociata, termine che incontra il favore della gerarchia ecclesiastica. All'indomani del conflitto, le teorie sulla legittimazione del Nuovo Stato che circolano negli ambienti della cultura franchista si riallacciano all'interpretazione religiosa della guerra come crociata; si insiste sull'idea che in un paese recentemente uscito da uno stato di lotta civile, di crociata contro i fautori di un profondo sentimento antireligioso, di scontro tra due civiltà – la Spagna e l'anti-Spagna – il cattolicesimo deve essere in grado di fornire un orientamento tale che investa ogni sfera della società. Ancora, un altro intellettuale del Regime che si occupa della politica educativa destinata ai cittadini è Francisco Javier Conde, che sottolinea a più riprese quanto l'aspetto religioso condizioni la vita sociale degli spagnoli e del Caudillo.

*«...la misión religiosa del gobierno político presupone, como términos correlativos, la conciencia de pertenecer a un pueblo elegido. Esta conciencia está presente en la interpretación de la guerra como cruzada y de España como pueblo llamado a salvar al hombre moderno del abismo en el cual ha caído. La voz de Dios es melodía que señala el camino en las horas difíciles... ».*⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Cit. in S. Rodríguez, *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense 1999, p. 164

Secondo questa interpretazione, il franchismo non è assimilabile né al fascismo, né al nazismo; si tratta piuttosto di un'ideologia a sé, il « caudillismo », nella quale spicca come tratto dominante l'influenza della componente religiosa. Questa commistione tra politica e religione, che caratterizzerà il Regime per almeno vent'anni, si trasmette nelle forme del comunicare attraverso una spiccata retorica patriottica volta ad enfatizzare la missione rigeneratrice del Movimiento e a restituire alla Spagna il senso profondo di unità e di fede.⁴⁴⁶ In un simile contesto, la proclamazione del Caudillo come “autorità assoluta” nonché capo supremo del Movimiento va a coincidere con la definizione di *inviato* divino per ristabilire l'ordine nella “città terrena”. Con la nomina a “Caudillo” inizia per Franco un percorso simile a quello degli altri dittatori europei; tuttavia, nella Spagna della guerra civile e del dopoguerra, il termine “Caudillo” assume una valenza nuova, una sfumatura ulteriore che tende ad assimilare Franco ai capi guerrieri del passato medievale spagnolo.⁴⁴⁷ Questa visione anacronistica della storia si riflette nella dimensione “spirituale” della missione del Caudillo. Di fatto, l'idea di *cruzada* intesa come conquista o riconquista di una cattolicità che si è perduta, procede di pari passo con l'idea di una *cruzada* morale, volta alla ricostruzione della vita e dei costumi della Spagna rinata dalla catastrofe della guerra civile. In questo universo in cui passato e presente si intrecciano senza sorpassarsi, la figura di Franco entra in una dimensione epica diventando l'epicentro, il protagonista di ogni tipo di rappresentazione. Servendosi abilmente di un gioco di maschere, egli mostra la propria immagine di militare vittorioso, poi di capo di Stato e del governo, ma anche capo del partito e pertanto referente ideologico. Ed è proprio attraverso queste diverse interpretazioni che la figura di Franco entra in una dimensione “superiore”, apparentemente immune all'erosione temporale.

⁴⁴⁶ Un'interessante analisi dei contenuti religiosi del primo franchismo è portata avanti da G. Di Febo e S. Juliá, *Il franchismo*, Roma, Carocci 2003, pp. 12-14. Per un approfondimento sull'argomento si vedano anche A. Botti, *Nazionalcattolicesimo e Spagna nuova (1881-1975)*, Milano, Franco Angeli 1992 e R. Díaz Salazar, *Iglesia, dictadura y democracia*, Madrid, Hoac 1981; J. Ruíz Rico, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco (1936-1971)*, Madrid, Tecnos 1977

⁴⁴⁷ Il termine « Caudillo » è un soprannome accordato a Franco in seguito alla nomina come Jefe de la Junta de la Defensa Nacional nel settembre del 1936, con la quale concentrava di fatto tutto il potere nelle proprie mani. Secondo la definizione della Real Academia Española, Caudillo è « colui che nelle vesti di capo, guida e comanda la gente in guerra ». Sull'argomento, cfr. R. Tranche, *La imagen de Franco Caudillo en la primera propaganda cinematográfica del Régimen*, in “Archivos de la Filmoteca”, n. 42, octubre 2002, pp. 76-95; P. Preston, *Franco, Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo 1994; E. García Moradiellos, *La España de Franco, 1939-1975*, Madrid, Síntesis 2000

Nei servizi del NO-DO, la morale della dottrina cattolica che anima la politica educativa del Regime si prefigura come un elemento determinante nell'esternazione di quel progetto informativo di cui il notiziario è il referente principale. Le manifestazioni religiose, così come tutta una serie di rituali ricoprono un ruolo di primo piano nella rappresentazione della vita sociale degli spagnoli offerta dal NO-DO. In un certo senso, la centralità di questi temi avalla l'ipotesi che il notiziario venga concepito per illustrare la vita sociale della nuova Spagna piuttosto che per fare una propaganda manifesta del nuovo Regime.

*"...El Documental NO-DO se hacía eco, por un lado, del modo de vivir y ser de los españoles en aquellos años y, por otro, incidía o influía en ese mismo modo de ser y sentir. La religión era un elemento natural de la vida social...[...] todo el año esta acompañado de alguna manifestación religiosa pública...".*⁴⁴⁸

Tutto ciò presuppone l'esistenza di buone relazioni tra la Chiesa e i gerarchi del Regime: relazioni che di fatto esistono e che permettono di trasformare in legge le norme morali dettate dalla Chiesa. Il NO-DO, dal canto suo, si prefigura come un ottimo esponente di questo accordo, riuscendo a mescolare in modo sapiente l'aspetto politico e religioso del Regime. Nel notiziario dominano inaugurazioni, feste, celebrazioni, ricorrenze, festività, processioni; in ognuna di queste occasioni è evidente la presenza di personalità politiche e religiose.⁴⁴⁹ Di fatto, le relazioni e la

⁴⁴⁸ Cfr. R. Gómez Pérez, *Política y religión en el régimen de Franco*, Barcelona, Dopesa 1976, p. 156

⁴⁴⁹ Come in ogni Regime totalitario, il franchismo sviluppa, fin dall'inizio, un gusto particolare per ogni tipo di rituale; rituali che, al contempo, celebrano l'inizio di una nuova tappa storica e sottolineano l'eredità spirituale del passato più glorioso. Il dispositivo del cerimoniale si colloca in una logica commemorativa che comprende diversi atti ufficiali. Così le sfilate militari, le offerte, le messe in campagna trasformano fatti propri del passato in poderosi miti. La conseguenza più imminente di tale condizione è il rivoluzionamento del calendario ufficiale franchista, che si popola delle più svariate ricorrenze: il 1 di aprile o *Día de la Victoria*; il 18 luglio diviene il *Día del Glorioso Alzamiento y fiesta de la Exaltación del Trabajo*; il 1 ottobre diviene *Día del Caudillo* e il 20 novembre, il *Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio*. Si tratta di festività strategicamente ripartite tra i distinti attori istituzionali (partito, esercito, sindacati) cosicché ognuno possa esercitare le proprie funzioni e il proprio protagonismo a seconda della ricorrenza. È interessante osservare il carattere metodico e sistematico delle composizioni rituali: anno dopo anno rimasero immutate, fedeli agli stessi interpreti, allo stesso spazio e allo stesso tempo. Di fatto, il suo scorrere meccanico ha plasmato, senza dubbio, la società spagnola (nonostante la sua inevitabile trasformazione e sviluppo) e generò una specie di "tempo ciclico" in cui, con ogni ricorrenza, tutto sembrava fermarsi e, in un certo senso, ricominciare dall'inizio. Un'analisi interessante delle festività e dei rituali del franchismo è in G. Di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 2002.

simbiosi tra il governo spagnolo e la Santa Sede che caratterizzano il periodo del primo franchismo, si trasformeranno in un accordo formale qualche anno più tardi, nel 1956, con la firma del Concordato. Il legame tra le due istituzioni è reso ancora più forte dal contesto internazionale: lo Stato spagnolo si appoggia alla Chiesa per portare avanti il processo di ristrutturazione educativa del proprio paese, ma non solo; in essa intravede un'alleata per fronteggiare le difficili relazioni con il resto del mondo.

Lo studio e l'analisi del notiziario presuppongono l'adozione di una riflessione metodologica fondamentale: il NO-DO non deve essere considerato solamente come lo strumento attraverso il quale filtra l'ideologia del nuovo Regime. Un'indagine capillare dei contenuti permette di svelare il contesto sociale, politico e culturale in cui il NO-DO si assesta, trasformandosi nel mezzo privilegiato per l'educazione popolare. Senza dubbio, le strette relazioni che il notiziario ha con il Regime ne condizionano lo stile e i contenuti. Al principio degli anni Quaranta, nello statuto che ne decreta la nascita si dice che il notiziario ufficiale del Regime è creato con l'intento di diffondere notizie e *reportage* girati in Spagna e mantenere, così, una costante informazione cinematografica. Al NO-DO viene data l'esclusività nella produzione e nella diffusione di notiziari e, al contempo, se ne stabilisce la proiezione obbligatoria nei cinema spagnoli nazionali e coloniali. La prima edizione appare nel gennaio del 1943; da questo momento in poi, il notiziario viene proiettato obbligatoriamente per i successivi trent'anni, realizzando quasi quattromila numeri, fino a quando, nel 1975, con la morte di Franco e la caduta della dittatura, questa pratica cessa di esistere. Nonostante il NO-DO si sia mosso anche verso altre direzioni – la realizzazione di documentari ed edizioni del notiziario destinate all'estero – è proprio sul cinegiornale diretto agli schermi cinematografici nazionali che le istituzioni incaricate si impegnano per dar vita ad un prodotto che sia un punto di contatto tra la società spagnola e il Regime.

Il NO-DO può essere considerato un resoconto perfetto del proprio tempo, un ritratto della società spagnola così come la intendevano e la volevano indirizzare gli uomini del nuovo Regime, sebbene tale intenzione abbia messo in discussione, più di una volta, la vocazione informativa del notiziario, per privilegiarne gli aspetti

propriamente propagandistici. Se si considerano le caratteristiche proprie del notiziario – l'esclusività nella proiezione e il monopolio nella produzione – si è portati a credere che esso nasca con finalità essenzialmente propagandistiche piuttosto che educative. Ma sono le testimonianze dei protagonisti che svelano un punto di vista differente, insistendo sulla spontaneità dei contenuti trasmessi dal notiziario:

*“...no había planificación alguna. Surgió por generación espontánea. Ni siquiera hubo propósito político, pues no había enemigo, al menos aparente. No se quiso urgir en los temas de la guerra. Si acaso el famoso reportaje sobre el traslado de los restos de José Antonio. No había referencia a la guerra ni tampoco había referencia al rencor. El enemigo había desaparecido...”*⁴⁵⁰

La missione che si attribuisce al NO-DO viene chiarita da Joaquín Soriano, primo direttore di questo «periódico filmado»:

*“...debe reflejar todos los aspectos nobles de la vida de nuestra nación: política, económica, artística, cultural, científica, deportiva, etcétera. También estos mismos aspectos, a ser posible, del mundo entero. Debe, en una palabra, informar, instruir y recrear...”*⁴⁵¹

Il primo numero del NO-DO viene proiettato nelle sale cinematografiche la sera del 4 gennaio 1943, portando sugli schermi le notizie saliente dell'attualità spagnola ma anche riferimenti interessanti, talvolta bizzarri, al contesto internazionale. La prima edizione esalta in grande stile l'immagine di Franco, *Caudillo de España*; a partire da questo momento, egli diviene il modello in base al quale si sarebbe dovuto forgiare il comportamento degli spagnoli. Tale idea è chiaramente ricalcata dalle parole del commento della voce fuori campo: *“...siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle, y lo mismo que él dedica su inteligencia y su*

⁴⁵⁰ Nel suo lavoro, S. Rodríguez si avvale della fonte orale per chiarire alcune questioni relative alla nascita, alla struttura e al funzionamento del notiziario. Egli sostiene che alcune personalità che avevano avuto a che fare in maniera diretta con il NO-DO, tra cui per esempio Joaquín Soriano, nelle vesti di primo direttore o Albert Reig, caporedattore, dichiararono unanimemente nel corso di diverse interviste che non avevano mai ricevuto alcun tipo di pressione e che il NO-DO si considerava, dunque, estraneo a qualsiasi tipo di orientamento politico. Cfr. S. Rodríguez, *op. cit.*

⁴⁵¹ Si veda, A. Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el notiziario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp 2008

*esfuerzo, su sabiduría y su prudencia de gobernante a mantener a nuestra Patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno en su esfuerzo de acción y trabajo ha de seguir esta línea... ”.*⁴⁵²

Il primo numero è *eccezionale* sotto diversi punti di vista; in primo luogo ha una durata anomala se si considerano i tempi di proiezione soliti di un cinegiornale: oltre venti minuti in cui si racconta con un’enfasi e uno stile del tutto particolari della Spagna e della sua rinascita. Allo stesso modo, anche il sommario si presenta straordinariamente ricco, includendo ben quattordici notizie rispetto alle cinque che caratterizzeranno le edizioni successive. Oltre ai servizi che hanno come protagonista Franco, il notiziario ritrae l’atmosfera natalizia che avvolge Madrid⁴⁵³ e la Spagna più in generale, la consegna dei regali ai volontari della División Azul, una partita di football, le nuove pettinature in voga a Parigi, l’introduzione del metano in Italia, le truppe tedesche nel Caucaso (nella sezione *Frentes de guerra*, dedicata ai servizi sulla seconda guerra mondiale), il rientro a Madrid del generale Muñoz Grandes dal fronte russo; e ancora, superando i confini dell’informazione europea, arrivano sullo schermo le immagini della sfilata delle truppe giapponesi dinnanzi l’imperatore Hiro-Hito e quelle di un’operazione commerciale spagnola in Argentina. Il taglio propagandistico dell’informazione contenuta nel NO-DO emerge con chiarezza negli atti di glorificazione del nuovo Regime; ciò comporta che tutte le notizie legate al capo dello Stato abbiano una durata più lunga rispetto alle altre.

Uno degli elementi che ascrivono il NO-DO al contesto in cui opera è il tono inconfondibile della locuzione che effettua il commento alle immagini, un vero e proprio tratto distintivo che permette di identificare il notiziario e di collocarlo nel suo contesto storico. Si tratta di un tono che richiama l’entusiasmo dei vincitori, che privilegia una descrizione delle immagini della notizia piuttosto che un

⁴⁵² Si veda il notiziario NO-DO n. 1, proiettato il 4 gennaio 1943. L’intera collezione audiovisiva che raccoglie i numeri del NO-DO è conservata nell’Archivio Histórico NO-DO (da ora, A. H. NO-DO) che a sede nei locali della Filmoteca Española de Madrid.

⁴⁵³ È probabile che le immagini che ritraggono Madrid siano anteriori al periodo di realizzazione del notiziario e che siano state girate dai fratelli Lumière alla fine del XIX secolo. Quella che viene rappresentata è una capitale ancora poco moderna. Lo si evince dai fotogrammi che riproduco la Plaza Puerta del Sol attraversata dai tram tipici della fine dell’Ottocento. Immagini simili si trovano, ad esempio, in un servizio del *Journal-Gaumont* del 1916 intitolato “Paris: deux tramway en collision à Paris”; in un servizio, sempre incluso in un *Journal-Gaumont* del 1920, intitolato “Industrie: construction des chaussées”; ancora un servizio Gaumont del 1905 intitolato “Les capitales en 1905: Paris...” così come una notizia firmata Gaumont nel 1900 che titola “Paris. Place de la Concorde”.

approfondimento sul contenuto. Nel caso in cui non compaia un commento verbale, le immagini sono accompagnate da una colonna sonora musicale, scelta per soddisfare le medesime intenzioni. Ascoltato oggi, il commento del NO-DO appare ampolloso, retorico e assai artificioso. È soprattutto nel primo numero del notiziario che queste caratteristiche proprie del commento si manifestano apertamente, caricando il testo di frasi fatte, figure retoriche e aggettivi qualificativi usati fino all'eccesso. L'edizione del 4 gennaio rappresenta sicuramente l'esempio migliore per procedere in direzione di questo tipo di analisi poiché offre, dal punto di vista contenutistico e tematico, tutti quei *topoi* che si ritrovano nell'ideologia del Regime. Anche il testo destinato ad introdurre il NO-DO, nella sua finalità e nei suoi contenuti, apparso nel primo numero sotto forma di *presentación*, presenta elementi stilistici e tematici che rimandano ad uno schema propagandistico ben preciso. La locuzione introduce, elencandoli, i punti di forza del nuovo notiziario spagnolo sottolineando lo sforzo e il lavoro che si cela dietro la produzione di ogni numero. Le immagini mostrano un gruppo di uomini indaffarati nel proprio lavoro: gli operatori in fase di ripresa, gli addetti al montaggio e alla sincronizzazione, tutti presentati in una successione ordinata ma fugace di riprese. Il testo della locuzione recita:

“...Noticiarios y Documentales Cinematograficos NO-DO cuenta:

*con una información rápida y completa de todos los sectores de la vida nacional y del extranjero...Las operaciones de selección, montaje y sincronización se realizan rápida y eficazmente...Todos sus trabajos se efectúan en laboratorios españoles dotados por la superioridad de los necesarios medios técnico...Una perfecta organización garantida en todo momento la distribución rápida por todo el ámbito nacional...Realizaremos un esfuerzo constante para cumplir sin desmayo el lema de nuestro Noticiario: ¡ El mundo entero, al alcance de todos los españoles! ”.*⁴⁵⁴

È il linguaggio della propaganda quello che si avverte in questo un messaggio. Una propaganda che si nasconde tra le parole e che mira a far trasparire il concetto di ordine e del comando dietro un lavoro rigorosamente controllato. È doveroso però ricordare che il modo magniloquente di trattare gli avvenimenti non è una caratteristica esclusiva del NO-DO; rientra, di fatto, in uno schema propagandistico

⁴⁵⁴ Cit. dal testo della *presentación* del NO-DO n. 1 (1943)

ben definito che domina nelle produzioni audiovisive di un'epoca costretta, dalla guerra mondiale in atto, a trasformare in messaggi di propaganda la maggior parte dei contenuti dell'informazione. Non di rado, si nota una certa confusione nella formulazione dei commenti *off*. La pratica ricorrente della post sincronizzazione, dovuta essenzialmente alla carenza di strutture adeguate a riprendere il suono in diretta, favorisce l'intento di controllare il prodotto filmico, dal momento che risulta di gran lunga più pratico – e “conveniente” ai fini propagandistici – impostare una voce o un suono a un documento già filmato. L'assenza di suoni registrati in diretta causa la sensazione di mancanza di naturalezza, mancanza che, trattandosi di un notiziario che racconta l'attualità, va ad inficiare sulla verosomiglianza del prodotto. Ma non solo, la sincronizzazione in studio rende ancora più facile l'operazione di manipolazione della colonna sonora, giacché si tratta solo di aggiungere un suono che renda l'immagine più interessante. Una pratica frequente è quella di inserire nel notiziario suoni che riproducono un applauso, un grido di consenso laddove nell'originale sono del tutto assenti o, se presenti, privi di quell'intensità con cui invece sono riprodotti.

Come si è avuto modo di vedere nei paragrafi precedenti, l'apparizione del NO-DO e il carattere esclusivo delle sue proiezioni causa la sospensione immediata degli altri cinegiornali proiettati in Spagna. Ciò comporta che gran parte del personale qualificato rimasto di fatto senza lavoro venga incorporato nello staff del notiziario del Regime, dando vita ad un organigramma redazionale decisamente composito. Così, il direttore Joaquín Soriano è affiancato da Luis Díez Amado, direttore di FOX-España, e da Alberto Reig, capo redattore della UFA. Anche il personale tecnico dei notiziari che si estinguono viene assorbito dal NO-DO. Tra questi, figura l'operatore Juan García, che aveva lavorato per il *Noticiero Español* durante la guerra, e il tedesco Christian Anmander cineoperatore per *Actualidades-UFA*, e diversi addetti al montaggio provenienti dalla UFA di Berlino e operatori della filiale della FOX in Spagna. L'acquisizione di personale straniero qualificato consente alle équipes di ripresa del NO-DO di lavorare sotto la supervisione di persone competenti e avvezzi, già da tempo, a questo genere di professione. Un sostegno decisivo arriva dalla UFA, non solo per la compravendita delle immagini

ma soprattutto per la pratica del montaggio e della sonorizzazione.⁴⁵⁵ Gli operatori cinematografici sono molto attenti a ritrarre quanto accade intorno a loro, sempre pronti a filmare ogni aspetto della vita del Regime che possa trovare una degna collocazione all'interno del cinegiornale. Ciò nonostante, almeno per i primi anni, la presenza di professioni risulta essere assai limitata; in principio, alla composizione del notiziario lavorano solamente un cameraman e il suo assistente. Solo in un secondo momento, viene introdotta la figura del regista, con il compito di supervisionare le operazioni di montaggio delle pellicole. Alla sede di Madrid, dove si coordinano tutte le attività, si provvede alla selezione dei temi, al controllo redazionale, al montaggio e alla sonorizzazione. I corrispondenti operano nelle città di Barcellona, Valencia, Siviglia, Palma de Mallorca, La Coruña e San Sebastián.⁴⁵⁶ I servizi provengono anche dai cinegiornali stranieri, Gaumont, Metro-News e FOX-News, la cui importanza è tale da costituire il 50% del materiale proiettato. La mole di materiale è tale al punto che, a partire dal numero 19 del notiziario, si pubblicano due edizioni settimanali, la A e la B, alle quali si aggiunge nel 1960 una terza edizione, la C. Ma nei primi momenti di vita del notiziario, la qualità delle immagini non è eccezionale a causa di alcune restrizioni dovute alla mancanza di materie prime; un inconveniente, questo, che obbliga i cineoperatori a ricorrere con una certa frequenza alla pratica del riciclaggio.

Con il fine di creare un prodotto interessante ed esaustivo, ogni settimana gli operatori cinematografici giravano per le strade alla ricerca di fatti interessanti da poter inserire e commentare all'interno del notiziario. Così, una processione religiosa piuttosto che un evento sportivo diventano l'occasione per rappresentare, con un montaggio e un commento appositamente conformi alle regole della propaganda, un ulteriore aspetto della vita sociale della Nuova Spagna e nella maggior parte dei casi, dei suoi dirigenti. Il ruolo degli operatori cinematografici è, dunque, estremamente importante per la rappresentazione dell'immagine del Regime. Si tratta di assolvere un compito carico di responsabilità, dal quale dipendeva la messa in scena degli

⁴⁵⁵ Interessante è il caso del tedesco Enrique Guerner, che durante le operazioni di montaggio del notiziario NO-DO affiancava puntualmente l'equipe spagnola, fornendo istruzioni sul procedimento.

⁴⁵⁶ Dopo Madrid, la sede del NO-DO a Barcellona fu una delle prime ad essere operative. Venne creata nel 1943 e coordinata dal redattore capo Juan Serracant.

schemi ideologici proposti dal Regime.⁴⁵⁷ Dalle parole di Alberto Reig si rileva l'importanza attribuita al lavoro degli operatori cinematografici:

*“...El Noticiario lo hacía el cameraman, porque un realizador que lo sistematizara todo, ni lo había ni teníamos medios para ello. Era importantísima la labor del montador, que hacía verdaderos milagros. Eran verdaderos montones de metros de cine rodados los que nos llegaban, a los que los montadores debían imprimir dinamismo, ritmo y viveza...[...] De cámaras estaban Barner y Juan García que procedía del Departamento Nacional de Cine en la zona nacional durante la guerra, y Ramón Sáiz de la Hoya, que era encargado de sonido. Después quedó sólo como operador exclusivamente para actos institucionales con Franco, a quien acompañó en todos los desplazamientos que se rodaba. Casi todo el personal procedía de la UFA ...”.*⁴⁵⁸

I pochi lavori che durante gli anni del franchismo si riferiscono al NO-DO, sottolineano il rapporto di dipendenza tra l'ideologia del Regime e la sua rappresentazione, alla cui base c'è una perfetta organizzazione del lavoro di selezione e montaggio dei contenuti. I temi da filmare vengono suggeriti da un comitato di selezione cosicché il direttore del notiziario è sempre al corrente delle notizie da proiettare e di quelle da oscurare.⁴⁵⁹ Nel novembre del 1942, la Vicesecretaría de Educación Popular pubblica un'ordinanza con la quale si regolano le pratiche censorie da applicare ai prodotti cinematografici:

*“...la censura cinematográfica será ejercida por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, y los recursos de revisión, por la Junta Nacional de Censura Cinematográfica, que dependerá de la Vicesecretaría de Educación Popular, adscribiéndose a la Delegación Nacional de Cine y Teatro...”.*⁴⁶⁰

Nello stesso decreto si contempla il divieto di proiettare pellicole in versione originale, imponendo di fatto l'obbligo del doppiaggio in lingua spagnola, il divieto di esibire notiziari cinematografici stranieri, la censura da applicare ai trailer e

⁴⁵⁷ L'operatore Ramón Sáiz de la Hoya – “falangista, católico, apostólico y romano”, come egli stesso si definì – si occupava personalmente dell'immagine di Franco, filmando ogni atto ufficiale in cui spiccava la presenza del capo dello Stato. Riferimenti in R. Tranche, *La imagen de Franco Caudillo en la primera propaganda cinematográfica del Régimen*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 42, octubre 2002, op. cit.

⁴⁵⁸ Cit. in S. Rodríguez, *op. cit.* p. 118

⁴⁵⁹ Cfr. T. F. Tadeo, *NO-DO: Noticiario de una época*, in “Teleradio”, Madrid 1993

⁴⁶⁰ Cit. in S. Rodríguez, *El NO-DO, catecismo social de una época*, p. 119

qualsiasi altro tipo di pubblicità che accompagni il film nonché l'applicazione della censura su ogni pellicola, tanto nella fase anteriore quanto a quella seguente l'operazione del doppiaggio. Lo scopo di ogni edizione del NO-DO è quello di costruire un'immagine della Spagna promessa e auspicata dai vincitori. Un'immagine che, di fatto, tende ad idealizzare la realtà, rispondendo più alla rappresentazione di una Spagna *che avrebbe dovuto essere* piuttosto che a quello che è veramente. Dai servizi del notiziario si evince che ogni cosa funziona correttamente: c'è lavoro, ci sono beni di prima necessità, i giovani sono educati con le ferree regole della disciplina, la religione ricopre un ruolo da protagonista, di primo ordine e gli spagnoli si divertono in occasione delle feste legate a ricorrenze religiose. Insomma, il NO-DO offre ai suoi spettatori una cronaca decisamente ottimista di come la Spagna si ritrova unita sotto il comando di Franco, garante di pace e ordine. Il quadro idilliaco presentato dal notiziario richiama una visione parziale della realtà, che tende a celare il lato amaro e gli aspetti più controversi di quella realtà presentata perfetta. L'operazione portata avanti dal notiziario segue uno schema ben preciso: distrarre gli spagnoli, tranquillizzarli e al contempo invitarli a credere nelle potenzialità del nuovo Stato, con la speranza – o forse con la consapevolezza – che questo ritratto speranzoso della realtà genera, nell'immaginario dello spettatore, l'idea di un futuro opposto al caos del presente. Con la creazione del NO-DO, il nuovo Regime si dota di un eccellente strumento di comunicazione e propaganda, pur mantenendo una certa ambiguità nella forma e nel trattamento delle notizie.⁴⁶¹ Un esempio interessante di quest'ultimo aspetto è offerto dall'edizione 124 A e 124 B, realizzate nei giorni immediatamente successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale. Si tratta di due reportage retrospettivi – *La paz vuelve a Europa* e *Desde el estadio de la contienda al momento actual* – che tentano di fare un bilancio del conflitto, omettendo volontariamente qualsiasi allusioni ai vinti e qualsiasi altro riferimento ai colpevoli. All'interno di entrambi i servizi, una breve sezione intitolata “España 1939-1945”, spiega la posizione della Spagna nel contesto europeo e chiarisce le ragioni che hanno portato il paese alla neutralità, concetto

⁴⁶¹ Durante la seconda guerra mondiale, per esempio, il NO-DO divulga a più riprese la posizione neutrale presa dal Regime nonostante le pressioni “interventistiche” di Italia e Germania. Al contempo, però, sugli schermi cinematografici spagnoli continuano ad essere proiettati i documentari realizzati dalla Germania nazista e dalle truppe alleate.

questo interpretato come una condizione necessaria per la ricostruzione stessa della Spagna. Nell'edizione A si dirà: “...*España, pais neutral bajo el Gobierno del Generalísimo Franco, caudillo de nuestro Movimiento Nacional...se aplica durante estos años últimos a las tareas de la reconstrucción en todos los órdenes de la industria y del trabajo. Las muchedumbres renuevan su adhesión al Jefe del Estado...*”. Ancora, nell'edizione B si insiste sullo stesso tema con maggiore enfasi: “*España emplea su neutralidad en labores humanitarias...y restañando las heridas de su guerra civil se entrega a las tareas del esfuerzo reconstructor. Bajo el mando de Franco, Caudillo del movimiento nacional y de la paz, ganamos paso a paso victorias crecientes en el orden de la justicia y asistencia social, de la industria y del trabajo*”. Entrambe le edizioni presentano la medesima caratteristica: i servizi si compongono di una catena di piani visivi in cui si mostrano le ricostruzioni operate dal Regime, immagini che confluiscono tutte e terminano con l'inquadratura finale di Franco, acclamato in quanto artefice di tale processo. Ancora una volta, il discorso visivo e quello testuale ben si mescolano per condurre lo spettatore verso un finale carico di significati.

Basti ricordare che il NO-DO nasce per volere della Vicesecretaría de Educación Popular, per essere uno strumento di educazione popolare, e per diffondere, al contempo, l'opera dello Stato in merito alla ricostruzione. Soprattutto, non bisogna dimenticare che il NO-DO si fa portavoce di quei valori irrinunciabili cui guarda il nuovo Regime e che contribuiscono a rendere possibile una definizione ideologica del notiziario. Si tratta, quindi, di rintracciare un *leit motiv*, tanto all'interno della nuova struttura politica, quanto nei contenuti del notiziario che si concretizzano nell'unità della nazione spagnola di fronte le ingerenze esterne, nell'esaltazione dei valori “patriottici”, con la conseguente dequalificazione di tutte le forze avversarie, possibili attentatrici di questa unità nazionale, quali il comunismo, la massoneria e anche la pluralità politica; in una profonda religiosità, nell'esternazione dei buoni costumi, dell'onestà, della decenza nonché nell'integrità familiare. Nella struttura delle notizie, all'interno del NO-DO è difficile rintracciare la presenza di un qualsiasi filo conduttore. Ogni tema affrontato si inserisce in uno spazio proprio, in cui si utilizzano titoli introduttivi per distinguerne l'argomento. Vi è un miscellanea di elementi, talmente lontana dallo stile narrativo monografico

proprio del documentario. Una notizia di politica è preceduta o succeduta da un'altra più pittoresca, senza che vi sia un ordine preciso nell'esposizione dei servizi filmati. Solo in alcuni casi il montaggio è intenzionale; a titolo di esempio, le notizie di sport che costituiscono un'eccezione, poiché sempre presenti e sempre ampiamente discusse. Allo stesso modo, quando le immagini riferiscono di un disastro avvenuto in un'altra parte del mondo, immediatamente si parla dell'opera di ricostruzione che il Regime di Franco sta portando avanti in Spagna, con l'intenzione di procedere ad un implicito confronto nella gestione del paese. Quello che il notiziario sembra voler mostrare è un clima di apparente serenità, in cui si celano tutte quelle informazioni che avrebbero riportato la mente dello spettatore verso i giorni drammatici della guerra passata, o alla situazione presente, caratterizzata da povertà e disagi di ogni tipo. Tuttavia, era l'unico mezzo a disposizione per avere un quadro complessivo dell'attualità, in una Spagna ostile a qualsiasi tipo di contatto diplomatico e severamente censurata dall'interno. Le notizie che riferivano sulla seconda guerra mondiale erano sì trattate settimanalmente, ma si collocavano nella parte finale del notiziario. Le prime notizie ad apparire sullo schermo erano quelle che raccontavano di cronache sportive o di atti ufficiali.

Tuttavia, nonostante l'importanza del notiziario nel corso del lungo periodo del Regime, è doveroso constatare che ad oggi la bibliografia orientata in tal direzione appare assai limitata in Spagna e pressoché assente negli altri paesi europei. Al di fuori del contesto nazionale in cui il NO-DO viene concepito e si assesta, la storiografia internazionale sembra voler ignorare uno degli strumenti più preziosi per comprendere le dinamiche che caratterizzarono il periodo della dittatura franchista. Di fatto una parte considerevole della storia sociale spagnola viene taciuta quando non appena accennata.⁴⁶² Tale circostanza può essere attribuita alle caratteristiche "fisiche" proprie del notiziario: un *corpus* di migliaia di metri di pellicola, in cui si affrontano per quarant'anni tanti, tantissimi temi comporta una

⁴⁶² In Italia, gli unici riferimenti bibliografici sono attribuibili al lavoro di G. Di Febo, R. Moro (a cura di), *Fascismo e franchismo: relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbettino 2005. Si tratta di un testo basilare per chiunque voglia intraprendere un'analisi in tale direzione. I contributi di ogni singolo autore permettono di avere una visione d'insieme e al tempo stesso particolareggiata delle modalità di rappresentazione filmica proposte dall'Italia fascista e dalla Spagna franchista, operando una comparazione feconda tra i cinegiornali realizzati dall'Istituto Luce e la produzione filmica spagnola di stampo franchista. All'interno del testo, si prende in esame anche il caso del NO-DO, con il saggio di R. Tranche, "L'immagine del fascismo nei notiziari e nei documentari del primo franchismo", pp. 307-321.

certa difficoltà nella ricognizione dei dati e nell'analisi dei contenuti all'interno di categorie disciplinari specifiche. Certo è che la mancanza di ricerche sul NO-DO risulta paradossale soprattutto se si considerano gli studi che, al contrario, proliferano sul periodo del franchismo, sulla dittatura e sulla figura di Franco.

Le immagini, i testi e l'inconfondibile stile del NO-DO costituiscono il paesaggio tipico del franchismo e lasciano un'impronta profonda nell'immaginario collettivo spagnolo. Il cinegiornale si pone come primo obiettivo l'analisi della figura del dittatore, presentando con essa l'essenza del franchismo, la storia e l'evoluzione del Regime attraverso quanto le immagini mostrano e talvolta celano. È sbagliato, tuttavia, pensare al NO-DO come ad un mero strumento di propaganda nelle mani del franchismo; esso è anche un'importante scuola di formazione per molti tecnici e registi, ma soprattutto si dimostra un efficace mezzo di intrattenimento del pubblico spagnolo per oltre quarant'anni. Ancora oggi, la vecchia sigla del NO-DO evoca nella memoria collettiva spagnola il ricordo degli anni oscuri del franchismo. L'ambiguità e i disagi legati a questo notiziario hanno occultato un dato importante: la produzione sviluppatasi tra il 1943 e il 1975 costituisce la più completa memoria audiovisiva della storia della Spagna. Nel settembre del 1975, un decreto stabilisce quanto segue: *“se regula la proyección de cortometrajes en las salas de exhibición cinematográfica y se suprime la obligatoriedad de proyección del Noticiario Cinematográfico Español NO-DO”*.⁴⁶³

A partire dal 1943 del NO-DO si elaborano da una a tre edizioni settimanali; nei primi mesi di attività, di ogni numero vengono stampate circa 50 copie, poi dal 1946 si arriva a 200 esemplari per numero da distribuire su tutto il territorio nazionale – che conta di circa 8000 sale cinematografiche – al costo di 25 pesetas per ogni notiziario proiettato⁴⁶⁴. Nel corso degli anni Quaranta, contando su una discreta mole di materiale proveniente sia dai corrispondenti sparsi in ogni zona della Spagna, che dai servizi acquistati presso altri notiziari stranieri – il FOX, il METRO-NEWS e il GAUMONT– il NO-DO riesce a pubblicare due edizioni settimanali, la A e la B.⁴⁶⁵

⁴⁶³ BOE del 19/09/1975, Ordinanza n. 19.594 del 22/08/1975.

⁴⁶⁴ Dati in A. Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el notiziario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp 2008, pp. 21-22

⁴⁶⁵ Nonostante al momento della creazione si stabilisce la proiezione del solo materiale spagnolo, il NO-DO continua ad inserire servizi provenienti da altre case di produzione. Ciò gli permette di dotarsi presto di una seconda edizione, la B, che compare nel maggio del 1943.

Nel 1960, si aggiunge una terza edizione, la C, che andrà avanti fino al 1967.⁴⁶⁶ Dal 1943 al 1981 sono state realizzate circa 4016 pellicole di attualità destinate alle Spagna, per un totale di oltre 700 ore di proiezione. Un caso a parte è costituito dalle versioni del notiziario destinate all'estero: tra queste, 1504 edizioni dirette alle principali capitali dei paesi dell'America Latina: Santiago del Cile, Buenos Aires, Città del Messico, Lima.⁴⁶⁷ 1500 numeri destinati al Portogallo,⁴⁶⁸ 565 al Brasile⁴⁶⁹ e altre 179 edizioni dirette in America Latina, patrocinate dalla compagnia aerea nazionale IBERIA.⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Il numero comprende 2909 materiali in bianco e nero, 908 pellicole sia in bianco e nero che a colori, 199 pellicole a colori. A questi, bisogna aggiungere 1219 edizioni in bianco e nero della rivista *Imágenes*, reportages a carattere monografico i cui servizi erano filmati quasi esclusivamente da operatori spagnoli. Venivano trattati argomenti quali il turismo, la cultura, l'industrializzazione, l'infanzia, gli animali. Ben 700 edizioni di documentari, altro settore di incompetenza del NO-DO; ancora, altri 13 documentari dedicate ad edizioni speciali, 450 documentari a colori, 887 *Imágenes del Deporte* a colori. Il primo numero della rivista *Imágenes* appare in occasione del cinquantesimo anniversario dall'apparizione del cinema; fino al 1969 si editarono, con periodicità settimanale, 1225 numeri della durata di dieci minuti ciascuno. Nel 1969 la rivista cinematografica venne sostituita dai documentari a colori con periodicità mensile. Con l'arrivo di Fraga Iribarne al Ministero dell'Informazione e del Turismo, apparve nel 1971 *Imágenes del Turismo*, una rivista cinematografica destinata ai paesi dell'America Latina. Si vedano, R. Tranche e V. Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española 1999; per uno studio sui documentari prodotti dall'ente NO-DO, si veda il saggio di A. Matud Juristo, *La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO*, in "Historia y comunicación social" n. 13, año 2008, pp.105-118

⁴⁶⁷ Il primo numero di questa edizione riservata ai paesi dell'America Latina appare alla fine del 1945 con il titolo di *Noticiero Español para América*, interamente costruita con servizi del NO-DO. Nei primi quattro anni, la periodicità è irregolare; ma nel 1949 appare puntualmente un'edizione settimanale. A partire dal numero 113, il notiziario presenta un nuovo titolo, *Noticiero Español. Edición exterior*. L'ultimo numero appare il 1 dicembre del 1975. In trent'anni, si proiettano 1504 edizioni. Tuttavia, non è possibile conoscere le ripercussioni che questo notiziario ebbe sulla popolazione locale, né avere notizie certe sui circuiti di proiezione. Sull'argomento, cfr. i dati esposti da R. Tranche e V. Sánchez-Biosca, in *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española 1997, pp. 164-165

⁴⁶⁸ Il *Noticiero NO-DO Universal para Portugal* inizia a essere diffuso nel 1949, in seguito agli accordi stabiliti con la casa di produzione portoghese Doperfilme. Le edizioni si compongono di servizi spagnoli e servizi portoghesi, quest'ultimi realizzati da un'equipe del NO-DO attiva in Portogallo. Proiettato regolarmente ogni settimana, le ultime edizioni sono caratterizzate da una presenza assoluta di servizi spagnoli. L'ultimo numero appare il 23 ottobre 1977, lasciando nella società portoghese un impatto culturale pressoché nullo. *Ibidem*, p. 167

⁴⁶⁹ Con il titolo di *Actualidades para el Brasil*, nel 1950 il NO-DO inizia la produzione di un notiziario settimanale destinato al Brasile con commenti in portoghese. L'edizione andrà avanti fino al marzo del 1961, anno in cui si proietta l'ultimo numero. *Ibidem* p. 167-168

⁴⁷⁰ Alla fine del 1973, il NO-DO stabilisce accordi con diverse istituzioni ufficiali tra le quali la compagnia aerea IBERIA L.A.E. (Lineas Aereas Española), fondata nel 1927, con lo scopo di creare un notiziario da diffondere ad altri 18 paesi dell'America Latina. Tale notiziario, che appare per la prima nel maggio del 1974 con il nome di *Noticiero para América "Iberia"* avrà vita breve e discontinua, scomparendo nell'ottobre del 1977. Simile per contenuti al *Noticiero Español para América*, il primo numero presenta un servizio speciale dedicato alla flotta aerea dell'IBERIA, un omaggio alla compagnia. Di ogni numero si stampano 24 copie, che la compagnia aerea usava per fini promozionali. *Ibidem*, pp.166-167

4.4 PERCHÉ RAPPRESENTARE LA GUERRA CIVILE? UN CASO DI AMNESIA VOLONTARIA?

Un elemento che caratterizza con una certa frequenza i primi servizi del NO-DO è il modo *stentato*, a volte irrilevante, di trasmettere l'informazione, soprattutto quando le notizie da commentare affrontano argomenti poco graditi alla classe dirigente. Notizie che riferiscono di “avvenimenti passati e dolorosi” vengono esposte in maniera rapida – il che contribuisce a creare un senso di smarrimento nello spettatore – e, nella maggior parte dei casi, relegate alla fine del notiziario, lasciando al contrario spazio alle cronache dal taglio leggero e folkloristico. Viene così tradito il classico criterio giornalistico che mira a presentare le notizie in base all'interesse, utilizzando una selezione dell'informazione che privilegia dapprima il trattamento di notizie più banali, e solo in un secondo momento, propone fatti di più ampio interesse giornalistico; il tutto con l'intenzione di far “dimenticare” episodi di attualità poco graditi. In generale, se si fa riferimento allo stile giornalistico, si osserva che il trattamento dell'informazione nella stampa quotidiana e periodica si inserisce all'interno di uno schema stilistico ben preciso che classifica i contenuti informativi in base alle aree tematiche di appartenenza: nazionale, internazionale, cronaca locale, società, economia, cultura, sport, intrattenimento.

Il NO-DO, vero e proprio periodico filmato, non segue questa classificazione standard nell'esposizione delle notizie; al contrario, attenendosi a regole e schemi del tutto soggettivi, presenta un palinsesto atipico che predilige di fatto la cronaca nazionale, lo sport e l'intrattenimento.⁴⁷¹ La vita sociale nella Spagna del dopoguerra civile è poco movimentata; la situazione economica in cui versa il paese è talmente disastrosa che gli unici eventi di cui può dar conto il notiziario riferiscono dell'inaugurazione di monumenti, di nuove aree da bonificare o di edifici ricostruiti. Allo stesso modo, la rappresentazione della vita sociale si riconduce quasi

⁴⁷¹ L'informazione contenuta nel NO-DO si divide in due grandi gruppi: nazionale e internazionale. Nel primo rientrano notizie che trattano la situazione nazionale privilegiando la storia, il nuovo Regime e le sue istituzioni, Franco nelle vesti di Caudillo, di Generalísimo o di Jefe del Estado, le relazioni internazionali, ma anche attività come la religione, l'economia, le notizie folkloristiche, sportive o sociali. Nel secondo gruppo rientrano notizie relative all'evolversi della seconda guerra mondiale, al mondo dopo la seconda guerra mondiale, ma anche notizie “pittoresche”.

esclusivamente ai festeggiamenti che accompagnano le ricorrenze religiosi (Natale, i Re Magi, Sant'Antonio), alle celebrazioni folkloristiche (la festa di San Fermín,⁴⁷² le corride⁴⁷³) o ad avvincenti cronache sportive (gare ciclistiche in Spagna e talvolta il Tour de France). Questo genere di servizi ricorre nel notiziario con periodicità annuale. A questi, si affiancano notizie più ricorrenti, come le inaugurazioni ufficiali alla presenza del capo dello Stato, le sfilate di moda, nonché cronache di attualità spagnole ed estere. Il tutto rappresentato secondo gli schemi stabiliti dalla propaganda, con un stile tendente ad esaltare la società spagnola e i suoi dirigenti e con l'uso di un tono estremamente retorico che ne enfatizza il contenuto. Se il NO-DO si rivela lo strumento privilegiato per consolidare l'immagine di una *Nueva España*, sorta dalle ceneri di un conflitto civile e guidata da una classe dirigente in grado di ripristinare "l'ordine delle cose", allo stesso modo il notiziario è per i franchisti un'arma utile per celare la drammatica situazione che affligge il paese.

Sulla funzione del NO-DO vi sono diverse ipotesi, alimentate dalle intenzioni, manifeste o latenti, che animano i promotori del notiziario. Una prima ipotesi porta a constatare che il NO-DO, in termini generale, si è costituito per soddisfare le necessità informative del Regime, con gli stessi condizionamenti che caratterizzano gli altri mezzi di comunicazione di massa in voga all'epoca. Condizionamenti che, di fatto, prevedono una restrizione nella libertà di espressione e che portano inevitabilmente ad un'informazione asettica e controversa, quando non direttamente propagandistica. Naturalmente, questa intenzione primaria sulla quale si fonda il NO-DO non esclude il conseguimento di altri obiettivi, come lo sfruttamento commerciale, la diffusione della politica franchista in altri paesi attraverso l'uso delle immagini o la creazione di un archivio nazionale cinematografico. Tutti obiettivi che saranno raggiunti, solo in parte, negli anni a seguire. In un testo della Delegación de Propaganda, dal quale dipendeva il NO-DO, si legge:

⁴⁷² La corsa dei tori di San Fermín è un evento che si celebra ogni anno a Pamplona, fra il 7 e il 14 luglio, raccogliendo migliaia di spettatori.

⁴⁷³ Sono frequenti nelle prime edizioni del NO-DO le rappresentazioni delle corride in diverse località della Spagna e gli spettacoli dell'abile torero, Manuel Rodríguez Sánchez, meglio conosciuto come "Manolete", ucciso nel 1947 da un toro alla giovane età di trent'anni durante una corrida che si stava svolgendo nella Plaza de Toros a Linares, nei pressi di Madrid. L'evento sconvolse profondamente l'opinione pubblica spagnola al punto che Franco dichiarò tre giorni di lutto nazionale.

“...Ha sido creado con el fin de producir y explotar el Noticiario español, hacer llegar las noticias españolas al mundo entero, realizar documentales de propaganda general de nuestra patria, sirviendo al propio tiempo a los fines de prácticas y especialización de cuantos elementos nacionales lo merecen y constituir un archivo general de cinematografía...”.⁴⁷⁴

Nell’edizioni del NO-DO vi sono reiterate omissioni di argomenti di un certo rilievo che trovano una giustificazione nella deliberata intenzione di occultare alcune questioni. Un altro elemento, questo, che induce a credere ancora una volta che il notiziario, più che un prodotto cinematografico concepito con fini informativi, fosse in realtà uno strumento manipolato dagli uomini del Regime in funzione di un intento persuasivo, quando non chiaramente propagandistico.⁴⁷⁵ L’oblio volontario di alcuni episodi della *storia* contemporanea ha, di fatto, una motivazione ben precisa: tutelare l’immagine del paese e modellare le emozioni degli spettatori spagnoli, fornendo una rappresentazione “positiva” della Spagna in stato di pace in cui tutto funziona bene, mentre, al contrario, la guerra – il secondo conflitto mondiale – e le sue peggiori conseguenze affliggono i paesi stranieri. All’interno di questo complesso schema ideologico e rappresentativo si inserisce uno degli *oblii volontari* fortemente sostenuti dalla propaganda franchista, quello della rimozione della guerra civile, evento non troppo lontano nel tempo i cui effetti negativi si ripercuotono con una profonda incidenza sulla vita sociale degli spagnoli. Il fine di questo *silenzio* è quello di cancellare dalla mente degli spagnoli il ricordo della brutalità della guerra e di imporre l’immagine di una società, guidata da un attento Caudillo, in cui tutto funziona alla perfezione. Appare paradossale che un evento di tale rilievo si voglia rimuovere dall’informazione audiovisiva fornita dal NO-DO, tanto più se si considera che la guerra e la vittoria avrebbero potuto offrire un ottimo pretesto per lodare, ancora una volta, la superiorità e l’audacia dei *nacionales*. Nella realtà, infatti, è doveroso constatare che le cose procedono diversamente e i progetti di rimozione auspicati dai franchisti si realizzano solo in parte. È vero, la storia della

⁴⁷⁴ Cit. in V. Sánchez-Biosca y R. Tranche, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, in “Cuadernos de la Filmoteca” n. 1, año 1993, Madrid

⁴⁷⁵ È emblematico che nel notiziario non compaiono riferimenti alcuni alle pressioni politiche e alle esecuzioni che caratterizzarono soprattutto i primi anni della dittatura. Né, nel corso degli anni successivi, ci saranno allusioni più o meno dirette, alla crisi universitaria del 1953, né agli scioperi di cui furono protagoniste Madrid, Barcellona, le Asturie e i Paesi Baschi nel periodo compreso tra il 1958 e il 1962.

guerra viene affrontata con servizi rapidi e approssimativi; tuttavia esistono diverse notizie che, costruite con materiale di repertorio, ripercorrono l'inizio e la fine di quel conflitto, evitando accuratamente di rievocarne lo svolgimento poiché quello che volontariamente finisce sotto silenzio è la messa in scena di ciò che tutti vogliono dimenticare: gli orrori di uno scontro tanto cruento tra fratelli, tra spagnoli. Ed ecco allora che le immagini della trasformazione del paese, dei lavori di ricostruzione inondano le edizioni del NO-DO, con l'intenzione di indurre una sorta di amnesia che faccia dimenticare le terribili scene che, da entrambi le parti in lotta, erano state abbondantemente filmate durante il triennio bellico. Riguardo alla rimozione della guerra civile nelle edizioni del notiziario, il ministro Solís interviene sostenendo:

*“...Es posible que NO-DO no hiciese referencia a la guerra para no ahonder en las heridas. Se trataba de superar las dificultades. Lo que no se olvida no se supera. No se urgaba en la herida que estaba, por otro lado, muy abierta todavía...se había producido una división profunda entre los españoles y había que superarla. La referencia constante a la guerra habría sido una barbaridad. La imagen penetra de una forma profunda. Sobre todo en muchos pueblos que habían sido destrozados mantenían la esperanza de que España se estaba levantando, estaba viva, había empresas nuevas, una política de pantanos, una política de regadíos, fábricas de automóviles. El NO-DO en ese sentido elevaba la moral y la esperanza de que iban a superarse las cosas...”*⁴⁷⁶

Ed è proprio alla luce di queste considerazioni che gli uomini del Regime strutturano l'informazione in una direzione ben precisa; con lo scopo di risollevare il morale degli spagnoli negli anni immediatamente successivi alla guerra, il notiziario veicola un messaggio positivo, carico di ottimismo, sulle trasformazioni della società, reso ancora più efficiente dalla potenza dell'immagine in movimento. E per supportare tale progetto è necessario in primo luogo rimuovere gli elementi considerati scomodi. L'assenza di immagini che rievocano il conflitto civile risponde di fatto al desiderio di non risvegliare nello spettatore ricordi dolorosi. Sulla base di questa interpretazione è doveroso constatare quanto la questione dell'oblio sia strettamente legata alla situazione in cui versano i mezzi di comunicazione di massa nel periodo

⁴⁷⁶ È quanto rilasciato da José Solís, segretario generale del Movimiento dal quale dipendeva il Sindicato del Espectáculo – e quindi anche il NO-DO – in occasione di un'intervista. Cit. in S. Rodríguez, *op. cit.* p. 163

del primo franchismo: la rimozione di argomenti scomodi altro non è che la conseguenza più diretta di un contesto in cui l'informazione viene sapientemente manipolata. Nella Spagna degli anni Quaranta, l'apparato comunicativo è caratterizzato dall'assenza di libertà informativa cosicché i principali veicoli di comunicazione sono controllati da istituzioni ufficiali. Ciò comporta che l'immagine del paese offerta dal notiziario venga rigorosamente elaborata dal Regime, che si adopera per selezionare i contenuti ritenuti adatti alla pubblica divulgazione. In questo contesto, una delle prime preoccupazioni dei franchisti è quella di consolidare il Nuovo Stato. Si avverte la necessità di dare una legittimità, il che significa avviare una rottura rispetto al sistema politico precedente. Si punta ad ottenere un vasto consenso popolare, cosicché ogni mezzo diventa di fatto lecito: la repressione e l'esilio politico contribuiscono in maniera preponderante al raggiungimento di questo obiettivo.⁴⁷⁷ Nell'immediato dopoguerra, le autorità politiche sostengono la legittimità del governo franchista attraverso la rappresentazione delle sue origini: la sollevazione militare e la lotta che ad essa era seguita. Di fatto si tratta di

⁴⁷⁷ Soltanto di recente è stata riconosciuta l'esistenza di una rete composta da 180 campi destinati all'internamento, alla tortura, alla "rieducazione", all'annientamento psicologico dei prigionieri, i quali venivano poi assegnati alla legione di schiavi utilizzati per la ricostruzione o la creazione di infrastrutture statali. Una punizione inflitta dalla Spagna "autentica" a quanti avevano militato nelle file di una presunta "anti-Spagna" che consisteva nell'estirpazione radicale di qualsiasi mostra di opposizione e nell'applicazione di una violenza di chiara matrice politica che sarebbe durata ben oltre la fine del conflitto. Il proposito di eliminazione degli oppositori o dei simpatizzanti di sinistra viene portato avanti già nei primi mesi di guerra: circa l'80 per cento dei prigionieri – per lo più esponenti politici del governo repubblicano, capi dei sindacati ed esponenti locali di stampo progressista – sono sottoposti a giudizi sommari e condannati a morte. Ad una prima fase di violenza arbitraria segue la legittimazione della strage compiuta dagli insorti, con l'introduzione di un sistema di reclusione e di internamento subordinato all'autorità militare rappresentata dai Tribunali di Guerra. Come è stato più volte rilevato dagli storici, il ruolo della Chiesa cattolica spagnola nell'andamento della guerra non fu indifferente. Alle violenze perpetrate contro i religiosi nelle file repubblicane, il potere secolare rispose aderendo alla scala di valori tradizionali difesi dalla retorica franchista, ottenendo nel dopoguerra il controllo del sistema educativo e quindi l'enorme potere di formare le "anime" dei fedeli spagnoli. Il clero partecipò in prima fila al conflitto: ai sacerdoti, infatti, era affidato il compito preliminare di classificare i prigionieri nei campi distinguendo i reintegrabili nelle forze nazionaliste da coloro che invece non volevano rinunciare alla fede repubblicana (finendo in carcere o, ancor peggio, al muro). Alla Chiesa fu affidato il compito di "ricattolicizzare" e "demarxistizzare" i detenuti, mettendo in luce la "superiorità psicologica" dei valori rappresentati dal bando franchista, giacché la fede marxista veniva considerata una vera e propria devianza mentale da curare con la rieducazione e la rigenerazione politica del soggetto. Sarà la Spagna della transizione democratica a fare per prima i conti con questo passato indimenticabile. Ma sceglierà di non farlo, tradendo le aspettative dei familiari delle vittime che chiedevano un risarcimento non tanto materiale, quanto simbolico. Sull'argomento si veda, G. Ranzato, *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Bari-Roma, Laterza 2006; J. Rodrigo, *Vencidos. Violenza e repressione nella Spagna di Franco (1936-1948)*, Verona, Ombre Corte 2006; si veda anche l'articolo di S. Luzzatto, *La Spagna tradita dal patto del silenzio. E i conti con il passato restano tabù*, in "Corriere della Sera" del 2 settembre 2006.

un'argomentazione che sarà sostenuta non solo nei primi momenti, quando era necessario legittimare il nuovo stato delle cose, ma che si manterrà viva, in maniera più o meno costante, più o meno articolata, per i successivi vent'anni. I vincitori interpretano la guerra civile come un fatto che non solo non poteva essere evitato, ma anzi si era rivelato necessario per salvare la Spagna da un nemico "antispagnolo" – ateo e sostenitore del comunismo – e restituirle la sua naturale tradizione. L'intervento franchista viene considerato dagli stessi protagonisti provvidenziale e tempestivo, giacché aveva riportato l'ordine all'interno del paese prima che questo cadesse nelle mani dei comunisti. Ciò comporta che i servizi del NO-DO propongano sempre e comunque una giustificazione del colpo di Stato. Questa descrizione delle origini del conflitto comincia ad essere divulgata nella Spagna degli anni Quaranta attraverso i mezzi di comunicazione di massa, costruendo quella che viene definita "memoria dominante", una memoria pubblica, che si rinforza attraverso la rappresentazione collettiva dell'evento. Contribuiscono ad accrescerla non solo mezzi di comunicazione tradizionali quali radio, cinema, stampa ma anche testi scolastici, discorsi e rituali collettivi come eventi artistici o feste commemorative. Si tratta di una memoria che, man mano che si espande, sollecita il processo di eliminazione di quella che invece è la "memoria individuale", la memoria personale, fatta di ricordi soggettivi, che ogni spagnolo conserva in relazione a quell'evento tanto drammatico.⁴⁷⁸

Quello che interessa mettere in luce in questa sede è l'operazione portata avanti dal NO-DO nel processo di rievocazione e solidificazione di questa memoria collettiva che, in qualità di mezzo informativo privilegiato accessibile anche ad un pubblico analfabeta, contribuisce ad accelerarne la diffusione. Se si analizza la produzione di notiziari NO-DO in un periodo compreso tra il 1943 e il 1956,⁴⁷⁹ si osserva che il tema della guerra civile è presente in maniera più o meno costante,

⁴⁷⁸ Cfr. sull'argomento, lo studio di P. Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil*, Madrid, Alianza Editorial 1996, all'interno del quale l'autrice ricostruisce il meccanismo attraverso cui si sono formate le memorie sulla guerra civile, privilegiando come canali di indagine sia il notiziario cinematografico NO-DO che la stampa quotidiana dell'epoca.

⁴⁷⁹ Nell'ambito di questa ricerca, l'arco cronologico entro il quale si articola l'analisi del NO-DO fa riferimento a due date fondamentali: il 1943, anno in cui viene proiettato il primo numero del notiziario franchista e il 1956, anno in cui la televisione pubblica spagnola (TVE) inizia a trasmettere. L'arrivo della televisione, pur non generando una concorrenza tra i due mezzi - anzi, al contrario, si parla di *convivenza pacifica* - causa inevitabilmente un cambiamento nei contenuti dell'informazione trasmessi dal NO-DO. Cfr. M. Palacio Arranz, "Cinquant'anni di televisione in Spagna", in *Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n. 26, dicembre 2007, pp. 69-81

tanto con riferimenti espliciti quanto con accenni meno diretti, per un totale di proiezione compreso tra i venti e i trenta minuti annui. Risulta altrettanto interessante notare, tuttavia, come questo andamento sia più evidente nel corso degli anni Quaranta, quando il ricordo della guerra civile è ancora estremamente vivo nel paese, tanto tra gli spagnoli *vinti*, quanto tra gli spagnoli *vincitori*.⁴⁸⁰ Nel vasto panorama rappresentativo offerto dal NO-DO è possibile rintracciare due tipologie di notizie che fanno riferimento alla guerra civile. Da un lato figurano le notizie “evocatrici”, le più frequenti, che narrano di atti e rituali che alludono alla guerra, di cerimonie in onore dei caduti, dei festeggiamenti che ricordano l’anniversario della *liberazione* delle diverse province spagnole, così come dell’inaugurazione dei luoghi distrutti dalla guerra e ricostruiti ad opera del Regime.⁴⁸¹

Dall’altro, un gruppo di notizie dette “esplicative”, in numero decisamente inferiore, ricostruisce – in maniera sottile ma inequivocabile – l’evoluzione della guerra nel tentativo di dare una giustificazione del passato e trovare una legittimità

⁴⁸⁰ Nonostante il notiziario privilegi, soprattutto nell’immediato dopoguerra, notizie che illustrano gli sforzi e i successi in direzione della ricostruzione economica del paese col fine di lanciare un messaggio positivo, è doveroso sottolineare la presenza di servizi che rimandano al tema della guerra civile, la cui incidenza risulta essere maggiore nel corso degli anni Quaranta. Già a partire dal primo numero (1943) si osserva un riferimento implicito alla guerra. Tuttavia, la storiografia spagnola mette in luce un’altra tendenza: secondo i dati esposti da Saturnino Rodríguez, ad esempio, all’interno del NO-DO il tema della guerra civile viene menzionato in due sole occasioni; una prima volta nel 1943 a proposito del rimpatrio dei giovani volontari inviati in URSS - la cosiddetta *División Azul* - dove figura, attraverso un paragone, un riferimento al “glorioso Alzamiento” e al Caudillo che lo provocò. Una seconda volta nel 1954, in occasione dell’inaugurazione ricostruzione della cittadina di Belchite, una delle zone più duramente colpite dalla guerra. La notizia su Belchite rappresenta un’eccezione per il notiziario, poiché venne pubblicata lo stesso giorno in cui venne filmata. Cfr. in merito, S. Rodríguez, *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Compluense 1999, pp. 162-164. Ancora, è interessante segnalare anche la posizione di S. Alegre Calero che in *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, Promociones Universitaria 1994, pp. 67-68, sostiene che all’interno del notiziario non compaia nessun riferimento alla guerra civile fino al 1959, anno in cui si realizza un documentario per celebrare i vent’anni di pace.

⁴⁸¹ Al termine della guerra civile, i monumenti storici danneggiati o addirittura distrutti in seguito ai bombardamenti vennero ricostruiti per intero, con l’intento di glorificare un passato “imperiale” in perfetta adesione con lo spirito epico dominante nei franchisti che si ritenevano difensori dei valori della Spagna più tradizionalista, coincidenti con il mito dei fasti della Spagna di Carlo V. per questo motivo, era importante per il Regime avere dei luoghi da celebrare e venerare come esempi di una magnificenza ormai passata ma ancora possibile grazie al ritorno all’ordine invocato dal nuovo governo. Un esempio di tale prospettiva può essere rintracciato nell’Alcázar di Toledo che subì durante la guerra ingenti danni per essere perfettamente restaurato dopo la guerra e apprezzato come un monumento storico originale, trasformato dal Regime in un luogo mitologico poiché simbolo dell’eroica resistenza dei nazionalisti. Si veda l’articolo di R. Tranche, *La imagen de Franco Caudillo en la primera propaganda cinematográfica del Régimen*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 42, octubre 2002, pp. 76-95; uno studio interessante sul tema è stato condotto anche da A. Reig Tapia, *La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 42, octubre 2002, pp. 96-111.

del presente che sia condivisa da tutti. Quello che traspare in questo genere di sevizii è l'intenzione di costruire l'immagine della *Nueva España* nella quale si manifesta, attraverso il montaggio di immagini positive,⁴⁸² dell'introduzione di una colonna sonora *ad hoc* e di un commento *off* estremamente retorico, l'euforia del consenso. Di fatto, in entrambi i casi, il notiziario giustifica la sollevazione e le sue conseguenze, dando dimostrazione di quanto la guerra fosse necessaria.

La necessità di legittimare il Regime procede di pari passo con il consolidamento dell'immagine di Franco "Caudillo", la cui rappresentazione è, a sua volta, strettamente legata al rinnovo dei valori tradizionali della Spagna. Ciò che si vuole trasmettere è un'idea ben precisa, che si adegua perfettamente agli schemi propagandistici messi in moto dal Regime, ancor più se il mezzo utilizzato è il cinema. L'immagine che necessariamente doveva filtrare nell'opinione pubblica era quella di un Caudillo che aveva non solo riportato la vittoria contro l'esercito nemico, ma stava conducendo il paese verso un futuro pieno di speranze. Intorno alla figura carismatica del Caudillo, il NO-DO costruisce servizi che valorizzano le sue gesta militari. Ed è attraverso questa tipologia di discorso, che il notiziario fornisce allo spettatore un'interpretazione alquanto retorica della *cruzada*, un vero e proprio punto di riferimento nella rappresentazione propagandistica del Regime, intesa non solamente come un "percorso" che si è rivelato *necesario* per salvare la Spagna tradizionale ma anche come termine di legittimazione del potere di Franco. Di fatto, in questa dimensione narrativa in cui passato e presente si intersecano costantemente senza mai scontrarsi, Franco è rappresentato dapprima come *Caudillo* militare e poi come *Jefe* (capo) del Nuevo Estado.⁴⁸³ Il commento del notiziario del 10 marzo 1943 ben sintetizza ancora una volta la stretta connessione che lega i due elementi: il dramma oscuro del passato e la fiducia positiva nel presente dove, in entrambi i casi, il Caudillo si pone come protagonista di una svolta decisiva. "...*El Caudillo de España, que en las horas de la guerras supo llevar nuestras tropas a la victoria, es*

⁴⁸² Si osservi che questa tipologia di notizie costruisce i propri servizi utilizzando immagini che mostrano ripetutamente volti sorridenti, di uomini, donne e bambini; allo stesso modo si inserisce una colonna sonora che riproduce gli applausi e le grida di una folla sempre e comunque esultante.

⁴⁸³ Per un'analisi più approfondita della figura del "Caudillo", si vedano A. Reig Tapia, *Franco Caudillo: mito y realidad*, Madrid, Tecnos 1996, e P. Preston, *Franco Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo 1994, op. cit.

también el alma de esta labor reconstructora, con la que España cicatriza sus heridas...”.

Nelle vesti di capo dello Stato, Franco viaggia in tutta la Spagna alla ricerca del consenso popolare. Il notiziario segue e rappresenta in maniera fedele gli spostamenti, sottolineando a più riprese tanto l'accoglienza trionfale che gli viene riservata dalle popolazioni locali quanto i festeggiamenti per la vittoria, mostrando un universo di rituali condiviso da tutti, autorità, militari, ecclesiastici e civili. In un periodo compreso tra il 1943 e il 1946, i viaggi ufficiali di Franco si trasformano in un vero e proprio rituale sulla logica di una duplice interpretazione: il viaggio è non solamente il primo punto di contatto tra lo Stato e la popolazione, ma è anche il modo con il quale si consolida la popolarità del Caudillo.⁴⁸⁴ Come segnala Araceli Rodríguez Mateos, questa pratica rispondeva ad una deliberata scelta politica, una

⁴⁸⁴ È opportuno chiarire che le dinamiche intorno alle quali si articolano i viaggi di Franco, oltre alle ragioni sopra esposte, rientrano in un progetto ben definito dei franchisti i quali cercavano di consolidare il proprio potere politico cercando un massiccio consenso popolare. A sua volta, il sostegno che la popolazione spagnola dà al Regime viene interpretato, in chiave propagandistica, come risposta alla condanna internazionale inflitta alla Spagna franchista nel 1946 dalle potenze dell'ONU. In realtà, il dibattito intorno alla “questione spagnola” era iniziato l'anno prima. Infatti, la possibilità di una condanna internazionale al Regime si discute per la prima volta nella riunione preliminare dell'ONU a San Francisco nel giugno 1945. Discussione che viene formalizzata nei mesi successivi quando, in occasione dell'incontro di Postdam, nell'estate del 1945, le “tre grandi” potenze occidentali (Gran Bretagna, Unione Sovietica e Stati Uniti) dichiararono che l'ingresso nell'ONU sarebbe stato concesso solamente a quei paesi che si erano mantenuti neutrali durante la guerra. Allo stesso modo si dichiararono contrari ad ammettere la Spagna che, pur essendo stata di fatto neutrale, vantava un governo formato con il sostegno delle potenze dell'Asse e una relazione di profonda amicizia con i governi dei paesi aggressori. Tuttavia, la condanna diviene ufficiale l'anno successivo allorché sulla base di quanto stabilito nelle riunioni precedenti e su pressione della Polonia, che ritiene la Spagna una reale minaccia per la pace internazionale, il 9 febbraio 1946 l'Assemblea generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite condanna la Spagna per aver sostenuto le potenze dell'Asse, negandole l'adesione tanto nell'ONU quanto negli altri enti internazionali ad essa dipendenti. Di fatto, la Spagna resta isolata a livello mondiale, priva di un alleato su cui poter contare. A questo isolamento impostole da Washington e da Mosca si va ad aggiungere, nell'aprile del 1948, l'approvazione del decreto firmato dal presidente americano Henry Truman, che istituiva ufficialmente l'ECA (Economic Cooperation Administration), incaricata di gestire la predisposizione degli aiuti negli Stati Uniti (estesi poi anche al Canada, ma non all'Argentina, che aveva fatto richiesta in merito data l'abbondanza della sua produzione agricola), e l'ERP (European Recovery Program), organismo incaricato di gestire concretamente in Europa gli stanziamenti previsti in base alle richieste dei singoli Paesi. Anche da questo progetto la Spagna resta fuori. Il 9 aprile 1948, però, a Buenos Aires, viene siglato il Protocollo Franco-Perón: un patto quadriennale commerciale del valore di un miliardo e 750 mila peso, pari a quattro miliardi e mezzo di pesetas. Tale atto risultava fondamentale per la sopravvivenza del Governo franchista, poiché assicurava alla Spagna una provvista minima di cereali nel corso di alcuni mesi critici e le consentiva di giungere alla fine del 1948, quando la minaccia di un collasso economico si era affievolita gradatamente. Sulla politica estera della Spagna nel periodo della guerra fredda si veda, R. Tamamez, *La República. Era de Franco*, in M. Artola, “Historia de España”, Madrid, Alianza Editorial 1991, pp. 515-523; si veda anche S. Payne, *El Régimen de Franco*, Madrid, Alianza Editorial 1975, e ancora, G. Armillotta, *Il Piano Marshall, il Portogallo e la Spagna*, in “Affari Esteri. Rivista Trimestrale”, n. 157, gennaio 2008, pp. 148-163

specie di populismo plebiscitario, una sorta di “*democrazia diretta*” tra il leader carismatico e il suo popolo, in un Regime privo di istituzioni rappresentative.⁴⁸⁵ Un esempio di questo schema rappresentativo si rintraccia nel NO-DO n. 21 B, in una notizia intitolata *El triunfal viaje del Caudillo*, in cui si narra del viaggio di Franco nella città di Almeria e di Malaga: “...*arcos triunfales, bosques de brazos alzados y los nombres de Franco y de España en todos los labios acogen la llegada del Caudillo de España a Almeria donde, como en todas partes, se ponen de manifesto las constantes demostraciones de respecto, adhesión, cariño y gratitud hacia el salvador de España...*”.⁴⁸⁶ O ancora, nell’edizione numero 6 del NO-DO proiettata l’8 febbraio 1943, nella quale si celebra l’anniversario della liberazione della capitale catalana. La locuzione afferma “...*Barcelona expresa su fervoroso amor a España y su inquebrantable adhesión al Caudillo, al conmemorar con gran entusiasmo el cuarto aniversario de su Liberación por las gloriosas fuerzas nacionales....*”. Se si osservano le sequenze sulle quali è costruito il servizio, si nota che il tema della guerra è presente anche nelle sue conseguenze. Le immagini mostrano la ricostruzione dei luoghi di culto distrutti dai repubblicani: chiese, conventi e santuari dominano la scena. Ma non solo; la ricostruzione coinvolge anche le fabbriche e le piccole industrie con l’intento di fornire l’immagine di un paese sulla via della modernizzazione.

Si nota che molto spesso il tema della guerra civile ritorna attraverso la rappresentazione di cerimonie e commemorazioni. Il clima di entusiasmo e positività che trapassa da questo genere di notizie serve per incoraggiare il popolo spagnolo, renderlo partecipe delle vittorie dei gerarchi, inculcando nella mente dello spettatore un sentimento di profonda fiducia verso le opere portate avanti dal nuovo Regime. Nei primi numeri del NO-DO, vi è un’esaltazione del personaggio che fa sì che l’appellativo “Caudillo” sia sempre presente davanti al nome di “Franco”.⁴⁸⁷ Questo dispositivo retorico, basato essenzialmente sull’esaltazione della personalità e sulla ripetizione, fissa strategicamente alcuni concetti chiave, complementari tra loro:

⁴⁸⁵ È questa la tesi esposta da A. Rodríguez Mateos in *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el notiziario NO-DO (1943-1949)*, Madrid, Rialp Cine 2008, pp. 48-49

⁴⁸⁶ Cit. dal notiziario NO-DO n. 21 B, prodotto nell’aprile del 1943. (A. H. NO-DO)

⁴⁸⁷ Solo in un secondo momento, tale appellativo sarà affiancato, se non sostituito, da “Jefe del Estado”, quando le circostanze internazionali dovute alla guerra fredda renderanno indispensabile un cambiamento di qualifica per il *leader* di un paese oggetto di tanti interrogativi.

protagonismo del Caudillo in ogni azione vittoriosa e condizione indiscussa di leader in una Spagna *rinnovata* all'interno di un sistema gerarchizzato. Lo spettatore assiste puntualmente alla medesima messa in scena: Franco, in qualsiasi località del paese si trovi, viene accolto con entusiasmo, la folla lo acclama riconoscendogli di fatto le doti di leader carismatico, tanto dal punto di vista militare quanto politico, dando a Franco quel consenso che tanto andava cercando. L'orientamento che caratterizza questo genere di narrazioni comporta che la dimensione propagandistica del racconto si sovrapponga all'intenzione informativa della notizia: ne consegue che il carisma del Caudillo raggiunge la massima rappresentazione nel momento in cui, con buon probabilità, il pubblico in sala sarebbe rimasto affascinato dall'immagine positiva dei vincitori sul grande schermo, agevolando un processo di identificazione attraverso l'esternazione di valori condivisi. Il commento della voce fuori campo mira ad enfatizzare l'entusiasmo che la folla riserva al Caudillo; l'uso di una retorica che esalta il trionfalismo delle azioni del *Generalísimo* è frequente nei notiziari NO-DO degli anni Quaranta. L'uso di un linguaggio estremamente retorico ha per lo più una funzione d'effetto: ricalca il significato ideologico dell'immagine piuttosto che guidare lo spettatore verso l'interpretazione di quanto viene rappresentato.

Intorno alla figura di Franco confluiscono molteplici aspetti, ma ciò che attraverso il notiziario si tende ad evidenziare, quantomeno nei primi anni della dittatura, sono le caratteristiche del comando militare, massima espressione del principio di autorità. Franco appare il protagonista di un racconto quasi epico, quello delle gesta e della vittoria di una grande guerra, laddove la sua capacità militare e le sue doti di comandante – virtù indispensabili alla figura del Caudillo – portano la Spagna sulla strada della liberazione dalle vessazioni di un nemico “estraneo”, che nel caso specifico della guerra civile viene identificato con il nemico bolscevico. Non ci sarà in effetti un trattamento specifico e sistematico per l'immagine di Franco nelle vesti del Caudillo, non ci saranno degli schemi regolari per mostrare la sua immagine, né frequenza delle apparizioni, né un abbigliamento specifico, né contesti prestabiliti entro i quali introdurre tale immagine. La conseguenza più evidente è che mancano quasi totalmente tutti quegli aspetti che contraddistinguono un leader

carismatico: doti di oratore, personalità, atteggiamenti, gestualità.⁴⁸⁸ Senza dubbio coloro che si occupavano di propagandare l'immagine di Franco, si trovavano davanti ad una serie di difficoltà: l'operatore ufficiale incaricato di filmare il dittatore disse: *"Fotogenico? Non aveva nessuna inquadratura buona. Erano tutte brutte. Non lo si poteva mai riprendere dall'alto perché sembrava un'oliva"*.⁴⁸⁹

Dall'analisi del notiziario emerge un dato curioso: a differenza degli altri dittatori europei – Hitler e Mussolini costituiscono, in tal direzione, l'esempio più interessante e più vicino nel tempo – Franco si rivolge di rado al suo popolo. Nonostante l'intenzione sia quella di costruire un rapporto privilegiato con gli spagnoli, il dittatore evita di interagire direttamente con loro. Il contenuto dei suoi interventi non rievoca mai la guerra tra spagnoli, giacché non si ammette il carattere *civile* del conflitto.⁴⁹⁰ Allo stesso modo, i discorsi del Caudillo si rivolgono indirettamente agli spagnoli che hanno sostenuto e vinto la crociata. Dunque ogni tipo di riferimento, così come gli elogi e i meriti per la vittoria conseguita sono tutti diretti ai falangisti, agli ecclesiastici, ai militari e a tutti quegli spagnoli che si sono sacrificati per la causa della *cruzada*. Non ci sono accenni ai repubblicani morti sul campo di battaglia. Al contrario, un monito si erge contro il nemico quando vengono

⁴⁸⁸ Il riferimento è al modello politico dell'Italia fascista e al modello iconografico proposto dai filmati Luce; atteggiamenti e gestualità del duce, sono stati oggetto di diverse analisi. Cfr, per esempio, P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza 1975.

⁴⁸⁹ L'operatore cinematografico incaricato di filmare le immagini del Caudillo, ovunque si trovasse, è Ramón Saiz de la Hoya. Secondo le dichiarazioni rilasciate da Jaime Moreno, redattore del NO-DO negli anni Cinquanta, filmare Franco era un'impresa tutt'altro che semplice, giacché gli operatori non potevano avvicinarsi al dittatore senza avere un permesso speciale. Come sostiene Moreno, *"Existía un carné especial para poder trabajar a su lado y se renovaba todos los años"*. Di fatto, la sintonia tra Franco, il Regime e il NO-DO era tale che la copia del notiziario che, di regola, veniva inviata ogni giovedì alla commissione di censura, ritornava indietro senza che all'interno fossero intervenute modifiche, pronta per essere proiettata in tutti i cinema della Spagna il lunedì seguente. Moreno continua raccontando che *"al principio Franco se negaba a ser maquillado pero que, tras numerosos y convincentes argumentos, acabó por aceptar. Le preocupaba mucho su aspecto y hay que admitir que era hasta cierto punto fotogénico. No hay que olvidar que fue actor de cine. Y esas imágenes también están en NO-DO"*. Si veda l'articolo di J. Lorenzo, *Ellos hicieron el NO-DO*, apparso sul quotidiano "El Mundo", domingo, 3 de septiembre 2006.

⁴⁹⁰ Nei notiziari NO-DO degli anni Quaranta e Cinquanta è raro sentire il commento *off* parlare di guerra civile. Quando ci si doveva riferire a quell'esperienza bellica, si usava l'espressione "nuestra cruzada" o anche "guerra de liberación", alludendo di fatto al medesimo significato. Allo stesso modo, il nemico è identificato con l'aggettivo "rojos", con una connotazione prettamente negativa, o utilizzando l'espressione "el enemigo anti-español". La stessa tendenza retorica si riscontra già con una certa frequenza nella produzione cinematografica precedente, nel *Noticiero Español*. Ancora, P. Aguilar Fernández sostiene che l'espressione "guerra civile" comincia a circolare per la prima volta, tanto nei prodotti cinematografici quanto nella stampa, all'inizio degli anni Sessanta, quando alcuni storici attribuiscono al conflitto del 1936-1939 il carattere di *guerra civile*. Cfr. P. Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, pp. 105-107, op. cit.

ricordate le vittime della “furia bolscevica”. Per il resto, i repubblicani non vengono menzionati in virtù del fatto che non hanno alcun tipo di influenza all’interno del sistema politico e sociale messo in piedi dal franchismo o, più semplicemente, perché il repubblicano è “il nemico”. Questo rimprovero celato da una retorica altisonante, si riscontra nei servizi editati nella prima metà degli anni Quaranta; si tratta infatti di un dispositivo propagandistico messo in atto per screditare l’immagine degli sconfitti a fronte della rappresentazione di una società unitaria, fatta di spagnoli vincitori; si delinea, attraverso l’idea divulgata dal cinema di attualità, l’immagine di un *Nuevo Estado* di cui, i vinti, non avrebbero mai fatto parte. Al contrario, alcune teorie storiografiche spagnole portano alla luce una diversa interpretazione; secondo quanto sostiene Angel Hernández Robledo – docente di comunicazione e giornalismo all’Universidad de Salamanca – nei servizi del NO-DO realizzati nel periodo in questione vi è una certa tendenza a mostrare il perdono che i franchisti concedono ai vinti.⁴⁹¹ Un’immagine, questa, che sembra trovare un unico riscontro nel servizio *La justicia generosa de Franco* – titolo alquanto curioso – all’interno del notiziario NO-DO n. 54 A, proiettato all’inizio del 1944. È il giorno di Natale del 1943 e una messa viene celebrata nel cortile del carcere di Porlier;⁴⁹² alla celebrazione assistono anche i detenuti che, ottenuta la commutazione della pena, si apprestano a lasciare la prigionia. La cinepresa si sofferma sulla figura del ministro della Giustizia, Eduardo Aunós Pérez,⁴⁹³ mentre parla – dice lo speaker – a nome del Caudillo, ricordando quanto il governo ha fatto per i detenuti di Porlier. Una folla sorridente, composta da bambini e da donne, attende di poter riabbracciare i propri familiari. Finita la messa, un recluso legge una lunga lista: sono i nomi delle persone condannate a morte alle quali il capo dello Stato, grazie al decreto di libertà condizionata, ha salvato la vita. Effettivamente, ad un primo sguardo, la notizia sembra incentrata sul tema del perdono concesso da Franco ai condannati; in realtà, questa interpretazione è estremamente labile, giacché il discorso della *pietà* – di chiara ispirazione cattolica –

⁴⁹¹ È questa la tesi esposta da Miguel Ángel Hernández Robledo in *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca 2003, pp. 235-238

⁴⁹² Il carcere di Porlier, conosciuto anche con la dicitura di *Prisión Provincial de Hombres número 1*, è situato nella calle General Díaz Porlier (Madrid) da cui prende il nome. Inizialmente la struttura ospitava i bambini orfani, ma già dall’agosto del 1936 viene trasformato in carcere. Nell’immediato dopoguerra arriva ad ospitare circa 4000 detenuti. Rimase attivo fino al 1944.

⁴⁹³ Eduardo Aunós Pérez è stato ministro della Giustizia dal 1943 al 1945.

sul quale è costruito l'intero servizio altro non è che un escamotage propagandistico, di fatto ben riuscito, utilizzato dai franchisti al fine di eliminare l'immagine della dura repressione politica e mostrare il recupero del dissidente ideologico, sempre sulla base di una profonda motivazione religiosa. Per sostenere una propaganda così fortemente motivata, il cinema sembra essere lo strumento migliore, giacché mette in scena una rappresentazione dell'evento con il quale lo spettatore riesce facilmente ad identificarsi. Il NO-DO diventa il veicolo di un messaggio ben preciso che, forte della ripetitività dei commenti e della monotonia delle immagini, riesce ad imprimersi nella mente del pubblico. L'uso di slogan, di locuzioni retoriche brevi, coincise e di facile assimilazione accelerano questo processo di indottrinamento delle masse. In generale, nei servizi NO-DO, la colonna sonora che riporta grida di clamore, così come l'immagine di una folla delirante è un parametro sempre costante, utile ai fini di una valutazione complessiva delle strategie di propaganda. I testi si caratterizzano per un uso eccessivo di espressioni che inneggiano al Caudillo, alla sua figura e alla sua missione. Con una frequenza quasi ossessiva, lo spettatore ascolta e osserva slogan quali “¡VIVA FRANCO!”, ma anche “¡VIVA EL CAUDILLO DE NUESTRA CRUZADA!”, “¡ARRIBA ESPAÑA!”. È il grido della vittoria quello che si ascolta in ogni angolo della strada, uno slogan ricorrente nell'entusiasmo della folla, così come nei canti dei bambini; sono elementi che contribuiscono a consolidare l'immagine del consenso che, a sua volta, legittima la *legalità* del Regime. Una propaganda a tal punto martellante e persuasiva non può passare inosservata. Sul grande schermo, gli attori della vittoria diventano tutti protagonisti, e il loro protagonismo si trasforma in un successo quando il pubblico in sala, emozionato e partecipe di quanto osserva, riesce a condividere questo sentimento di entusiasmo che trapassa dallo schermo a più riprese.

La rievocazione della guerra avviene anche attraverso servizi incentrati sulle commemorazioni agli eroi caduti in battaglia. Coloro che hanno contribuito a salvare la Patria sono *eroi-martiri*: se ne ricorda il numero, così come il contributo militare. E agli eroi spetta il riconoscimento al valor militare. In un servizio del 1943, si mostrano le immagini di tale decorazione nei pressi di Albacete. Il ministro del Movimiento, José Luís Arrese, presiede la cerimonia. La cinepresa riprende alcune

donne, le madri dei soldati caduti in battaglia, mentre ricevono la medaglia. Con la consueta retorica, la locuzione commenta così la scena: “...*Albacete a tributado a su excelencia José Luís Arrese un gran recibimiento, expresión del más entusiasta fervor falangista...se celebra la santa misa [...] se efectúa la ofrenda de una corona de flores naturales en el monumento que perpetúa la memoria de los gloriosos caídos. Las madres de los falangistas que dieron su vida por Dios y por España , reciben la medalla de la Vieja Guardia, permanente testimonio de fervor de la Patria. La cerimonia termina con un brillantísimo desfile...*”.⁴⁹⁴

Ancora un esempio di notizia in cui si rievoca il ricordo di personaggi che nel corso della *crociata* hanno ricoperto un ruolo di indubbia importanza si ha nell’edizione del 3 novembre 1952. Un servizio intitolato *Honras fúnebres*, rievoca la figura del general Yagüe morto pochi giorni prima. La locuzione, con tono retorico e solenne, commenta: “...*Ha muerto el general Yagüe. Reportaje retrospectivo del heroico soldado...el duelo de la ciudad de Burgos...*”.⁴⁹⁵ In poco più di un minuto, le immagini rimandano agli ultimi momenti del conflitto, mostrando il generale Yagüe nella Plaza de Cataluña dopo l’entrata delle truppe franchiste in città. Poi il racconto torna nuovamente al presente, mostrando un lungo corteo funebre che nella città di Burgos segue la salma del generale. Sullo stesso stile narrativo sono costruite altre notizie; simile al precedente è, ad esempio, il servizio intitolato *Un soldado ejemplar*,⁴⁹⁶ in cui si ricostruisce la storia del generale Dávila in occasione della sua morte. Usando immagini di repertorio, il notiziario mostra l’amicizia tra il generale scomparso e Franco, ritraendoli insieme durante gli scontri nella battaglia dell’Ebro, in alcuni atti ufficiali del dopoguerra. Anche in questo caso, dopo una parentesi sul passato, il servizio si conclude con le immagini del funerale, a cui assiste una grande folla commossa. Ancora una notizia, identica alla precedente per temi e struttura espositiva, rievoca la vita di un altro soldato, “eroe” che si è distinto nel corso della guerra civile. Il servizio, realizzato nel luglio del 1971, si intitola, *Ha muerto un gran*

⁴⁹⁴ Cfr. notiziario NO-DO n. 14 del 5 aprile 1943 (A.H. NO-DO)

⁴⁹⁵ Si veda il notiziario NO-DO n. 513 B del 3 novembre 1952. Il generale Yagüe muore a Burgos nell’ottobre del 1952. Quindi l’edizione del notiziario è pressoché immediata. (A.H. NO-DO)

⁴⁹⁶ Servizio contenuto all’interno del notiziario NO-DO n. 1004 B del 2 aprile 1962. Il generale Dávila muore nel marzo del 1962. Anche in questo caso, pochi giorni dopo la scomparsa del generale, il NO-DO proietta la notizia del funerale. (A.H. NO-DO)

soldado.⁴⁹⁷ Il protagonista della storia è il generale Alonso Vega e il notiziario ne ricostruisce la vicende militari e civili. Con una durata di sei minuti di proiezione, le immagini propongono una narrazione retrospettiva, partendo dalla sollevazione militare nelle Asturie nel 1934, a cui il generale prese parte in maniera attiva, fino ad arrivare alla partecipazione durante la guerra civile e alla sua attività di politico nell'immediato dopoguerra. Dopo aver ripercorso le tappe principali della vita di Alonso Vega, la cinepresa si sposta sull'immagine del funerale del militare: il feretro è portato da alcuni soldati mentre una lunga fila silenziosa segue il corteo funebre.

Esattamente un anno prima, il NO-DO aveva realizzato un altro servizio retrospettivo in occasione della morte del Capitano Muñoz Grandes.⁴⁹⁸ Intitolato anch'esso *Ha muerto un gran soldado*, il servizio non presenta elementi propagandistici di eccezionale rilievo. Si ricostruisce una biografia illustrata di Muñoz Grandes indicandone il contributo dato negli anni della guerra civile. Con le immagini dell'epoca, vengono rievocate le tappe principali della campagna del nord, nell'ormai lontano 1936, e alcuni momenti conclusivi dell'offensiva in Catalogna.

Vi è dunque un'esaltazione della memoria della guerra civile attraverso le commemorazioni dei soldati caduti in battaglia tra il 1936 e il 1936 o di quelli che, seppur morti dopo la fine della guerra, avevano dato un importante contributo militare al buon esito della *cruzada*. Questo genere di rappresentazione raggiunge l'apice della propaganda quando si commemora il grande *ausente*, José Antonio Primo de Rivera, fondatore della Falange Española. Le celebrazioni dell'anniversario di morte ricorrono nel NO-DO con periodicità annuale; si tratta di notizie strutturate, in linea generale, sulla base di un comune schema narrativo. Una commemorazione retorica delle gesta di José Antonio, a cui fanno da sfondo le immagini del conflitto. Una commemorazione dolorosa, che fa capo ad una ricorrenza altrettanto dolorosa: il 20 novembre, infatti, è stato proclamato da Franco *Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio*, in cui si ricorda la fucilazione del giovane falangista

⁴⁹⁷ Cfr. notiziario NO-DO n. 1488 B realizzato il 12 luglio 1971. (A.H. NO-DO)

⁴⁹⁸ Il Capitano Agustín Muñoz Grandes muore a Madrid l'11 luglio 1970. Il NO-DO ne dà notizia il 20 luglio, appena nove giorni dopo. Si veda il NO-DO n. 1437 A; il servizio dedicato a Muñoz Grandes si intitola *Ha muerto un gran soldado* ed ha una durata di 4 minuti e 50 secondi. (A.H. NO-DO)

avvenuta nel carcere di Alicante nel 1936 per mano di repubblicani.⁴⁹⁹ La proclamazione del lutto nazionale risponde ad una chiara interpretazione dei franchisti del modo di intendere la guerra. Si vuole far pervenire il significato della ricorrenza ovunque, a tutti coloro che – falangisti o meno – avevano dato la vita per gli ideali della Patria. La ricorrenza della morte di José Antonio si colloca dunque in un panorama rappresentativo e ideologico estremamente complesso; basti pensare che la morte del giovane falangista viene taciuta per almeno due anni negli ambienti della Spagna nazionale. Il primo riconoscimento ufficiale si ha solo nel 1938, quando il *Noticiario Español* – il cinegiornale franchista prodotto dal Departamento Nacional de Cinematografía – realizza un servizio di quasi quattro minuti dal titolo, *Burgos. II° aniversario de la muerte de José Antonio*.⁵⁰⁰ La locuzione introduce dicendo: “...El día 20 de noviembre se ha celebrado en toda España el II° aniversario de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española..Hace dos años en la cárcel de Alicante fue asesinado por orden del gobierno marxista el hombre que supo devolver a España su glorioso sentido nacional, símbolo heroico de la mejor juventud española...Franco, Caudillo del Movimiento que José Antonio iniciara, ha dispuesto la conmemoración de este día, declarando de luto nacional para España...”. La cinepresa inquadra Franco che entra nella cattedrale dove si svolge la funzione, seguito da altre personalità. La Chiesa è gremita di gente. Poi il commento prosegue: “...en escuelas, campos y talleres, se ha

⁴⁹⁹ Si ricorda a tal proposito, che il calendario aveva subito un rivoluzionamento per opera dei franchisti al potere. Il 1 di aprile diviene *Día de la Victoria*; il 18 luglio diviene il *Día del glorioso alzamiento y fiesta de la Exaltación del Trabajo*; il 1 ottobre si trasforma nel *Día del Caudillo* e il 20 novembre, nel *Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio*.

⁵⁰⁰ La notizia citata è contenuta nel *Noticiario Español* n. 10, realizzato nel dicembre 1938. Ancora, nel *Noticiario Español* n. 17, realizzato tra marzo ed aprile del 1938, si include una notizia intitolata, *Burgos. Miguel Primo de Rivera* in cui si commenta l'arrivo a Burgos del fratello di José Antonio, Miguel Primo de Rivera, che ne annuncia la morte. Considerata la data di edizione del notiziario, è probabile che il servizio in questione sia stato filmato nel 1936. È interessante osservare che per diversi mesi, durante la guerra, i resti del fondatore della Falange rimasero inaccessibili giacché il corpo era sepolto ad Alicante, una città controllata dai repubblicani. Ciò aveva comportato che il primo anniversario di morte fosse stato ricordato *in assenza* dell'illustre caduto. Quando la città di Alicante fu occupata dai franchisti, il corpo di José Antonio venne riesumato da una fossa comune ad opera di una delegazione falangista, per essere seppellito altrove. Di questo atto si ha notizia nel *Noticiario Español* n. 18, realizzato nell'aprile del 1939, con un servizio intitolato *Alicante. Exhumación del cadáver de José Antonio*. “...Los restos de José Antonio Primo de Rivera – dice il commento off - fueron reconocidos por las medallas que llevaba al pecho...”, mentre la cinepresa riprende la tomba del defunto, davanti alla quale il fratello del fondatore della Falange prega in giochetto. Nel terzo anniversario dalla fucilazione, si organizzò una cerimonia per trasportarne i resti da Alicante al monastero dell'Escorial. Approfondimenti in R. Tranche e V. Sánchez Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española 1997, pp. 348-355, op. cit.

dado hoy una lección de José Antonio...” e su queste parole il filmato si interrompe bruscamente. Nel NO-DO le prime immagini della commemorazione vengono proposte il 20 novembre 1943, in occasione del settimo anniversario dalla morte di José Antonio, con un servizio apparso nell’edizione n. 48 A del notiziario e intitolato: *VII aniversario de la muerte de José Antonio* e sottotitolato *Homenaje a la memoria del glorioso fundador de la Falange. El Caudillo preside los funerales en El Escorial*. Le immagini, unite al frammento sonoro, narrano in poco più di due minuti, le vicende della salma del defunto a partire dal giorno in cui venne fucilato. La locuzione dichiara: “...*Hace siete años, José Antonio cayó asesinado por los enemigos de nuestra Patria. Hace siete años que entregó su vida por Dios y por España, ejemplarizando su doctrina y su obra con el mayor de los sacrificios. En 1939, un solemne cortejo condujo [...] el cadáver de José Antonio desde Alicante hasta El Escorial. [...] A los siete años de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, nuestra Patria ha renovado el fervoroso tributo al recuerdo del primer Jefe Nacional de la Falange...*”.⁵⁰¹ Alla commemorazione partecipano uomini, donne e bambini; sono tutti vestiti di nero, coi volti contriti. L’atmosfera solenne viene interrotta dalle cineprese che scrutano tra i presenti; nel momento in cui l’operatore punta verso la folla di gente, questi eseguono il saluto fascista. Un lungo corteo funebre segue la reliquia del *martire*, fino all’entrata della chiesa. La stessa operazione rappresentativa si inscena l’anno successivo, quando il NO-DO n. 100 A del novembre del 1944 presenta un servizio pressoché identitico, tanto nello stile espositivo quanto nella narrazione tematica e iconografica, intitolato, *VIII aniversario de la muerte de José Antonio*. Al di là dei singoli esempi, quello che si evince dall’analisi di questi frammenti di realtà è una visione “epica” della guerra civile, dove i *suoi* protagonisti sopravvissuti sono considerati a buon diritto degli *eroi*; lo stesso trattamento, se non addirittura più articolato e complesso poiché ricco di cerimoniali e rituali, viene riservato ai caduti durante la guerra civile, quelli definiti dalla propaganda franchista *martiri*, capaci di sacrificare la propria vita “por Dios y por la Patria” in difesa dell’ideale della *cruzada*. Le grandiose rappresentazioni che il NO-DO dedica alla ricorrenza della morte di José Antonio contribuiscono di fatto a solidificare, nell’immaginario collettivo, l’assimilazione

⁵⁰¹ Cit. dal commento del notiziario NO-DO n. 48 A del 20 novembre 1943 (A. H. NO-DO)

dell'uomo-soldato alla categoria di *martire*. La guerra, o meglio la *cruzada*, viene quindi interpretata – nella complessa retorica della propaganda franchista – non come l'evento che ha devastato la Spagna, ma come l'occasione per dimostrare la nobiltà, l'eroismo e i valori di tutti gli spagnoli “autentici” che lottarono per la libertà. E il NO-DO, con i suoi commenti retorici, un'accurata selezione delle riprese, una colonna sonora evocativa, si presta ad essere lo strumento più adatto per riprodurre esattamente questa memoria *non ufficiale* della guerra civile.

Celebrazioni annuali come il *Desfiles de la Victoria* si trasformano nell'occasione privilegiata per perfezionare quel linguaggio propagandistico sostenuto dal Regime. Con questo tipo di servizi, proiettati annualmente per celebrare il *Día de la Victoria*, il Regime opera in una duplice direzione: da un lato, con la proiezione dei primi *Desfiles*, dal 1943 al 1945, e dunque con la messa in scena di un cerimoniale propagandistico estremamente complesso, il Regime cerca di ottenere un'opinione favorevole volta alla legittimazione del Nuovo Stato; dall'altro, nei servizi che si realizzano dopo il 1945, quando le potenze dell'Asse sono state sconfitte e la bipolarizzazione del mondo in due blocchi ideologicamente contrapposti è ormai la nuova realtà, il Regime cerca un implicito sostegno nella lotta contro il comunismo. A più riprese, si osserva che servizi che trattano i *Desfiles de la Victoria* si basano su un confronto tra la condizione passata e quella attuale, e la memoria della guerra civile diviene l'occasione per celebrare la nuova situazione del presente. Il notiziario NO-DO n. 14 prodotto il 5 aprile del 1943,⁵⁰² il primo dedicato a questa manifestazione, è costruito sulla base di una narrazione che si articola in tre differenti livelli temporali, che possono essere identificati nel passato, nel passato prossimo e nel presente, per un totale di quattro minuti di proiezione. Il fotogramma che appare sullo schermo immediatamente dopo la *cabecera*,⁵⁰³ è una didascalia

⁵⁰² Il servizio si intitola, *Ultima hora. El desfile de la victoria*. (A.H. NO-DO).

⁵⁰³ Trovare un termine italiano che corrisponda alla traduzione esatta di “cabecera” è alquanto complesso. Il dizionario rimanda alla parola “introduzione”, ma anche “testata”. In realtà, con il termine “cabecera” si indica la parte iniziale del notiziario, quella sorta di sigla in cui compaiono, in pochi secondi di proiezione, i titoli di testa, la casa di produzione, il nome del notiziario, il logo; il tutto accompagnato da una colonna sonora che, inconfondibilmente, permette di riconoscere il prodotto. Un'analisi interessante delle “cabeceras” del NO-DO è stata portata avanti da R. Tranche e V. Sánchez Biosca. I due studiosi, nel loro complesso ed esaustivo lavoro di ricerca sul notiziario del Regime, sostengono che nelle “cabeceras” del NO-DO vi sia un palese utilizzo di tutta una simbologia di valori che la propaganda del Regime desidera trasmettere. Le “cabeceras” subiranno notevoli modifiche nel corso degli anni in cui si edita il notiziario. La “cabecera” era sempre accompagnata da una sinfonia e captava l'attenzione dello spettatore per via della sua grande carica

sovrimpressa che motiva la scelta di trattare questo tema. *“Lo que va de ayer a hoy. Reportaje retrospectivo. Pasan ante el Caudillo las fuerzas militares de España.”* Il racconto della guerra civile, il *passato*, viene introdotto da tre locuzione scritte: “Miseria”, “Caos”, “Dolor”, a cui seguono le immagini di Madrid e Barcellona piene di simboli del comunismo, bandiere, locandine di propaganda pro-sovietica. La seconda parte del filmato, il *passato prossimo*, viene introdotta da una nuova locuzione che contrappone nettamente le due situazioni a confronto. *“Y hoy, 28 de mars 1938”*: è il giorno che sancisce la fine delle ostilità, è il giorno della vittoria dei *nacionales*, e una musica allegra mostra le immagini dell’entrata delle truppe franchiste a Madrid, ultimo bersaglio della *reconquista*. Sulle immagini del trionfo, il commento *off* annuncia: *“...Éstas son la débiles fronteras que separan lo que se llamaba zona roja y lo que era la zona nacional. Madrid, come enseguida España entera, queda libre de la criminal opresión marxista. La Falange clandestina y el pueblo salen al encuentro de nuestros soldado. Los brazos, con la mano alzada al cielo, saludan a las banderas con los colores de nuestra gloriosa enseña, y a las tropas de Franco que anuncian con su triunfal aparición el fin de la espantosa pesadilla”*. Il racconto che ricorda i giorni della guerra termina qui; a questo punto, nello schermo una nuova locuzione sovrimpressa, *“Hoy, 1 de abril de 1943...”*, richiama l’attenzione dello spettatore sulla situazione attuale, sul *presente*: una grandiosa parata militare sfila lungo la Avenida del Generalísimo a Madrid, celebrando il quarto anniversario della vittoria. Lo speaker commenta l’evento così: *“...A los quatro años del triunfo que liberò España, triunfo que cubrió de lauree las inmortales banderas de la Patria al seguir las certeras órdenes de quien en su Cuartel General, y en los lugares de máximo riesgo, supo conducir a sus tropas sin una vacilación, sin una duda. Las Fuerzas militares de Tierra, Mar y Aire y la*

evocativa, ancora prima di osservare la sfilata delle immagini sullo schermo. Le campane che caratterizzano la “cabecera” del primo numero del NO-DO sono un riferimento religioso alla vittoria di cui è protagonista la Spagna nazionalista nell’aprile del 1939 in una guerra fratricida che ha assunto il carattere di crociata. Immediatamente dopo vi è il fotogramma di un’aquila, animale simbolo dei regimi dittatoriali, che rievoca la grandezza degli imperi passati e che sorvola maestosamente sulla terra. Si vuole sottolineare la grandiosità della Spagna che, dopo una parentesi bellica, rinasce dalle proprie ceneri per tornare a godere della sua antica gloria imperiale. Poi sovrimpressa una frase, ripetuta dalla voce fuori campo “el mundo entero al alcance de todos los españoles” svela le intenzioni del notiziario: offrire un resoconto puntuale dell’informazione e dell’attualità, limitato però solo agli spagnoli. Con il trascorrere degli anni, quest’introduzione così retorica lascerà il posto ad una cabecera meno ricercata ed elaborata, di certo priva di tutti quegli elementi stereotipati che caratterizzavano le prime edizioni del notiziario.

Falange, exponente de potencia y disciplina, desfinan ante el Caudillo y Jefe del nuestro Estado en la Avenida del Generalísimo. El pueblo aclama con fervor a Franco y a sus soldados en el IV aniversario de la Victoria que liberó a España, y que después de vencer en una cruenta guerra, supieron dar a la Patria su Unidad, Libertad y Grandeza. Todas las almas recuerdan aquel parte oficial, donde se anunció al mundo la sensacional noticia: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, las tropas nacionales han ocupado sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado»...”. Madrid accoglie sulle sue strade una folla esultante; la cinepresa si sofferma a riprendere l’entusiasmo della popolazione, i volti sorridenti degli uomini e delle donne presenti, nonché i bambini che, incapaci di comprendere il significato di quanto accade intorno a loro, applaudono – non certamente per manifestare il consenso – incuriositi e affascinati dalla sfilata dei cavalli addobbati, vivendo di fatto quel momento come una festa. Quello che traspare dalla locuzione è un messaggio positivo e vittorioso, in conformità allo stile propagandistico divulgato dal Regime. I disagi della guerra sembrano dimenticati dalla rinascita che vede protagonista la Spagna del dopoguerra, una rinascita che di fatto ha un unico artefice, Franco, il *Caudillo* de España. Nella presentazione della notizia prevalgono due stili narrativi differenti: uno sobrio e formale, seppur sempre estremamente retorico, che caratterizza la prima parte del testo, molto simile al linguaggio che ricorre nei notiziari cinematografici di produzione tedesca;⁵⁰⁴ e un altro “ispanoamericano” – secondo una definizione data da Rafael Tranche e Vicente Sánchez-Biosca – che è più ricco di metafore e figure retoriche e riesce a trasformare le parole in immagini.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Si veda, per esempio, il caso emblematico del *Deutsche Wochenschau*: all’interno del cinegiornale nazista, proiettato durante la seconda guerra mondiale in tutti i paesi amici del Reich, l’uso di termini quali “ordine”, “caos”, ricorrono con una certa frequenza in un discorso che, basandosi essenzialmente sulla propaganda, lasciava davvero poco spazio al taglio informativo delle notizie. Allo stesso modo, l’esaltazione delle capacità militari dell’esercito di terra, della Marina e dell’Aviazione è un altro espediente propagandistico fortemente utilizzato nei prodotti cinematografici tedeschi. Anche nelle immagini dei due notiziari si trovano dei punti in comune: il saluto fascista, la folla esultante, i simboli del potere politico, nonché lunghe e maestose sfilate militari davanti alle autorità – il Caudillo e il Führer – accompagnate puntualmente da un commento della voce fuori campo dai toni eccessivamente retorici.

⁵⁰⁵ Cfr. R. Tranche e V. Sánchez-Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, op. cit.

Se la guerra civile è presente ogni anno nell'edizione del 1 aprile, è doveroso constatare che si tratta di un ricordo assai labile, giacché la memoria della guerra viene occultata e relegata in secondo piano dalla figura di Franco, della Falange, dell'Esercito, nonché dalle imponenti parate militari che mobilitano Madrid e le altre città di provincia. Ufficialmente il NO-DO *non vuole e non può* affrontare il peso del discorso della guerra, poiché significherebbe riaprire nella società spagnola delle ferite che stentano a rimaginarsi, rivivendo gli orrori di una parentesi drammatica della propria storia. Ciò che si percepisce in questo tipo di servizi altro non è che la celebrazione della vittoria attraverso una celebrazione dei vincitori con allusioni, più o meno velate, che abbondano all'interno dei testi. Un altro esempio di questo genere di notizia è dato dal notiziario NO-DO numero 170, un'edizione monografica proiettata l'8 aprile 1946 in occasione del settimo anniversario della vittoria. Il notiziario si compone di due parti: nella prima, che riporta il titolo "*Lo que no se olvida*", viene ricordata la situazione immediatamente precedente al 18 luglio 1936, partendo dalla crisi nelle Asturie e dalla rivoluzione di Ottobre del 1934, nella quale le *forze terroriste e sovversive* cercarono di impossessarsi del potere. Le immagini mostrano la città "martire" di Oviedo, sede di attentati, disastri e profanazioni religiose. Si avverte il commento della locuzione che dichiara: "*...la traición no pudo consumarse, porque lo impidió el heroísmo de nuestro Ejército...la subversión se hallaba presidida por los símbolos del Comunismo Internacional. Con esa precisa elocuencia de las imágenes, los documentos cinematográfico incontestables hablan por sí solos sin necesidad de agregar ningún comentario...*". La seconda parte, introdotta dalla didascalia sovrimpressa "*A los siete años de la Victoria*", si compone essenzialmente di immagini che celebrano la vittoria nella città di Madrid, ultimo bersaglio dei nazionalisti, la cui occupazione segna l'inizio della ormai certa dittatura. Viene mostrata la parata militare del *Día de la Victoria* lungo le strade di una Madrid che rende i suoi omaggi a Franco. La locuzione dice: "*...toda la ciudad vibra con patriótica exaltación. Su entusiasmo es un plebiscito de adhesión inquebrantable al Caudillo de la Cruzada frente al comunismo y al mantenedor de nuestra paz...*". Le parole della voce fuori campo tendono ad esaltare gli "eroi" della guerra, la Marina, l'Aviazione e l'Esercito "*...instrumento inolvidable del triunfo en*

*guerra y sólida y firme garantía de nuestra paz en medio del atormentado panorama del mundo... ”.*⁵⁰⁶

Nel complesso mondo della rappresentazione messa in scena dal NO-DO esistono alcune interessanti eccezioni in cui si sceglie di non far uso di un linguaggio tanto stereotipato. Si tratta di notizie che riferiscono della guerra civile in maniera *trasversale*: ovvero, la rievocazione della guerra si presenta come un “tramite” narrativo che è necessario attraversare per arrivare a costruire un altro tipo di discorso propagandistico, quello che celebra i lavori portati avanti dalla nuova classe politica. Tale discorso si basa essenzialmente su una propaganda volta ad esaltare, attraverso l’esaltazione del lavoro, il Nuovo Stato. A sua volta, l’idea che anima questo orientamento parte dal presupposto che la *Nuova Spagna*, guidata dal Caudillo, è in grado di ricostruire quanto la guerra ha distrutto.

Un esempio di questa tipologia di narrazione si ha nel servizio intitolato, *En la Ciudad Universitaria. Discurso del Caudillo*, realizzato nell’ottobre del 1943.⁵⁰⁷ Su un collage di immagini che mostrano le rovine delle città bombardate, i combattimenti nella zona universitaria ed una parata militare, si avverte il discorso di Franco: “...*la ciudad universitaria fue avanzado bastión de la fortaleza nacional en nuestra Cruzada y Guerra de Liberación. Hoy se reconstruye activamente con hermosas y luminosas aulas, donde las actuales generaciones se educarán en el trabajo y en el estudio, sin olvidar el abolengo glorioso de este escenario...pero su imagen quedará para siempre grabada en nuestra memoria, como el símbolo de una de la más esforzadas y eroica defensas de la Historia...*”.⁵⁰⁸ La notizia è costruita su un confronto costante tra passato e presente. Il primo livello di comparazione si delinea con l’immagine dell’università, roccaforte dei nazionalisti durante la guerra, distrutta dalle bombe dei repubblicani e ricostruita in seguito dagli uomini del Regime. Il legame tra i due differenti scenari è ricalcato dall’avverbio “hoy” che, posto nel mezzo della locuzione, permette il passaggio ad un piano di lettura differente. Il secondo livello di comparazione, meno manifesto ad una prima

⁵⁰⁶ Cfr. notiziario NO-DO n. 170 A, realizzato l’8 aprile 1946, della durata di 11 minuti (A. H. NO-DO)

⁵⁰⁷ Il servizio citato è parte del notiziario NO-DO n. 43 B, realizzato il 25 ottobre 1943, della durata di 2 minuti di proiezione. (A. H. NO-DO)

⁵⁰⁸ Notiziario NO-DO n. 43 B, anno 1943. (A.H. NO-DO)

osservazione, si rintraccia nell'alone diacronico che circonda l'università: luogo in cui si formeranno le nuove generazioni da un lato, scenario incancellabile degli sforzi compiuti durante la guerra dall'altro. Nel servizio, il passato, la guerra civile, vengono ricordati non attraverso una connessione diretta con l'evento, quanto piuttosto con un'immagine che rimanda ad una situazione attuale e l'occasione la fornisce la ricostruzione della città universitaria; della guerra si parla solo attraverso un confronto con il presente.

Uno degli argomenti "preferiti" dal NO-DO è quello di rappresentare l'immagine dei lavori di ricostruzione del Paese che, si è detto, si struttura in una duplice direzione: trasmettere un'immagine "positiva" della Spagna, in cui tutto funziona alla perfezione e, strettamente connesso a quest'intenzione, cercare consensi per legittimare il Regime. Al tempo stesso, la figura del lavoratore assume un rilievo tanto importante, giacché si presta ad essere l'artefice dei progetti dei franchisti. Uno degli esempi più interessanti per comprendere il trattamento della figura del lavoratore nel notiziario, si ha nel prologo del NO-DO numero 1 del 1943. Prima di trattare la dinamica abituale delle notizie e dei reportage di attualità, il NO-DO conduce lo spettatore al centro del potere, nel Palacio del Pardo, e precisamente nell'ufficio di Franco, dove si incontrano in maniera inequivocabile i simboli del potere politico (la bandiera nazionale, le medagliette del capo dello Stato), militare (Franco in uniforme di Capitano generale e con la croce di San Fernando) e religiosi (crocifisso). Segue un frammento che ricorda la guerra civile con brevi scene di battaglia che culmina con le immagini della sfilata delle truppe vincitrici. Dalla marcia trionfale dei soldati, lo spettatore si trova poi davanti un altro scenario: quello di alcuni contadini che stanno lavorando. Si tratta di un segmento filmico in cui si mostrano un gruppo di operai impegnati in un lavoro col martello, mentre un altro gruppo lavora alla ristrutturazione della facciata di un edificio. La voce fuori campo riporta: *"...siguiendo el símbolo y el ejemplo de nuestro Caudillo, la unidad de los españoles y su disciplina es base de nuestro renacimiento presente y futuro. Cada uno en su puesto tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: unidad y trabajo..."*⁵⁰⁹ Questa prima apparizione del lavoratore nel NO-DO risulta particolarmente interessante per diversi motivi. Il

⁵⁰⁹ Cit. dal notiziario NO-DO n. 1 del 4 gennaio 1943 (A. H. NO-DO)

primo corrisponde alla sua ubicazione all'interno del discorso. Vi è infatti un'idea di continuità che si sviluppa su due piani narrativi: da un lato, una catena di lavoro che comincia dall'alto – la cinepresa riprende Franco nel suo ufficio mentre discute con un assistente – e che arriva fino al lavoratore più umile, con le immagini che ritraggono gli operai. Dall'altro, le immagini delle truppe che marciano rappresentano la forza trainante di quell' "energia" che serve per costruire e legittimare lo Stato sulla base della vittoria. La voce fuori campo commenta la scena affermando: "*...cada uno, en su esfera de acción y de trabajo, ha de seguir esta línea de conducta, sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada...*". L'idea del lavoro si sviluppa attraverso la comparazione con la missione e l'impegno militare.⁵¹⁰ Nel filmato figura inoltre un altro livello di comparazione assai preciso: l'immagine degli operai che lavorano ad un progetto che riguarda la comunità – la facciata dell'edificio; di fatto, attraverso un montaggio appositamente studiato si costruisce una metafora che indica come il nuovo Stato nascerà dalla partecipazione collettiva. Il lavoratore torna ad essere proiezione del soldato che lavora in funzione della costruzione del nuovo Regime. E come dal soldato, anche dall'operaio il Regime esige le stesse condizioni di disciplina, rigore, obbedienza e sforzo. Tutto questo senza dimenticare che all'origine di tale processo c'è Franco, massimo responsabile di questa pratica, nonché simbolo del potere.⁵¹¹ Infine, un'ultima considerazione riguarda proprio i lavoratori "artefici" del NO-DO: nella *presentación* del notiziario, la voce fuori campo delinea una perfetta fusione tra l'essere umano e la macchina da ripresa, e celebra di fatto il trionfo della tecnologia, inneggiando ad un futuro fatto di progresso. Senza dubbio, il concetto di "lavoro" ha una stretta connessione con l'organizzazione militare dello stato dittatoriale, soprattutto nelle notizie in cui si riporta dell'aspetto industriale ed economico del paese. In quest'ottica, le distruzioni, le devastazioni, i saccheggi avvenuti nelle città spagnole vengono rappresentate in maniera del tutto ambigua non come il risultato di uno stato

⁵¹⁰ Si veda sull'argomento, V. J. Benet, *Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo*, in "Archivos de la Filmoteca" n. 43, febrero 2003, pp. 30-51

⁵¹¹ Ibidem, op. cit. nel servizio figurano anche un gruppo di contadini, giacché si tende a rappresentare tutti i settori dell'economia del Paese. Si tratta di contadini vicini allo spettatore e caratterizzati dall'estrema modestia dell'abbigliamento e da gestualità assai naturale e spontanea. Emerge dall'immagini, una dedizione profonda verso il lavoro che stanno svolgendo, appaiono concentrati e traspare la serietà con la quale affrontano lo sforzo.

di guerra civile, quanto come unica opera del nemico, che si è caratterizzato per uno spiccato spirito distruttivo.

Dall'analisi dei contenuti visivi e narrativi del notiziario si osserva che l'operazione di rimozione delle vere cause che hanno dato origine alla guerra sono, effettivamente, abili ed efficaci; in un contesto difficile come quello del dopoguerra, gli uomini al potere preferiscono tacere sul fatto che l'origine del governo franchista sia da ricercare nella sollevazione militare contro un Regime democraticamente eletto. Tuttavia, si è visto, nonostante i tentativi di occultarne il ricordo, la guerra civile torna a presentarsi in servizi in cui si celebrano gli anniversari della "liberazione" di alcune città dal dominio dei "rossi". La guerra è presente anche nella celebrazione del *Día de la Victoria* e nel *Día de los Caídos*, ricordato attraverso una pietra simbolica posta nella Valle dei Caduti, nelle vicinanze de El Escorial. Allo stesso modo, per tutto il periodo in cui il notiziario viene proiettato, sono frequenti le narrazioni di rituali che alludono alla guerra: cerimonie in onore dei caduti, feste in occasione dell'anniversario della liberazione di qualche città, atti di costituzione della fratellanza tra gli ex-combattenti, inaugurazioni di luoghi ricostruiti. Di rado vengono evocate le battaglie: si tende infatti ad affermare l'immagine di una "Spagna rinnovata", nella quale è presente solamente l'euforia del trionfo. Dunque, solo i valori considerati positivi sono degni di essere rappresentati cinematograficamente. Celebrare la vittoria del franchismo e, al tempo stesso legittimarlo, è lo scopo del nuovo cinema di "esaltazione patriottica", proprio come affermava José Sanz y Díaz. La guerra, nonostante la retorica del sangue versato in difesa della civiltà, non può essere ricordata pubblicamente poiché non concorda con l'immagine di una "Spagna nuova".

Ecco dunque, cosa è stato il NO-DO: il più efficace strumento di propaganda messo in atto dal Regime per diffonderne i valori ed esaltare la figura "perfetta" del dittatore. Quindi, ciò che raccontava era la vita ufficiale, la vita *nel* e *del* Regime, la vita della Spagna agli spagnoli. Al di fuori dei confini nazionali il NO-DO non andava, perché al di fuori della Spagna sembrava non esserci nulla.

C ONCLUSIONI

*Ainsi une image est toujours
commentée, doublée,
suivie ou précédée
d'une autre image.
Et là commence,
avec ou sans montage,
la manipulation.*

Marc Ferro⁵¹²

La guerra civile spagnola è stata un grande laboratorio per tutti coloro, giornalisti, fotoreporter, cineoperatori, che nel corso degli anni Trenta si sono occupati di comunicazione e propaganda, nonché il terreno sul quale i mezzi di comunicazione di massa tradizionali – manifesti, materiali a stampa, periodici illustrati – convivono con i nuovi media, la radio e il cinema. Non è un caso, infatti, che il conflitto spagnolo si prefiguri come uno degli eventi più documentati della storia del Novecento. Si è scelto in questo contesto di privilegiare un'indagine basata sulla ricognizione delle fonti cinematografiche, in particolar modo guardando ad un genere che è proprio del periodo analizzato: il cinema di attualità. Il cinegiornale è, proprio negli anni Trenta, un elemento di forte innovazione, che caratterizza e definisce, descrivendola, una società europea che si sta lentamente trasformando, in primo luogo dal punto di vista sociale. Il valore documentale della fonte filmica

⁵¹² Cit. in M. Ferro, *L'information en uniforme. Propagande, désinformation, censure, et manipulation*, Paris, Ramsay 1991 p. 88

risiede nel fatto che vi è la possibilità di scoprire in questi frammenti di realtà alcune cose che altre fonti non raccontano o raccontano in modo diverso. Non si può prescindere dall'osservare che in questi brevi filmati si condensa una parte rilevante della storia del paese in cui sono stati prodotti. In un cinegiornale confluiscono innumerevoli aspetti che offrono ottimi spunti di riflessione: dalla storia alla politica, dalla critica sociale alla religione e a tutti quei temi, dalle origini più disparate, che sono parte della realtà, del vissuto di una persona, così come di una società e che meritano pertanto di essere raccontati.

Quello che si è voluto raccontare è il conflitto spagnolo, visto e interpretato secondo due diverse prospettive: i messaggi provenienti dalle cineprese spagnole e da quelle francesi. Infatti, la natura profondamente episodica della guerra di Spagna permette una rappresentazione filmica dell'evento molto simile ad una narrazione. Ogni società, ogni équipe di ripresa filma quotidianamente le *gesta* dei soldati così come la drammaticità della guerra, le assembla in un elenco ordinato di notizie e le proietta pubblicamente. Tutto sembrerebbe procedere senza alcun problema. Ma in realtà, dietro il lavoro dei cineasti si celano tantissimi condizionamenti che compromettono l'obiettività del risultato finale. Tali fenomeni si manifestano perché in un contesto di guerra, e nel caso specifico e controverso della sua rappresentazione, la cinepresa degli operatori diventa a tutti gli effetti *un'arma* al servizio della propaganda e delle esigenze informative dettate dallo stato bellico. La possibilità di filmare e di rappresentare il conflitto genera di fatto una serie di questioni sulle quali è doveroso porre l'attenzione. Partendo da una serie di interrogativi, volti a mettere in discussione il messaggio proveniente dalla fonte filmica in un contesto di guerra, è stato possibile recuperare una visione d'insieme e al tempo stesso particolareggiata delle strade percorse dal cinema di attualità per illustrare la storia della guerra civile. Tale presupposto ha trovato nella comparazione tra due paesi – la Francia e la Spagna – le indicazioni per una lettura dell'evento che rispondessero a definizioni ben precise. Si è cercato di mettere in rilievo il ruolo assunto dalle istituzioni politiche nel *manipolare* l'informazione cinematografica, allo stesso modo in cui si è cercato di individuare i legami esistenti, presunti o accertati, tra le case di produzione titolari dei notiziari e il governo.

Un primo risultato interessante è stato raggiunto attraverso l'analisi delle fonti francesi; la consultazione di fonti d'archivio esclusive ha permesso di valutare il raggio di azione del cinema di attualità in un regime a carattere democratico. L'indagine ha messo in evidenza l'esistenza di un'informazione cinematografica rigorosamente soggetta a controlli e censura; una censura, spesso del tutto arbitraria, orientata a fare delle immagini dei notiziari francesi il riflesso delle posizioni del governo di Léon Blum in merito alla questione spagnola. Il fatto che la censura venisse esercitata senza criteri precisi né unanimi, ha generato molto spesso un'informazione caotica e frammentaria, che ha portato con sé profonde contraddizioni; in definitiva, le stesse contraddizioni che hanno caratterizzato la politica francese nel corso della guerra civile.

Se si guarda alla storia del cinema francese, si osserva che l'informazione cinematografica nasce nel momento stesso in cui nasce il cinema e si assesta nel corso degli anni Trenta quando, nei cinegiornali, viene introdotto il sonoro. Paradossalmente, quella che sembrerebbe essere «l'età d'oro» del cinema di attualità, è in Francia uno dei momenti più difficili. Le crisi economiche interne alle società di produzione, il riflesso, spietato e inevitabile, della crisi mondiale del 1929, portano le case di produzione sull'orlo del fallimento. Così, l'idea di dar vita ad un cinema *alla francese*, combinazione dell'iniziativa privata e dell'intervento dello Stato, nel tentativo di emulare il modello delle *majors* americane, subisce una profonda battuta d'arresto. Lo scoppio del conflitto spagnolo pone in primo piano l'esigenza di diffondere nel paese un'adeguata informazione. I controlli sulle pellicole di attualità si fanno più frequenti e più mirati. Se fino a qualche tempo prima, i notiziari erano esenti da censura ministeriale, nei giorni immediatamente precedenti il colpo di Stato le pratiche censorie si regolarizzano, secondo i criteri stabiliti da due testi di legge, promulgati a breve distanza l'uno dall'altro. Si evince che la situazione bellica impone un controllo dell'informazione che opera su due fronti; da un lato, le istituzioni ministeriali adottano misure preventive assai rigide volte al controllo delle pellicole di attualità, dall'altro, le stesse case di produzione iniziano un percorso di autocensura dei temi più scottanti al fine di evitare i ritardi nella proiezione che sarebbero potuti derivare in seguito ad un attento esame delle commissioni incaricate di rilasciare il "visto" per la pubblica proiezione. Non è un caso che tutto questo

fermento si manifesti intorno alla metà del 1936, in coincidenza con la sollevazione militare franchista. La difficile situazione in cui versava la Spagna prima del 18 luglio, documentata a più riprese dal *Pathé-Journal* – e in misura minore dal *Gaumont-Actualités* e dall'*Éclair-Journal* – era stata per la Francia un “campanello d'allarme” da non sottovalutare. La ricostruzione della storia delle tre società cinematografiche francesi ha offerto elementi di valutazione fondamentali per determinare la genesi di un punto di vista critico che costituisca il presupposto indispensabile per presentare nuove linee di ricerca:

- La fonte cinematografica permette di soffermarsi su certi particolari significativi in grado di rivelare alcune sfumature di un evento, solo se ricollocate nel contesto storico, politico e culturale in cui sono state prodotte.
- Il cinema di attualità, raccontando una storia che altre fonti raccontano in modo diverso, mette in luce tutto quanto si desiderava narrare e tutto quanto si voleva celare. Il caso della guerra di Spagna è, di fatto, estremamente significativo, giacché l'evento in sé si presta ad essere teatro di una rappresentazione parziale. Il coinvolgimento di ideologie assai differenti comporta l'adozione, da parte dei cineoperatori, di un punto di vista soggettivo che, nella maggior parte dei casi, è riconducibile alla voce governativa che si interpone tra la cinepresa e la rappresentazione dell'evento.
- L'immagine che ogni notiziario propone della guerra di Spagna altro non è, quindi, che il frutto di un'interpretazione soggettiva; tuttavia, il suo essere soggettivo, se da un lato rappresenta un ostacolo per una valutazione oggettiva dell'evento, dall'altro è un elemento di forte interesse poiché permette di comprendere le tendenze del paese a cui le società cinematografiche erano legate.
- Il caso dei notiziari francesi è, in tal senso, indicativo: essi ricostruiscono la storia della Spagna in guerra tenendo sempre presente tutte le incertezze del governo di Léon Blum in merito all'intervento spagnolo. Laddove i notiziari

evidenziano elementi scomodi o pericolosi, interviene la pratica della censura a modificare, sempre secondo le proprie esigenze, i contenuti dell'informazione cinematografica. Una pratica, questa, che appare insolita, se si considera che si tratta di uno stato a regime democratico.

- Quindi, anche in uno stato democratico il principio della libertà di espressione viene in qualche modo messo a tacere da pratiche legali severe? In realtà, la libertà di espressione viene condizionata fortemente dalla situazione, che nello specifico del caso esaminato, è la guerra di Spagna. Quel conflitto che si combatte al di là del confine con i Pirenei è, per i francesi, lo specchio delle loro paure e delle loro incertezze.
- Il valore informativo di un cinegiornale è, dunque, estremamente labile proprio per via dei condizionamenti che ne caratterizzano la produzione. Un confine molto sottile spesso separa la propaganda dall'informazione, allo stesso modo in cui dietro questo genere cinematografico si cela una forma di intrattenimento che non sempre viene recepita come tale. Di fatto, la presunta oggettività delle immagini di un notiziario si scontra sempre con l'inevitabile presenza di un "punto di vista" – e di ripresa – che è impossibile aggirare, poiché anche nelle situazioni di massima neutralità il reale viene comunque selezionato e organizzato a partire da un'interpretazione del tutto arbitraria.

A complemento di tale indagine, volta a ricostruire il contesto storico e politico in cui hanno agito i cinegiornali francesi, l'analisi della fonte audiovisiva ha confermato una definizione del conflitto spagnolo secondo un'interpretazione che risponde alle esigenze del Fronte popolare. Sia il *Pathé-Journal*, che il *Gaumont-Actualités* che l'*Éclair-Journal* riflettono le posizioni del governo francese, rispettando pienamente il principio di non-intervento, senza rinunciare però alle proprie convinzioni. Negano la necessità degli afflussi di aiuti internazionali, accennano appena alla distruzione di Guernica, eliminano dalle proprie edizioni tutti gli elementi "di disturbo", dalla disfatta di Guadalajara ai successi iniziali dei repubblicani nella zona di Teruel. È pur vero che sia il *Pathé-Journal* che l'*Éclair-Journal*, ancorate ad una rigida tradizione

cattolica, condannano il sentimento antireligioso che divampa tra i repubblicani e condividono lo stesso gusto per l'ordine insito nelle azioni di Franco; soprattutto nei primi mesi di guerra, Pathé ed Éclair tendono a sottolineare il contrasto che esiste tra i due campi, in modo particolare per quanto riguarda l'organizzazione delle battaglie, basandosi sull'*ordine* dell'uno e sul *disordine* dell'altro.

Se si vuole attribuire a ciascun notiziario una connotazione ideologica ben precisa, l'analisi delle immagini offre, in tal direzione, importanti suggerimenti. Incentrato sui disagi della popolazione civile, sulla brutalità della guerra, sui danni provocati da una rivolta che ha i caratteri del fascismo europeo, il *Pathé-Journal* ritrae uno scenario molto simile nei contenuti alle immagini del cinegiornale spagnolo repubblicano. La necessità della difesa della pace internazionale, il soccorso alle popolazioni, l'attenzione rivolta ai bambini orfani di guerra, e più in generale a tutte le vittime del conflitto, sono temi che si configurano come elementi costanti nelle immagini della propaganda repubblicana spagnola.

Gaumont-Actualités, invece, sembra prendere le distanze dall'orientare la propria informazione in direzione di un'accesa propaganda. Negli anni della guerra civile, Gaumont era sotto il controllo della Havas, la più grande agenzia di stampa francese, a sua volta controllata direttamente dal Ministero degli Affari Esteri; tutto ciò induce a ipotizzare che tale controllo si estendesse anche al notiziario, poiché le posizioni che si delineano nel cinegiornale sembrano essere il riflesso delle posizioni poco chiare assunte dall'agenzia informativa in merito al conflitto. Si potrebbe parlare di "neutralità" nell'informazione, quantomeno di un tentativo di seguire le direttive imposte dal Quai d'Orsay; ma anche in questo caso le immagini lasciano intendere altro, giacché Gaumont filma ogni azione di guerra, privilegiando tuttavia un ritratto, più o meno articolato, del campo repubblicano. Tuttavia, è doveroso sottolineare un caso interessante, che aiuta a comprendere le posizioni del notiziario e la censura che gravava su di esso: *Gaumont-Actualités* è l'unico cinegiornale francese che riporta la notizia della distruzione di Guernica, pur senza menzionare né il bombardamento né i responsabili dell'accaduto. Un elemento, questo, che lascia spazio a due interpretazioni: da un lato, la volontà di portare sul grande schermo un episodio tanto brutale che merita di essere segnalato all'opinione pubblica nazionale, dall'altro

questa denuncia poco manifesta rivela l'intenzione di prendere le distanze dall'accaduto attraverso un'informazione poco fedele al reale svolgimento dei fatti. Nell'*Éclair-Journal*, il riflesso che si mostra della guerra presenta invece caratteri molto ben definiti sin dall'inizio. Presentando un andamento costante, tanto nella durata dei servizi quanto nel numero delle proiezioni, per tutto il periodo del conflitto, il cinegiornale *Éclair* mostra un dichiarato sostegno alle truppe nazionaliste, incentrando la propaganda in due direzioni: da un lato, i servizi dell'*Éclair-Journal* insistono sulla denuncia della brutalità delle persecuzioni religiose per criminalizzare le componenti anticlericali dello schieramento repubblicano, sostenendo a più riprese che quella che si sta combattendo in Spagna è una vera "crociata" religiosa. La persecuzione religiosa è di fatto uno degli elementi che maggiormente pregiudica l'immagine dei repubblicani in Francia. Dall'altro vi è una certa costanza nel sottolineare l'ordine e la disciplina che caratterizzano il campo dei ribelli – in antitesi costante con il caos che regna invece nello schieramento avversario – individuando in questi elementi la condizione necessaria per la vittoria finale. Sono davvero pochi i riferimenti alle sconfitte subite dai franchisti, al contrario le vittorie raggiunte del corso dei tre anni di guerra vengono descritte in maniera minuziosa, in servizi carichi di ottimismo trionfalistico. Di fatto, il pubblico francese si trova davanti ad un tipo di informazione estremamente variegata; il taglio ideologico che ogni notiziario assume fornisce spunti interessanti per la formazione di una propria opinione sul conflitto spagnolo. L'operazione compiuta dal cinema di attualità è dunque estremamente importante ai fini di una valutazione finale non solo della rappresentazione dell'evento, ma anche della sua ricezione; il notiziario cinematografico, frutto di una selezione voluta e di un montaggio mai casuale di suoni ed immagini, mette in rilievo una voce nuova, che spesso differisce dalle voci trasmesse dagli altri canali di comunicazione.

Partendo dall'analisi dei contenuti dei notiziari francesi è stato possibile operare una comparazione con la produzione filmica spagnola. Tuttavia, se nel primo caso l'indagine è stata preceduta da una ricostruzione storica della stampa cinematografica, l'intenzione di ricalcare l'impostazione non ha potuto, nell'ambito del caso spagnolo, essere portata a termine, giacché Francia e Spagna, per quanto

vicine geograficamente, hanno un vissuto culturale profondamente diverso che impedisce una comparazione sulla cinematografia prima del 1936. Ma anche questo limite ha rivelato particolari interessanti ai fini di una ricostruzione della genesi del cinema di attualità in Spagna. Infatti, la mancanza di un'informazione cinematografica ben delineata ha spostato inevitabilmente l'arco cronologico della comparazione allo scoppio della guerra civile. Di fatto, quei segnali che hanno caratterizzato la cinematografia spagnola nei primi decenni del Novecento non permettono in nessun caso a verificare l'esistenza di punti di contatto con la Francia e non possono essere interpretati come sintomo di uno sviluppo in tal direzione: in Spagna i tentativi di emulare la fortunata combinazione francese, quella del «journal-filmé» non portano che a piccolissimi risultati. È interessante osservare che, pur trattandosi di un'area geografica assai prossima, il cinema di attualità si afferma con successo in Francia già dalla fine del XIX secolo, mentre al di là del confine con i Pirenei stenta a decollare. Alla luce di questa considerazione, l'idea di recuperare una visione che porti a comprendere come si sia strutturata l'informazione cinematografica spagnola non può che coincidere, cronologicamente e logicamente, con l'avvento del cinema sonoro, allorché i cineasti spagnoli avvertono il bisogno di rafforzare quel genere che catturi l'attenzione del pubblico e al tempo stesso si configuri come uno strumento di informazione. È solo allora quindi che sul modello dei cinegiornali esistenti, rigorosamente stranieri, cominciano a circolare nelle sale i primi notiziari di attualità realizzati, questa volta, da case di produzione spagnole.

È doveroso ricordare che l'introduzione del sistema sonoro avviene contemporaneamente al crollo della monarchia e alla nascita, nell'aprile del 1931, della Seconda Repubblica. La necessità di dare una copertura informativa capillare dei percorsi storici sancisce il trionfo di un genere nuovo in Spagna: il notiziario cinematografico. Sono proprio le manifestazioni pubbliche legate alla caduta della monarchia e all'avvento della Repubblica ad essere riprese e commentate da tutti gli operatori di cinegiornali nazionali. Le immagini di attualità contribuiscono a stabilire, per la prima volta nel paese, un contatto sempre meno distante tra il pubblico e il protagonista della pellicola. In breve tempo, i cinegiornali diventano un mezzo di comunicazione di enorme importanza nella Spagna degli anni Trenta, con

un'influenza sul pubblico ed una potenzialità propagandistica altrettanto enorme nella formazione di un'opinione di massa.

Ma è solo nel momento in cui la Spagna viene scissa in due zone di guerra che il cinema diviene il mezzo attraverso il quale le due parti in lotta sperimentano una nuova forma di comunicazione politica. Contrariamente a quanto avviene nell'ambito del cinema di *fiction*, dove lo scoppio delle ostilità provoca una paralisi nella produzione cinematografica, il cinema di attualità conosce uno sviluppo sensibile proprio all'indomani della sollevazione militare franchista: è lo stato di guerra che obbliga i due schieramenti a prestare la dovuta attenzione al mezzo cinematografico, inteso per la prima volta come veicolo di informazione e di propaganda. Nei fatti, questa volontà si traduce in una produzione che consta di migliaia di ore di filmati, spesso frammentaria, nella quale si riassumono e si rappresentano le molteplici evoluzioni che la Spagna e, più in generale, tutti i paesi che intervengono nel conflitto, hanno vissuto durante i tre anni di guerra civile. Si tratta di racconti straordinariamente eloquenti per ciò che dicono e per ciò che tacciono, racconti che lasciano trasparire e che a volte celano tutti gli aspetti che inevitabilmente una guerra si porta dietro, basandosi sulle esperienze che i popoli coinvolti nel conflitto hanno dovuto affrontare nel loro quotidiano. Se è vero che, alla luce di questi obiettivi particolari, immediatamente dopo il *levantamiento* è possibile distinguere, con la dovuta cautela a cui obbliga il caso, tra la produzione repubblicana, controllata dai centri cinematografici di Barcellona e Madrid, e quella nazionalista, costretta a cercare appoggi esterni a Lisbona, Berlino e Roma, è altrettanto importante tenere presente i caratteri peculiari che caratterizzano i due settori. Così, non si potrà prescindere dall'osservare che mentre la produzione della zona repubblicana appare piuttosto eterogenea e diversificata – non solo per le diverse caratteristiche di Madrid e Barcellona ma anche per la varietà di istituzioni, partiti e sindacati che contribuiscono alla lotta e alla sua rappresentazione – nella zona franchista, dove anche le stesse pubblicazioni falangiste vengono sottoposte a censura militare, i messaggi cinematografici risultano di gran lunga più omogenei.

L'analisi dei più importanti cinegiornali spagnoli di guerra conferma la molteplicità delle prospettive di interpretazione che il cinema di attualità può suscitare. Di fatto, un'indagine sui notiziari permette di portare alla luce tutta una

zona della produzione cinematografica che oggi appare assai lontana, il cui studio può essere fertile anche da un punto di vista metodologico, dato l'implicito invito ad operare in maniera interdisciplinare che essa propone. Punto di partenza per questo genere di indagine è la consapevolezza della necessità che per realizzare una politica propagandistica di stampo cinematografico occorre mettere in piedi una macchina organizzativa. Nella composizione e nell'articolazione di questa macchina organizzativa rientrano le istituzioni più diverse, ognuna delle quali gioca un ruolo determinante per la messa in scena della rappresentazione del conflitto. Tale presupposto comporta che per poter analizzare l'intensa attività cinematografica messa a punto tanto dalla Spagna repubblicana quanto da quella nazionalista non si può prescindere dal ricostruire il percorso seguito dai suoi soggetti politici; per la Repubblica, deve essere analizzata, pertanto, la produzione del movimento anarchico, quella delle organizzazioni comuniste e quella del Governo della Generalitat de Catalunya. Per la Spagna franchista, il discorso si riconduce essenzialmente agli apparati che danno vita, seguendo un percorso del tutto singolare, allo strumento di propaganda del fascismo spagnolo: il *Noticiero Español*.

L'analisi delle fonti filmiche dell'uno e dell'altro schieramento ha portato alla luce, anche questa volta, i "segni di riconoscimento" di una produzione filmica profondamente influenzata dall'ideologia delle istituzioni preposte alla loro realizzazione. L'indagine sulle fonti repubblicane, che partendo dal lavoro degli anarchici arriva allo studio del caso di *España al día* – il cinegiornale delle organizzazioni comuniste – ha messo in rilievo elementi che rivelano una certa "spontaneità" cinematografica e che, per questo motivo, si presentano come opere estremamente importanti dal punto di vista del valore testimoniale. Di fatto, la presenza di elementi cinematografici "spontanei" consente di ricollocare il filmato all'interno di un discorso più ampio che non può prescindere dalla ricostruzione del contesto storico e politico in cui è stato realizzato. A tale riguardo, una conferma interessante arriva dall'analisi della produzione filmica degli anarchici. Il loro *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, filmato e montato poche ore dopo il colpo di Stato, è certamente il riflesso dell'ideologia che lo ispira: la necessità di portare avanti una rivoluzione ancor prima di fare la guerra. Spontanea, priva di uno schema propagandistico ben definito, a volte esagerata: si caratterizza per la

presenza costante di questi elementi la produzione audiovisiva anarchica. La pellicola, realizzata con il solo scopo di documentare quanto stava avvenendo nella capitale catalana, fornirà in realtà spunti interessanti alla propaganda nazionalista, che userà le immagini di chiese devastate e quelle dei cadaveri di ecclesiastici esposti pubblicamente (fotogrammi che, in realtà, appaiono solo nella parte finale del finale) per denunciare la brutalità delle componenti anticlericali del movimento repubblicano. A questo punto, è doveroso sottolineare quanto la pratica del montaggio sia importante per valutare il prodotto filmico. Certo è che un'immagine può assumere un significato completamente differente rispetto alla ripresa originaria a seconda di come essa viene montata, sonorizzata e inserita all'interno di una sequenza. Il cinema è una comunicazione in differita e per questo può essere più facilmente fraintesa, in quanto manca dell'interazione diretta tra l'*enunciatore* e il soggetto ricevente. Il regista o il montatore possono pertanto scegliere di impiegare determinate tecniche con la coscienza di poter coinvolgere sicuramente un gran numero di spettatori, ma mai tutti

Le immagini *España al día*, proiettato nel corso dei tre anni del conflitto, raccontano la storia, le emozioni, le paure ma anche le speranze di un popolo in guerra. Attento a denunciare le sofferenze della popolazione civile, a mettere in risalto la pericolosità della minaccia fascista, il notiziario condensa nelle immagini, così come nelle locuzioni sonore, un *mix* perfetto di informazione e propaganda, elementi che si intersecano senza mai prevaricarsi. Dall'analisi dei frammenti che si conservano, si rileva che le sequenze del cinegiornale cercano, aiutate dai commenti sonori, di aprire varchi di comprensione, di valutare i pro e i contro di un evento, insomma, cercano di "informare" lo spettatore sulla tragedia della Spagna, ma al contempo di spingerlo a sostenere la propria lotta. Si è detto, la somiglianza tra i temi trattati dal notiziario spagnolo e quelli del *Pathé-Journal* ha permesso di operare in direzione di una comparazione, identificando alcuni punti di contatto tra l'informazione proposta da *España al día* e quella esposta dal *Pathé-Journal*. Entrambi sono particolarmente attenti a sottolineare l'impegno dell'esercito repubblicano, ma soprattutto a denunciare agli occhi del mondo la tragedia che affligge la Spagna servendosi di visioni desolate delle case e degli edifici distrutti, così come dell'immagine dei bambini che cercano i propri giocattoli scavando tra le

macerie, della popolazione civile che si allontana dalla Spagna e che puntualmente riceve ospitalità in qualche paese europeo che sostiene la causa della Repubblica. I bambini sono protagonisti di molti servizi; operatori francesi e spagnoli li ritraggono in diversi momenti e sfruttano, di fatto, la loro immagine per denunciare la brutalità della guerra. Ed è proprio in questo preciso contesto che si osserva come un gran numero di notizie inserite nel *Pathé-Journal* siano costruite con le immagini provenienti da *España al día*. Se è vero che il modello cinematografico francese ha sicuramente influenzato la nascita della cinematografia di attualità spagnola, allo stesso modo è possibile constatare come i notiziari francesi, privi della libertà espressiva di cui godevano invece quelli spagnoli, abbiano attinto al repertorio tematico spagnolo per costruire servizi di grande interesse. Ecco allora che una serie di immagini identiche si riscontrano in entrambi i notiziari, confermando di fatto la tendenza repubblicana del *Pathé-Journal*. L'assistenza ai civili, donne e bambini in primo luogo, viene esposta con un andamento costante a partire dal 1937, con riferimenti particolari alla situazione della popolazione dopo il bombardamento di Guernica. I due casi presentano elementi di affinità anche in quella che può essere definita la "struttura" di un notiziario, che comprende tutte le componenti tecniche (dalla lunghezza della pellicola, al montaggio, all'uso della colonna sonora, alle modalità di trasmissione del messaggio). È curioso osservare che dal punto di vista della narrazione entrambi i notiziari prediligono un'esposizione veloce dei fatti, costruita sulla base di una rassegna di immagini altrettanto veloce, che se da un lato crea un certo smarrimento nello spettatore – che si vede travolto in un vortice rapido di fotogrammi – dall'altro contribuisce a dare all'evento illustrato la sensazione di immediatezza, di concreto, di "qualcosa realmente accaduto", lontano dalle descrizioni romanzate che caratterizzano invece altri tipi di notiziari.

Proprio partendo da quest'ultima affermazione è stato possibile effettuare un nuovo livello di comparazione, questa volta prendendo in esame il modello fascista di rappresentazione della guerra. I due casi esaminati, il *Noticario Español* e il *Giornale Luce*, hanno messo in rilievo una serie di questioni che è importante riassumere. In primo luogo, si osserva che il cinegiornale spagnolo franchista nasce sul finire della guerra civile. Nel *Noticario Español* vi è di fatto un vuoto temporale

in cui non si contemplano due anni di guerra; se il primo numero viene editato nel maggio del 1938, ovviamente mancano i riferimenti a tutte le battaglie, fatte di vittorie e di sconfitte, combattute nei mesi precedenti. Tale aspetto determina a priori una visione parziale della guerra. L'attenzione rivolta al cinema di attualità sembra essere dunque, per gran parte del conflitto, assai scarsa. Alla base di questo disinteresse, vi era una motivazione precisa: la mancanza di attrezzature tecniche che costrinse i ribelli a servirsi di strutture cinematografiche esterne alla Spagna, trovando un valido sostegno nella cinematografia degli alleati tedeschi e italiani. Ciò nonostante, il *Noticario Español* si prefigura come uno strumento di propaganda di grande rilievo, poiché pone le basi per una rappresentazione del franchismo che solo dopo la guerra, raggiungerà, con il NO-DO, il suo massimo splendore. Con una durata approssimativa di dieci minuti, in ogni edizione si affrontano più temi, sebbene l'attenzione sia focalizzata sugli aspetti di carattere militare, in funzione di un'accesa esaltazione del franchismo e del suo maggiore *leader*. Ad un'attenta analisi delle immagini, si percepisce un dato interessante: i notiziari franchisti evocano raramente la vita quotidiana spagnola. I temi principali sono la fede, la vocazione cristiana del paese, la tradizione e la restaurazione dei valori eterni. L'idea della *Nueva España* che sarebbe sorta dopo la *reconquista* del paese ad opera dell'esercito nazionale guidato da Franco, che anima gran parte dei servizi, diventa il tema attorno al quale si costruisce la struttura del *Noticario*. L'immagine che passa non è tanto quella di un paese che vive la guerra, quanto piuttosto quella di una società in cui il processo di cambiamento di regime, necessario per ristabilire l'ordine delle cose e allontanare dal paese la minaccia del comunismo, deve essere assolutamente portato a compimento. In quest'ottica, è inevitabile che la guerra non venga rappresentata dai franchisti come un dramma; al contrario, nella rappresentazione filmica, proprio la guerra e la sua naturale evoluzione si rivela essere la *conditio sine qua non* il rinnovamento della Spagna non avrebbe potuto avere un fondamento ideologico così profondo.

L'indagine svolta ha portato ad osservare che nel *Noticario Español*, si rintracciano molti elementi di assonanza con il *Giornale Luce*. In effetti, la cinematografia di attualità nazionalista ha come referente principale l'informazione

cinematografica italiana. I *Giornali Luce* raggiungono gli schermi spagnoli già a partire dal 1937, quando a Salamanca si costituisce l'Ufficio Stampa e Propaganda, una filiale del Luce, impegnata nell'opera di divulgazione del materiale propagandistico italiano in tutti i centri della Spagna nazionale. Si tratta in realtà di un percorso obbligato: la tardiva apparizione di uno strumento di propaganda franchista aveva costretto le cinematografie dei paesi alleati ad intervenire nel processo di divulgazione ideologica e di rappresentazione degli eventi bellici. Un ruolo, questo, di notevole importanza poiché supplisce alle carenze del cinema informativo spagnolo riuscendo in parte a dar vita ad un apparato propagandistico di rilievo che opera in una duplice direzione. Infatti, se da un lato i *Giornali Luce*, dichiaratamente a favore della sollevazione militare franchista, portano sugli schermi cinematografici italiani e spagnoli l'immagine della Spagna nazionale in guerra, dall'altro questa operazione si prefigura come un'ottima occasione per divulgare le "eroiche" imprese dei legionari italiani, rispondendo a dei meccanismi di propaganda interni propri del regime fascista.

Sulla base di tematiche comuni tanto ai notiziari italiani quanto a quelli spagnoli, che si trovano insite nel discorso sulla necessità della guerra contro un nemico bolscevico, così come nella rappresentazione dell'opera di ricostruzione e di volontariato portata avanti da associazioni falangiste e fasciste, nel concetto di fratellanza ideologica e militare che trova nella retorica del "sangue versato" per la causa la sua massima espressione, è stato possibile avviare un altro confronto. In entrambi i casi si sottolinea l'aggressività antireligiosa dei "rossi" servendosi di un'iconografia improntata sulle chiese distrutte, sui cimiteri profanati, sulle cattedrali saccheggiate, sulle reliquie dei religiosi deturpate. Tali narrazioni diventeranno più frequenti a partire dal 1938 e riempiranno i notiziari cinematografici di elementi sempre più improntati sul sensazionalismo, volti a portare l'attenzione degli spettatori sulle devastazioni non della guerra, ma sulle "rovine seminate dal marxismo". Laddove i "rossi" distruggono, seminando odio, terrore e uno spiccato sentimento antireligioso, il Caudillo interviene, in nome dello spirito di "crociata" a cui si appella, riportando ordine nella Spagna devastata dal nemico. L'esito della comparazione ha portato a verificare che l'esistenza di questo comune discorso propagandistico ha generato una rappresentazione della guerra molto simile; in

alcuni servizi, le immagini spagnole sono identiche a quelle italiane, così come i commenti sonori sono ricalcati sullo stesso stile narrativo. Rispetto all'informazione cinematografica repubblicana, la produzione fascista italiana e spagnola si avvale di un linguaggio specifico, mirato a connotare l'avversario di caratteri ben precisi. In definitiva, per l'Italia la guerra di Spagna altro non è che l'occasione per perfezionare quelle tecniche propagandistiche già sperimentate con successo negli anni precedenti. I servizi, lunghi e articolati, si prefigurano come delle "microstorie".

Infine, con l'intenzione di verificare l'esistenza di un rapporto di continuità tra la produzione franchista bellica e quella del post guerra civile, l'indagine si è cronologicamente spostata al 1943, anno in cui per la prima volta appare nelle sale cinematografiche spagnolo il NO-DO, il notiziario del nuovo contesto politico. Prolungare l'analisi della rappresentazione filmica della guerra civile agli anni del franchismo è stato certamente utile, poiché ve ha permesso di verificare la funzione del cinema di attualità nel periodo della dittatura ha permesso di svelare alcuni elementi importanti relativi alla questione della rimozione del conflitto, un'operazione sostenuta dal regime man mano che la Spagna si avvia verso una relativa normalizzazione. Ma non solo; sono state messe in luce le modalità della rappresentazione, così come le tematiche ritenute particolarmente interessanti e che pertanto necessitavano di essere ricordate. Un'indagine dei contenuti permette di svelare il contesto sociale, politico e culturale in cui il NO-DO si assesta, trasformandosi nel mezzo privilegiato per l'educazione popolare. Senza dubbio, le strette relazioni che il notiziario ha con il regime ne condizionano lo stile e i temi.

Un elemento che caratterizza con una certa frequenza i primi servizi del NO-DO è il modo *stentato*, a volte irrilevante, di trasmettere l'informazione, soprattutto quando le notizie da commentare affrontano argomenti poco graditi alla classe dirigente. Notizie che riferiscono di "avvenimenti passati e dolorosi" vengono esposte in maniera rapida, con la volontà di occultare gli aspetti più cruenti e dolorosi della guerra. Ma se il NO-DO si rivela da un lato lo strumento privilegiato per consolidare l'immagine di una *Nueva España* sorta dalle ceneri di un conflitto civile, allo stesso modo il notiziario è per i franchisti un'arma utile per celare la drammatica situazione che affligge il paese. Nell'edizioni del NO-DO vi sono reiterate omissioni

di argomenti di un certo rilievo che trovano una giustificazione nella deliberata intenzione di occultare alcune questioni. Un altro elemento, questo, che induce a credere ancora una volta che il notiziario, più che un prodotto cinematografico concepito con fini informativi, è in realtà uno strumento manipolato dal regime franchista in funzione di un intento persuasivo, quando non chiaramente propagandistico. L'oblio volontario di alcuni episodi della *storia* contemporanea ha, di fatto, una motivazione ben precisa: tutelare l'immagine del paese e modellare le emozioni degli spettatori spagnoli, fornendo l'immagine positiva di una Spagna in stato di pace in cui tutto funziona bene, mentre, al contrario, la guerra – il secondo conflitto mondiale – e le sue peggiori conseguenze affliggono i paesi stranieri.

All'interno di questo complesso schema ideologico e rappresentativo si inserisce uno degli *oblii volontari* fortemente sostenuti dalla propaganda franchista, quello della rimozione della guerra civile, evento non troppo lontano nel tempo i cui effetti negativi si ripercuotono con una profonda incidenza sulla vita sociale degli spagnoli. Il fine di questo *silenzio* è quello di cancellare dalla mente degli spagnoli il ricordo della brutalità della guerra e di imporre l'immagine di una società, guidata da un attento Caudillo, in cui tutto funziona alla perfezione. Appare paradossale che un evento di tale rilievo si voglia rimuovere dall'informazione audiovisiva fornita dal NO-DO, tanto più se si considera che la guerra e la vittoria avrebbero potuto offrire un ottimo pretesto per lodare, ancora una volta, la superiorità e l'audacia dei *nacionales*. Nella realtà, infatti, è doveroso constatare che le cose procedono diversamente e i progetti di rimozione auspicati dai franchisti si realizzano solo in parte. È vero, la storia della guerra viene affrontata con servizi rapidi e approssimativi; tuttavia esistono diverse notizie che, costruite con materiale di repertorio, ripercorrono l'inizio e la fine di quel conflitto, evitando accuratamente di rievocarne lo svolgimento poiché quello che volontariamente finisce sotto silenzio è la messa in scena di ciò che tutti vogliono dimenticare: gli orrori di uno scontro tanto cruento tra fratelli, tra spagnoli. Ed è proprio alla luce di queste considerazioni che i funzionari del regime strutturano l'informazione in una direzione ben precisa; con lo scopo di risollevare il morale degli spagnoli distrutto dalla guerra, il notiziario veicola un messaggio positivo, carico di ottimismo, sulle trasformazioni della società, reso ancora più efficiente dalla potenza dell'immagine in movimento. E per

supportare tale progetto è necessario in primo luogo rimuovere gli elementi considerati scomodi. L'assenza di immagini che rievocano il conflitto civile risponde di fatto al desiderio di non risvegliare nello spettatore ricordi dolorosi.

Tuttavia, si è detto, i servizi che ricordano la guerra esistono, e sono carichi di trionfalismo giacché si presentano come una rievocazione univoca delle gesta dei franchisti. Nel vasto panorama rappresentativo offerto dal NO-DO è possibile rintracciare due tipologie di notizie che fanno riferimento al conflitto. Da un lato figurano le notizie evocatrici, le più frequenti, che narrano di atti e rituali che alludono alla guerra, di cerimonie in onore dei caduti, dei festeggiamenti che ricordano l'anniversario della *liberazione* delle diverse province spagnole, così come dell'inaugurazione dei luoghi distrutti dalla guerra e ricostruiti ad opera del regime. Allo stesso modo, un altro gruppo di notizie dette esplicative, in numero decisamente inferiore, ricostruisce – in maniera sottile ma inequivocabile – l'evoluzione della guerra nel tentativo di dare una giustificazione del passato e trovare una legittimità del presente che sia condivisa da tutti. Quello che traspare in questo genere di servizi è l'intenzione di costruire l'immagine della *Nueva España* nella quale si manifesta, attraverso il montaggio di immagini positive, dell'introduzione di una colonna sonora *ad hoc* e di un commento *off* estremamente retorico, l'euforia del consenso. Di fatto, in entrambi i casi, il notiziario giustifica la sollevazione e le sue conseguenze, dando dimostrazione di quanto la guerra fosse necessaria.

Tutte le considerazioni delineate finora non sarebbero state verificate se alla base di questo lavoro non ci fossero stati due elementi interessanti su cui indagare: le fonti filmiche, nello specifico i frammenti di realtà raccontati dai cinegiornali, e la comparazione tra due paesi tanto vicini ma al tempo stesso profondamente diversi. La rappresentazione “imprecisa” della realtà, peculiarità delle fonti cinematografiche, ha permesso di rintracciare, attraverso un percorso prima deduttivo e poi comparativo, tanti piccoli elementi che in altre fonti non sarebbero stati così evidenti. Ciò che propone il cinema di attualità è un racconto episodico in cui si sceglie cosa rappresentare e cosa nascondere, come rappresentare e come tacere, allo stesso modo in cui si decide come e quali frammenti di immagini debbano essere montare nella composizione della notizia. Di fatto, servendosi di questa tecnica, i

cinegiornali illustrano una storia che non è mai la riproduzione fedele dell'evento; una storia in cui è possibile riscontrare a volte piccole imprecisioni, contraddizioni o salti temporali, altre volte permangono delle inesattezze più o meno evidenti a livello logico, cronologico e storico. È certo che la macchina da presa produce un rapporto con la realtà estremamente complesso, manipolandola, ricostruendola, interpretandola secondo valutazioni soggettive o schemi convenzionali. Dunque, ciò che si trova nelle pellicole cinematografiche altro non è che una rappresentazione costruita ed elaborata della realtà. Non si deve attribuire a questo genere di testimonianze un valore univoco; esse possono servire piuttosto a chiarire e a svelare certe tendenze dell'epoca in cui sono state prodotte e alla quale sono legate.

Quando si guarda al cinegiornale come strumento per indagare su alcuni punti chiave della storia, si nota che proprio nella rappresentazione di un medesimo evento emerge la disparità che si genera in seguito all'utilizzo di dettagli differenti. A questo punto, la necessità della comparazione delle immagini di guerra, prodotte da paesi con interessi politici, culturali e sociali diversi, si rivela fondamentale per comprendere nella sua totalità la funzione ideologica e rappresentativa dei notiziari e, di conseguenza, la genesi di tipologie di narrazioni differenti. Scopo del confronto è stato quello di mostrare quanto la manipolazione cinematografica che interviene in un contesto di guerra ben definito, abbia potuto influire considerevolmente nel processo di informazione dell'opinione pubblica nazionale e internazionale; ne consegue una rappresentazione selezionata del "reale" che fa sì che una stessa immagine, quella della guerra civile, assuma significati estremamente diversi a seconda delle esigenze e delle intenzioni proprie del paese in cui viene mostrata.

La decisione di prendere in esame il caso della Francia e della Spagna come modelli differenti è, dunque, profondamente significativa. La Francia, di fatto, scegliendo di aderire alla politica che vieta l'intervento in Spagna in favore dell'una o dell'altra parte in campo, sceglie – attraverso il lavoro delle imprese cinematografiche – anche di rappresentare una *propria* visione della guerra, spesso del tutto soggettiva, ma che, proprio in virtù di questo punto di vista così soggettivo, trova una conferma oggettiva che risponde ai criteri propagandistici e interpretativi del *modus operandi* messo in atto dal governo. Al contrario, la Spagna, teatro della

guerra civile, non poteva non tenere in considerazione le esigenze delle diverse voci in campo; come si è avuto modo di vedere, tanto la zona repubblicana quanto quella nazionalista attuano una propria strategia propagandistica improntata sulla visione parziale della realtà al cui interno trovano spazio temi costantemente riproposti, che da un lato contribuiscono a delineare l'ideologia delle due parti in campo, dall'altro privilegiano un'immagine che insiste sui caratteri peculiari del nemico. Il carattere "affascinante" dei cinegiornali che parlano della guerra di Spagna risiede proprio nella loro funzione ambigua: alla responsabilità di dover fornire in qualche modo un inizio ed una fine alla storia presentata, si intreccia una certa arbitrarietà nel decidere anche di non approfondire determinati eventi. Alla luce di questa considerazione, i contenuti narrativi dei notiziari si possono ritenere, a buon diritto, "storie nella storia".

C ONCLUSIÓN

*Ainsi une image est toujours
commentée, doublée,
suivie ou précédée
d'une autre image.
Et là commence,
avec ou sans montage,
la manipulation.*

Marc Ferro⁵¹³

La guerra civil española ha sido un gran laboratorio por todos los que se han ocupado de comunicación y propaganda (periodistas, fotorreporteros, cámara) además de ser el terreno sobre el que, en el curso de los años Treinta, los medios de comunicación tradicionales – manifiestos, prensa, periódicos ilustrados – conviven con los nuevos medios de comunicación, la radio y el cine. No es un caso que el conflicto español se anuncia como uno de los acontecimientos más documentados de la historia del siglo XX. En este sentido, la investigación se basa en el reconocimiento de las fuentes cinematográficas, en particular sobre un género que es una especificidad propia del período analizado: el cine de actualidad. Los noticiarios son, justo en los años Treinta, un elemento de fuerte innovación, que caracterizan y definen, describiéndola, una sociedad europea que está transformándose lentamente,

⁵¹³ Cit. en M. Ferro, *L'information en uniforme. Propagande, désinformation, censure, et manipulation*, Paris, Ramsay 1991 p. 88

en primer lugar desde el enfoque de la sociedad. El valor documental de las fuentes filmicas reside en el hecho que hay la posibilidad de descubrir en estos fragmentos de realidad algunas cosas que otras fuentes no cuentan o cuentan de modo diferente. No se puede prescindir del observar que en este breves filmados se condensa una parte relevante de la historia del país en que han sido producidos. En un noticiario confluyen innumerables aspectos que ofrecen muchas ocasiones de reflexión: de la historia a la política, de la crítica social a la religión y a todos aquellos temas, de los orígenes más distintos, que son parte de la realidad, de la vivencia de una persona, tal como de una sociedad y qué merecen por lo tanto de ser contados.

Lo que se ha querido contar es el conflicto español, visto e interpretado según dos diferentes perspectivas: los mensajes procedentes de las cámaras españolas y de aquellas francesas. En efecto, la naturaleza intensamente episódica de la guerra de España permite una representación fílmica del acontecimiento muy parecido a una narración. Cada sociedad, cada equipo de filmación toma cotidianamente las proezas de los soldados tal como el dramatismo de la guerra, las ensambla en una lista ordenada de noticias y las proyecta públicamente. Todo parecería proceder sin ningún problema. Pero en realidad, en el trabajo de los cineastas se esconden muchos condicionamientos que comprometen la objetividad del resultado final. Estos fenómenos se manifiestan porque en un contexto de guerra, y en el caso específico y controvertido de su representación, la cámara de los operadores se vuelve a todos los efectos en una *arma* al servicio de la propaganda y de las exigencias informativas dictadas por el estado bélico. La posibilidad de filmar y de representar el conflicto engendra de hecho una serie de cuestiones sobre la que es preciso poner la atención. A partir de una serie de preguntas, directas a poner en tela de juicio el mensaje procedente de la fuente fílmica en un contexto de guerra, ha sido posible recobrar una visión de las calles recorridas por el cine de actualidad para ilustrar la historia de la guerra civil. Tal presupuesto ha encontrado en la comparación entre dos países – Francia y España – las indicaciones por una lectura del acontecimiento que contestaran a definiciones bien precisas. Se trata de poner en relieve el papel asumido por las instituciones políticas en manipular la información cinematográfica,

del mismo modo en cuyo hay que localizar las uniones existentes, presuntas o verificadas, entre las casas de producción titulares de los noticiarios y los gobiernos.

Un primer resultado interesante ha sido alcanzado por el análisis de las fuentes francesas; de un lado las consultas de las fuentes de archivo exclusivas ha permitido valorar el rayo de acción del cine de actualidad en un régimen de carácter democrático. La investigación ha puesto en evidencia la existencia de una información cinematográfica rigurosamente sometida a controles y a censura; una censura, a menudo completamente arbitraria, orientada a hacer de las imágenes de los noticiarios franceses el reflejo de las posiciones del gobierno de Léon Blum respecto a la cuestión española. El hecho de que la censura fuera practicada sin criterios precisos ni unánimes, ha engendrado muy a menudo una información caótica y fragmentaria, que ha llevado consigo profundas contradicciones: en final, las mismas contradicciones que han caracterizado la política francesa en el curso de la guerra civil. Si miramos a la historia del cine francés, se observa que la información cinematográfica nace en el momento mismo en que nace el cine y se instala en el curso de los años Treinta cuando, en los noticiarios, se introduce el sonoro. Paradójicamente, la que parecería ser “la edad del oro” del cine de actualidad, es en Francia uno de los momentos más difíciles. Las crisis económicas internas a las sociedades de producción, el reflejo, despiadado e inevitable, de la crisis mundial del 1929, llevan las casas de producción hacia la quiebra. Así, la idea de dar vida a un cine a la francesa, combinación de la iniciativa privada y la intervención del Estado, para emular el modelo de los *majors* americanos, padece un profundo compás de espera.

El estallido del conflicto pone en primero plano la exigencia de difundir en el país una adecuada información. Los controles sobre las películas de actualidad se hacen más frecuentes y más dirigidos. Si hasta algún tiempo antes, los noticiarios fueron eximidos por censura ministerial, en los días precedentes el golpe de Estado las prácticas censorias se regularizan, según los criterios establecidos por dos textos de ley, promulgados a breve distancia el uno del otro. Se deduce que la situación bélica impone un control de la información que obra sobre dos frentes; de un lado, las instituciones ministeriales adoptan una censura preventiva rígida para el control de las películas de actualidad, del otro, las mismases casas de producción inician un

recorrido de autocensura de los temas más candentes para evitar los retrasos en la proyección que serían pueden derivar sucesivamente a un atento examen de las comisiones encargadas de conceder el “visto” por la pública proyección. No es un caso que todo esto fermento se manifiesta alrededor de la mitad del 1936, en coincidencia con la sublevación militar franquista. La difícil situación en que España vertió antes del 18 de julio, documentada a más reanudaciones del *Pathé-Journal*, fueron por Francia un “timbre de alarma” de no subvalorar. La reconstrucción de la historia de las tres sociedades cinematográficas francesas ha ofrecido elementos de valoración fundamental para determinar el génesis de un punto de vista crítico que constituya el presupuesto indispensable para presentar nuevas líneas de investigación.

- Las fuentes cinematográficas permiten detenerse sobre algunos detalles significativos capaz de revelar algunos matices de un acontecimiento, sólo si relocaláis en el contexto histórico, político y cultural en el que han sido producidas.
- El cine de actualidad, contando una historia que otras fuentes cuentan de modo diferente, destaca todo cuanto se deseó contar y todo cuanto se quiso celar. El caso de la guerra de España es, de hecho, extremadamente significativo, ya que el acontecimiento se presta a ser teatro de una representación parcial. La implicación de ideologías tan diferentes comporta la adopción, de parte de los cámara, de un punto de vista subjetivo que, en la mayor parte de los casos, es atribuible a la voz del gobierno que se interpone entre la cámara y la representación del acontecimiento.
- La imagen que cada noticiario propone de la guerra en España otro no es, por lo tanto, que el fruto de una interpretación subjetiva; sin embargo, su ser subjetivo, si de un lado representa un obstáculo por una valoración objetiva del acontecimiento, de lo otro es un elemento de fuerte interés ya que permite comprender las tendencias del país a que las sociedades cinematográficas fueron atadas.

- El caso de los noticiarios franceses es, en tal sentido, indicativo: ellos reconstruyen la historia de España en guerra teniendo siempre presente todas las incertidumbres del gobierno de Léon Blum respecto a la intervención española. Cuando los noticiarios evidencien elementos incómodos o peligrosos, interviene la práctica de la censura a modificar, siempre según las mismas exigencias, los contenidos de la información cinematográfica. Una práctica, éste, que aparece insólita, si se considera que se trata de un estado a régimen democrático.
- Por tanto, ¿también en un estado democrático el principio de la libertad de expresión es de algún modo callar de prácticas legales severas? En realidad, la libertad de expresión es fuertemente condicionada por la situación, que en el específico del caso examinado, es la guerra de España. El conflicto que se combate más allá del confín con los Pirineos es, para los franceses, el espejo de sus miedos y sus incertidumbres.
- El valor informativo de un noticiario es, pues, extremadamente lábil justo por los condicionamientos que caracterizan la producción. A menudo, un confín muy sutil separa la propaganda de la información, del mismo modo que tras este género cinematográfico se esconde una forma de entretenimiento que no es acogida siempre como tal. De hecho, la presunta objetividad de las imágenes de un noticiario siempre se estrella con la inevitable presencia de un “punto de vista” – y de filmación – qué es imposible rodear, ya que también en las situaciones de máxima neutralidad el real viene en todo caso seleccionado y organizado a partir de una interpretación completamente arbitraria.

A complemento de tal investigación, sobre el contexto histórico y político en que han actuado los noticiarios franceses, el análisis de la fuente audiovisual ha permitido dar una definición del conflicto español según una interpretación que cumple con las exigencias del Frente popular. Sea el *Pathé-Journal*, que el *Gaumont-Actualités* que

el *Éclair-Journal* reflejan las posiciones del gobierno francés, respetando plenamente el principio de no-intervención, pero sin renunciar a las mismas convicciones. Niegan la necesidad de los aflujos de ayudas internacionales, señalan sin argumentar la destrucción de Guernica, eliminan de las mismas ediciones todos los elementos “de molestia”, de la derrota de Guadalajara a los éxitos iniciales de los republicanos en la zona de Teruel. Incluso es verdadero que sea el *Pathé-Journal* que el *Éclair-Journal*, atadas a una rígida tradición católica, condenan el sentimiento antirreligioso que estalla entre los republicanos y comparten el mismo gusto por el *orden* en las acciones de Franco; sobre todo en los primeros meses de guerra, Pathé y Éclair tienden a subrayar el contraste que existe entre los dos campos, de modo particular en lo que concierne la organización de las batallas, basándose sobre el *orden* del uno y sobre el *desorden* del otro.

Si se quiere atribuir a cada noticiario una connotación ideológica bien precisa, el análisis de las imágenes ofrece, en tal dirección, importantes sugerencias. Basado sobre los malestares de la población civil, sobre la brutalidad de la guerra, sobre los daños provocados por una revuelta que tiene los caracteres del fascismo europeo, el *Pathé-Journal* retira un escenario muy parecido en los contenidos a las imágenes del noticiario español republicano. La necesidad de la defensa de la paz internacional, el socorro a las poblaciones, la atención que vuelve a los niños huérfanos de guerra, y más en general a todas las víctimas del conflicto, son temas que se configuran como elementos constantes en las imágenes de la propaganda republicana española. *Gaumont-Actualités*, en cambio, parece tomar las distancias del orientar la información en dirección de una encendida propaganda. En los años de la guerra civil, Gaumont estuvo bajo el control del Havas, la más gran agencia de prensa francesa, a su vez controlada directamente del Ministerio de los Asuntos Exteriores. Todo eso induce a hipotizar que tal control también se extendiera al noticiario, ya que las posiciones que se perfilan en las noticias parecen ser el reflejo de las posiciones poco claras asumidas por la agencia informativa respecto al conflicto. Se podría hablar de “neutralidad” en la información, cuanto menos de una tentativa de seguir las normas impuestas por el Quai de Orsay; pero también en este caso las imágenes dejan entender otro, ya que Gaumont filma cada acción de guerra, privilegiando sin duda un retrato, más o menos articulado, del campo republicano.

Sin embargo, es preciso subrayar un caso interesante para comprender las posiciones del noticiario y la censura que cargó sobre de ello: *Gaumont-Actualités* es el único noticiario francés que reconduce la noticia de la destrucción de Guernica, incluso sin mencionar ni el bombardeo ni los responsables del acaecimiento. Un elemento, este, que deja espacio a dos interpretaciones: de un lado, la voluntad de llevar sobre la gran pantalla un episodio muy brutal que merece ser mencionada a la opinión pública nacional, del otro esta denuncia poco manifiesta revela la intención de tomar las distancias del acaecimiento con una información algo fiel al real desarrollo de los hechos.

En el *Éclair-Journal*, el reflejo que se muestra de la guerra presenta en cambio caracteres muy bien definidos ya desde el principio. Presentando un curso constante, no sólo en la duración de los servicios sino también en el número de las proyecciones, por todo el período del conflicto, el noticiario *Éclair* enseña un declarado sostén a las tropas nacionalistas, basando la propaganda en dos direcciones: de un lado, los servicios del *Éclair-Journal* insisten sobre la denuncia de la brutalidad de las persecuciones religiosas para criminalizar a los anticlericales de la formación republicana, afirmando a más reanudaciones que aquél que está combatiendo en España es una verdadera “cruzada” religiosa. Hay que decir que la persecución religiosa es uno de los elementos que principalmente perjudica la imagen de los republicanos en Francia. Del otro, hay cierta constancia en subrayar el orden y la disciplina que caracterizan el campo de los rebeldes en antítesis constante con el caos de la formación adversaria, localizando en estos elementos la condición necesaria por la victoria final. En realidad, hay escasas referencias a las derrotas padecidas por los franquistas, al revés las victorias alcanzadas durante los tres años de guerra son descritas de manera minuciosa, en servicios cargados de optimismo triunfalista. De hecho, el público francés se encuentra delante de un tipo de información extremadamente variegada; el enfoque ideológico que cada noticiario asume provee ocasiones interesantes por la formación de una misma opinión sobre el conflicto español. La operación cumplida por el cine de actualidad es pues extremadamente importante a los fines de una valoración final no sólo de la representación del acontecimiento, sino también de su recepción. El noticiario cinematográfico, fruto de una selección intencional y un montaje nunca casual de

sonidos e imágenes, pone en relieve una voz nueva, que difiere a menudo de las voces transmitidas por los otros canales de comunicación.

Partiendo del análisis de los contenidos de los noticiarios franceses ha sido posible obrar una comparación con la producción fílmica española. Sin embargo, si en el primer caso la investigación ha sido precedida por una reconstrucción histórica de la prensa cinematográfica, la intención de seguir la misma impostación no ha podido, en el ámbito del caso español, ser llevada a cabo, ya que Francia y España, aunque cercanas geográficamente, tienen una vivencia cultural intensamente diferente que impide una comparación sobre la cinematografía antes del 1936. Pero también este límite ha revelado detalles interesantes a los fines de una reconstrucción del génesis del cine de actualidad en España. En efecto, la falta de una información cinematográfica bien delineada ha desplazado inevitablemente el arco cronológico de la comparación al estallido de la guerra civil. De hecho, aquellas pequeñas señales que han caracterizado la cinematografía española en las primeras décadas del siglo XX no llevan en ningún caso a averiguar la existencia de puntos de contacto con Francia y no pueden ser interpretados como síntoma de un desarrollo en tal dirección. En España las tentativas de emular la combinación francesa, aquel del “journal-filmé”, no llevan que a pequeñísimos resultados. Es interesante observar que, incluso tratándose de un área geográfica muy prójima, el cine de actualidad ya se afirma con éxito en Francia del fin del siglo XIX, mientras más allá del confín con los Pirineos no logra a despegar.

A la luz de esta consideración, la idea de recobrar una visión que conduzca a entender como se haya estructurado la información cinematográfica española no puede que coincidir, cronológicamente y lógicamente, con la llegada del cine sonoro, cuando los cineastas españoles advierten la necesidad de reforzar aquel género que capturas la atención del público y al mismo tiempo se configura como un instrumento de información. Es sólo entonces que sobre el modelo de los noticias existentes, rigurosamente extranjeros, empiezan a circular en las salas los primeros noticiarios de actualidad realizados, ahora, por casas de producción españolas. Es preciso recordar que la introducción del sistema sonoro ocurre al mismo tiempo del derrumbamiento de la monarquía y del nacimiento, en el abril del 1931, de la

Segunda República. La necesidad de dar una cobertura informativa capilar de los recorridos históricos sanciona el triunfo de un género nuevo en España: el noticiario cinematográfico. Son justo las manifestaciones públicas atadas a la llegada de la República a ser retomadas y comentadas por todos los operadores de noticiarios nacionales. De un lado, las imágenes de actualidad ofrecen un informe importante para valorar el sostén popular de que gozó al rey, de lo otro contribuyen a establecer, por la primera vez en el país, un contacto cada vez menos lejano entre el público y el protagonista de la película. En breve, los noticiarios se convierten en un medio de comunicación de enorme importancia en la España de los años Treinta, con una influencia sobre el público y una potencialidad propagandística igualmente enorme en la formación de una opinión de masa.

Pero está solo en el momento en que España es dividida en dos zonas de guerra que el cine se vuelve el medio por el que las dos partes en lucha experimentan una nueva forma de comunicación política. Contrariamente a cuánto ocurre en el ámbito del cine de fiction, donde el estallido de las hostilidades provoca una parálisis en la producción cinematográfica, el cine de actualidad conoce un desarrollo sensible justo al día siguiente de la sublevación militar franquista: es el estado de guerra que obliga a las dos formaciones a hacer el debido caso al medio cinematográfico, entendido por primera vez como vehículo de información y propaganda. En los hechos, esta voluntad se traduce en una producción que consta de millares de horas de filmados, a menudo fragmentaria, en el que se resumen y se representan las múltiples evoluciones que España, y más en general todos los países que intervienen en el conflicto, han vivido durante los tres años de guerra civil. Se trata de cuentos extraordinariamente elocuentes por lo que dicen y por lo que callan, cuentos que dejan traslucir y que a veces celan todos los aspectos que inevitablemente una guerra lleva consigo. Si es verdadero que, a la luz de estos objetivos particulares, después del golpe del Estado es posible distinguir, con la debida cautela a la que obliga el caso, entre la producción republicana, controlada por los centros cinematográficos de Barcelona y Madrid y aquella nacionalista, obligada a buscar apoyos externos a Lisboa, Berlín y Roma, es igualmente importante tener presente los caracteres peculiares que caracterizan los dos sectores. Así, no se podrá prescindir del observar que mientras la producción de la zona republicana aparece bastante heterogénea y

diferenciada no sólo por las diferentes características de Madrid y Barcelona sino también por la variedad de las instituciones, partidos y sindicatos que contribuyen a la lucha y a su representación, en la zona franquista, dónde también publicaciones falangistas son sometidas a censura militar, los mensajes cinematográficos resultan mucho más homogéneos. El análisis de los más importantes noticiarios españoles de guerra confirma la multiplicidad de las perspectivas de interpretación que el cine de actualidad puede suscitar. De hecho, una investigación sobre los noticiarios permite llevar a la luz toda una zona de la producción cinematográfica que aparece hoy muy lejana, cuyo estudio también puede ser fértil de un punto de vista metodológico.

Punto de salida por este género de investigación es la conciencia de la necesidad que para realizar una política propagandística cinematográfica hay que poner en pie una máquina organizativa. En la composición y en la articulación de esta máquina organizativa se comprenden las instituciones más diferentes, y cada una de ellas desempeña un papel determinante por la puesta en escena de la representación del conflicto. Tal presupuesto implica que para poder analizar la intensa actividad cinematográfica puesta en marcha tanto por la España republicana que por aquella nacionalista, no se puede prescindir del reconstruir el recorrido seguido por sus mayores elementos. Por lo que respecta a la República, tiene que ser analizada la producción del movimiento anárquista, la de las organizaciones comunistas y la de el Gobierno de la Generalitat de Catalunya. Por lo que respecta la España franquista, el discurso se reconduce esencialmente a los aparatos que crean, siguiendo un recorrido completamente raro, el instrumento de propaganda del fascismo español: el *Noticario Español*.

El análisis de las fuentes audiovisuales de una y de otra formación ha llevado a la luz, también esta vez, las “señales de reconocimiento” de una producción fílmica intensamente influenciada por la ideología de las instituciones antepuesta a su realización. La investigación sobre las películas republicanas, que partiendo del trabajo de los anarquistas llega al estudio del caso de *España al día* (el noticiario de las organizaciones comunistas) ha puesto en relieve elementos que revelan cierta “espontaneidad” cinematográfica y que, por este motivo, se presentan como obras extremadamente importantes del punto de vista del valor testimonial. De hecho, la presencia de elementos cinematográficos “espontáneos” permite recolocar el filmado

dentro de un discurso más amplio que no puede prescindir de la reconstrucción del contexto histórico y político en que ha sido realizado. A tal respeto, una confirmación interesante llega del análisis de la producción fílmica de los anarquistas. Su *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, filmado y montado pocas horas después del golpe de Estado, es el claro reflejo de la ideología que lo inspira: la necesidad de llevar una revolución antes de hacer la guerra. Espontánea, sin un esquema propagandístico bien definido, a veces exagerada: la producción audiovisual anarquista se caracteriza por la presencia constante de estos elementos. La película, realizada con el solo objetivo de documentar cuánto estaba ocurriendo en la capital catalana, proveerá en realidad ocasiones interesantes a la propaganda nacionalista, que usará públicamente las imágenes de iglesias devastadas y las de los cadáveres de eclesiásticas exposiciones (fotogramas que, en realidad, sólo aparecen en la parte final del documental) para denunciar la brutalidad de los miembros anticlericales del movimiento republicano.

Las imágenes de *España al día*, proyectado en el curso de los tres años del conflicto, cuentan la historia, las emociones, los miedos pero también las esperanzas de un pueblo en guerra. Atentas a denunciar los sufrimientos de la población civil, a poner en resalto la peligrosidad de la amenaza fascista, el noticiario condensa en las imágenes, tal como en las locuciones sonoras, una mezcla perfecta de información y propaganda, elementos que se intersecan sin nunca prevaricarse. Del análisis de los fragmentos que se conservan, se observa que las secuencias tratan de abrir, ayudadas por los comentarios sonoros, pasos de comprensión, de valorar los pros y los contras de un acontecimiento, y por último tratan de “informar” al espectador sobre la tragedia de España, pero al contempo de empujarlo a sustentar la misma lucha.

El parecido entre los temas tratados por el noticiario español y los de *Pathé-Journal*, ha permitido obrar una comparación, identificando algunos puntos de contacto entre la información propuesta por *España al día* y la expuesta por el *Pathé-Journal*. Ambos están particularmente atentas a subrayar el empeño del ejército republicano, pero sobre todo a denunciar a los ojos del mundo la tragedia que aflige España, valiéndose de visiones desoladas de las casas y de los edificios destruídos, tal como de la imagen de los niños que buscan los mismos juguetes cavando entre los derribos, de la población civil que se aleja de España y que recibe hospitalidad en algún país

europeo que sustenta la causa de la República. Los niños son protagonistas de muchos servicios; operadores franceses y españoles los retraen en muchos momentos y explotan, de hecho, su imagen para denunciar la brutalidad de la guerra. En este sentido se observa como un gran número de noticias integradas en el *Pathé-Journal* están construidas con las imágenes procedentes por *España al día*. Si es verdadero que el modelo cinematográfico francés ha influenciado el nacimiento de la cinematografía de actualidad española, del mismo modo es posible constatar cuánto los noticiarios franceses, faltos de la libertad expresiva de que gozaron en cambio aquellos españoles, han sacado del repertorio temático español para construir servicios de gran interés. Es aquí que entonces se halla una serie de imágenes idénticas en ambos los noticiarios, confirmando de hecho la tendencia republicana del *Pathé-Journal*. La asistencia a los civiles, mujeres y niños en primer lugar, es expuesta con un curso constante a partir del 1937, con referencias particulares a la situación de la población después del bombardeo de Guernica.

Los dos casos también presentan elementos de afinidad en la que puede ser definida la “estructura” de un noticiario, que comprende todas las componentes técnicas (del metraje de la película al montaje, a la banda sonora, a las modalidades de transmisión del mensaje). Es curioso observar que desde el lado de la narración, ambos los noticiarios prefieren una exposición veloz de los hechos, construida con una reseña de imágenes igualmente veloces que, si de un lado crea confusión en el espectador – qué se ve arrollado en un remolino rápido de fotogramas – de lo otro contribuye a dar al acontecimiento ilustrado la sensación de inmediatez, de concreto, de “algo realmente ocurrido”, lejos de las descripciones noveladas que caracterizan en cambio otros tipos de noticiarios.

Justo partiendo de esta última afirmación ha sido posible efectuar un nuevo nivel de comparación, esta vez cogiendo en examen al modelo fascista de representación de la guerra. Los dos casos examinados, el *Noticiario Español* y el *Giornale Luce*, ha puesto en relieve una serie de cuestiones que es importante resumir. En primer lugar, se observa que el noticiario español franquista nace al acabar de la guerra civil. En el *Noticiario Español* hay de hecho un vacío temporal en que no se contemplan dos años de guerra; si el primer número es editado en el

mayo del 1938, obviamente faltan las referencias a todas las batallas, hechas de victorias y de derrotas, animadas en los meses anteriores. Tal aspecto determina *a priori* una visión parcial de la guerra. La atención que la España nacional vuelve al cine de actualidad parece ser pues, por gran parte del conflicto, muy escasa. A la base de este desinterés, hay una motivación precisa: la falta de aparejos técnicos que obligó los rebeldes a valerse de estructuras cinematográficas externas a España, encontrando un válido sostén en la cinematografía de los aliados alemanes e italianos. A pesar de eso, el *Noticiero Español* se prefigura como un instrumento de propaganda de gran relieve, ya que pone las bases por una representación del franquismo que sólo después de la guerra, alcanzará con el NO-DO, su máximo resplandor. Con una duración aproximativa de diez minutos, en cada edición se enfrentan más temas, aunque la atención sea focalizada sobre los aspectos de carácter militar, en función de una encendida exaltación del franquismo y de su mayor líder. A un atento análisis de las imágenes, se percibe un dato interesante: los noticiarios franquistas raramente evocan la vida cotidiana española. Los temas principales son la fe, la vocación cristiana del país, la tradición y la restauración de los valores eternos. La idea de la “Nueva España” que habría surgido después la reconquista del país a obra del ejército conducido por Franco, hipótesis que se encuentra en muchas noticias, se convierte en el tema sobre el que se construye la estructura del *Noticiero*. La imagen que pasa no es la de un país que vive la guerra, sino la de una sociedad en que el proceso de cambio de régimen, necesario para restablecer el orden de las cosas y alejar del país la amenaza del comunismo, tiene que ser llevado absolutamente a cabo. En esta óptica, es inevitable que la guerra no sea representada por los franquistas como un drama; al revés en la representación fílmica, la guerra y su natural evolución se revela la condición sin la cual la renovación de España no habría podido tener un fundamento ideológico así profundo.

La investigación ha llevado a observar que en el *Noticiero Español*, se localizan muchos elementos de asonancia con el *Giornale Luce*. Efectivamente, la cinematografía de actualidad nacionalista tiene como referente principal la información cinematográfica italiana. Los *Giornali Luce* ya llegan en las pantallas españolas a partir del 1937, cuando a Salamanca se constituye el gabinete de prensa y

Propaganda, una sucursal de l'Instituto Luce, ocupada en la obra de divulgación del material propagandístico italiano en todos los centros de la España nacional. Se trata en realidad de un recorrido obligado: la tardía aparición de un instrumento de propaganda franquista obligó las cinematografías de los países aliados a intervenir en el proceso de divulgación ideológica y representación de los acontecimientos bélicos. Un papel, éste, de notable importancia ya que suple a las faltas del cine informativo español logrando en parte dar vida a un aparato propagandístico de relieve que obra en una dúplice dirección. En efecto, si de un lado el *Giornale Luce*, explícitamente a favor de la sublevación militar franquista, lleva en las pantallas cinematográficas italianas y españolas la imagen de la España nacional en guerra, del otro esta operación se prefigura como una óptima ocasión para divulgar las “heroicas” empresas de los legionarios italianos, basándose sobre algunos mecanismos de propaganda propia del régimen fascista. Sobre la base de temáticas comunes a los noticiarios italianos como a los españoles (que se encuentran en el discurso sobre la necesidad de la guerra contra un enemigo bolchevique, tal como en la representación de la obra de reconstrucción y voluntariado llevada adelante por asociaciones falangistas y fascistas, en el concepto de hermandad ideológica y militar que encuentra en la retórica de la “sangre derramada” su máxima expresión), ha sido posible encaminar otra comparación. En ambos casos se subraya la agresividad antirreligiosa de los “rojos” valiéndose de una iconografía marcada sobre las iglesias destruídas, sobre los cementerios profanados, sobre las catedrales saqueadas, sobre las reliquias de los religiosos estropeadas. Tales narraciones se volverán más frecuentes a partir de 1938 y llenarán los noticiarios cinematográficos de elementos cada vez más marcados sobre el sensacionalismo, dirigidos a llevar la atención de los espectadores no sobre las devastaciones de la guerra, sino sobre las “ruinas sembradas por el marxismo”. Si los “rojos” destruyen, sembrando odio, terror y un sobresaliente sentimiento antirreligioso, el Caudillo interviene, en nombre del espíritu de “cruzada” al que se apela, reconduciendo orden en la España devastada por el enemigo.

El resultado de la comparación ha llevado a averiguar que la existencia de este enfoque propagandístico común ha engendrado una representación de la guerra muy parecida; en algunos servicios, las imágenes españolas son idénticas a aquellas

italianas, tal como los comentarios sonoros son seguidos sobre el mismo estilo narrativo. Con respecto de la información cinematográfica republicana, la producción fascista italiana y española se vale de un lenguaje específico, dirigido a connotar al adversario de caracteres bien precisos. En fin, por Italia la guerra de España es la ocasión para especializar aquellas técnicas propagandísticas ya experimentadas con éxito en los años anteriores. Los servicios, largos y articulados, se prefiguran como “micro-historie”.

Por último, con la intención de averiguar la existencia de una relación de continuidad entre la producción franquista bélica y la del postguerra civil, la investigación se ha desplazado cronológicamente al 1943, año en que por primera vez aparece en los cines español el NO-DO, el noticiario del nuevo contexto político. Ampliar el análisis de la representación fílmica de la guerra civil a los años del franquismo ha permitido desvelar algunos elementos importantes sobre la cuestión de los procesos de rimoción del reciente conflicto. Pero no sólo; han sido destacadas las modalidades de la representación tal como las temáticas consideradas particularmente interesantes y que por tanto han necesitados ser recordadas. Una investigación de los contenidos permite desvelar el contexto social, político y cultural en que el NO-DO se instala, transformándose en el medio privilegiado por la educación popular. Sin duda, las estrechas relaciones que el noticiario tiene con el régimen condicionan el estilo y los temas de ello. Un elemento que caracteriza con frecuencia los primeros servicios del NO-DO es el modo difícil de transmitir la información, sobre todo cuando las noticias afrontan argumentos algo agradables a la clase dirigente. Noticias que refieren “acontecimientos pasados y dolorosos” son expuestas de manera rápida, creando un sentido de extravío en el espectador. Pero si el NO-DO se revela de un lado el instrumento privilegiado para consolidar la imagen de una “Nueva España” surgida de las cenizas de un conflicto civil, del mismo modo el noticiario es para los franquistas un arma útil para celar la dramática situación que aflige el país. En las ediciones del NO-DO hay reiteradas omisiones de argumentos de cierto relieve que encuentran una justificación en la deliberada intención de ocultar algunas cuestiones. Otro elemento, éste, que hace suponer una vez más que el noticiario, más que un producto cinematográfico concebido con fines informativos,

es en realidad un instrumento manipulado por los hombres del régimen en función de un intento persuasorio, cuando no claramente propagandístico.

El olvido voluntario de algunos episodios de la historia contemporánea tiene, de hecho, una motivación bien precisa: tutelar la imagen del país y modelar las emociones de los espectadores españoles, proponiendo la imagen positiva de una España en estado de paz en la que todo funciona bien, mientras, al revés, la guerra – el segundo conflicto mundial – y sus peores consecuencias afligen los países extranjeros. Al interior de este complejo esquema ideológico y representativo se introduce uno de los olvidos voluntarios fuertemente sustentado por la propaganda franquista, aquel de la eliminación de la guerra civil, acontecimiento no muy lejano en el tiempo cuyos efectos negativos se repercuten con una profunda incidencia sobre la vida social de los españoles. El objetivo de este silencio es borrar de la mente de los españoles el recuerdo de la brutalidad de la guerra y de imponer la imagen de una sociedad, conducida por un atento Caudillo, en cuyo todo funciona a la perfección.

Parece paradójico que se quiere remover un acontecimiento de tal relieve de la información audiovisual provista por el NO-DO, tan más si se considera que la guerra y la victoria habrían podido ofrecer un óptimo pretexto para alabar, una vez más, la superioridad de los nacionales. En realidad, en efecto, es preciso constatar que las cosas proceden diferentemente y los proyectos de eliminación deseados por los franquistas sólo se realizan en parte. La historia de la guerra se afronta con servicios rápidos y aproximativos; sin embargo existen muchas noticias que, construidas con material de repertorio, recorren el principio y el fin de aquel conflicto, evitando revivir el desarrollo ya que lo que acaba voluntariamente bajo silencio es la puesta en escena de lo que todo quieren olvidar: los horrores de un choque muy cruento entre hermanos, entre españoles. Y es justo a la luz de estas consideraciones que los hombres del régimen estructuran la información en una dirección bien precisa: con el objetivo de levantar el ánimo de los españoles destruido por la guerra, el noticiario vehicula un mensaje positivo, cargado de optimismo, sobre las transformaciones de la sociedad, aún más hecho eficiente por la potencia de la imagen en movimiento. Y para respaldar tal proyecto es necesario en primer lugar remover los elementos considerados incómodos.

La ausencia de imágenes que reviven el conflicto civil contesta de hecho al deseo de no despertar en el espectador recuerdos dolorosos. Sin embargo, se ha dicho, los servicios que recuerdan la guerra existen, y están cargados de triunfalismo ya que se presentan como una conmemoración unívoca de las proezas de los franquistas. En el vasto panorama representativo ofrecido por el NO-DO es posible localizar dos tipologías de noticias que hacen referencia al conflicto. De un lado representan las noticias *evocadoras*, las más frecuentes, que cuentan de actos y rituales que aluden a la guerra, a ceremonias en honor de los caídos, a los festejos que recuerdan el aniversario de la liberación de muchas provincias españolas, tal como a la inauguración de los lugares destruidos por la guerra y reconstruidos a obra del régimen. Al mismo modo, otro grupo de noticias dichas *explicativas*, en número decididamente inferior, reconstruye de manera sutil pero inequívoca la evolución de la guerra en intento de dar una justificación del pasado y encontrar una legitimidad del presente que sea compartida por todo el mundo.

Está la intención de construir la imagen de una “España Nueva” en la que se manifiesta, por el montaje de imágenes positivas, la introducción de una banda sonora *ad hoc* y de un comentario *off* extremadamente retórico, la euforia del consentimiento. De hecho, en ambos casos, el noticiario justifica la sublevación y sus consecuencias, dando demostración de como y de cuanto la guerra fuera necesaria.

Todas las consideraciones delineadas hasta ahora no habrían sido averiguadas si a la base de este trabajo no se hubieran encontrado dos elementos interesantes sobre que indagar: las fuentes audiovisuales, en concreto los fragmentos de realidad contados por las noticias y la comparación entre dos países muy próximos pero al mismo tiempo intensamente diferentes. La transposición “imprecisa” de la realidad, peculiaridad de las fuentes cinematográficas, ha permitido localizar, por un recorrido antes deductivo y luego comparativo, elementos que en otras fuentes no habrían sido tan evidentes. Lo que propone el cine de actualidad es un cuento episódico en que se elige lo que representar y lo que esconder, como representar y como callar, del mismo modo en el cual se decide como y cuáles fragmentos de imágenes hay que montar en la composición de la noticia. De hecho, valiéndose de esta técnica, los noticiarios ilustran una historia que no es nunca la reproducción fiel del

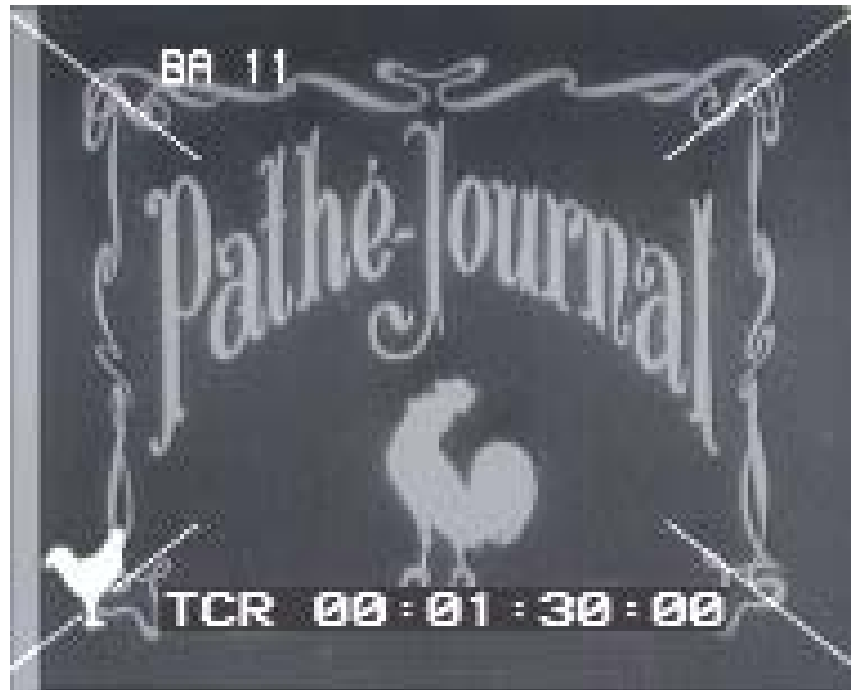
acontecimiento; una historia en que es posible hallar a veces pequeñas imprecisiones, contradicciones o saltos temporales, otras veces quedan inexactitudes más o menos evidentes a nivel lógico, cronológico e histórico. Está seguro que el operador produce una relación con la realidad extremadamente compleja, manipulándola, reconstruyéndola, interpretándola según valoraciones subjetivas o esquemas convencionales. Pues, lo que se encuentra en las películas cinematográficas otro no es que una representación construida y elaborada de la realidad. No se tiene que atribuir a este género de testimonios un valor unívoco; ellos pueden servir bastante a aclarar y a desvelar ciertas tendencias de la época en la que han sido producidos y a la que son atadas.

Cuando se estudian los noticiarios para indagar sobre algunos temas de la historia, se observa que justo en la representación de un mismo acontecimiento emerge la disparidad que se produce en consecuencia del empleo de detalles diferentes. En este sentido, la necesidad de la comparación de las imágenes de guerra, producida por países con intereses políticos, culturales y sociales diferentes, se revela fundamental para comprender en su totalidad la función ideológica y representativa de los noticiarios y, por consiguiente, el génesis de tipologías de narraciones diferentes. Objetivo de la comparación es enseñar cuánto la manipulación cinematográfica que interviene en un contexto de guerra bien definida, pueda influir considerablemente en el proceso de información de la opinión pública nacional e internacional; consigue una representación selectiva del real que hace de modo que una misma imagen, la de la guerra civil, asuma sentidos extremadamente diferentes según las exigencias y de las intenciones propias del país en que es enseñada.

La decisión de tomar en examen el caso de Francia y España como modelos de iconografías diferentes es, pues, intensamente significativo. Francia, de hecho, eligiendo de adherir a la política que prohíbe la intervención en España en favor de una u otra parte en campo, elige – con el trabajo de las empresas cinematográficas – también de representar una misma visión de la guerra, a menudo completamente subjetiva, pero que, justo en virtud de este punto de vista tan subjetivo, encuentra una confirmación objetiva que contesta a los criterios propagandísticos e interpretativos

del *modus operandi* adoptado por el gobierno. Al contrario, España, teatro de la guerra civil, no pudo no tener en consideración las exigencias de las muchas voces en campo; como se ha tenido modo de ver, la zona republicana y aquella nacionalista actúan una misma estrategia propagandística marcada sobre la visión parcial de la realidad. El carácter “fascinador” de los noticiarios que hablan de la guerra de España reside justo en su función ambigua: a la responsabilidad de deber proveer de algún modo un principio y un fin a la historia presentada, se entrelaza también una cierta arbitrariedad en decidir no profundizar determinados argumentos. A la luz de esta consideración, los contenidos narrativos e iconográficos de los noticiarios pueden ser considerados, según derecho, “historias en la historia”.

APPENDICI



Pathé-Journal

(1936-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1936:

1. NOME : Pathé-Journal (PJ 339.3)
TITOLO : *Les événements d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 6 maggio 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 30 secondi

2. NOME : Pathé-Journal (PJ 352.5)
TITOLO : *Hier...Aujourd'hui. En Espagne. Dans l'après-midi du 18 juillet 1936*
DATA DI PROIEZIONE : 5 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 28 secondi

3. NOME : Pathé-Journal (PJ 353.3)
TITOLO : *Mobilisation générale à Madrid*
DATA DI PROIEZIONE : 13 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 51 secondi

4. NOME : Pathé-Journal (PJ 355.23)
TITOLO : *A Barcelone. Pendant la Révolution...*
*Il servizio è costruito utilizzando alcuni frammenti provenienti dal
« *Reportaje del Movimiento revolucionario en Barcelona* »
DATA DI PROIEZIONE : 27 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 12 secondi

5. NOME : Pathé-Journal (PJ 356.11)
TITOLO : *Vision d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 2 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 4 minuti e 22 secondi

6. NOME : Pathé-Journal (PJ 357.14)
TITOLO : *La guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 10 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 33 secondi
7. NOME : Pathé-Journal (PJ 358.13)
TITOLO : *La guerre d'Espagne à Burgos*
DATA DI PROIEZIONE : 16 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 26 secondi
8. NOME : Pathé-Journal (PJ 358.12)
TITOLO : *La guerre espagnole. René Brut*
DATA DI PROIEZIONE : 17 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto
9. NOME : Pathé-Journal (N.U. 39 1)
TITOLO : *La chute de Saint Sébastien et le siège de l'Alcazar de Tolède*
* il materiale usato per la composizione di questo servizio non è di origine francese bensì inglese e appartiene al cinegiornale di produzione inglese *British Movietone News* (numero 381 del 21 settembre 1936)
DATA DI PROIEZIONE : 30 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 13 secondi
10. NOME : Pathé-Journal (N.U. 64)
TITOLO : *La prise de Tolède*
DATA DI PROIEZIONE : settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 34 secondi
11. NOME : Pathé-Journal (PJ 359.16)
TITOLO : *Chasseurs d'images. René Brut raconte son emprisonnement à Séville*
DATA DI PROIEZIONE : 24 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 11 secondi

12. NOME : Pathé-Journal (PJ 362.2)
TITOLO : *Défilé de jeunes phalangistes à Burgos*
DATA DI PRODUZIONE : 14 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 23 secondi
13. NOME : Pathé-Journal (PJ 356.14)
TITOLO : *Après le siège d'Oviedo*
DATA DI PROIEZIONE : 5 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 55 secondi
14. NOME : Pathé-Journal (PJ 367.7)
TITOLO : *En Espagne. Dans le camp des gouvernementaux à Huesca*
DATA DI PROIEZIONE : 19 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 46 secondi
15. NOME : Pathé-Journal (PJ 368.16)
TITOLO : *Aux environs de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE : 26 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 07 secondi
16. NOME : Pathé-Journal (N.U. 1936.50)
TITOLO : *Bombardement de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE : 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 58 secondi
17. NOME : Pathé-Journal (PJ 369.13)
TITOLO : *En Espagne. Obsèques de Buenaventura Durruti*
DATA DI PROIEZIONE : 3 dicembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 36 secondi
18. NOME : Pathé-Journal (PJ 370.10)
TITOLO : *En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 10 dicembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO : 58 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1937:

1. NOME : Pathé-Journal (N.U. 1937.40)
TITOLO : *Guerre civile espagnole. Oviedo, ville en ruines. Combats. Réfugiés arrivant en France*
DATA DI PROIEZIONE : 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 2 minuti e 33 secondi

2. NOME : Pathé-Journal (PJ 372.7)
TITOLO : *Faits divers*
DATA DI PROIEZIONE : gennaio 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 42 secondi

3. NOME : Pathé-Journal (PJ 375.7)
TITOLO : *Aspect de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE : 14 gennaio 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 48 secondi

4. NOME : Pathé-Journal (PJ 376.24)
TITOLO : *Évacuation de la population à Madrid*
DATA DI PROIEZIONE : 21 gennaio 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 42 secondi

5. NOME : Pathé-Journal (PJ 378.22)
TITOLO : *Tristesse. La guerre civile espagnole continue ses ravages*
DATA DI PROIEZIONE : 4 febbraio 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 19 secondi

6. NOME : Pathé-Journal (PJ 384.19)
TITOLO : *Espagne!*
DATA DI PROIEZIONE : 18 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 52 secondi

7. NOME : Pathé-Journal (PJ 252)
TITOLO : *Enfants espagnols recueillis en France*
DATA DI PROIEZIONE : 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 18 secondi

8. NOME : Pathé-Journal (PJ 392.9)
TITOLO : *Arrivée de 2.500 enfants espagnols réfugiés à La Pallice*
DATA DI PROIEZIONE : 14 maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 54 secondi

9. NOME : Pathé-Journal (PJ 395.11)
TITOLO : *Après le bombardement. Valence.*
DATA DI PROIEZIONE : 3 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 37 secondi

10. NOME : Pathé-Journal (PJ 395.12)
TITOLO : *Débarquement d'enfants réfugiés espagnols. Southampton*
DATA DI PROIEZIONE : 3 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 42 secondi

11. NOME : Pathé-Journal (PJ 404.21)
TITOLO : *Page d'histoire*
*Servizio costruito con le immagini provenienti dal "Reportaje del Movimiento revolucionario en Barcelona"
DATA DI PROIEZIONE : 4 agosto 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 58 secondi

12. NOME : Pathé-Journal (PJ 411.22)
TITOLO : *Entrée des troupes italiennes à Santander*
DATA DI PROIEZIONE : 23 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 36 secondi

13. NOME : Pathé-Journal (N.U. 1937.73)
TITOLO : *L'aviation pendant la guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 1937
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 32 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938

1. NOME : Pathé-Journal (PJ 426.13)
TITOLO : *Dans Barcelone après un bombardement aérien. La prise de Teruel par les troupes gouvernementaux*
DATA DI PROIEZIONE : 5 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 29 secondi
2. NOME : Pathé-Journal (PJ 429.10)
TITOLO : *En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 26 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 55 secondi
3. NOME : Pathé-Journal (N.U. 1938.7)
TITOLO : *Barcelone bombardée*
DATA DI PROIEZIONE : febbraio 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 12 secondi
4. NOME : Pathé-Journal (N.U. 1938.1)
TITOLO : *En Espagne*
* Servizio costruito con le immagini provenienti dal notiziario *British-Movietone News* n. 454 del 14 febbraio 1938
DATA DI PROIEZIONE : febbraio 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 47 secondi

5. NOME : Pathé-Journal (PJ 436.6)
TITOLO : *Faits divers. La prise de Belchite*
DATA DI PROIEZIONE : 16 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 34 secondi

6. NOME : Pathé-Journal (PJ 437.18)
TITOLO : *Le bombardement de Barcelone*
DATA DI PROIEZIONE : 23 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 45 secondi

7. NOME : Pathé-Journal (PJ 438.9)
TITOLO : *L'avance des troupes nationalistes en Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE : 30 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 43 secondi

8. NOME : Pathé-Journal (PJ 438 supp.)
TITOLO : *5000 réfugiés espagnols ont passé la frontière*
DATA DI PROIEZIONE : 6 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 12 secondi

9. NOME : Pathé-Journal (PJ 439 supp.)
TITOLO : *Prise de Lerida*
DATA DI PROIEZIONE : 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 33 secondi

10. NOME : Pathé-Journal (PJ 451.8)
TITOLO : *La guerre. La bataille pour Tortosa*
DATA DI PROIEZIONE : 29 giugno 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 31 secondi

11. NOME : Pathé-Journal (PJ 457.10)
TITOLO : *Anniversaire de la guerre et prestation de serment de fidélité au Général Franco*
DATA DI PROIEZIONE : 10 agosto 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 48 secondi

12. NOME : Pathé-Journal (PJ 466.11)
TITOLO : *Rome décide le retrait des volontaires italiens combattant en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 12 ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 21 secondi
13. NOME : Pathé-Journal (PJ 468.6)
TITOLO : *Le Roi accueille les soldats italiens qui reviennent d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 26 ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 46 secondi
14. NOME : Pathé-Journal (PJ 469.11)
TITOLO : *Premier anniversaire de la constitution du gouvernement nationaliste*
DATA DI PROIEZIONE : 2 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 25 secondi
15. NOME : Pathé-Journal (PJ 472.9)
TITOLO : *Le défilé des volontaires des brigades internationales. Barcelone.*
DATA DI PROIEZIONE : 23 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 24 secondi
16. NOME : Pathé-Journal (PJ 476.8)
TITOLO : *Réfugiés espagnols mangeant*
DATA DI PROIEZIONE : 21 dicembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO : 16 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : Pathé-Journal (PJ 479.10)
TITOLO : *L'avance nazionaliste en Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE : 11 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 34 secondi

2. NOME : Pathé-Journal (PJ 479.10)
TITOLO : *L'avance nationaliste en Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE : 11 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 34 secondi

3. NOME : Pathé-Journal (PJ 480.8)
TITOLO : *Faits divers*
DATA DI PROIEZIONE : 18 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 43 secondi

4. NOME : Pathé-Journal (PJ 481.11)
TITOLO : *L'avance nationaliste en Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE : 25 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 21 secondi

5. NOME : Pathé-Journal (PJ 482.12)
TITOLO : *Le present*
DATA DI PROIEZIONE : 1 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 54 secondi

6. NOME : Pathé-Journal (PJ 482.13)
TITOLO : *La guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 15 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 29 secondi

7. NOME : Pathé-Journal (PJ 479.14)
TITOLO : *Exode des réfugiés espagnols dans le Pyrénées*
DATA DI PROIEZIONE : 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 12 secondi
8. NOME : Pathé-Journal (PJ 485.11)
TITOLO : *Faits divers*
DATA DI PROIEZIONE : 22 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 16 secondi
9. NOME : Pathé-Journal (PJ 486.5)
TITOLO : *Le conflit espagnol*
DATA DI PROIEZIONE : 1 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 1 minuto e 34 secondi
10. NOME : Pathé-Journal (PJ 487.23)
TITOLO : *Le Maréchal Pétain vient d'être nommé Ambassadeur de France à Burgos*
DATA DI PROIEZIONE : 8 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 51 secondi
11. NOME : Pathé-Journal (PJ 489.11)
TITOLO : *Le Maréchal Pétain rejoint son poste en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE : 22 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 47 secondi
12. NOME : Pathé-Journal (PJ 490.8)
TITOLO : *La semaine politique*
DATA DI PROIEZIONE : 29 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO : 36 secondi



Gaumont-Actualités
(1936-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1936:

19. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-29)
TITOLO : *Tauromachie. Une corrida se déroule dans la ville de Pampelune*
DATA DI PROIEZIONE: 17 luglio 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 54 secondi

20. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-30)
TITOLO : *À la frontière franco-espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 24 luglio 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 53 secondi

21. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-31)
TITOLO : *Dans le Maroc espagnol*
DATA DI PROIEZIONE: 31 luglio 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 28 secondi

22. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-32)
TITOLO : *Reportages minute*
DATA DI PROIEZIONE: 7 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 33 secondi

23. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-32.11)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Avec les miliciens de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 7 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 45 secondi

24. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-33.6)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Chez les rebelles*
DATA DI PROIEZIONE: 14 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 22 secondi

25. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-33.7)
TITOLO : *Avec les troupes gouvernementaux*
DATA DI PROIEZIONE: 14 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 36 secondi
26. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-34.14)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 21 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 45 secondi
27. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-35.5)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 28 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 37 secondi
28. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-36.11)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Sur le front d'Irun*
DATA DI PROIEZIONE: 4 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto
29. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-37.9)
TITOLO : *Les premiers documents sur la prise d'Irun*
DATA DI PROIEZIONE: 11 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 51 secondi
30. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-37.10)
TITOLO : *Avec la Pasionaria. Madame Ibarruri, députée communiste d'Oviedo, accorde une interview à France-Gaumont-Actualités*
DATA DI PROIEZIONE: 11 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 29 secondi
31. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-39.8)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. La lutte commencée depuis deux mois, continue avec le même acharnement*
DATA DI PROIEZIONE: 25 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 3 secondi

32. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-40.16)
TITOLO : *La prise de Tolède*
DATA DI PROIEZIONE: 2 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 51 secondi
33. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-41.9)
TITOLO : *Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 9 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 47 secondi
34. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-42.3)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Avec les troupes gouvernementaux sur le front de Madrid. Au nord de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 16 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 54 secondi
35. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-32.11)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Dans Oviedo*
DATA DI PROIEZIONE: 30 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 44 secondi
36. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-45.10)
TITOLO : *Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 6 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 18 secondi
37. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-46.6)
TITOLO : *Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 11 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 53 secondi
38. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-47.9)
TITOLO : *La guerre civile en Espagne. La deuxième semaine de siège de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 20 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 45 secondi

39. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-48.7)

TITOLO : *Espagne. Devant Madrid*

DATA DI PROIEZIONE: 20 novembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 56 secondi

40. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-49.11)

TITOLO : *Barcelone. Les obsèques de Durruti*

DATA DI PROIEZIONE: 4 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 50 secondi

41. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-49.12)

TITOLO : *Le siège de Madrid*

DATA DI PROIEZIONE: 4 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 47 secondi

42. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-51.13)

TITOLO : *Le bombardement de Madrid*

DATA DI PROIEZIONE: 18 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 22 secondi

43. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1936-52.6)

TITOLO : *La guerre civile en Espagne. Sur le front d'Aragon*

DATA DI PROIEZIONE: 25 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 49 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1937:

1. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-3.3)

TITOLO : *En Espagne. Une nouvelle offensive déclenchée contre Madrid*

DATA DI PROIEZIONE: 15 gennaio 1937

DURATA DEL SERVIZIO: 58 secondi

2. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-10.2)
TITOLO : *A l'étranger. Espagne. Sur le front de Malaga*
DATA DI PROIEZIONE: 5 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 17 secondi

3. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-10.13)
TITOLO : *...et sur le front de Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 5 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 33 secondi

4. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-15.6)
TITOLO : *Autour du monde. Barcelone*
DATA DI PROIEZIONE: 9 aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 58 secondi

5. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-19.11)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 7 maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 19 secondi

6. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-20.2)
TITOLO : *La guerre d'Espagne. Femmes et enfants sont évacués de Bilbao*
DATA DI PROIEZIONE: 14 maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 41 secondi

7. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-21.8)
TITOLO : *La lutte pour Bilbao*
DATA DI PROIEZIONE: 21 maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 31 secondi

8. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-23.8)
TITOLO : *La semaine à l'étranger. Sur le front de Bilbao*
DATA DI PROIEZIONE: 4 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 25 secondi

9. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-25.9)
TITOLO : *Combats autour de Bilbao*
DATA DI PROIEZIONE: 18 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 48 secondi
10. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-26.4)
TITOLO : *La prise de Bilbao*
DATA DI PROIEZIONE: 25 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO: dato non disponibile
11. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-28.8)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne. Le « Trégastel » transportant des réfugiés de Santander en France est arraisonné*
DATA DI PROIEZIONE: 9 luglio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 49 secondi
12. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-30.4)
TITOLO : *En Espagne. Un an de guerre civile*
DATA DI PROIEZIONE: 23 luglio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 12 secondi
13. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-38.7)
TITOLO : *Autour du monde. Madrid. La nouvelle armée gouvernementale*
DATA DI PROIEZIONE: 17 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 14 secondi
14. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-40.12)
TITOLO : *La guerre d'Espagne. Sur le front des Asturies*
DATA DI PROIEZIONE: 1 ottobre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 2 secondi
15. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-43.11)
TITOLO : *La guerre*
DATA DI PROIEZIONE: 22 ottobre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 57 secondi

16. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1937-44.1)

TITOLO : *Prise de Gijon*

DATA DI PROIEZIONE: 29 ottobre 1937

DURATA DEL SERVIZIO: 59 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938:

1. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-4.10)

TITOLO : *Combats autour de Teruel*

DATA DI PROIEZIONE: 26 gennaio 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 5 secondi

2. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-7.8)

TITOLO : *Barcelone. Le bombardement de la capitale de la Catalogne cause la mort de 350 personnes*

DATA DI PROIEZIONE: 16 febbraio 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 30 secondi

3. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-8.3)

TITOLO : *Espagne*

DATA DI PROIEZIONE: 23 febbraio 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 40 secondi

4. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-9.11)

TITOLO : *Reportages minute. Espagne. Dans Huesca en ruines*

DATA DI PROIEZIONE: 2 marzo 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 26 secondi

5. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-12.12)

TITOLO : *Espagne. L'offensive d'Aragon*

DATA DI PROIEZIONE: 23 marzo 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 48 secondi

6. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-14.13)
TITOLO : *La guerre civile espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 6 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 17 secondi

7. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-16.4)
TITOLO : *Reportages minute. Luchon*
DATA DI PROIEZIONE: 20 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 40 secondi

8. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-17.11)
TITOLO : *La guerre civile espagnole. L'occupation du Val d'Aran*
DATA DI PROIEZIONE: 27 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 11 secondi

9. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-20.12)
TITOLO : *L'aviation et la guerre*
DATA DI PROIEZIONE: 18 maggio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 42 secondi

10. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-23.4)
TITOLO : *Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 8 giugno 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 34 secondi

11. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-30.8)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 27 luglio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 25 secondi

12. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-32.8)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 10 agosto 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 30 secondi

13. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-44.2)
TITOLO : *Burgos*
DATA DI PROIEZIONE: 2 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 48 secondi

14. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-45.5)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 9 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 39 secondi

15. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1938-47.5)
TITOLO : *Autour du monde. Barcelone*
DATA DI PROIEZIONE: 23 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 55 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-2.3)
TITOLO : *Autour du monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 11 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 23 secondi

2. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-3.4)
TITOLO : *Autour du monde. Barcelone. Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE: 18 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 32 secondi

3. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-5.1)
TITOLO : *La guerre d'Espagne. Va-t-elle prendre fin ?*
DATA DI PROIEZIONE: 1 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 8 secondi

4. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-6.1)
TITOLO : *À la frontière d'Espagne.*
DATA DI PROIEZIONE: 8 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: dato non disponibile

5. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-7.2)
TITOLO : *Le gouvernement de Burgos maître des Pyrénées*
DATA DI PROIEZIONE: 15 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 32 secondi

6. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-9.3)
TITOLO : *Dans Barcelone en fête*
DATA DI PROIEZIONE: 1 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 14 secondi

7. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-11.2)
TITOLO : *Les événements d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 15 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 44 secondi

8. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-12.3)
TITOLO : *Le départ du Maréchal Pétain pour Burgos*
DATA DI PROIEZIONE: 22 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 56 secondi

9. NOME : Gaumont-Actualités (GA 1939-14.3)
TITOLO : *La situation internationale. La fin de la guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 5 aprile 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 43 secondi



Éclair-Journal

(1936-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1936:

10. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-31)
TITOLO : *Étapes de l'histoire contemporaine. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 29 luglio 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 43 secondi

11. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-32)
TITOLO : *A propos des événements d'Espagne. Á Gibraltar. Á Bordeaux*
DATA DI PROIEZIONE: 5 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 43 secondi

12. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-33)
TITOLO : *Sur le monde en évolution. Les événements d'Espagne. Á Cerbère. Á Somosierra. Á Séville*
DATA DI PROIEZIONE: 12 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 58 secondi

13. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-34)
TITOLO : *L' Espagne ensanglantée*
DATA DI PROIEZIONE: 19 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 3 secondi

14. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-35)
TITOLO : *La tragédie espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 26 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 11 secondi

15. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-36)
TITOLO : *En Espagne. Ce qui Goya n'avait pas vu*
DATA DI PROIEZIONE: 2 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 28 secondi

16. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-37)
TITOLO : *En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 9 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 40 secondi
17. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-38)
TITOLO : *Par le fer et par le feu*
DATA DI PROIEZIONE: 16 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 34 secondi
18. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-40)
TITOLO : *En Espagne, les nationaux progressent sur les différents front où va se livrer la bataille pour Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 30 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 19 secondi
19. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-42)
TITOLO : *Lutte sans pitié*
DATA DI PROIEZIONE: 14 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 3 secondi
20. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-43)
TITOLO : *Fièvre en Europe*
DATA DI PROIEZIONE: 21 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 19 secondi
21. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-45)
TITOLO : *Tandis qu'en Espagne...*
DATA DI PROIEZIONE: 4 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 18 secondi
22. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-47)
TITOLO : *Les bouleversements du monde. Aujourd'hui : la guerre civile se poursuit en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 18 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 26 secondi

23. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-48)

TITOLO : *Destruction*

DATA DI PROIEZIONE: 25 novembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: dato non disponibile

24. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-49)

TITOLO : *A Barcelone, chez les gouvernementaux*

DATA DI PROIEZIONE: 2 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 15 secondi

25. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-50)

TITOLO : *On a vu cette semaine...La guerre d'Espagne. A Madrid. A Valence*

DATA DI PROIEZIONE: 9 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 43 secondi

26. NOME : Éclair-Journal (EJ 1936-52)

TITOLO : *Le monde devant l'objectif...événements d'Espagne*

DATA DI PROIEZIONE: 23 dicembre 1936

DURATA DEL SERVIZIO: 29 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1937:

1. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-3)

TITOLO : *Autour de conflit espagnol*

DATA DI PROIEZIONE: 13 gennaio 1937

DURATA DEL SERVIZIO: 32 secondi

2. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-4)

TITOLO : *Nouvelles Éclair. Espagne*

DATA DI PROIEZIONE: 20 gennaio 1937

DURATA DEL SERVIZIO: 19 secondi

3. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-6)
TITOLO : *Informations. La guerre civile en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 3 febbraio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 14 secondi

4. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-8)
TITOLO : *Événements d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 13 febbraio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 12 secondi

5. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-9)
TITOLO : *Obsèques des victimes du bombardement de Barcelone*
DATA DI PROIEZIONE: 27 febbraio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 27 secondi

6. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-13)
TITOLO : *À Barcelone*
DATA DI PROIEZIONE: 21 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 30 secondi

7. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-19)
TITOLO : *Au hasard de l'objectif. Événements d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 5 maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 54 secondi

8. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-23)
TITOLO : *À l'étranger...la guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 2 giugno 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto

9. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-37)
TITOLO : *La guerre en Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 8 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: dato non disponibile

10. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-39)
TITOLO : *Espagne. Le conflit espagnol*
DATA DI PROIEZIONE: 22 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 4 secondi

11. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-42)
TITOLO : *Frontière espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 13 ottobre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 31 secondi

12. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-43)
TITOLO : *Le problème méditerranéen*
DATA DI PROIEZIONE: 20 ottobre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 42 secondi

13. NOME : Éclair-Journal (EJ 1937-46)
TITOLO : *La guerre d'Espagne se poursuit*
DATA DI PROIEZIONE: 10 novembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 48 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938:

1. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-2)
TITOLO : *Regards sur le monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 12 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 42 secondi

2. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-4)
TITOLO : *Regards sur le monde. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 26 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 30 secondi

3. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-10)
TITOLO : *En Espagne. In Spain*
DATA DI PROIEZIONE: 9 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 22 secondi

4. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-12)
TITOLO : *Nouvelles rapides. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 23 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 30 secondi

5. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-14)
TITOLO : *Nouvelles en trois metres. Les événements d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 6 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 2 secondi

6. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-15)
TITOLO : *Un coup d'œil un peu partout. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 13 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 4 secondi

7. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-18)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 4 maggio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 42 secondi

8. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-22)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 1 giugno 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 33 secondi

9. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-31)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 3 agosto 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 58 secondi

10. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-34)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 24 agosto 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 45 secondi

11. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-36)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 7 settembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 44 secondi

12. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-43)
TITOLO : *Nouvelles Éclair*
DATA DI PROIEZIONE: 6 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 56 secondi

13. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-46)
TITOLO : *Nouvelles Éclair*
DATA DI PROIEZIONE: 15 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 33 secondi

14. NOME : Éclair-Journal (EJ 1938-51)
TITOLO : *La guerre. En Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 21 dicembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 54 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-3)
TITOLO : *Nouvelles Éclair. Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 18 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 33 secondi

2. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-5)
TITOLO : *La tragédie espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 1 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 13 secondi

3. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-6)
TITOLO : *Le drame de Catalogne*
DATA DI PROIEZIONE: 8 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: dato non disponibile

4. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-7)
TITOLO : *La guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 15 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 44 secondi

5. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-8)
TITOLO : *Le problème espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 22 febbraio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 55 secondi

6. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-9)
TITOLO : *Vers le dénouement du drame espagnole*
DATA DI PROIEZIONE: 1 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 44 secondi

7. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-12)
TITOLO : *Arrivée en Espagne du Maréchal Pétain*
DATA DI PROIEZIONE: 22 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 58 secondi

8. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-13)
TITOLO : *Le Maréchal Pétain à Burgos*
DATA DI PROIEZIONE: 29 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 45 secondi

9. NOME : Éclair-Journal (EJ 1939-14)
TITOLO : *La fin de la guerre d'Espagne*
DATA DI PROIEZIONE: 5 aprile 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 53 secondi



España al día
(1937-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1937:

27. NOME : España al día/ Espanya al día n.1 (Film Popular – Laya Films)
TITOLO : *Sector d'Arganda. Tancs alemanys preses a l'enemic*
DATA DI PROIEZIONE: marzo-aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 10 minuti
28. NOME : España al día / Espanya al día n.1 (Film Popular – Laya Films)
TITOLO : *Front of Liberty* (il titolo della versione spagnola non si conserva)
DATA DI PROIEZIONE: marzo aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti e 31 secondi
29. NOME : España al día / Espanya al día n.1 (Film Popular – Laya Films)
TITOLO : *Entertainment* (il titolo della versione spagnola non si conserva)
DATA DI PROIEZIONE: aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 10 minuti e 34 secondi
30. NOME : Espanya al día (Film Popular – Laya Films)
TITOLO : *Art i cultura* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 7 minuti e 12 secondi
31. NOME : España al día n. 7 (Film Popular – Laya Films)
TITOLO : *Sanejaments* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: maggio 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 5 minuti

32. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Avicultura. valencia* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: giugno-settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 18 minuti e 12 secondi

33. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Industria* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: giugno-settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 8 minuti e 5 secondi

34. NOME : España al día / Espanya al día n.1 (Film Popular)
TITOLO : *Valencia. En los jardines de Monforte* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti e 44 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938:

1. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Here is fascism's work. Spain in ruins* (il titolo della versione spagnola non si conserva)
DATA DI PROIEZIONE: luglio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 8 minuti e 22 secondi

2. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *El Gobierno español. Las cortes se reúnen* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti e 30 secondi

3. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Vida ciudadana*
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 7 minuti e 28 secondi

4. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *XXI aniversario de la URSS* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 6 minuti e 13 secondi

5. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *The Government of Spain. Dr. Negrín speaks to the International volunteers* (il titolo della versione spagnola non si conserva)
DATA DI PROIEZIONE: novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti e 53 secondi

6. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Día de la U.G.T.* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 6 minuti e 46 secondi

7. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *In memoriam. Sobre las tumbas de Beimler y Pacelli* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: novembre-dicembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 10 minuti e 19 secondi

8. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Amigos de España. El cónsul de Méjico en España*
DATA DI PROIEZIONE: dicembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 11 minuti e 22 secondi

9. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Solidariedad internacional* (frammenti)
DATA DI PROIEZIONE: dicembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 5 minuti e 33 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : España al día (Film Popular)
TITOLO : *Retaguardia. Barcelona. En la escuela de pre-aprendizaje*
DATA DI PROIEZIONE: gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 8 minuti e 22 secondi



Noticiario Español
(1938-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938:

2. NOME : Noticiario Español n. 1 (DNC)

TITOLO : *Frente de Madrid. Ciudad universitaria (2 minuti e 29 secondi); Auxilio Social en Vinaroz; Celebración de San Fernando en La Granja; Acto de solidaridad hispano-italiana; Frente de Cataluña; Sierra de Guadarrama. El general Serrador visita el Alto de León; Erección de un monumento al general Mola; El Generalísimo revista la escuadra en Vinaroz.*

DATA DI PROIEZIONE: giugno 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 16 minuti e 30 secondi

3. NOME : Noticiario Español n. 2 (DNC)

TITOLO : *Actos conmemorativos del aniversario de la liberación de Bilbao; Burgos. Presentación de cartas credenciales del Nuncio de S.S. y del Embajador de Portugal; Labores de siega; Incendio del Palacio del Infantado en Guadalajara; Entrada en Castellón; El ferrol. Actos de abanderamiento del crucero "Navarra".*

DATA DI PROIEZIONE: luglio 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 12 minuti circa

4. NOME : Noticiario Español n. 3 (DNC)

TITOLO : *Orense. Homenaje a Calvo Sotelo y jura de la bandera; Guerra en Levante; Valle de Bielsa; Castellón. Refugios contra bombardeos; Saqueo de una iglesia; Auxilio Social. Hogar infantil de Málaga; Vigo. El general Martínez Anido inaugura un sanatorio antituberculoso.*

DATA DI PROIEZIONE: luglio-agosto 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 11 minuti

5. **NOME :** Noticiario Español n. 4 (DNC)
TITOLO : *Santiago. Se celebra la tradicional ofrenda al Apóstol; Galicia. El pazo "Torres de Meirás" que la región regala al Generalísimo; Santurce. Procesión de la Virgen del Carmen; Guerra en Levante; En zona roja. Representación de un auto sacramental; Marruecos. Millán Astray en el protectorado español.*
DATA DI PROIEZIONE: agosto-settembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 10 minuti
6. **NOME :** Noticiario Español n. 5 (DNC)
TITOLO : *Peñíscola recién liberada; La ofensiva del Ebro; En zona roja; Frentes de Extremadura; Campamentos de nuestras Organizaciones Juveniles* **DATA DI PROIEZIONE:** settembre-ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 10 minuti
7. **NOME :** Noticiario Español n. 6 (DNC)
TITOLO : *Exposición de Auxilio Social en Bilbao; San Sebastián. Material de guerra capturado al enemigo; Congreso de Nüremberg; Acuerdos para la paz en Munich*
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 15 minuti e 30 secondi
8. **NOME :** Noticiario Español n. 7 (DNC)
TITOLO : *El trabajo en las marismas de Sevilla; Sevilla. Escuela maternal; Santander. Organizaciones Juveniles; Huelva. Fiestas colombinas; Entrada de las tropas alemanas en la región de los Sudetos*
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 12 minuti
9. **NOME :** Noticiario Español n. 9 (DNC)
TITOLO : *Sepulcros de capitanes ilustres; Celebración del Día del Caudillo; Conmemoración del 12 de octubre en el Monasterio de La Rábida; Zaragoza. Conmemoración del Día de la Raza; Cádiz. Voluntarios italianos;*
DATA DI PROIEZIONE: novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 14 minuti

10. NOME : Noticiario Español n. 10 (DNC)

TITOLO : *Oropesa. Imposición de condecoraciones; Cabra. Bombardeo rojo; Aniversario de la liberación de Oviedo; Burgos. II aniversario de la muerte de José Antonio*

DATA DI PROIEZIONE: dicembre 1938

DURATA DEL SERVIZIO: 11 minuti e 40 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : Noticiario Español n. 11 (DNC)

TITOLO : *Sevilla. Viviendas sociales; Frente de Madrid; El nuevo Embajador de Manchuku; Coca. Campamento provincial de mandos; Burgos. La escolta de caballería del Generalísimo; Pasajes. Abanderamiento del “Álava”; Mensaje de Franco a los pueblos del mundo, con motivo del año nuevo*

DATA DI PROIEZIONE: dicembre 1938 – gennaio 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti

2. NOME : Noticiario Español n. 12 (DNC)

TITOLO : *Gibraltar. El destructor “José Luis Díez”; Romance de Puebla de Sanabria; Frente de Cataluña; En zona roja; Celebración de Navidad en Carbajales de Alba; Burgos. Cartas credenciales del Embajador de Japón; Galicia. Franco visita el Palacio de Meirás*

DATA DI PROIEZIONE: gennaio 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 14 minuti

3. NOME : Noticiario Español n. 14 (DNC)

TITOLO : *Gijón. Puesta a flote del destructor “Ciscar”; Frente de Cataluña; Irún. Niños vascos repatriados.*

DATA DI PROIEZIONE: febbraio 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 11 minuti

4. NOME : Noticiario Español n. 15 (DNC)

TITOLO : *Málaga. La Alcazaba; Frente de combate; Tortosa; Granada. Conmemoración de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos; Barcelona. Nuevos detalles de la ocupación de la ciudad; Llegada a la frontera*

DATA DI PROIEZIONE: febbraio 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 16 minuti

5. NOME : Noticiario Español n. 16 (DNC)

TITOLO : *Burgos. Auxilio Social obsequia con un cachorro de león a Carmencita Franco; Benicarló...Antes del congreso; Barcelona. Rafael Sánchez Mazas; Figueras; Tarragona. Revista naval*

DATA DI PROIEZIONE: marzo 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 14 minuti

6. NOME : Noticiario Español n. 17 (DNC)

TITOLO : *Figueras. Tesoros en el castillo; Barcelona. Procesión del Cristo de Lepanto; Segovia. Visita del D^a. Carmen Polo; Zona roja. Congreso de agitadores internacionales; Guadarrama. Ejercicios del Batallón Alpino; Burgos. Miguel Primo de Rivera; Burgos. Presentación de cartas credenciales del Embajador de Francia, Mariscal Pétain; Burgos. Franco entrega el subsidio familiar*

DATA DI PROIEZIONE: marzo-aprile 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 14 minuti

7. NOME : Noticiario Español n. 18 (DNC)

TITOLO : *El Escorial liberado; Madrid. Entierro del aviador García Morato; Alicante. Recibimiento a las tropas de ocupación; Madrid. Misa en el Cuartel de Montaña; Burgos. Presentación de credenciales del Embajador del Reino Unido; Semana Santa en Murcia; Alicante. Exhumación del cadáver de José Antonio; Valencia. Recibimiento al ejército liberador; El Exco. Sr. Ministro de la Gobernación se dirige al pueblo hispanoamericano después de la victoria*

DATA DI PROIEZIONE: aprile 1939

DURATA DEL SERVIZIO: 12 minuti e 30 secondi

8. **NOME :** Noticiario Español n. 20 (DNC)
TITOLO : *El gran desfile de la victoria en Madrid. Reportage sulla manifestazione della vittoria, celebrata a Madrid il 19 maggio 1939.*
DATA DI PROIEZIONE: maggio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 16 minuti
9. **NOME :** Noticiario Español n. 21 (DNC)
TITOLO : *Madrid. Fiesta de la victoria; Burgos. Enlaces motorizados; El Escorial. Solemne recepción en honor del Generalísimo; Griñón. Misa en memoria de García Morato; Madrid. El Caudillo ofrenda a Dios su espada; Valladolid. Concurso de arada; León. Despedida a la Legión Condor*
DATA DI PROIEZIONE: maggio-giugno 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 12 minuti
10. **NOME :** Noticiario Español n. 26 (DNC)
TITOLO : *Burgos. Presentación de credenciales del nuevo Embajador de Italia; Toledo. Conmemoración del tercer aniversario de la liberación del Alcázar; Málaga. Una obra más de Auxilio Social; Zaragoza. Día de la hispanidad*
DATA DI PROIEZIONE: ottobre 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 11 minuti
11. **NOME :** Noticiario Español n. 28 (DNC)
TITOLO : *Madrid. Auxilio Social; Barcelona. Campeonato nacional deportivo de la Sección Feminina de la Falange; Alicante. Traslado de los restos de José Antonio*
DATA DI PROIEZIONE: novembre-dicembre 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 9 minuti



Giornali Luce

(1936-1939)

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1936

12. NOME : Giornale Luce n. 0941
TITOLO : *Spagna. Alcuni episodi della guerra civile spagnola*
DATA DI PROIEZIONE: 19 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 33 secondi

13. NOME : Giornale Luce n. 0938
TITOLO : *Spagna. Burgos. Il raduno dei volontari del governo insurrezionale di Burgos*
DATA DI PROIEZIONE: 19 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 18 secondi

14. NOME : Giornale Luce n. 0939
TITOLO : *Spagna. Alcuni episodi della guerra civile spagnola*
DATA DI PROIEZIONE: 19 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 30 secondi

15. NOME : Giornale Luce n. 0943
TITOLO : *Algesiras. Episodi della guerra civile in Spagna, Toledo, Tolosa, Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 26 agosto 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 4 minuti e 41 secondi

16. NOME : Giornale Luce n. 0978
TITOLO : *Spagna. Toledo. L'entrata dei nazionalisti a Toledo*
DATA DI PROIEZIONE: 21 settembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 44 secondi

17. NOME : Giornale Luce n. 0978
TITOLO : *Visioni di Toledo messa a ferro e a fuoco dai rossi*
DATA DI PROIEZIONE: 21 ottobre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 54 secondi

18. NOME : Giornale Luce n. 0994
TITOLO : *Spagna. Irun. L'esodo della popolazione civile da Irun*
DATA DI PROIEZIONE: 18 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 36 secondi
19. NOME : Giornale Luce n. 0987
TITOLO : *Navalcarnero. Con le truppe nazionali al sud di Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 11 novembre 1936
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 04 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1937:

1. NOME : Giornale Luce n.1054
TITOLO : *Hendaye. Chiusura della frontiera franco-spagnola dei Pirenei, in occasione dell'entrata in vigore dell'accordo che vieta il reclutamento e la partenza dei volontari per la Spagna*
DATA DI PROIEZIONE: 3 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuti e 07 secondi
2. NOME : Giornale Luce n. 1063
TITOLO : *Salamanca. Entusiastiche accoglienze dell'ambasciatore del Reich, Generale Von Faupel, giunto per presentare le credenziali al Generale Franco*
DATA DI PROIEZIONE: 24 marzo 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 44 secondi
3. NOME : Giornale Luce n. 1070
TITOLO : *Salamanca. Presentazione delle credenziali dell'ambasciatore d'Italia, Cantalupo, al capo della Spagna Nazionale*
DATA DI PROIEZIONE: 4 aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 58 secondi

4. NOME : Giornale Luce n. 1078
TITOLO : *Siviglia. Manifestazioni della Settimana Santa*
DATA DI PROIEZIONE: 14 aprile 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 40 secondi

5. NOME : Giornale Luce n. 1139
TITOLO : *Genova. Italia. Saluto alle 200 bambine e 500 bambini spagnoli orfani di valorosi caduti per la causa nazionale*
DATA DI PROIEZIONE: 4 agosto 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 31 secondi

6. NOME : Giornale Luce n. 1140
TITOLO : *Roma. L'omaggio al Milite Ignoto e alle tombe dei Re d'Italia al Pantheon, del nuovo ambasciatore di Spagna presso S.M. il Re Imperatore : S. E. García Conde*
DATA DI PROIEZIONE: 4 agosto 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 26 secondi

7. NOME : Giornale Luce n. 1143
TITOLO : *Roma. Vita della gioventù spagnola ospite dell'Italia fascista*
DATA DI PROIEZIONE: 11 agosto 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 34 secondi

8. NOME : Giornale Luce n. 1156
TITOLO : *Spagna. I legionari al fronte*
DATA DI PROIEZIONE: 1 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 53 secondi

20. NOME : Giornale Luce n. 1157
TITOLO : *Spagna. Bilbao. La cattura dei prigionieri*
DATA DI PROIEZIONE: 1 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 3 secondi

21. NOME : Giornale Luce n. 1164
TITOLO : *Spagna. Santander. L'occupazione della città*
DATA DI PROIEZIONE: 15 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 37 secondi
22. NOME : Giornale Luce n. 1167
TITOLO : *Spagna. Santander. La conquista*
DATA DI PROIEZIONE: 15 settembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 59 secondi
23. NOME : Giornale Luce n. 1196
TITOLO : *Spagna. Gijon. L'incendio nella zona portuaria*
DATA DI PROIEZIONE: 11 novembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 51 secondi
24. NOME : Giornale Luce n. 1197
TITOLO : *Spagna. Gijon. La guerra sulla Sierra Cantabria*
DATA DI PROIEZIONE: 11 novembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti 15 secondi
25. NOME : Giornale Luce n. 1209
TITOLO : *Spagna. La guerra civile spagnola sul fronte nord delle Asturie*
DATA DI PROIEZIONE: 1 dicembre 1937
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 58 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1938:

1. NOME : Giornale Luce n. 1229
TITOLO : *Pamplona. Rito patriottico, presenziato dal Generalissimo Franco*
DATA DI PROIEZIONE: 5 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 50 secondi

2. NOME : Giornale Luce n. 1231
TITOLO : *Miranda. Volontari italiani in Spagna*
DATA DI PROIEZIONE: 5 gennaio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 28 secondi

3. NOME : Giornale Luce n. 1249
TITOLO : *Salamanca. Accademici dell'antica Università vengono decorati da un rappresentante di Franco*
DATA DI PROIEZIONE: 9 febbraio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 23 secondi

4. NOME : Giornale Luce n. 1252
TITOLO : *Huesca. Scene di devastazione della cittadina di Huesca, fino a poco tempo fa circondata dalle truppe bolsceviche*
DATA DI PROIEZIONE: 16 febbraio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 27 secondi

5. NOME : Giornale Luce n. 1269
TITOLO : *Roma. L'ambasciatore spagnolo visita la scuola e gli alunni spagnoli*
DATA DI PROIEZIONE: 15 marzo 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 4 minuti e 56 secondi

6. NOME : Giornale Luce n. 1281
TITOLO : *Spagna. Bilbao. La creazione delle formazioni giovanili nazionali*
DATA DI PROIEZIONE: 6 aprile 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 14 secondi

7. **NOME :** Giornale Luce n. 1310
TITOLO : *Spagna. Huesca. I due volti della Spagna*
DATA DI PROIEZIONE: 25 maggio 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 27 secondi
8. **NOME :** Giornale Luce n. 1315
TITOLO : *Spagna. Saragozza. I prigionieri di guerra*
DATA DI PROIEZIONE: 1 giugno 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 45 secondi
9. **NOME :** Giornale Luce n. 1396
TITOLO : *Spagna. Salamanca. Manifestazioni di consenso ai volontari fascisti italiani nella guerra civile spagnola che stanno per rimpatriare*
DATA DI PROIEZIONE: 26 ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 37 secondi
10. **NOME :** Giornale Luce n. 1396
TITOLO : *Spagna. Salamanca. Manifestazioni di consenso ai volontari fascisti italiani nella guerra civile spagnola che stanno per rimpatriare*
DATA DI PROIEZIONE: 26 ottobre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 37 secondi
11. **NOME :** Giornale Luce n. 1418
TITOLO : *Orvieto. Le maestre spagnole, che hanno seguito a Roma il corso di informazione, visitano l'Accademia Femminile Fascista di Educazione Fisica*
DATA DI PROIEZIONE: 30 novembre 1938
DURATA DEL SERVIZIO: 59 secondi

NOTIZIARI PRODOTTI NEL 1939:

1. NOME : Giornale Luce n. 1442
TITOLO : *Spagna. Catalogna. L'avanzata dei nazionalisti sul fronte della Catalogna*
DATA DI PROIEZIONE: 11 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 27 secondi

2. NOME : Giornale Luce n. 1447
TITOLO : *Spagna. Catalogna. La guerra di Spagna*
DATA DI PROIEZIONE: 18 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 12 secondi

3. NOME : Giornale Luce n. 1448
TITOLO : *Roma. Manifestazioni in piazza Venezia*
DATA DI PROIEZIONE: 25 gennaio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 31 secondi

4. NOME : Giornale Luce n. 1471
TITOLO : *Il campo di concentramento dei miliziani in Catalogna*
DATA DI PROIEZIONE: 1 marzo 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 40 secondi

5. NOME : Giornale Luce n. 1494
TITOLO : *Italia. Roma. Te Deum in ringraziamento della vittoria in Spagna*
DATA DI PROIEZIONE: 12 aprile 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 39 secondi

6. NOME : Giornale Luce n. 1496
TITOLO : *Spagna. Alicante. La sfilata delle truppe falangiste*
DATA DI PROIEZIONE: 19 aprile 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 47 secondi

7. NOME : Giornale Luce n. 1504
TITOLO : *Spagna. Madrid. I danni all'Ambasciata italiana*
DATA DI PROIEZIONE: 3 maggio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 5 secondi

8. NOME : Giornale Luce n. 1516
TITOLO : *Spagna. Logrono. Le truppe partecipanti alla manifestazione per la vittoria*
DATA DI PROIEZIONE: 24 maggio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 21 secondi

9. NOME : Giornale Luce n. 1517
TITOLO : *Spagna. Madrid. La rivista della vittoria*
DATA DI PROIEZIONE: 24 maggio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 5 minuti e 30 secondi

10. NOME : Giornale Luce n. 1554
TITOLO : *Spagna. Toledo. Ciano all'Alcazar*
DATA DI PROIEZIONE: 26 luglio 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 38 secondi

11. NOME : Giornale Luce n. 1573
TITOLO : *Spagna. Giuramneto del nuovo governo e battesimi di massa a Madrid*
DATA DI PROIEZIONE: 23 agosto 1939
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 55 secondi



NO-DO

(1943-1975)

1. NOME : Noticiario NO-DO n. 1
TITOLO : *Introducción al primer Noticiario Español*
DATA DI PROIEZIONE: 4 gennaio 1943
DURATA DEL SERVIZIO: 6 minuti e 15 secondi

2. NOME : Noticiario NO-DO n. 14
TITOLO : *Ultima hora. El desfile de la victoria*
DATA DI PROIEZIONE: 5 aprile 1943
DURATA DEL SERVIZIO: 4 minuti e 4 secondi

3. NOME : Noticiario NO-DO n. 22-A
TITOLO : *¡ Españoles, acordáos !*
DATA DI PROIEZIONE: 31 maggio 1943
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 31 secondi

4. NOME : Noticiario NO-DO n. 43-B
TITOLO : *En la Ciudad Universitaria. Discurso del Caudillo*
DATA DI PROIEZIONE: 25 ottobre 1943
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti

5. NOME : Noticiario NO-DO n. 59-A
TITOLO : *¡ Españoles !*
DATA DI PROIEZIONE: 14 febbraio 1944
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 22 secondi

6. NOME : Noticiario NO-DO n. 71-B
TITOLO : *Vida nacional. La reconstrucción de Brunete*
DATA DI PROIEZIONE: 8 maggio 1945
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 12 secondi

7. NOME : Noticiario NO-DO n. 170-A
TITOLO : *Lo que no se olvida*
DATA DI PROIEZIONE: 8 aprile 1946
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 24 secondi

8. NOME : Noticiario NO-DO n. 513-B
TITOLO : *Honras fúnebres*
DATA DI PROIEZIONE: 3 novembre 1952
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 59 secondi

9. NOME : Noticiario NO-DO n. 616-B
TITOLO : *Viaje del Generalísimo. Inauguración de la nueva villa de Belchite*
DATA DI PROIEZIONE: 25 ottobre 1954
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 45 secondi

10. NOME : Noticiario NO-DO n. 694-A
TITOLO : *Gesta heroica*
DATA DI PROIEZIONE: 23 aprile 1956
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 52 secondi

11. NOME : Noticiario NO-DO n. 694-B
TITOLO : *El defensor del Alcázar*
DATA DI PROIEZIONE: 23 aprile 1956
DURATA DEL SERVIZIO: 3 minuti e 19 secondi

12. NOME : Noticiario NO-DO n. 736-A
TITOLO : *Honras fúnebres*
DATA DI PROIEZIONE: 11 febbraio 1957
DURATA DEL SERVIZIO: 1 minuto e 56 secondi

13. NOME : Noticiario NO-DO n. 1004-A
TITOLO : *Un soldado ejemplar*
DATA DI PROIEZIONE: 2 aprile 1962
DURATA DEL SERVIZIO: 2 minuti e 35 secondi
14. NOME : Noticiario NO-DO n. 1437- A
TITOLO : *Ha muerto un gran soldado*
DATA DI PROIEZIONE: 20 luglio 1970
DURATA DEL SERVIZIO: 4 minuti e 50 secondi
15. NOME : Noticiario NO-DO n. 1488-B
TITOLO : *Ha muerto un gran soldado*
DATA DI PROIEZIONE: 12 luglio 1971
DURATA DEL SERVIZIO: 5 minuti e 46 secondi
16. NOME : Noticiario NO-DO n. 1714 bis. Edición especial
TITOLO : *La muerte de Franco*
DATA DI PROIEZIONE: 24 novembre 1975
DURATA DEL SERVIZIO: 26 minuti e 15 secondi

BIBLIOGRAFIA TEMATICA

PARTE PRIMA: LE MONOGRAFIE

- SULLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA E SUL FRANCHISMO:

ADAGIO, C., BOTTI, A. *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Milano, Mondadori 2006

BOTTI, A., *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza Editorial 2008

BROWNE, H. *La guerra civile spagnola*, Bologna, Il Mulino 1996

DE LA GRANJA, J. L., *Nacionalismo y II República en el País Vasco*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, 1986

DÍAZ SALAZAR, R., *Iglesia, dictadura y democracia*, Madrid, Hoac 1981

DI FEBBO, G., JULIÁ, S. *Il franchismo*, Roma, Carocci 2003

DI FEBBO, G., MORO, R., (a cura di) *Fascismo e franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, Soveria, Rubbettino 2005

JACKSON, G. *La repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore 2003

JULIÁ, S. *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus 2006

MENOZZI, D., MORO, R. (a cura di), *Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Francia, Spagna)*, Brescia, Morcelliana 2004

NATOLI, C., RAPONE, L., *A cinquant'anni dalla guerra di Spagna*, Milano, Franco Angeli 1986,

PRESTON, P., *Franco. Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo 2002

PRESTON, P., *Le tre Spagne del '36*, Milano, Corbaccio 2002

PRESTON, P. *La guerra civile spagnola*, Milano, Mondadori 2004

RANZATO, G. *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti 1995

RANZATO, G. *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004

RANZATO, G., *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Roma-Bari, Laterza 2006

RICHARDS, M., *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica 1999.

RODRIGO, J., *Vencidos. Violencia e repressione politica nella Spagna di Franco (1936-1948)*, Verona, Ombre Corte 2006

SERRANO SÚÑER, R., *Memorias. Entre el silencio y la propaganda la Historia como fue*, Barcelona, Planeta 1977

SOUTHWORTH, H. R., *El mito de la cruzada de Franco*, Barcelona, Plaza&Janes, 1986

VILAR, P., *La guerre d'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France 1989

- ANALISI DELLE FONTI AUDIOVISIVE:

ALDGATE, A. *Cinema and history: british newsreels and the spanish civil war*, London, Scolar Press 1979

BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf 1976

CABANILLES, A., SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Metodologia dela analisis de la imagen*, Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986

CATALÀ, J. M., *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival del cine español de Málaga, 2001

ELLUL, J., *Histoire de la propagande*, Paris, Presses Universitaires de France 1976

FERRO, M., *Le cinéma et l'histoire*, Paris, Gallimard 1993

FERRO, M., *Les médias et l'histoire*, Paris, Edition CFPJ 1997

GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen 1974

LE GOFF, J., *Intervista sulla storia*, Milano, Mondadori 1

LYN, G., MCLEAN, D., *Media e società nel mondo contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2005

MOSSE, G., *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino 1975

ORTOLEVA, P., *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher 1991

PAZ, M. A., MONTERO, J., *El cine informativo, 1895-1945. Creando la realidad*, Barcelona, Ariel Cine 2002

SCHABER, I., *Gerda Taro. Una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, Roma, DeriveApprodi 2007

SORLIN, P., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia 1984

SORLIN, P., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia 1999

SORLIN, P., *Estetiche dell'audiovisivo*, Firenze, La Nuova Italia 1995

- **CINEMATOGRAFIA SPAGNOLA:**

AA.VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español – Actos del IV Congreso de la A. E. H. C.*, Madrid, Editorial Complutense 1991

AA.VV., *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo 1996

ALTED, A., *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica del Ministerio de Cultura 1984

ÁLVAREZ, R., SALA, R. y PÉREZ, J., *El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*, Bilbao, 21° Certamen Internacional, 1979

ÁLVAREZ, R., SALA NOGUER, R., *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Bilbao, Ediciones Mensajero 2000

AMAR RODRÍGUEZ, V. M., *El cine en Cádiz durante la guerra civil*, Universidad de Cádiz, Quorum Libros Editores 1999

CABEZA, J., *El descanso del guerrero: el cine en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Libros de Cine Rialp, 2005

CABRERIZO PÉREZ, F., *La Atenas militarizada. La industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)*, San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2007

CAÑADA ZARRANZ, A., *El cine en Pamplona durante la II República y la guerra civil (1931-1939)*, Pamplona, Departamento de Cultura y Turismo, 2005

CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza Editorial

CLAVER ESTEBAN, J. M., *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 2000

CRUSELLS, M., *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006

CRUSELLS, M., *Las brigadas internacionales en la pantalla*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001

CRUSELLS, M., *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000

DE PABLO, S., *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006

DEL AMO, A., IBÁÑEZ, M. L., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1996

DEL CASTILLO, M., *Literatura, cine y guerra civil*, Huesca 1999

DÍEZ, E., *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Junta de Andalucía, Laertes, 2002

DÍEZ, E., *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003

ELENA, A., *Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil española*, Madrid, Filmoteca Española, 2005

FONT, D., *Cine y guerra civil*, in “El vejo topo”, revista mensual, Barcelona, 25 octubre 1978

GARCÍA DURÁN, J., *La guerra civil española: fuentes (archivos, bibliografía y filmografía)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985

GARCÍA JIMÉNEZ, J., *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1980

GARCÍA RODRIGO, J., *La guerra civil española en la pantalla de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2002

GARCÍA RODRIGO, J., *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Consejería de Cultura, 2005

GUBERN, R. *El cine sonoro en la II Republica 1929-1936*, Barcelona, Editorial Lumen 1977

GUBERN, R. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española 1986

GUBERN, R. *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio 1995

GUBERN, R., “La guerra civil y el cine” in *Cuadernos de la Academia*, n.1, octubre 1997

GUBERN, R., “Exhibiciones cinematográfica en el pabellón”, in *Pabellón Español. Exposición internacional de Paris, 1937*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura de España, 1998

GUBERN, R. “La guerra civile spagnola sullo schermo” in G. P Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi 2000

HEININK, J. B., *Catálogo de la películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*, Bilbao, Museo de Bellas Artes 1986

LÓPEZ CLEMENTE, J., *Cine documental español*, Madrid, Ediciones Rialp 1960

MUÑOZ SUAY, R., “Guerra civil: imágenes internacionalistas” in *El veje topo. Revista mensual*, Barcelona, 25 octubre 1978

PAYÁN, J. J., *Les cien mejores películas sobre la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, 2005

PÉREZ PÉRUCHA, J., *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997

RIPOLL, E., *100 películas sobre la guerra civil española*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas i Hispanoamericanas, 1992

SALA NOGUER, R., *La guerra civil, el cine y la izquierda*, in “El vejo topo”, revista mensual, Barcelona, 25 octubre 1978

SEGUIN, J. C., *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan 1990

- **ANALISI DEL NO-DO:**

AGUILAR, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza 1996

BERTHIER, N. *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Presses Universitaires du Mirail 1998

DIEZ, E., *La represión franquista en el ámbito profesional del cine*, in “Archivos de la Filmoteca” n. 30, octubre 1998, pp. 55-80

HERNÁNDEZ ROBLEDO, M. A., *Estado y información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia 2003

RODRÍGUEZ MATEOS, A. *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp 2008

RODRÍGUEZ, S., *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense 1999

SEVILLANO, F., *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998

TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2000

- **CINEMATOGRAFIA FRANCESE:**

ALTMAN, G., *Ça, c'est du cinéma*, Paris, Les Revues 1931

ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA (a cura di), *Sierra di Teruel*, contenuto in *Spagna '36 - '39*, Torino, Biennale di Venezia 1976

BAECHLIN, P., *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, Genève, Editions des Trois Collones 1945

BAECHLIN, P. *La presse filmée dans le monde*, Paris, Publication par Unesco 1956

BANCAL, J., *La censure cinématographique*, Paris, Jose Corti 1934

BARROT, O., *Les français et leur cinéma*, Paris, Maison de la Culture 1973

BENGHOZI, J-P. et DELAGE, C., *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995)*, Paris, L'Harmattan 1997

BERNARD, Y., *L'Éclipse : histoire d'un emaison de production et de distribution cinémathographique en France, de 1906 à 1923*, Mémoire de Maîtrise, Paris VIII, A.A. 1992-1993

BERTIN-MAIGHT, J. P., *Cinema francese sotto l'occupazione. Rottura e rinascita, 1940-1945*, in Brunetta, G. P., «Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali» Torino, Einaudi 2000

BODIN, C., *La presse filmée en France*, in "Tendances" , Paris, n. 41, juin 1966

BORY, J. L, et Perrin, M., *Histoire du cinéma – volume II*, Paris, Le Crapouillot 1963

CENTRE GEORGES POMPIDOU, (a cura di) *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Editions du Centre 1994

CHIRAT, R., *Le cinéma français des années Trente*, Paris, Hatier 1983

CONREUR, G., *Les années Lumière*, Paris, France Empire 1997

COURTADE, F., *Les malédictions du cinéma français*, Paris, A. Moreau 1978

DARRE, Y., *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Decouverte 2000

FRÉDÉRIX, P., *De l'agence d'information Havas à l'agence France presse : un siècle de chasse aux nouvelles*, Paris, Flammarion 1959

GARÇON, F., *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Les Editions du Cerf 1984

GARÇON, F., *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Gallimard 1995

GAUMONT, L., *Etablissement Gaumont*, Paris, Gauthier-Villars 1935

GAUTHIER, G., *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan Cinéma 2001

GAUTHIER, G., *Un siècle de documentaire français*, Paris, Armand Colin 2004

GIACCI, V., ESCOBAR, R., *Il cinema del Fronte Popolare, 1934-1937*, Milano, Il Formichiere 1980

GILI, J., *Recherches d'histoire du cinéma*, Nice, CMMC 1978

GILLES, C., *Les écrans nostalgiques du cinéma français. Vers le Front Populaire, 1933-1936*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan 2002

GUILLAME-GRIMAUD, G., *Le cinéma du Front Populaire*, Paris, L'Herminier 1986

HAMELIN, H., *La presse filmée*, Strasbourg, Centre International d'Enseignement Supérieur du Journalisme 1961

HURET, M., *Ciné-Actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Veyrier 1984

JAMELOT, Y., *La censure des spectacles*, Paris, Editions Jel 1937

JEANCOLAS, J. P., *15 ans d'années Trente*, Paris, Stock 1983

JEANNE, R. et FORD, C., *Le cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin 1961

JACQUIER, P. et PRANAL, M., *Gabriel Veyre, opérateur Lumière : autour du monde avec le cinématographe. Correspondance 1896-1900*, Lyon, Institut Lumière 1996

LAGNY, M., *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin 1992

LÉCLERC, J., *Le cinéma témoin de son temps*, Paris, Debresse 1970

LÉFEBVRE, M., *Les brigades internationales – images retrouvées*, Paris, Edition du Seuil 2003

LÉGLISE, P., *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e République*, Paris, P. Lherminier 19

LÉGLISE, P., *Histoire de la politique du cinéma français. Entre deux Républiques*, Paris, P. Lherminier 1977

LÉMAIRE, F., *Les films militaires français de la première guerre mondiale*, Paris, Ministère de la Defense 1997

MAAREK, P.J., *La censure cinématographiques*, Paris, Librairies Techniques 1982

MAILLOT, P., *Le cinéma français. De Renoir à Godard*, Paris, MA Editions 1988

MALRAUX, A., *L'Espoir. Sierra de Teruel*, in « L'avant-scène cinéma » mensuel, n.385, octobre 1989

MALRAUX, A., *L'Espoir – Sierra de Teruel (scénario du film)*, Paris, Gallimard 1996

MESGUICH, F., *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset 1933.

OMS, M., *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Éditions du Cerf 1986

PRÉDAL, R., *La société française à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin 1973

RÉNAITOUR, J-M., *Où va le cinéma français?* Paris, Baudinière 1937

RHODES, A., *Histoire mondiale de la propagande de 1933 à 1945*, Paris-Bruxelles 1980

SADOUL, G., *Histoire générale du cinéma. Les pionniers du cinéma – De Méliès Pathé*, à Paris, Club des Editeurs 1947

SÁNCHEZ ALARCÓN, I., *La guerra civil española y el cine francés*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2005

TACHELLA, J-C., *Cent ans de cinéma français avec ou sans les pouvoirs publics*, Paris, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques 1994

TURPAIN, A., *Conférences scientifiques. Cinquième fascicule: le cinématographe, histoire de son invention, son développement, son avenir*, Paris, Gauthier-Villars et Cie 1924

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY, *La guerre d'Espagne dans les produits culturels – actes IV*, Paris, Actes du colloque de Montpellier 1986

VÉRNIER, J-M., *Cinéma français et État : un modèle en question*, article publié dans la revue « Quaderni » n. 54, Paris, Printemps 2004

VILAR, P., *La guerre d'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France 1989

VIRILIO, P., *Guerre et cinéma*, Paris, Edition Cahiers du cinéma 1991

ZIMMER, C., *Cinéma et politique*, Paris, Seghers 1974

- **STORIA DEL FRONTE POPOLARE IN FRANCIA :**

BERSTEIN, S., *Histoire du parti radical. Crise du radicalisme 1926-1936*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1980-1982

CAREDDA, G., *Il Fronte popolare in Francia (1934-1938)*, Torino, Einaudi 1977

CHEVARDES, M., *Il Fronte popolare in Francia. Estate 1936*, Roma, Editori Riuniti 1975

DUBY, G., *Storia della Francia*, Milano, Bompiani 2001

TARTAKOWKY, D., *Le Front populaire : la vie est à nous*, Paris, Gallimard 1996

ZAY, J., *Souvenirs et solitude*, Le Roeulx, Talus d'Approche 1987

- CINEMATOGRAFIA ITALIANA FASCISTA :

AA.VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori 1999

ANANIA, F., MELOGRANI, P., (a cura di) *L'Istituto Luce nel regime fascista. Un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce 2006

ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA (a cura di), *Cinema ideologico di una guerra ideologica*, Torino, Biennale di Venezia 1976

ARGENTIERI, M., *Il cinema in guerra - arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti 1998

ARGENTIERI, M., *L'occhio del regime - informazione e propaganda nel cinema del regime*, Firenze, Vallecchi 1979

ARGENTIERI, M., (a cura di) *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni 1995

BERNAGOZZI, G., *Il mito dell'immagine*, Bologna, Clueb 1983

BRUNETTA, G. P., *Storia del cinema italiano - il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti 1993

BRUNETTA, G. P., *Cent'anni di cinema italiano*, Roma - Bari, Laterza 2003

BURKE, P., *Testimoni oculari – il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci 2003

CANNISTRARO, P. A., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza 1975

CARABBA, C., *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi 1974

DE FELICE, R., *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi 1974

GILI, J., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni 1981

GUBERN, R., "La guerra civile spagnola sullo schermo" in G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi 2000

LAURA, E. G., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo 2000

MAZZOCCOLI, F., *Film Luce e guerra di Spagna 1936-1939*, Torino, La Biennale di Venezia 1976

MAZZOCCOLI, F., *Registi ed operatori di fronte alle immagini e alla realtà della guerra di Spagna*, Torino, La Biennale di Venezia 1976

PIZARROSO QUINTERO, A. "La propaganda cinematografica italiana y la guerra civil española" in F. García Sanz (a cura di), *Españoles y italianos en el mundo contemporáneo. I coloquio hispano-italiano de historiografía contemporánea*, Madrid, CSIC 1990,

QUAZZA, G., *Resistenza e storia d'Italia. Problemi e ipotesi di ricerca*, Milano, Feltrinelli 1976

REDI, R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio 1979

TRANFAGLIA, N., "Fascismo: il regime" in AA.VV., *Storia d'Italia*, Firenze, La Nuova Italia 1978

PARTE SECONDA: LE RIVISTE

- **ARCHIVOS DE LA FILMOTECA. REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN.**
(EDITADA POR EDICIONES DE LA FILMOTECA, INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFÍA RICARDO MUÑOZ SUAY)

Archivos de la Filmoteca n. 15, octubre 1993: A. del Amo, *El noticiario NO-DO en el archivo*, pp. 11-19

Archivos de la Filmoteca n. 15, octubre 1993: R. Gubern, *NO-DO: la mirada del Régimen*, pp. 5-9

Archivos de la Filmoteca n. 15, octubre 1993: R. Sala Noguera, *La memoria del franquismo*, pp. 31-39

Archivos de la Filmoteca n. 15, octubre 1993: R. Tranche y V. Sánchez-Biosca, *NO-DO: entre el desfile militar y la foto de familia*, pp.41-53

Archivos de la Filmoteca n. 22, febrero 1996: A. del Amo, *Tiempos de cambio. Restauración de la primera película sonora española*, pp. 58-65

Archivos de la Filmoteca n. 22, febrero 1996: N. Nussinova, *España 1936 ¿Es una producción de Luis Buñuel?*, pp. 79-95

Archivos de la Filmoteca n. 25, febrero 1997: I. Raynald, *Los desarrollos de la práctica de la realización del documental*, pp. 46-55

Archivos de la Filmoteca n. 27, octubre 1997: F. Alberich, "Raza". *Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, pp. 51-61

Archivos de la Filmoteca n. 30, octubre 1998: E. Díez, *La represión franquista en el ámbito profesional del cine*, pp. 55-80

Archivos de la Filmoteca n. 33, octubre 1999: E. Díez, *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, pp. 35-59

Archivos de la Filmoteca n. 35, junio 2000: A. Costa, *La estructura como fortaleza: el Alcázar de Toledo y su entorno*, pp. 109-129

Archivos de la Filmoteca n. 35, junio 2000: V. Sánchez-Biosca, *La imagen documental del Alcázar: entre la obscenidad y el mito*, pp. 143-156

Archivos de la Filmoteca n. 38, junio 2001: J. Neira, *Los incendios del cine español*, pp. 160-173

Archivos de la Filmoteca n. 42, octubre 2002: J.C. Mainer, *La construcción de Franco: primeros años*, pp. 2-45

Archivos de la Filmoteca n. 42, octubre 2002: A. Reig Tapia, *La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio*, pp. 96-113

Archivos de la Filmoteca” n.42, octubre 2002: R. Tranche, *La imagen de Franco “Caudillo” en la primera propaganda cinematográfica del Régimen*, pp. 76-95

Archivos de la Filmoteca n. 43, febrero 2003. Vicente J. Benet, *Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo*, pp. 30-51

Archivos de la Filmoteca n. 43, febrero 2003: A. Salvador, *La triste España del Caudillo*, pp. 119-143

Archivos de la Filmoteca n. 46, febrero 2004: A. Costa, *Mussolini en el cine: estrategias de hibridación*, pp 31-51

Archivos de la Filmoteca n. 45, octubre 2003: A. San Miguel, *Espacio urbano y espacio rural en el Noticiario Español: funciones y modos de construcción*, pp. 95-107

Archivos de la Filmoteca n. 48, octubre 2004: F. Cabrerizo Pérez, *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)*, pp.123-133

- **AYER. ASOCIACIÓN DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA
(MARCIAL PONS, EDICIONES DE HISTORIA, MADRID)**

Ayer, n 33, año 1999: J. M. Thomás i Andreu, *La configuración del franquismo: el partido y las instituciones*, pp. 41-64

Ayer, n. 33, año 1999: F. Sevillano Calero, *Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo*, pp. 146-167

Ayer, n. 45 año 2002: G. Cattini y C. Torres, *El anarquismo durante la guerra civil. Algunas reflexiones historiográficas*, pp. 197-222

Ayer, n. 50, año 2003: E. Moradiellos García, *Ni gesta heroica, ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil*, pp. 11-40

Ayer, n. 50, año 2003: E. Moradiellos García, *La intervención extranjera en la guerra civil: un ejercicio de crítica historiográfica*, pp. 199-232

Ayer, n. 56, año 2004: M. Crusells, *El papel de las Brigadas Internacionales en el cine documental extranjero (1936-1939)*, pp. 143-164

Ayer, n. 57, año 2005: A. E. León, *Franco y la segunda guerra mundial. Una neutralidad comprometida*, pp. 103-124

Ayer, n. 62, año 2006: H. García Fernández, *La historiografía de la guerra civil en el nuevo siglo*, pp. 285-306

Ayer, n 65, año 2007: A. Mateos, *La ayuda republicana a los refugiados de la guerra civil*, pp. 213-236

- **LE CAHIERS DE LA CINÉMATHEQUE. REVUE MENSUELLE DE CINÉMA**
(PARIS, EDITIONS DE L'ETOILE)

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 14, avril 1978 : M. Oms, *La guerre d'Espagne vue par le cinéma*.

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 14, avril 1978: M. Oms *Auteurs et réalisateurs*, pp. 60-67

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 55-56, décembre 1991: S. Guibbert et M. Oms, *La division azul au cinéma*

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 63-64, mars 1995: J. Choukroun, *Les métamorphoses de la Gaumont de 1925 à 1939 : où comment évolue, en France, une grande compagnie de cinéma, du parlant à la guerre*, pp. 21-30

Les Cahiers de la Cinémathèque, n.63-64, mars 1995: L. Gaumont, *Étude du comportement des spectateurs du Gaumont réalisé en 1948*

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 63-64, décembre 1995: L. Gaumont, *Conférence de Léo Gaumont sur le cinéma parlant*

Les Cahiers de la Cinémathèque, n. 66, juillet 1997: H. Bousquet, *Les actualités reconstituées chez Pathé*

- **SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE**
(EDITADA POR LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Secuencias n. 2, abril 1995: R. Gubern, *Significación política de “Sierra de Teruel”*, pp. 31-41

Secuencias n. 3, octubre 1995: W. M. Hamdorf, “*Espagne 1936*” y “*Espagne 1937*”. *Propaganda para la República (Luis Buñuel y la guerra civil española)*, pp. 86-95

Secuencias n. 6, abril 1997: E. Díez, *Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid*, pp. 23-37

Secuencias n. 12, octubre 2000: M. Díaz y M. L. Ortega, *El cine español en los años Cuarenta. VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del cine*, pp. 67-68

Secuencias n. 12, octubre 2000: L. Cigognetti y P. Sorlin, *Imágenes enemigas : la guerra civil española y sus representaciones*, pp. 68-71

Secuencias n. 13, febrero 2001: R. Gubern, *Los diez último noticiarios del Tercer Reich*, pp. 40-47

Secuencias n. 13, octubre 2001: A. del Amo, *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, pp. 80-83

Secuencias n. 15, febrero 2002: L. Vaquero, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, pp. 78-80

Secuencias n. 16, octubre 2002: M. L. Ortega, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, pp. 80-83

Secuencias n. 20, octubre 2004: I. Sánchez Alarcón, *La elaboración propagandística de la guerra de España a través de la producción independiente francesa: la labor de las organizaciones del Frente Popular*, pp. 63-80

- **1895. REVUE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE RECHERCHE SUR
L'HISTOIRE DU CINÉMA
(PUBLIÉ À PARIS PAR L'A.F.R.H.C)**

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 11, décembre 1991: C. Seguin, *La légende Promio (1868-1926)*, pp. 71-79

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 12, octobre 1992 : L. Mannoni, *Notes sur l'histoire économique de la société Éclair (1907-1938)*, pp. 183-191

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 20, juillet 1996 : L. Véray, *Le 16^e colloque Cinéma et histoire/histoire du cinéma : les actualités filmées françaises*, pp.120-121

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 29, décembre 1999 : C. Peyrusse, *Le ministère de l'Intérieur en quête d'actualités locales de propagande*, pp.79-88

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n.33, juin 2001 : F. Albera, A. Gili, *Censure – Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, pp.80-86

1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 44, décembre 2004 : J. Choukroun, *Aux origines de « l'exception culturelle française ? Des études d'expert au « Rapport Petsche » (1933-1935)*, pp. 5-27

PARTE TERZA : LE FONTI CARTACEE

FONDI CONSERVATI PRESSO L'ARCHIVE DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE (PARIS, FRANCE) :

- *Accord entre Films-Loewe-Metro Goldwin et Pathé-Consortium-Cinéma pour la production d'un journal filmé « Pathé-Journal »* in COLLECTION JAUNE, « Fonds CJ », fasc. 1966, b. 16 (1927)
- *Documents divers concernant la Société Pathé (1910-1939)* in COLLECTION JAUNE, « Fonds CJ », fasc. 1966, b. 19
- *Conditions pour les prise de vues (22 juillet 1910)*, in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.697, b. 68
- *Lettre de M. Charles Gaumont à M. Louis Maurin et Paul Andrau (Paris, 5 juin 1912)* in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.697, b. 68
- *Premiers et authentiques documents cinématographiques ayant été pris sur un champ de bataille (1909)*, in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.686, b. 60
- *Journal France-Actualités-Gaumont (G.F.F.A) – Brochure. Semaine de 29 octobre au 4 de novembre 1937* in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.686, b. 62
- *La correspondance vivante. Demande de brevet français n. 13.234 (1937)*, in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.686, b. 60
- *Le scandale Natan*, in « Fonds Louis Gaumont », LG-fasc.725, b. 81 (1930-1936)
- *Éclair-Journal. Actualités cinématographiques du monde entier*, in « Fonds François Gergely », FG-fasc.469, b. 17 (1938-1947)

- *Documentation sur la réalisation de l'Éclair-Journal (Paris, 21 avril 1938)*, in « Fonds François Gergely », FG-fasc.469, b. 17 (1935-1938)
- *Lettre envoyée par François Gergely au service technique de l'Éclair-Journal* in « Fonds François Gergely », FG-fasc.469, b. 21 (1938-1947)
- *Titre sur la guerre civile espagnole*, in «Fonds François Gergely », FG-fasc.469, b. 17 (1938-1947)
- *Pathé-Cinéma, Département des Films d'enseignement. Brochures* in « Fonds Germaine Dulac », GD-fasc. 153, b. 12 (1935)

**FONDI CONSERVATI PRESSO L'ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACION (AGA) : MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE.
(ALCALÁ DE HENARES – MADRID, ESPAÑA)**

- *Reglamento para la organización y funcionamiento de la Entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial « NO-DO »* (29 de septiembre de 1942, Vicesecretaría de Educación Popular), in AGA, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, caja 113
- *Convenio de colaboración entre la entidad NO-DO y la productora del noticiario alemán « Deutsche Wochenschau »*, firmado en la Delegación Nacional de Propaganda en Madrid (20 noviembre de 1942), in AGA, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, caja 113
- *Acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, para la organización y funcionamiento del NO-DO* (Madrid 29 de septiembre 1942) in AGA, Ministerio de Cultura, caja 113
- *Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS de 17 de diciembre de 1942, firmada a Madrid por Gabriel Arias-Salgado, ministro de la Educación Popular*, in AGA, Ministerio de Cultura, caja 115
- *Documentos del personal que integró la entidad NO-DO en su origen, procedentes del extinguido Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, así*

como de los noticiarios « Actualidades UFA » y « Fox-Movietone », in AGA, Ministerio de Cultura, caja 146

**FONDI CONSERVATI PRESSO L'ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO
(ACS, ROMA – ITALIA)**

- « *Il Legionario* ». *Telegramma indirizzato a Ministero degli Affari esteri italiano dall'Ufficio Stampa e Propaganda in Salamanca (13 aprile 1937)*, Ministero della Cultura popolare, in ACS, « Sottofascicolo Spagna », fasc. 507, b. 75
- *Distribuzione films. Circuito Bejar. Telespresso n. 125/21 indirizzato a Minculpop e Ministero Affari Esteri italiano (8 gennaio 1938)* in ACS, fasc. 504, b. 75
- *Distribuzione films. Circuito Gijon. Telespresso n. 173/31 indirizzato a Minculpop e Ministero Affari Esteri italiano (Salamanca, 11 gennaio 1938)* in ACS, fasc. 504, b. 75
- *Appunto per il Duce* (Roma, 24 febbraio 1938) in ACS, fasc. 504, b. 75
- *Propaganda cinematografica in Spagna. Scambi cinematografici italo-spagnoli. Appunto per il Duce. Ministero della Cultura popolare (Roma, 17 agosto 1938)* in ACS, fasc. 504, b. 75
- *Telegramma urgente indirizzato a Barcellona, firmato dal ministro Alfieri* (Roma, 31 gennaio 1939) in ACS, fasc. 504, b. 75
- *Attività dell'addetto stampa a Salamanca, Ministero della Cultura Popolare. Gabinetto (20 settembre 1939)* in ACS, fasc. 503.1, b. 75
- *Propaganda fascista in Spagna. Appunto per il Duce. Ministero della Cultura popolare (novembre 1937)* in ACS, fasc. 502, b. 75

- *Fasci italiani all'estero. Delegazione per la Spagna del Sud.* Ministero della Cultura popolare (Siviglia, 22 novembre 1937) in ACS, fasc. 50
- *Diffusione dei Giornali Luce. Appunto per il ministro.* Ministero della Cultura popolare (Roma, 23 febbraio 1939), in ACS, fasc. 502, b. 75
- *Rimpatrio dei legionari dalla Spagna. Comunicato Stefani indirizzato al ministro dell'Interno Serrano Suñer* (Roma, 19 ottobre 1939) in ACS, fasc. 511, b. 75
- *Ufficio Stampa e Propaganda in Spagna. Diffusione cinematografica.* Ministero della Cultura popolare (Salamanca, 22 novembre 1937) in ACS, fasc. 503, b. 75
- *Appunto per il Gabinetto di S. E. il ministro.* Ufficio Stampa e Propaganda. Direzione generale per i servizi della Propaganda (senza data) in ACS, fasc. 503, b. 75
- *Telegramma segreto in partenza (trasmesso dal Duce a Franco nell'agosto del 1937),* in ACS, fasc. 503, b. 75
- *Elenco delle fotografie che si trasmettono al Ministero degli Affari esteri* (Salamanca, 29 dicembre 1937) in ACS, fasc. 503, b. 75

PARTE QUARTA : LE FONTI AUDIOVISIVE

- ***Pathé-Journal*** (produzione francese, neutrale/pro-repubblicano)
Anno 1936, 1937, 1938, 1939

Visionato presso la Médiathèque de la Cinémathèque française (Paris, France) e sul sito internet www.gaumontpathearchives.com

- ***Gaumont-Actualités*** (produzione francese, neutrale)
Anno 1936, 1937, 1938, 1939

Visionato presso la Médiathèque de la Cinémathèque française (Paris, France) e sul sito internet www.gaumontpathearchives.com

- ***Éclair-Journal*** (produzione francese, pro-franchista)
Anno 1936, 1937, 1938, 1939

Visionato presso la Médiathèque de la Cinémathèque Française (Paris, France) e sul sito internet www.gaumontpathearchives.com

- ***España al día / Espanya al día*** (produzione spagnola, versione in castigliano e catalano, pro-repubblicano)
Anno 1936, 1937, 1938, 1939 (frammenti)

Visionato presso la Filmoteca Española de Madrid e la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona, España).
Riferimenti in www.mcu.es/cine/MC/FE/index (per la Filmoteca di Madrid) e in www20.gencat.cat/portal/site/CulturaDepartament/menuitem (per la Filmoteca di Barcelona)

- ***Noticiero Español*** (produzione spagnola, pro-franchista)
Anno 1938, 1939, 1940 (serie dal n. 1 al n. 28)

Visionato presso la Filmoteca Española de Madrid (España)

- ***Reconstruyendo España*** (produzione spagnola, pro-franchista)
Anno 1937 (n. 1 e 2, frammenti)

Visionato presso la Filmoteca Española de Madrid (España)

- ***Giornale Luce*** (produzione italiana, pro-franchista)
Anno 1936, 1937, 1938, 1939 (serie completa)

Visionato presso la Mediateca dell'Istituto Luce (Roma, Italia) e sul sito internet www.archivioluce.com

- ***NO-DO. Noticiarios y Documentales Cinematográficos.*** (produzione spagnola, notiziario franchista)
Anno 1943-1956 (edizione A y B, collezione settimanale)

Visionato presso l'Archivo Histórico NO-DO (Filmoteca Española de Madrid)

ABSTRACT IN ITALIANO

Il presente lavoro intende indagare sulla rappresentazione della guerra civile spagnola (1936-1939) attraverso la produzione di notiziari cinematografici realizzati nel corso del triennio bellico dalla Francia, dalla Spagna e dall'Italia. Scopo della ricerca è quello di mettere in rilievo le funzioni della cinematografia di attualità in un contesto di guerra e di verificare la genesi e le modalità della rappresentazione di un determinato evento in paesi che, seppur vicini geograficamente, presentano un'informazione audiovisiva profondamente differenziata, di certo influenzata dalla guerra in corso.

L'analisi, che si basa prima sulla ricognizione dei dati provenienti dallo studio della fonte filmica e poi sulla comparazione delle immagini di guerra, si struttura in quattro parti.

Nella prima, viene preso in esame il caso della Francia: partendo dalle origini del cinema si arriva a delineare la situazione vigente nell'industria del settore nel periodo del Fronte popolare e l'informazione presentata dai tre cinegiornali (*Pathé-Journal*, *Gaumont-Actualités* ed *Éclair-Journal*) allo scoppio del conflitto in Spagna. Nella seconda parte si analizza il cinema spagnolo di attualità; si prende in esame il caso della produzione anarchica, quella comunista e quella nazionalista.

La terza parte prevede un confronto tra le immagini filmate dalla Spagna e dalla Francia con lo scopo di verificare l'esistenza – o meno – di influenze reciproche nelle modalità di trasmissione dell'informazione.

L'ultima parte indaga sul NO-DO, il notiziario cinematografico spagnolo, lo strumento di informazione ed educazione del regime franchista. L'analisi delle immagini del NO-DO, preceduta da una ricostruzione del contesto storico, culturale e politico in cui il cinegiornale agisce, si limita a prendere in esame quei servizi in cui si racconta della guerra civile, al fine di mettere in luce i temi sui quali il Regime basava la propria propaganda.

ABSTRACT

(IN ENGLISH)

The present job intends to investigate on the representation of the Spanish civil war (1936 -1939) through the production of newsreel realized during the war triennio from France, from Spain and from Italy. Purpose of the search is that to put in relief the functions of the cinematography of actuality in a context of war and to verify the genesis and the formalities of the representation of a determined event in countries that, even though near geographically introduces a deeply diversified audiovisual information, of certain influenced by the war in progress.

The analysis, that founds him on the recognition of the data coming from the study of the source filmica and then before on the comparison of the images of war, is structured in four parts.

In the first one, it is taken in examination the case of France: departing from the origins of the cinema both it comes to delineate the in force situation in the industry of the sector in the period of the Popular Front and the information introduced by the three newsreels (*Pathé-Journal*, *Gaumont-Actualités* and *Éclair-Journal*) to the burst of the conflict in Spain.

In the second part the Spanish cinema of actuality is analyzed; he takes in examination the case of the anarchic production, that communist and that nationalist. The third part foresees a comparison among the images filmed from Spain and from France with the purpose to verify the existence. or less. of mutual influences in the formalities of transmission of the information.

The last part investigates on the NO-DO, the Spanish newsreel, the tool of information and education of the regime franchista. The analysis of the images of the NO-DO, preceded by a reconstruction of the historical, cultural and political context in which the newsreel acts, it limits him to take in examination that services in which it tells him some civil war, with the purpose to show the themes on which the Regime founded his propaganda.