

## RENDITA, NEUTRALITÀ E PROPAGANDA: IL CONTRIBUTO SPAGNOLO ALL'IMMAGINE CINEMATOGRAFICA INTERNAZIONALE DELLA GRANDE GUERRA

Marco Cipolloni

*Così lontano, così vicino*

Il contributo spagnolo all'immagine cinematografica della Grande guerra è un argomento sfuggente, proteiforme e dai contorni non scontati. Tutti gli storici del cinema che se ne sono occupati, talora partendo da una prospettiva locale, talaltra da una internazionale, hanno affrontato la questione quasi sempre in modo indiretto. Hanno cioè analizzato lo sviluppo del settore cinematografico, in varie zone della Spagna, durante gli anni di guerra e del primo dopoguerra (spesso fino all'avvento della *Dictablanda*)<sup>1</sup>. Altri hanno privilegiato i flussi di importazione, cioè il commercio e la diffusione in Spagna di film bellici e di propaganda di produzione straniera, di solito collegando la loro ricezione al confronto tra germanofili e francofilo, sostenitori dell'Intesa e sostenitori dell'Alleanza<sup>2</sup>. Persino su una testata on-line interamente dedicata alle rifrazioni culturali del conflitto come «Hallali - Revista de estudios culturales sobre la Gran Guerra y el mundo hispánico»; [www.revistahallali.com](http://www.revistahallali.com) (cioè sia spagnolo sia ispanoamericano), lo spazio riservato ai film prodotti in Spagna non è molto<sup>3</sup>. Maggiore rilievo, per ovvie ragioni di cir-

1. Per esempio il dossier *La Gran Guerra en el cine catalán*, curato da Rafael de España in "Film-Historia", 1994, IV, n. 2, pp. 149-196.

2. Per esempio J. Albes, *La propaganda cinematográfica de los alemanes en España durante la Primera Guerra Mundial*, in "Mélanges de la Casa de Velázquez", 1995, n. 31/3, pp. 77-101.

3. Si segnala un bel contributo sui riflessi, anche parodici, del mito di Mata Hari nel cinema di genere del periodo franchista: M. Reisman, *Mata-Hari en España, cinemato-*

colazione, viene riservato ai film internazionali ricavati da fonti spagnole<sup>4</sup>.

Come la Spagna tutta, tanto il cinema spagnolo, quanto il cinema in Spagna restano in effetti ai margini del conflitto. Stando così le cose, le più dirette ripercussioni delle vicende belliche sulle attività del settore cinematografico consistono in una prevedibile diminuzione e in una altrettanto prevedibile minore regolarità dei flussi di importazione di film, soprattutto dai Paesi belligeranti. Fatta eccezione per i casi di alcuni intellettuali e artisti che in quel periodo vivono e lavorano all'estero (come il pioniere del cinema Segundo de Chomón in Italia e il romanziere e pubblicista Vicente Blasco Ibáñez in Francia), il coinvolgimento diretto degli spagnoli nelle attività della cinepropaganda bellica è quasi sempre occasionale, più episodico che sistematico e molto spesso destinato al pubblico ispano-americano prima e più che a quello spagnolo. Numerosi artisti e intellettuali si limitano a firmare manifesti. Alcuni visitano le trincee, soprattutto italiane, e solo una parte di questi, come ad esempio Unamuno, Valle-Inclán e Pérez de Ayala, ricava dall'esperienza riflessioni pubbliche o corrispondenze di guerra (di solito destinate ai giornali e solo successivamente raccolte in volume). Sia durante il conflitto sia nei primi anni del dopoguerra, se e quando i fantasmi della Prima guerra mondiale vengono evocati e rappresentati in e per la Spagna e/o da una prospettiva spagnola, ciò avviene sempre con una certa prudenza, attraverso i filtri di un pervasivo conformismo censorio e/o di una collocazione marginale e opaca all'interno dello spazio pubblico<sup>5</sup>.

La prudenza nei confronti della guerra è ancor più sorprendente se consideriamo che la Spagna del tempo ha e coltiva un fiorente immaginario catastrofista. Da questo punto di vista i quattro cavalieri dell'Apocalisse, evocati da Blasco Ibáñez (guerra, pestilenza, fame e morte), sono tutto, meno che un caso isolato. Sono anzi vincolati, sia fra loro, sia a un sempre più ampio resto di interdipendenze (*in primis* con la tecnologia e

*gráficamente hablando*, in "Hallali - Revista de estudios culturales sobre la Gran Guerra y el mundo hispánico" (d'ora in avanti "Hallali"), 2010, n. 4.

4. Con note, sempre a firma di Mayor Reisman, sui film che Rex Ingram ricava negli anni Venti da due dei romanzi di propaganda di Vicente Blasco Ibáñez (entrambe in "Hallali", 2008, n. 1, e poi con un ampio spazio dedicato sul numero 8, 2013) ad anticipazioni della recente pubblicazione divulgativa e monografico-catalogica di E. Romero, *La Primera Guerra mundial en el cine: el refugio de los canallas*, Madrid, T&B, 2013.

5. Ne deriva una paradossale rimozione di qualcosa che pure resta sotto gli occhi di tutti. Un emblematico effetto di lungo periodo riguarda, per esempio, il monumento ai volontari catalani che hanno combattuto e sono caduti nelle trincee del fronte occidentale, un nudo virile collocato in un parco di Barcellona, oggi noto, più che per il suo significato, per avere subito un intervento moralizzatore durante il franchismo, con l'aggiunta di una proverbiale foglia di fico, rimossa solo molti anni dopo la fine della dittatura.

l'economia, che della diffusione del cinema sono volani fondamentali). In Spagna, la galoppata dei quattro cavalieri si collega inoltre ad altri due elementi: dal lato del prima, c'è l'uso ossessivo che per oltre un decennio si era fatto di parole come *Fracaso* e *Desastre*; dal lato del poi, c'è la prima diffusione di notizie sull'influenza pandemica, riportate con tale evidenza dai media spagnoli da indurre il resto del mondo (dove del morbo quasi non si poteva parlare) a etichettare l'intera sindrome proprio come «la spagnola». Di questo clima, non solo epidemicamente morboso<sup>6</sup>, partecipa attivamente e approfitta anche il cinema, con numerosi titoli da strillo<sup>7</sup> e con una evidente propensione al melodramma (nei film di finzione) e all'effettismo (molto forte nelle curiose e fantasiose rappresentazioni del progresso offerte, con abbondanti dosi di illusionismo circense, da un cinema di attualità pseudo-documentario, che può essere considerato un equivalente delle notizie ricostruite e un antenato dei varietà cinematografici di attualità e dei film di propaganda commerciale)<sup>8</sup>. La Gran-

6. Un panorama recente è offerto, sul filo della *intellectual history*, da R. Núñez Florencio, *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*, Madrid, Pons, 2014. La logica che Millán Astray avrebbe condensato in slogan parecchi anni dopo, interrompendo il Rettore Unamuno nel patio dell'Università di Salamanca, ha radici antropologico-letterarie nelle danze macabre e nella folclorizzazione ottocentesca della necrofilia barocca, ma ha le sue radici storiche e mediatiche nella campagna catastrofista del dibattito finisecolare. Tra i mediatori più efficaci di questo «idearium español», per dirla con Ganivet, ci sono le fortune tardo-ottocentesche del melodramma operistico (vale ancora il vecchio contributo di G. Sobejano, *Echegaray, Galdós y el melodrama*, in "Anales Galdosianos", 1978, pp. 91-115; un po' più recente e ampia la tesi dottorale di W. Rios-Font, *The Melodramatic Paradigm: José Echegaray and the Modern Spanish Theater*, Cambridge MA, Harvard Press, 1991), e del romanzo (J. Varela, *La novela de España*, Madrid, Taurus, 1999).

7. Gli esempi sono molti: da *Choque de trenes*, 1902, a *Un desastro aeronautico*, 1913, di Segundo de Chomón, fino a produzioni degli anni di guerra come *Alma torturada* e *El beso de la muerte* di Magí Murià, entrambe del 1916, come la versione di *Sangre y arena*, diretta da Vicente Blasco Ibáñez e dal francese Max André. A livello internazionale, inoltre, il cinema si era interessato quasi immediatamente di temi connessi con la pena di morte, con *Exécution capitale à Berlin*, 1897, di Charles Pathé e *Histoire d'un crime*, 1901, di Ferdinand Zecca. Sulla ricezione spagnola di lungo periodo di questo *j'accusisme* del cinema (che passa ovviamente per la crocifissione di *Intolerance*, 1916, di David Wark Griffith) si sofferma opportunamente I. Gordillo, *Memoria histórica y pena de muerte en España: Melodrama, comedia negra y documental*, in "Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica", 2008, n. 3, pp. 81-89.

8. Buoni esempi di questa pseudo-attualità possono essere alcuni film sperimentali che simulano eclissi e altri fenomeni naturali. Benché nel primo decennio del XX secolo tutti i film siano "corti" dal punto di vista del metraggio e non lo siano dal punto di vista della contrapposizione ad altre durate (che non c'erano), mi pare comunque utile introdurre una distinzione tra due diverse strategie creative, che in qualche misura prefigurano una tensione verso il superamento della misura breve e una esplorazione volta alla valorizzazione e al massimo sfruttamento del potenziale di concentrazione espressiva e di ef-

de guerra, però, almeno da questo punto di vista, è sorprendentemente poco sfruttata. Il caos e l'orrore della guerra, in molti casi, sono esplicitamente indicati come superficie e apparenza, cioè come prodotto delle insufficienze di uno sguardo carente di visione ordinatrice. In *Herman encadenado* Ramón Pérez de Ayala scrive:

Todas las maravillas de *La Divina Commedia* del Dante se hubieran malogrado [...] de no haber estado ordenadas y agrupadas en términos lógicos [...]. Vista la guerra sin la dirección de un guía sapiente, presumo que se aparecerá como un cataclismo caótico, anunciador del Apocalipsis. Bajo la tutela de un Virgilio moderno [*cioè l'ufficiale italiano che lo accompagna a visitare le trincee*], la guerra es un poema en carne viva, más inteligible y grandioso que todos los poemas cristalizados en letra muerta<sup>9</sup>.

Pérez de Ayala, con scarsa modestia, pensa al rapporto fra Dante e Virgilio, ma l'idea di dotare lo sguardo poetico di un "director" capace di trasformarlo in visione, facendo del caos un poema di carne, assai più commovente e comprensibile di quelli affidati alla parola è uno spunto davvero molto cinematografico (tanto più perché inconsapevole). Pérez de Ayala non è comunque l'unico a diffidare dei cavalieri dell'Apocalisse propagandisticamente evocati da Blasco Ibáñez per demonizzare il nemico e contrapporgli esemplari medaglioni di sacrificio<sup>10</sup>. Nelle sue corrispondenze letterarie dal fronte Valle-Inclán<sup>11</sup> è praticamente l'unico che indul-

ficacia comunicativa in essa insito. Da un lato ci sono in effetti produzioni in cui l'orizzonte di durata viene vissuto come una limitazione, spingendo il mezzo e la tecnologia verso un progressivo aumento di metraggio e durata. In altri casi il limite di estensione viene viceversa assunto e fatto funzionare come stimolo per una forte concentrazione di sperimentalismo e di effetti di ripresa e animazione. Appartengono a questo secondo filone molti dei film realizzati in questo periodo da Segundo de Chomón (con titoli come *Les Kirikis, acrobates japonais*, 1907, *Hotel électrique* e *Cuisine magnétique*, entrambi del 1908, e *Métamorphoses*, 1912). Spunti critici sul tema sono invece offerti con regolarità da iniziative come il minifestival madrileno sul restauro «Sombras recuperadas», promosso a Madrid dalla AAFE (Asociación Amigos de la Filmoteca Española), e dei Congressi internazionali di Storia e Cinema, promossi a Barcellona da "Film-Historia", il più recente dei quali, quarto della serie, si è svolto agli inizi di settembre del 2014 e ha avuto come tema «Memòria històrica i cinema documental».

9. R. Pérez de Ayala, *Herman encadenado. Notas de un viaje a los frentes del Isonzo, la Carnia y el Trentino*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 85.

10. Sono di recente stati ripubblicati, di V. Blasco Ibáñez, *Cuentos de la Gran Guerra*, Madrid, Clan, 2012.

11. Il testo, trasformando l'epocale esperienza di un volo sulle trincee del fronte occidentale, compiuto nell'autunno del 1916, in un omaggio al diavolo zoppo di Vélez de Guevara, racconta *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, una singolare corrispondenza di guerra poi pubblicata in volume all'inizio del 1917. Il testo è pubblicato insieme a un'altra corrispondenza di guerra, intitolata *La luz del día*, nel secondo volume delle *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1976 ed è probabile che la scadenza, nel

ge, come peraltro è nelle sue corde, sull'orrorifico e il truculento. Unamuno<sup>12</sup>, pur scegliendo come chiave di riflessione la parola «agonía», si dimostra più sensibile alle valenze metaforiche, all'etimologia e alle implicazioni religiose del vocabolo che non alle sue referenze immediate.

Turista della guerra, Pérez de Ayala applica lo schema odeporico, parlando più di arte e di bellezze paesaggistiche che di guerra. Anche quando finalmente arriva al fronte, dopo circa ottanta pagine, riporta subito la propria esperienza entro i rassicuranti confini della tradizione letteraria italiana, considerata «come la arteria aorta de la civilización occidental»<sup>13</sup>.

Proprio in virtù dei molti interdetti che, rispetto alla guerra e per via della neutralità<sup>14</sup>, sembrano punteggiare di sfumature il frammentato e composito orizzonte culturale spagnolo, i dati disponibili evidenziano un effetto paradossale delle circostanze belliche sull'adolescenza del mercato cinematografico spagnolo. Nella Spagna degli anni Dieci il cinema era stato prevalentemente una merce e una tecnologia di importazione. Alterando i flussi commerciali e la loro regolarità, la guerra (e ancor più la neutralità e il gioco di interessi e opinioni a essa collegato) favoriscono le iniziative produttive e commerciali del cinema locale, fornendo loro spazi e stimoli per uno sviluppo temporaneamente meno eterodipendente. La guerra coincide, almeno in questo senso, con una stagione di grande fermento delle attività cinematografiche<sup>15</sup>. Nelle regioni commercialmente

2016, dei diritti editoriali sull'intera opera dello scrittore galiziano porti alla ripubblicazione di questi e altri testi, compresi gli inediti in potere degli eredi.

12. Si veda l'antologia M. de Unamuno, *Agonia dell'Europa. Scritti della grande guerra*, Milano, Medusa, 2014.

13. R. Pérez de Ayala, *Herman...*, cit., p. 10.

14. Nel 1930 Wenceslao Fernández Flórez ricava da questi paradossi il romanzo *Los que no fuimos a la guerra. Apuntes para la historia de un pueblo español durante la guerra europea*, tratto dal racconto *El calor de la hoguera* del 1918 e poi portato al cinema da Julio Diamante nel 1962. Il film di Diamante, oltre che per una controversia sul titolo con la censura dell'epoca (che rifiutò il titolo del romanzo ispiratore, accettando la controproposta *Cuando estalló la paz*) si caratterizza per una cornice fortemente metacinetografica, con il protagonista che, a distanza di quarant'anni, ripensa al tempo della neutralità dopo avere assistito, al Cine Paz, alla proiezione di un film bellico. La memoria cinematografica lo riporta al 1915 e alle sessioni parallele, per francofilo e germanofilo, organizzate con commerciale opportunismo dal pionieristico cinema Fandiño, un «corralillo» dell'immaginaria città galiziana di Iberina, dove, con funzioni di *charlatan explicador*, l'allora giovane protagonista si guadagnava da vivere interpretando commenti di segno ideologico opposto per i filmati di uno stesso *newsreel* (con scivoloni comici di sfasamento tra voce e immagini, introdotti dalle sue innocenti distrazioni galanti, favorite dal buio complice della sala). I riferimenti all'attualità (dalle liste nere del maccartismo, alla retorica pacifista de *Los 25 años de Paz*) sono numerosi e punteggiano di gustosi anacronismi l'intera trasposizione.

15. Lo evidenziano bene, per la Catalogna, E. Bartra e Ll. Esteve, *La I Guerra Mundial y el Auge del Cine Catalán: un Estudio de "Barcinògrafo" y de Magí Muria*, alle pagine 186-196 del citato dossier di "Film-Historia" (cfr. nota 1).

più dinamiche, come la Catalogna, il confronto con i dati produttivi del dopoguerra<sup>16</sup> fotografa, sia per i documentari sia per i film di finzione, un vero crollo. Dei circa 350 film catalani, di diverso metraggio, prodotti dal 1914 al 1923, poco meno di 250 entrano in circuito nei cinque anni della guerra, con una produzione per anno compresa tra un minimo di 35 e un massimo di oltre 60 film<sup>17</sup>, mentre del centinaio di titoli restante, distribuiti nel quinquennio successivo, quasi settanta sono realizzati nel primo biennio e solo una trentina nel biennio successivo<sup>18</sup>. Nel quasi apocalittico bilancio di questo *cinedesastre* si riflettono e sommano in realtà gli effetti di vari *cinedesastres* paralleli:

- a) i limiti strutturali e infrastrutturali del settore (non solo produttivi, ma anche della rete di distribuzione e del circuito di proiezione);
- b) la conseguente dipendenza del cinema dalle reti clientelari della politica, con l'inevitabile concentrazione nella capitale del non molto che rimane in piedi;
- c) l'entrata massiccia, in tutta Europa, Spagna compresa, dei film statunitensi, favoriti dalla perdita di posizioni sperimentata dal cinema europeo negli anni della guerra, cioè dallo stesso fenomeno che, in Catalogna e in altre zone della penisola, aveva temporaneamente dato spazio e respiro alle iniziative imprenditoriali locali.

In questa fase, anche nella Spagna postbellica, ma per ragioni diverse da quelle che operano nella stessa direzione nei Paesi che erano stati belligeranti (come per esempio la Francia o l'Italia), le produzioni americane finiscono per sostituire sugli schermi delle città spagnole non solo i film prodotti in Spagna, ma anche buona parte dei titoli europei, cioè di quel cinema che le produzioni locali avevano *pro tempore* provato a rimpiazzare negli anni di guerra (da questo punto di vista, è persino probabile che, al netto dei *desastres de la guerra*, i film europei sarebbero stati tecnicamente e artisticamente in grado di cedere il campo in modo più graduale, offrendo una resistenza un po' più tenace di quella messa in campo dai loro surrogati spagnoli).

Fuori dalla Spagna, alcuni spagnoli hanno viceversa partecipato in modo assai più diretto alle attività cinepropagandistiche legate alla guerra, contribuendo tanto a codificare (con il lavoro svolto in Italia da Segundo de Chomón), quanto a ricodificare (attraverso il successo dei film a-

16. I dati sono raccolti in una tabella da J. María Caparrós-Lera e C. Barrachina, *El cine catalán durante la I Guerra Mundial*, pubblicato alle pp. 165-178 del dossier citato alla nota 1.

17. In dettaglio: 38 nel 1914; 46 nel 1915; 64 nel 1916; 35 nel 1917 e 59 nel 1918.

18. Ai 34 film all'anno del 1919 e del 1920 fanno seguito 11 produzioni nel 1921, 16 nel 1922 e solo 6 nel 1923.

americani tratti nel dopoguerra dai romanzi di propaganda di Blasco Ibáñez e, in minor misura, attraverso la disomogenea ricezione delle molteplici attività pubblicistiche dello scrittore valenzano, capillarmente diffuse sia in Spagna sia in Ispanoamerica) l'immagine cinematografica internazionale dell'immane carneficina (successivamente collegata con notevole successo alla Spagna anche da un nuovo tipo di esotismo, legato al tema dei reduci e in particolare, alla trasfigurazione voyeuristica del ruolo di testimone, operata da Brennan, e al peculiare rapporto fra ricordo della guerra e violenza rituale delle corride, elaborato e codificato da Hemingway in *Fiesta*, 1926, e, più tardi, in *Death in the Afternoon*, 1932).

Attraverso queste mediazioni (e i loro rapporti), sia i film di guerra (e di spionaggio) del cinema muto sia, più tardi, quelli del sonoro hanno ricavato dalla Spagna, dai suoi paesaggi e dai suoi miti molti elementi utili per guardare al primo conflitto mondiale in modo diverso e, soprattutto, più adatto a rendere il tragico evento, le sue cause e le sue conseguenze pienamente narrabili per immagini.

Gran parte delle modalità che hanno reso possibile e fecondo questo utilizzo della Spagna come filtro e come generatore di prospettiva cinematografica sulla guerra e sul discorso bellico hanno fatto perno, sia durante il conflitto che nel dopoguerra, sui paradossi della neutralità e sulla natura composita del discorso spagnolo sulla guerra. Il filone principale è stato senz'altro il mito della rivalità franco-tedesca, visto e vissuto dalla Spagna in modo particolare (al punto che le prese di posizione pro-Alleanza o pro-Intesa e le cronache dal fronte occidentale hanno spesso ricalcato, con poche eccezioni e sorprese, le mappe della contrapposizione tra francofilo e germanofilo). In quest'ottica la guerra diventa l'ennesimo specchio di un confronto fra due modelli di modernizzazione percepiti come alternativi. A questo schema principale ha fatto però da controcanto una chiave di lettura diversa, legata ai punti di contatto fra la neutralità spagnola e l'iniziale neutralità dell'Italia<sup>19</sup> e, di conseguenza, ai motivi differenziali introdotti in questo panorama dall'entrata in guerra dell'Italia<sup>20</sup> e dalle successive vicende del fronte delle Alpi, portate al cinema da Segundo de Chomón con *La guerra e il sogno di Momi*, ma anche oggetto di molte delle citate corrispondenze di letterati spagnoli, oltre che al centro del tipo di memoria reduce che Hemingway si farà carico di portare con sé in Spagna e di ridefinire proprio a partire dal rapporto con la

19. Se ne trovano echi in *Mare Nostrum*, romanzo e film, oltre che nelle citate riflessioni di Unamuno.

20. Fotografata, in chiave metacinematografica, nell'antefatto del film *Maciste alpino*, una delle produzioni di Itala Film che devono il loro look alla collaborazione di Segundo de Chomón.

Spagna, eletta a territorio di fuga dalla storia anche perché, almeno nell'immaginario collettivo, nazionale e internazionale, il paese iberico non era reduce dalla Grande guerra e non aveva reduci della Grande guerra.

*La Spagna al bivio tra Francia e Germania, nell'età delle masse e della propaganda*

La scelta di Hemingway, fatta con il senno del dopoguerra, evidenzia come in un mondo segnato dalla guerra e dotato di cinema, essere altrove ed essere rimasta alla finestra fosse stato per la Spagna tutto meno che un dramma. A conti fatti si era trattato di un vero privilegio. Grazie al cinema, era stato non solo possibile, ma persino comodo rimanere ai margini dell'Europa e degli eventi («que inventen ellos», come aveva detto Unamuno) e addirittura trarre da ciò che stava succedendo, «en brevísimo espacio de tiempo», consistenti vantaggi, benefici e profitti (magari temporanei, ma comunque da ripartire, sotto forma di nuove rendite e di nuove opportunità e garanzie da offrire alle vecchie rendite). In questo opportunistico modo la Spagna degli anni Dieci aveva provato ad amministrare e risolvere, almeno temporaneamente, parte delle proprie emergenze e dei propri problemi di ricollocazione (non solo della rendita). Questo margine di extraprofitto e prospettiva, costruito speculando (in senso sia economico sia filosofico) sull'esodipendenza e le distorsioni del commercio (anche di film), aveva però comportato il mantenimento di un certo paternalismo e, soprattutto, aveva messo in conto un prezzo in prospettiva molto alto. La coscienza dell'opinione pubblica era stata infatti allertata e alterata in senso al contempo propagandistico e sedativo. Le riflessioni sulla guerra dei corrispondenti dal fronte e degli intellettuali della cosiddetta Generazione del '14<sup>21</sup> avevano senza dubbio contribuito a mettere in discussione, a colpi di immagini reali di grande impatto, una precedente visione, mitica, conspirativa e assoluta, dei problemi della Spagna e dell'Europa.

Posti in termini più oggettivi, tali problemi apparivano in effetti come storici e relativi. Tuttavia, gli intellettuali della Generazione del '14, con il loro classicismo, il loro elitismo e il loro universalismo avevano anche finito per sottovalutare il fatto che, ai margini del dibattito, che in Spagna

21. Come la Grande guerra, anch'essa oggetto, in occasione del centenario, di un consistente revival bibliografico, nel cui ambito meritano segnalazione: M. Menéndez Alzamora, *La Generación del 14: intelectuales y acción política*, Madrid, Catarata, 2014, e, da una prospettiva più iconografica, P. López Mondéjar, *El rostro de las letras: escritores y fotógrafos en España, desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*, Madrid, Azar, 2014.

si era in gran parte svolto fra minoranze più o meno (auto)selezionate nei circoli sociali, negli Atenei e sulle riviste, diversi settori produttivi avevano di fatto ceduto alla tentazione di capitalizzare almeno parte della rendita in termini di radicamento territoriale e identitario. Ciò era avvenuto alimentando e valorizzando alcune differenze interne al sistema e trasformandole in bandiere, apparentemente in nome di un esibito tradizionalismo, in realtà per conto del pragmatismo e dell'opportunità soggiacenti. La Repubblica delle lettere (dove i repubblicani erano davvero molti) e le province del Regno avevano ricavato stimoli molto diversi dal potere cinetico, irresistibile e travolgente sia della guerra sia del cinema, anch'esso visto e vissuto come una vera e propria macchina da guerra:

El cinematógrafo es *invencible* ya [...]. Toda previa *censura* quedará *destrozada* ante los múltiples cuadros de su incomparable belleza [...]. Seguid haciéndole *oposición* que, si meditais un poco y seguís sus pasos, le encontrareis en la *guerra*, *impávido*, ante los *horrores de la muerte*, para publicar algun día las *grandes batallas*, esas horribles *carnicerías* de seres humanos [...]. El mundo es suyo, de la cinematografía, *ha ganado* al teatro [...]. *Ha ganado* al libro [...]. *Ha ganado* a las bellas artes<sup>22</sup>.

Dal punto di vista degli operatori economici interessati, l'incontrastabile successo del cinema aveva almeno un tratto in comune con il crollo coloniale. Entrambi si erano presentati come qualcosa di così prevedibile e annunciato da rendere possibile cavalcarlo e scontarlo con largo anticipo. Qualcosa di lontano dalla logica e dalla retorica del *Desastre* miticamente manipolate dal pessimismo apocalittico degli intellettuali di fine secolo, ma anche qualcosa di diverso dal potente stimolo di rinnovamento auspicato dall'impegno attivista e volontarista degli uomini del '14<sup>23</sup>. Al pari del crollo coloniale, anche il cinema aveva in sostanza contribuito a ridisegnare e ridistribuire porzioni e posizioni di rendita, aggiornando e modificando più gli equilibri e gli assetti che la natura economica e la vo-

22. "Arte y Cinematografía", 15 ottobre 1915, n. 118 (corsivi miei).

23. Queste due posizioni coincidono in parte con le famose due Spagne, benché ciascuna di esse sia in realtà ben rappresentata in ciascuna fase del dibattito, caratterizzata peraltro da momenti e ambiti di relativa egemonia di opposto segno. La bibliografia è molto ricca e può essere utilmente ricondotta sia a una lettura storica e di contestualizzazione (come ad esempio, S. Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004), oppure a una lettura legata al potere e alla circolazione politica e culturale delle élites in contesti più specifici (come ad esempio fanno gli interventi raccolti dal bel volume curato da J. Casassas, *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, 1999). Un contributo recente, che bene evidenzia i rischi di schematismo che il mito delle due Spagne da sempre inevitabilmente comporta, è X. Pericay, *Compañeros de viaje: Madrid-Barcelona, 1930*, A Coruña, Ediciones del Viento, 2013.

cazione culturale dei diversi settori che componevano la *élite*. Anche la neutralità e i suoi benefici avevano più dilazionato e rinviato che affrontato e risolto le grandi questioni poste in agenda da una generazione intellettuale che proprio attraverso il cinema e la propaganda, ma solo attraverso di esse (nonostante i ripetuti sopralluoghi di alcune delegazioni di intellettuali sulle trincee alleate del fronte occidentale)<sup>24</sup>, aveva potuto avvicinarsi davvero alla linea del fuoco<sup>25</sup>.

Speculando, anche culturalmente, sulla Guerra mondiale e convertendosi in un neutrale teatro di scontro tra filotedeschi e filofrancesi-filoalleati, oltre che nel già evocato “covo di spie”, la composita *élite* politico-intellettuale della Spagna aveva in sostanza finito per importare alcuni aspetti della *culture de guerre* e per rimandare e rendere in prospettiva sempre meno evitabile una resa dei conti crudele, destinata a riportare in vita incubi e paure da antico regime (i quattro cavalieri dell’Apocalisse, cioè guerra, peste, morte e carestia, modernamente riscritti, dalla Grande guerra e dalla spagnola, come guerra, sterminio, razionamento e pandemia), ma anche a consentire una sperimentazione fin troppo diretta di molte delle tecniche di distruzione e contraffazione dell’età delle masse (dai bombardamenti a tappeto alle manipolazioni propagandistiche). Con un significativo scarto rispetto al resto d’Europa, il paese e le sue popolazioni si avviano a diventare, loro malgrado, palestra, banco di prova e laboratorio per diversi aspetti della Seconda guerra mondiale, ma anche teatro di una riproposizione tardiva di alcune dinamiche della Grande guerra (con fanti, fronti e trincee).

Pur essendo entrata fra i primi nell’età delle masse, partecipando da protagonista ai flussi della grande emigrazione transoceanica, la Spagna se ne era infatti allontanata altrettanto precocemente. La sua autocolloca-

24. A parte Blasco Ibáñez, che è un vero *habitué* delle trincee e dei luoghi bombardati, si possono ricordare i citati casi di Valle-Inclán, che visita il fronte francese nel 1916, e di Pérez de Ayala, che visita quello italiano tra il 1916 e il 1917. Parzialmente diversa è, nel 1917, la vicenda della spedizione italiana composta da Miguel de Unamuno, Américo Castro, Santiago Rusiñol e Manuel Azaña, perché, prima e più che generare *reportage*, diventa in sé oggetto di copertura mediatica.

25. I limiti intrinseci e le potenzialità circostanziali di questo modello di partecipazione sono ben evidenziati da M. Fuentes Codera sia nel recente volume *España en la Primera Guerra mundial: una movilización cultural*, Madrid, Akal, 2014, sia nella curatela e nel saggio introduttivo della sezione monografica *La Gran Guerra de los intelectuales: España en Europa*, pubblicato da “Ayer”, 2013, n. 91, costruito a partire da una revisione di categorie come la Guerra Civile europea e la *culture de Guerre*. Il Dossier sviluppa poi tali premesse comparando la situazione spagnola (M. Fuentes Codera, *Germanófilos y neutralistas: proyectos tradicionalistas y regeneracionistas para España (1914-1918)* e S. Juliá, *La nueva generación: de neutrales a antigermanófilos pasando por aliadófilos*) con quelle francese e italiana (affidate a interventi di C. Pochasson e di P. Dogliani).

zione ai margini in un evento geopolitico sicuramente tragico, ma da tutti percepito come “grande” (la Grande guerra) e come “mondiale” (la Prima guerra mondiale), è una delle più evidenti manifestazioni di questa relativa separatezza. L’evento bellico, innescato dal collasso del “concerto”, dalla crisi degli Imperi centrali (tra cui quello della Corona asburgica, di cui la Spagna moderna era stata uno dei cardini e dei centri propulsori) e dalla rivalità franco-tedesca per il controllo del bacino del Reno e delle sue riserve carbonifere, aveva riguardato scenari e orizzonti che fino alla guerra dei trent’anni erano stati considerati cruciali e prioritari per gli interessi nazionali e imperiali della Spagna. Nel 1914, questi stessi scenari e orizzonti vengono finalmente riconosciuti come remoti ed estranei (di fatto lo erano già da secoli, ma non erano mai stati dichiarati tali in modo ufficiale ed esplicito). Il composito e frammentato europeismo spagnolo, al tempo stesso umanista e scienista, positivista e spiritualista, pedagogico e tecnocratico, rivoluzionario e riformista, centralista e federalista, che pure era stato in forte ascesa tra le *élites* spagnole dei decenni precedenti (arrivando alla presidenza con il federalista Pi i Margall negli anni della Prima Repubblica, ma soprattutto monopolizzando il dibattito sull’educazione, sul progresso della Nazione e delle sue parti costituenti, sulle infrastrutture e sulla necessità di colmare il “ritardo” scientifico e tecnologico attraverso scuole, riforme e grandi opere pubbliche), aveva dovuto scontare nel corso degli anni Dieci e con il non intervento una evidente battuta d’arresto e una momentanea crisi di coscienza.

Due generazioni (almeno) di europeisti spagnoli, illuminati e illuministi, dalla *Institución Libre*<sup>26</sup> fino alla citata Generazione del ’14, avevano vissuto lo scoppio della Grande guerra come una vera e propria ordalia della propria fiducia nel progresso e nell’Europa, oltre che, ovviamente, del proprio pacifismo e antimilitarismo, intesi come orizzonti di responsabile militanza intellettuale e cosmopolita. La Grande guerra aveva avuto sul prestigio intellettuale di questi gruppi un duplice effetto. Da un lato

26. Sulle iniziative pedagogico-istituzionali di questa lunga stagione la bibliografia è ampia, ma tra i contributi più organici e recenti meritano segnalazione almeno: A. Jiménez Landi-Martínez, *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Tébar, 2010, che riassume il più ampio *La historia de la Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, 4 voll., Madrid, Complutense, 1996, e i tre volumi, l’ultimo dei quali antologico, dell’opera collettiva *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: nuevas perspectivas*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos-Acción Cultural Española, 2013; fondamentali, per il periodo più vicino alla Grande guerra, anche gli studi dedicati alle prime vicende di singole iniziative istituzionali legate alla ILE come la *Residencia de Estudiantes*, fondata nel 1910, o la *Junta de Ampliación de Estudios e investigaciones Científicas*, fondata nel 1907: J.M. Sánchez Ron, J. García Velasco (eds.), *100 años de la JAE*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010, e M. Sáenz de la Calzada, *La Residencia de Estudiantes: los residentes*, Madrid, CSIC, 2011.

aveva garantito loro una paradossale visibilità (in quanto esperti d'Europa, corrispondenti, firmatari di manifesti, ecc.). D'altro canto aveva anche reso evidente che, in quanto europeisti, questi intellettuali dovevano comunque rassegnarsi a registrare una significativa perdita di presa del loro progetto e dei loro megafoni su alcune delle molte periferie della società spagnola. L'appannamento della loro immagine di uomini di penna e di progresso, offuscata anche dalla citata forza e immediatezza del cinema muto (che, per contrasto, rende fin troppo visibile la perdita di peso della parola, della scrittura e degli uomini di lettere), è per molti aspetti paragonabile a quella che alcuni settori militari e clericali del ceto dirigente avevano sofferto a fine Ottocento con la crisi dell'americanismo e dall'africanismo iberici (non a caso concomitante con il boom europeista e federalista). La mobilitazione propagandistica, che altrove aveva compiuto un indubbio salto di qualità con le accelerazioni imposte dalla cosiddetta *culture de guerre*, soprattutto francese e tedesca, è il più efficace metro con cui possiamo misurare questo particolare genere di *Spanish difference* (pochissimo studiato rispetto ad altri, sia precedenti che successivi). Né il partito radicale dello "emperor del Paralelo", Alejandro Lerroux<sup>27</sup>, né gli anarchici, né, durante la II Repubblica, il frontismo e il misionerismo pedagogico da un lato, o il falangismo dall'altro, saranno in grado di colmare davvero questo divario (finendo anzi, in più occasioni, per incarnarlo o, addirittura, per strumentalizzarlo e specularci sopra, come minimo in termini di mobilitazione). Con il suo evidente arcaismo militare (un mix di golpismo, guerra di posizione e guerra coloniale di rastrellamento, ben descritto, anche psicologicamente, dalla narrativa e dalla saggistica di Juan Benet), socio-economico (gli intrecci tra la questione agraria e quella confessionale) e propagandistico (un apparato di divulgazione e mobilitazione ancora in gran parte delegato a retori, intellettuali, uomini di lettere e spie, invece che a piazzisti e venditori), la stessa Guerra civile, che pure riporta la Spagna al centro dell'attenzione e dell'agenda politica mondiale, riempiendola di trincee come in Europa non se ne erano più viste dalla fine della Grande guerra, può essere interpretata, almeno in parte, come uno specchio deformante e tragico delle difficoltà incontrate dalla Repubblica dei professori nel suo tentativo (tanto volontarista e generoso da essere a tratti velleitario) di introdurre in Spagna i circuiti di una moderna e responsabile cultura di massa e di consumo (una rete di subculture turistiche e paleoconsumiste, solo parzialmente moderna e forzatamente irresponsabile, perché subalterna, clientelare e

27. Il riferimento è ovviamente al fondamentale studio di J. Álvarez Junco, *El emperador del Paralelo: Lerroux y la demagogia populista*, di cui, pochi anni orsono, è uscita una versione rivista e ampliata (Madrid, RBA, 2011).

dipendente dall'offerta, si consolida in Spagna, anche grazie al cinema, solo negli anni del *desarrollismo* franchista). Il dramma rappresentato da Picasso in *Guernica* può essere letto in chiave retrospettiva anche come un tragico capolinea di tutto questo: un luogo simbolo della Spagna periferica diventa vittima della modernità brutale (cioè delle «bombe», della «barbarie» e della «menzogna», come denuncia con fin troppa passione Angelo d'Orsi, in un libro di qualche anno fa)<sup>28</sup> proprio perché la Spagna nel suo complesso non è in grado di opporre a tutto questo un modello di civiltà e di *marketplatz* più moderno e performante di quello che *Guernica* incarna, un modello “amurallado” (di «fortaleza y mercado», per dirla con Carande<sup>29</sup>, che nel 1925 importa in Spagna e applica alla Siviglia del tardo Medioevo la celebre riflessione sulle funzioni della città chiusa e della città aperta, sviluppata prima della guerra da Max Weber, nel frattempo divenuto una delle più eminenti vittime dell'influenza spagnola) di cui può essere lecito avere nostalgie proprio perché si tratta di una forma della civiltà mercantile anacronistica e ormai definitivamente superata. Come Picasso coglie con geniale intuizione da Parigi, si scontrano a *Guernica* due modelli di modernità: quello aggiornato e disumano del *Blitzkrieg* e del bombardamento a tappeto e quello umanissimo, ma irrimediabilmente datato, del mercato settimanale come luogo fisico e abitato, come paese e piazza del paese, materialmente piena di gente e di beni di scambio. L'incendiario divario che alimenta le fiamme che distruggono gli uomini, gli animali, le case e le cose di *Guernica* era nato proprio negli anni della Grande guerra, con la modernità prussiana (antenata della Legione Condor) chiamata a reagire, con furia taurina, al centro dell'arena continentale, e il ritardo e il *desastre* della Spagna (antenati del mercato e dell'albero di *Guernica*) che invece avevano consentito agli spagnoli di restare a guardare dalle soglie dell'arena, con il corpo sociale sempre più diviso tra chi era stato costretto a interrogarsi sul tragico spettacolo dal *tendido de sol* e chi, in forza della rendita, aveva invece potuto permettersi di farlo con maggiore agio da quello *de sombra*.

Se il rapporto con i nuovi formati della propaganda è uno dei maggiori ambiti di relativa differenza e divergenza, il nazionalismo e il militarismo hanno un ruolo almeno altrettanto importante. In quasi tutta Europa,

28. A. d'Orsi, *Guernica, 1937: le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma, Donzelli, 2007.

29. R. Carande, *Sevilla, fortaleza y mercado: algunas instituciones de la ciudad, en el siglo XIV especialmente, estudiadas en sus privilegios, ordenamientos y cuentas*, in “Anuario de historia del derecho español”, 1925, vol. II, pp. 233-401. Il testo è oggi più reperibile nell'edizione commemorativa realizzata nel 1982 per i 95 anni dell'Autore dalla Diputación siviigliana e nell'ancor più recente edizione, promossa nel 2006 dalla Fundación Aparejadores di Siviglia.

infatti, i nazionalismi e la propaganda di mobilitazione, sia militare che civile, avevano potentemente alimentato il conflitto e le campagne interventiste, configurandosi come ordalia e banco di prova sia per la tenuta di macchine statuali polinazionali di lunga tradizione (Impero austro-ungarico, impero russo, impero britannico), sia per le aspirazioni di Stati nazionali rigenerati (Francia) o generati (Reich prussiano e Regno d'Italia) dall'idea rivoluzionaria e romantica di un autoproclamato diritto all'auto-determinazione dei popoli. In Spagna (la *Mater Dolorosa* descritta da Álvarez Junco<sup>30</sup>, impotente davanti al calvario dei suoi figli) le spinte nazionaliste avevano invece agito in modo diverso, sia dentro sia fuori dalle caserme. Il tema della modernità e delle sue forme (industrializzazione, urbanizzazione, emigrazione e migrazioni interne, costruzione di reti infrastrutturali, ecc.) era stato strumentalizzato e le contraddizioni della modernizzazione erano diventate occasioni non per forgiare, ma per disarticolare ancor di più la già precaria coesione territoriale di uno Stato che, cercando di importare ed emulare il modello centralista francese e parigino, cioè provando a imporre Madrid come Km 0<sup>31</sup>, non solo della rete di trasporto, aveva finito per evidenziare impietosamente, nell'impari confronto, i drammatici limiti delle proprie prestazioni e delle relative premesse e promesse, condizionate dalla permanente necessità di garantire vecchie rendite e di generarne di nuove.

Tra la fine dell'Ottocento e gli anni che immediatamente precedono la guerra, sul mercato culturale spagnolo, in parallelo e in alternativa al modello francese, seguito e perseguito nei decenni del canovismo e di fatto confermato come schema di riferimento anche dopo il *Fracaso* (la costruzione della Gran Vía a Madrid, lo Ensanche di Barcellona e la rete di trasporti radiale imperniata su Madrid sono ottimi esempi, sia dal punto di vista progettuale e realizzativo che da quello economico e organizzativo), aveva trovato sempre maggiore spazio un contromito germanico, alimentato dall'immagine della Prussia come potenza emergente e dal prestigio delle scienze pedagogiche, della filosofia, della filologia, del diritto e della musica tedeschi. Dal krausismo fino a Ortega y Gasset, passando per il protezionismo, il liberalismo dottrinario e il socialismo, tale mito, caratterizzato da una draconiana vena di pragmatismo e di realismo politico (da Costa agli allievi di Ortega y Gasset, se ne trovano molti esem-

30. J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

31. Su questa chiave di lettura si è in più occasioni soffermato Germà Bel, con particolare efficacia, anche divulgativa, nel volume *España, capital París*, Madrid, Destino, 2010. Un punto di vista molto diverso (a tratti quasi agiografico) sulla stessa vicenda è offerto dalla recente e ben documentata biografia del marchese di Salamanca redatta da J. González Solano, *El camino de hierro*, Madrid, Suma de Letras, 2014.

pi), viene alimentato con forza anche attraverso la mediazione dei nazionalismi periferici, che a più riprese aderiscono a esso e lo cavalcano con retorica convinzione (mutuando dal modello tedesco non solo la militarizzazione delle loro nascenti organizzazioni di partito, ma persino un coacervo di teorie razziste, antisemite e arianiste, la cui diffusione non sembra risentire in modo significativo della storica assenza di arii e di ebrei nella Spagna dell'Ottocento e del Novecento). Il costante richiamo alle forme del gotico nel modernismo noucentista catalano, nel liberty e nell'eclettismo architettonico moresco-andaluso evidenzia una costante tendenza a rivalutare le radici barbariche (più che latine) del cristianesimo e del nazionalismo spagnoli. La tradizionale ostilità antiprotestante delle gerarchie cattoliche, che fino a buona parte dell'Ottocento aveva fatto argine contro la cultura nazionale tedesca (a torto o a ragione rappresentata in prevalenza come «luterana») non riesce più a fare da filtro e a contenere una sempre più forte vena di germanofilia, che finisce per trovare spazio soprattutto nei settori più secolarizzati e cosmopoliti della *élite*, non solo militare, ma anche civile (giuristi, filosofi, economisti listiani, marxisti, wagnerofili, ecc.), intaccando e temperando la precedente egemonia di Parigi e della Francia (che viceversa continuano a essere modello e faro dei progetti pubblici e a incarnare i sogni di progresso e trasgressione delle classi medie urbane).

Della modernità e del *Geist* dei Paesi e dei popoli di lingua tedesca vengono apprezzati molti aspetti, codificati in forma di stereotipi diversi e tra loro contraddittori, soprattutto nella Spagna periferica e per effetto di un'onda lunga del gusto romantico, nella poesia, nel folclore, nella musica e nel teatro. Da un lato ci si richiama al vigore primitivista e allo slancio neobarbarico. Rivalutando le origini barbariche dei toponimi regionali, soprattutto in Andalusia (Vandalusia) e in Catalogna (Gotolandia), si assiste per esempio a un programmatico riutilizzo, da parte dell'architettura modernista e noucentista, di motivi e citazioni goticeggianti (se ne trovano abbondantissime tracce, anche strutturali, oltre che in Gaudì e nel modernismo catalano, anche nell'eclettismo pseudo-moreasco della Plaza de España di Siviglia, progettata da Aníbal González e realizzata con cantieri inaugurati proprio nel 1914).

Se dai recuperi formali, favoriti dal crogiuolo modernista, passiamo al vero e proprio rapporto con le infrastrutture e le strutture della modernità, dei tedeschi vengono apprezzati in Spagna soprattutto il rigore, l'efficienza organizzativa, la disciplina militare e il dinamismo imprenditoriale. A partire dall'età isabelina, dal mondo tedesco e/o dalle aree di lingua tedesca delle sue periferie (la Svizzera, l'Austria e l'Alsazia), erano arrivati e si erano stabiliti con successo, soprattutto in Catalogna e nei territori catalanofoni e interessati dal nazionalismo e dal federalismo catalani, nu-

merosi pionieri del capitalismo d'impresa, come i birrai alsaziani Louis Moritz Trautmann e August Küntzmann Damm, pionieri e dominatori, in serrata competizione tra loro, del mercato barcellonese della birra, lo svizzero fondatore del Barcelona CFC Hans (Joan) Gamper, i padri dell'industria chimico-farmaceutica catalana, l'imprenditore del doppiaggio Frey Menzi (socio capitalista dell'italo-sudamericano Di Domenico in Acoustic), e soprattutto, per ciò che riguarda il legame con la Grande guerra, l'ingegnere svizzero Marc Birkigt, fondatore della Hispano-Suiza (fabbrica di automobili che, proprio grazie alla Prima guerra mondiale e da essa in poi, si dedica con profitto anche alla costruzione di aerei militari e armi aeree).

A margine di questo sistema di stereotipi e degli interessi a esso legati, sono oggetto di ammirata emulazione, oltre al dinamismo imprenditoriale, anche la visionarietà e il romanticismo del mondo di lingua tedesca (in Spagna il romanticismo arriva tardi, ma diventa rapidamente sia popolare che popolare). Negli anni che precedono il conflitto è per esempio molto importante e popolare (anche tra i francofilo, compresa una figura chiave del rapporto tra cinema e guerra come Blasco Ibáñez) l'influsso, non solo musicale, della musica di Wagner mediato a Madrid e Barcellona da attivissime associazioni wagneriane. Quella di Madrid è stata studiata in dettaglio da un'autentica esperta della ricezione della cultura tedesca in Spagna come Paloma Ortíz de Urbina y Sobrino, che in vari suoi lavori sottolinea come la wagnerofilia fosse prima della guerra un fenomeno molto trasversale<sup>32</sup>, come cioè non tutti i wagnerofili sono poi diventati germanofili, e come, con la guerra e a partire dalla guerra, la diffusione di Wagner abbia comunque conosciuto una obiettiva battuta d'arresto, legata alla demonizzazione dei prussiani e alla inevitabile, per quanto impropria, identificazione di Wagner e della sua musica con la causa prussiana. Tra le vittime di questo cambiamento di clima c'è anche l'Associazione Wagneriana di Madrid.

Nella Spagna del canovismo e poi in quella della *Belle Époque*, specie per alcuni settori tecnocratici, industriali e commerciali coinvolti nel processo di rigenerazione di un ceto dirigente ancora composito e fragile (comprendente però i settori della rendita potenzialmente più interessati alla costruzione e allo sfruttamento di un mercato cinematografico controllato, protetto e amministrato), la Francia e la Prussia avevano dunque rappresentato, per entrambe le Spagne, due modelli di percorso alternati-

32. Prima con la tesi dottorale *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, discussa nel 2003, e poi con la monografia *Richard Wagner en España: la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.

vi, sia per l'uropeizzazione della società e del paese sia per il recupero, totale o parziale, del divario che, secondo la coscienza intellettuale dell'epoca, ancora separava ogni singola porzione di ciascuna delle due Spagne dal resto d'Europa.

La Grande guerra, quando arriva, viene di conseguenza percepita e interpretata dal composito ceto dirigente e intellettuale della penisola iberica come capolinea di uno scontro di civiltà fra *Civilisation* e *Kultur*, fra *République* e *Reich*, fra modello francese e modello tedesco di modernizzazione, fra Parigi e Berlino come capitali culturali e del vizio e come possibili avatars della cosmopoli e della grande metropoli internazionale. Parigi compare spesso in questa veste, sia nelle riviste illustrate della *Belle Époque* sia nelle ambientazioni del popolare *teatro por horas*<sup>33</sup>, destinate a influenzare, anche nel primissimo dopoguerra, l'immagine cineletteraria della capitale francese (come avviene per esempio, fin dal titolo, in *La viuda blanca y negra*, 1921, di Ramón Gómez de la Serna)<sup>34</sup>. Dall'alto del senno di poi, coglie bene, sia pure con toni di evidente caricatura, sia lo spirito del *teatro por horas*, sia le due facce del mito di Parigi il doppio commento proposto dal *charlatán explicador*, nella già citata scena del film di Diamante<sup>35</sup>, *Cuando estalló la paz*, aka *Los que no fuimos a la guerra*, 1962. Nel commento per la *Gran sesión francófila*, la Parigi del 1915 è casamatta della civiltà e capitale del gusto: «Un desfile de modelos en París: a pesar de la guerra la capital francesa continúa siendo el centro de la gracia y el buen gusto». Per la *Gran sesión germanófila* del giorno seguente la *Ville Lumière* diventa invece un vizioso lupanare: «Mientras tanto París sigue siendo la frívola cabeza de un país decadente, cuya única nota característica son estas exhibiciones impúdicas». Proprio come suggerisce l'impresario del film di Diamante, l'idea «estupendísima» consiste nel soddisfare, a orari diversi e con retoriche speculari, le prevedibili esigenze di un corpo sociale disposto a pagare per convertirsi in pubblico di ciò che succedeva, o si diceva succedesse, a Parigi e a Berlino.

33. Modalità di fruizione teatrale che prevedeva la rappresentazione in sequenza, con più sessioni a orario fisso, di diverse *pièces*, in modo da soddisfare, con relativamente poche sale e compagnie, le esigenze e le preferenze di diverse fasce di pubblico.

34. D. Serrano Dolader, *La viuda blanca y negra o la teatralización de la novela en Gómez de la Serna*, in "Anales de Literatura Española Contemporánea", 1996, n. 21, pp. 119-141, sottolinea bene la struttura teatrale del romanzo, cui aggiungerei però una evidente chiave cinematografica, che fa della vedova bianca e nera anche una vedova in chiaroscuro, valorizzando il fatto che tra le *city lights* della *Ville Lumière* ci sono quelle del cinema, dato che la *Ville Lumière* era diventata tale anche perché era stata la *ville* dei Lumière. Dico in chiaroscuro e non in B/N, perché il cinema muto disponeva di vari metodi di cromatizzazione e perché ciò che gestiva fotograficamente era fondamentalmente la luce.

35. Si veda in proposito la nota 14.

Senza la guerra e senza le molte rendite di posizione derivanti dalla scelta di non prendervi direttamente parte e partito<sup>36</sup>, l'industria spagnola e, in essa e con essa, il mercato spagnolo dei *media* e in particolare quello della produzione e della distribuzione cinematografica avrebbero però metabolizzato e amministrato con ritmi ancora più lenti e sonnolenti i contraccolpi economici e psicologici della perdita delle ultime colonie transoceaniche (Cuba, Porto Rico e Filippine), compresa la metamorfosi degli spagnoli in partenza per le Americhe da *gachupines* in emigranti regionali, cioè da *españoles* in *gallegos* (ma anche in *vascos*, *catalanes*, *andaluces*, *canarios*, ecc.). La Grande guerra in questo senso ridefinisce e rimodula sia il mito del *Desastre* sia il rapporto con esso. Chiude, almeno temporaneamente, una stagione vittimista del nazionalismo, del cosmopolitismo e del catastrofismo spagnoli e ne apre un'altra, al tempo stesso più opportunistica e più pragmatica e reattiva, destinata a trovare incarnazione istituzionale e retorica propagandistica nella macchina organizzativa delle grandi esposizioni di Siviglia e di Barcellona della fine degli anni Venti, intese come manifesti, rispettivamente:

- a) di una trasfigurazione, in chiave culturale e commerciale, della *Hispanidad* e del rapporto con l'America latina (la Expo di Siviglia);
- b) di una riscrittura "elettrica" e "tecnologica" del vincolo tra Spagna ed Europa (la Expo di Barcellona).

In entrambe le iniziative i collegamenti con il cinema e con le potenzialità del mercato cinematografico e della sua ristrutturazione sono *ab origine* consapevoli, espliciti e programmatici.

Già durante la guerra, infatti, la rivista catalana "Arte y Cinematografía" non solo si era interessata al progetto espositivo, ma lo aveva fatto in nome della necessità di attribuire al cinema un ruolo fondamentale in esso:

36. In queste rendite si intrecciano diversi livelli: a) l'opportunità di sostituire con produzioni locali i beni stranieri di cui la guerra aveva interrotto o almeno reso irregolari e insufficienti le importazioni (come avviene anche nel caso del cinema); b) la possibilità di esportare questi beni di sostituzione anche verso altri Paesi, non belligeranti (non solo nel caso del cinema, si tratta di un circuito che, per la Spagna, rivitalizza soprattutto il circuito degli scambi commerciali con l'America latina); c) la possibilità di fornire ai Paesi belligeranti beni di per sé non direttamente collegati allo sforzo bellico, ma comunque in grado di consentire alla macchina produttiva di chi li importa di concentrarsi di più sulle produzioni di guerra; d) la possibilità di forzare l'interpretazione della neutralità e/o di aggirarla, producendo e fornendo ai belligeranti di entrambi gli schieramenti, purché dotati di credito, anche beni sensibili, perché più direttamente utili allo sforzo bellico (in Spagna è per esempio il caso di alcune produzioni di Hispano-Suiza).

[...] hicimos público nuestro entusiasmo y nuestra adhesión al gran certamen que proyecta Barcelona, a fin de que en dicha pacífica y humana fiesta del trabajo y del progreso del hombre, la cinematografía tuviera un puesto de honor y toda la amplitud e intensidad necesarias para que dentro de la Exposición de Industrias Eléctricas y sus similares se realizara una Exposición y Congreso Internacional de la cinematografía<sup>37</sup>.

La Expo sivigliana non è da meno, dato che, con largo anticipo sull'evento, aveva auspicato e promosso l'ambizioso progetto di un «Congresso Hispano-Americano de Cinematografía»<sup>38</sup> (concepito ai tempi del muto e per il muto, anche se poi sarebbe diventato un momento importante del dibattito sul sonoro e il transito al sonoro)<sup>39</sup>.

Senza la Grande guerra questo percorso di autocoscienza e aggiornamento progettuale dei miti identitari collegati alla memoria imperiale e alle reti tecnologiche della modernizzazione sarebbe stato molto più tortuoso e difficile. Lo dimostra del resto, in modo quasi immediato, il fatto che nel dopoguerra, insieme al ritmo della produzione di film, sia documentari che di finzione, vacilla anche il policentrismo produttivo. L'intervento delle autorità della *Dictablanda*, anche se volto a contrastare il fenomeno, lo accelera e lo istituzionalizza, mettendo in campo, senza troppo successo, varie e successive strategie di interventismo centralista a sostegno di un settore sempre più in crisi e, anche per questo, sempre più costretto a dipendere dal favore degli ambienti governativi.

Prima della *Dictablanda*, del sonoro, della Repubblica e della Guerra civile (o «incivil») <sup>40</sup>, sia il nazionalismo sia la propaganda (per non parlare delle loro inevitabili sovrapposizioni) hanno assunto in Spagna tratti e ca-

37. “Arte y Cinematografía”, giugno 1915, n. 112. Testo antologizzato da C. Barrachina e J.M. Caparrós-Lera, *Fonts coetànies: el cinema a l'Estat espanyol durant la Primera Guerra Mundial segons Arte y Cinematografía 1914-1918*, in “Cinematograf”, seconda serie, 1995, n. 2, monografico su *Infraestructures industrials*, pp. 29-44.

38. Studiato fra gli altri da E. Pato, *La langue espagnole et le cinéma parlant: une histoire d'Hollywood*, sezione ispanistica di “Tinkuy”, febbraio 2011, n. 15, pp. 134-139 e, più ampiamente, da M. García Carrión, sia in *Nacionalismo español y proyección hispanoamericana: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931*, in A. Barrio Alonso, J. de Hoyos Puente, R. Saavedra Arias (eds.), *Nuevos Horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Publican, 2011, testo 15 del CD, sia nella monografia *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español, 1926-1936*, València, Publicaciones Universitat de València, 2013.

39. Me ne sono di recente occupato, nel quadro di un progetto europeo di ricerca sulla *Cultural dissemination*, nella prima parte del volume monografico *Act Global, Speak Local*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2015.

40. Così la ribattezza, scegliendola come termine di periodizzazione, un altro monografico (2001, n. 3), di “Cinematograf”, dedicato a *El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Incivil (1936)*.

ratteristiche davvero peculiari, a partire da differenze che erano nate e/o si erano accentuate, rispetto al resto d'Europa, proprio negli anni della neutralità spagnola nella Grande guerra (il caso più noto e linguisticamente evidente di questo divario prospettico riguarda la citata diffusione di notizie sulla pandemica influenza postbellica, passata alla storia come «la spagnola» proprio perché, all'inizio, solo i *media* spagnoli avevano potuto parlarne con relativa libertà).

Se la Spagna si fosse lasciata coinvolgere più direttamente nelle vicende del primo conflitto mondiale anche le dinamiche propagandistiche dei suoi nazionalismi sarebbero state, con ogni probabilità, assai meno originali ed eccentriche e, di conseguenza, meno dipendenti dai provvisori risultati della serrata competizione che le guerre carliste, la nascita dell'industria e la crisi coloniale avevano alimentato nel corso dell'Ottocento fra cosmopolitismo, nazionalismo imperiale, nazionalismo peninsulare e nazionalismi periferici (determinando negli anni della *Belle Époque* una situazione per vari aspetti comparabile con quella dell'impero austro-ungarico, dell'impero turco e dell'impero russo, tre architetture polinazionali che proprio la partecipazione alla Grande guerra aveva avviato sulla strada di epocali e rivoluzionarie trasformazioni).

### *Esodipendenza e magnicidio: dalla Calle del Turco a Sarajevo, passando per La Habana*

Il parallelismo tra il *Desastre* spagnolo e la crisi dei grandi imperi che alla fine dell'Ottocento circondavano l'Europa e ne definivano l'identità non è ovviamente casuale e ha un peso sia nella fase pionieristica del cinema spagnolo, sia nella lettura che dalla Spagna viene data non solo della guerra, ma anche delle sue cause, sia strutturali che immediate, compreso il *casus belli* rappresentato dagli attentati di Sarajevo.

Nel riscoprirsi europea, oltre che occidentale, atlantica e mediterranea, come per secoli aveva amato pensarsi, la Spagna si scopre anche periferica e (per un grato rovescio della medaglia) ben dotata di distacco e prospettiva (due cose destinate a trovare consacrazione proprio nella costruzione della *spectatorship*<sup>41</sup> del cinema muto, da un lato, e nella neutralità

41. Per la nozione di *spectatorship*, che trasforma il cinema muto da ingrediente di «public life» in una «alternative public sphere», (cap. I) e per le sue implicazioni polemiche (soprattutto in rapporto a Griffith, cap. II) e voyeuriste (soprattutto in rapporto a Valentino e alle sue fan, cap. III), faccio riferimento al saggio di M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991. Ovviamente l'applicazione di tutto questo alla Spagna prevede, come vedremo, rilevanti scarti e sfumature.

e nei suoi meccanismi di redistribuzione di opportunità entro i recinti della rendita, dall'altro). Lo stesso modello coloniale si era del resto consumato nel segno di una dipendenza dall'altrove molto radicale ed evidente, del tutto analoga a quella che ora caratterizzava sia il mercato dei brevetti e delle licenze tecnologiche e commerciali, sia l'esperienza prospettica degli spettatori cinematografici. Le Antille, le Filippine e, con una cronologia solo in parte diversa, anche l'Africa settentrionale (che nell'agosto del 1909 ha un ruolo di innesco in occasione dei fatti della *Setmana tràgica*) erano uscite e/o stavano uscendo dall'orbita spagnola, in genere dopo essere diventate altrettante schegge impazzite di un prisma coloniale sostanzialmente rovesciato, con la metropoli dipendente dalle sue colonie ed ex-colonie molto più di quanto non accadesse il contrario<sup>42</sup>.

Del resto non è un caso se l'etichetta «*desastre*», vera *palabra fetiche* della guerra ispano-americana, circola (non solo come termine di paragone) nei commenti sulla Grande guerra, per tornare poi di moda con la guerra del Rif all'inizio degli anni Venti, venendo associata alla caduta di Annual, nel luglio del 1921. I confini della periodizzazione sono anche in Spagna quelli suggeriti da Benda nello *Avantpropos* della prima edizione di *La trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1927: «La plupart des moralistes écoutés en Europe depuis cinquante ans, singulièrement les gens de lettre...» (corsivo mio)<sup>43</sup>. Il filo della rendita coloniale che per decenni aveva unito la logica e gli equilibri politico-diplomatici e militari della Seconda Restaurazione e del canovismo all'Oltremare e alle vicende dell'Oltremare affondava in effetti le proprie radici nelle vicende della *guerra chiquita* e nelle convulsioni del *Sexenio*. Di questo prolungato stato di eccezione (per dirla con Carl Schmitt) è diventato atto fondativo e icona (nel tempo anche cinematografica)<sup>44</sup> l'attentato contro Prim del 1870, significativamente passato alla storia attraverso l'immagine fraseologica di un magnicidio compiuto a Madrid, ma con un «gatillo apretado en La Habana».

Coscienza che le grandi cose (magnicidi compresi) si decidono altrove e presa d'atto che in Spagna se ne registrano al più gli echi e gli effetti,

42. Lo ha evidenziato benissimo, analizzando il caso cubano poco prima del centenario del 1898, M. Moreno Fraguinals, *Cuba/España, España/Cuba: historia común*, Barcelona, Crítica, 1995.

43. Per Benda si veda anche, *infra*, la nota 67.

44. Il testo cinematografico più significativo è senza dubbio il *part-talkie movie* biografico *Prim*, di José Buchs, 1930, uno dei titoli chiave per la transizione del cinema spagnolo dal muto al sonoro (anche perché si tratta di un medaglione se non proprio repubblicano, almeno antiborbonico). Più di recente, è tornato sul tema anche il TV-movie *Prim: el asesinato de la calle del Turco*, 2014, di Miguel Bardem, tratto dal romanzo omonimo di N. Faerna (Barcelona, Espasa, 2014).

positivi o negativi che siano, diventano, nella società spagnola di fine Ottocento e degli inizi del secolo, la cifra e l'emblema di un complesso, specchio di condizione di duplice e crescente marginalità storica, segnata nel profondo da una ingrata combinazione di dipendenza e di relativo isolamento. Il paradigma interpretativo, che aveva trovato conferma e replica con l'uccisione di Cánovas in un balneario termale a ridosso della definitiva perdita delle colonie, diventa una delle prime chiavi di interpretazione anche per il *casus belli* della Grande guerra.

Dai fatti della calle del Turco agli attentati di Sarajevo gli scenari e gli orizzonti della perifericità, dell'eccentricità e della satellarietà spagnola sono ovviamente cambiati e, specie dopo la perdita delle colonie e in parallelo con la diffusione del cinematografo, hanno anche cominciato a farlo in modo più rapido e definitivo, ma i meccanismi di sostanziale esodipendenza (più che di eterodipendenza) che hanno dato continuità al progressivo spostamento di sguardi, attenzione e interessi permangono di fatto inalterati e addirittura si amplificano.

Il cinema, in quanto possibilità di essere raggiunti dall'immagine di qualcosa che è accaduto altrove, alimenta e incarna sia l'esodipendenza sia il mix di opportunismo e frustrazione che ne deriva.

L'amplificazione però avviene soprattutto grazie ai *media* tradizionali, che alimentano ad arte la curiosità e l'atmosfera cospirativa che inevitabilmente avevano circondato gli attentati contro i potenti e i processi e le esecuzioni dei loro autori<sup>45</sup>.

Il turbamento associato a tali eventi e al loro periodico ripetersi si trasforma così nel principale collante e nel cuore pulsante di un particolare genere di scandalismo, che facilmente tende a travalicare i contorni della realtà storica, trasfigurando episodi e circostanze al punto da trasformarli in una metafora e/o nella esplicitazione di una metafora. Questo gioco di sponda tra metafora e glossa alimenta una retorica del destino, miticamente identitaria e, come tale, destinata a trovare collocazione di preferenza in un immaginario sociale e collettivo di cui proprio il cinema era diventato, nei primi lustri del Novecento, uno dei *repositorios* più fedeli e dei detonatori più efficaci. L'idea di un'identità imperiale e plurinazionale storicamente in pericolo, ma al tempo stesso rappresentata in forma discorsiva e quasi metastorica, cioè come specchio di un ideario relativamente sganciato dall'esistenza reale di un impero e di un imperialismo, di una Nazione e di un nazionalismo, comincia a trovare nel cinema<sup>46</sup> e poi

45. Nel citato TV-movie *Prim: el asesinato de la calle del Turco*, 2014, questo clima è ricostruito molto bene, con la vicenda narrata dal punto di vista di un giornalismo investigativo della cui rappresentazione cinetelvisiva è fulcro la figura di Benito Pérez Galdós, icona, ancor più della controversa figura di Prim, del progressismo repubblicano ottocentesco.

46. Il dibattito sul *Nation making* spagnolo e le sue applicazioni al cinema ha finora

nella progressiva deriva semantica di un sostantivo astratto come *hispanidad* sia un ridotto che una ulteriore cassa di risonanza.

Nel 1914 la notizia del duplice attentato di Sarajevo si collega quasi subito al sistema di coordinate definito da questa consolidata tradizione di intersezioni tra grandi eventi e altrove. La città bosniaca finisce così per occupare nell'immaginario (oltre che nei titoli, nelle foto di posa e nelle illustrazioni dei giornali) un posto per certi versi analogo a quello che ai tempi dell'uccisione di Prim era stato attribuito a La Habana, se non altro nel senso che a Madrid e Barcellona, le migliori opportunità di traffici e rendite si apprestavano a dipendere, ancor più radicalmente che in passato, da *gatillos* premuti altrove.

Il nesso tra il duplice attentato di Sarajevo e la crisi dell'Impero austriaco riporta inevitabilmente la memoria politica e la fantasia cospirativa dei *media* spagnoli agli attentati che in Spagna avevano determinato la morte di Prim nel 1870 e quella di Cánovas nel 1897, annunciando come imminente il collasso della monarchia in un caso e del sistema coloniale nell'altro. Il collegamento fra magnicidio e crisi imperiale è davvero immediato. Il 29 giugno del 1914, "ABC" (con la testata completata e circondata da un inno alle tecnologie della comunicazione: «de todo el mundo, por correo, cable, teléfono y telégrafo») commenta la prima serie di notizie telegrafiche con un sopratitolo che rinvia proprio a questo sottotesto: *Las tragedias del imperio austriaco*.

Al culmine di una lunga fase di incertezza morale ed economica, il complesso imperiale spagnolo ha evidentemente il suo peso e si propone

privilegiato la genesi delle cosiddette *españoladas*, ed è riassunto da Marta García Carrión nell'introduzione (*Cine y nación como problema historiográfico*) a *Por un cine patrio...* cit. Nella prima sezione del primo capitolo l'Autrice ricostruisce anche, sia pur brevemente, le linee principali del dibattito intellettuale spagnolo sui riflessi identitari del cinema, negli anni compresi tra il 1896 e il 1914. Personalmente, sono portato a ritenere che una riflessione sul *pre-españoladas* abbia senso. Pur non avendo lavorato in modo sistematico in questa direzione, sono portato a ritenere che un sottotesto nazionalista sia ben presente fin dalle prime riprese, che filmano esequie militari (*El entierro del General Bregua*, 1897, di Joseph Sellier) o l'uscita dalla messa di un luogo simbolo dell'identità nazionale come la cattedrale del Pilar a Saragozza (il noto *Salida de la misa de doce, de la Iglesia del Pilar de Zaragoza*, 1899, di Eduardo Jimeno Correas). In questa direzione vorrei segnalare la ricezione in Spagna del cinema in costume degli anni Dieci, caratterizzato da potenti metafore sul potere imperiale e la cospirazione. Non penso solo ai capolavori arcinoti, come *Intolerance* o *Cabiria*, ma anche alla forte influenza dell'opera lirica e del suo vasto repertorio di esotismo storico. Dalla *Théodora*, 1884, di Sardou vengono per esempio ricavati a livello internazionale vari film, come *Justinien et Théodore*, 1910, di Otis Turner, o l'italiano *Teodora*, 1914, di Roberto Roberti (uno fra i registi coinvolti anche nella saga di Maciste). In forte contrapposizione con la Spagna, risulta inoltre la proiezione cinematografica dei nazionalismi ispano-americani, evidente per esempio in un film come *Nobleza gaucha*, 1915, di Humberto Cairo, Ernesto Gunche ed Eduardo Martínez de la Pera, ricavato dai classici della letteratura gauchesca.

ai quotidiani di tutta la Spagna come la prima e la più agevole chiave di interpretazione degli eventi.

Due ricercatrici dell'Università di Vigo, Beatriz Feijóo Fernández e Aurora García González, hanno di recente ricostruito il *Tratamiento informativo del asesinato del archiduque Francisco Fernando en la prensa gallega y nacional*<sup>47</sup>. Nelle prime notizie degli attentati e nei coccodrilli dell'illustre vittima hanno cercato indicatori di future posizioni neutraliste ("Faro de Vigo" e "Heraldo de Madrid"), filogermaniche ("ABC" e "La Correspondencia de España") e filoalleate ("El Noroeste" e "La Voz de Galicia"), non facili da far emergere in un contesto di grande prudenza in cui, non fosse che per ragioni scaramantiche, «No hay mención de la palabra guerra en ninguna de las noticias»<sup>48</sup>.

Il peso attribuito dalle prime interpretazioni alle tensioni interne tra le diverse parti dell'Impero, moltiplicate dal centralismo attribuito all'erede al trono rimasto vittima dell'attentato, sposta l'accento di ogni possibile parallelismo con la storia spagnola dalla questione imperiale al cosiddetto colonialismo interno, cioè al difficile rapporto tra federalismo e centralismo (ormai non più riducibile al contrappunto Repubblica e Restaurazione). Insieme al sistema coloniale in Spagna, era in effetti entrato in crisi anche il modello centralista che Cánovas aveva voluto e tentato di imporre come corollario della Seconda Restaurazione. Per effetto di questa crisi, la Spagna di fine Ottocento e inizio Novecento si era sensibilmente balcanizzata, attraverso il rilancio, non sempre e non solo in chiave nazionalista, delle tradizioni e delle identità peninsulari periferiche. La situazione dei territori dell'Impero austriaco non a caso viene letta in modi radicalmente diversi dai quotidiani di Madrid e da quelli della periferia. Nel caso delle testate considerate dalla ricerca dell'Università di Vigo:

"El Noroeste" y "La Voz de Galicia", ambos regionales, son las cabeceras que demuestran un compromiso editorial y contextualizan históricamente el suceso para que el lector conozca las verdaderas causas que llevaron a los agresores a cometer el atentado. El diario "ABC" no echa mano de la historia para ambientar el suceso, con un artículo de opinión describe la armonía multicultural de Bosnia que se vio alterada por el desasosiego croata y serbio que solo ven enemigos a su alrededor. No existe en "ABC" otra alusión más a las causas del atentado, mientras que los autonómicos citan explícitamente que todo fue consecuencia de la política imperialista de Austria-Hungría<sup>49</sup>.

47. Sulle pagine di "Historia y Comunicación Social", 2013, n. 18, pp. 245-273.

48. *Ivi*, p. 271.

49. *Ibidem*.

Evidentemente, dopo la perdita delle colonie, le *Provincias* peninsulari (percepiti da molti intellettuali, dai Rigenerazionisti a Ortega y Gasset, più come un problema aperto che come possibile laboratorio di soluzioni) si scoprono e si sentono, a torto o a ragione, sempre più colonizzate, cioè rese oggetto di uno sfruttamento paracoloniale di cui i diversi e complementari gradi di arretratezza della Nazione e delle sue parti sono certamente preconditione e pretesto, ma anche ingranaggio e prodotto. A tale meccanismo, che tende ad autoalimentarsi, alcuni settori delle *élites* locali cominciano ad attribuire parti fondamentali del proprio ritardo, anche quando tale ritardo è un ingranaggio del sistema di potere che genera e garantisce la rendita di cui quelle stesse *élites* di fatto beneficiano. Il medesimo argomento che il centralismo e le sue agenzie avevano a più riprese invocato (da Cánovas in poi) per legittimarsi come agenti modernizzatori e varianti contemporanee del Leviatano hobbesiano (nella celebre metafora del «cirujano» di Costa il richiamo è talmente esplicito da rasentare la piena trasparenza), viene in questa fase ribaltato, sottolineando da più parti l'impotenza e il parassitismo del centro e rivendicando maggiori autonomie e spazi di iniziativa per i territori e/o per i settori sociali nel frattempo raggiunti sia dalla propaganda internazionalista sia da diavolerie moderne come il cinema (capaci di suscitare entusiasmi sufficienti a disegnare una mappa di policentrismo produttivo). In questa fase persino le logiche del *caciquismo* e del paternalismo rurale, insomma, si modernizzano, si organizzano e si avvicinano alle città, alle fabbriche e ai cinema, con l'intenzione di sopravvivere, per via populista e protestataria, ai riti del turno (la citata scena del film tratto da *Los que fuimos a la guerra*, con un impresario che importa non solo i film, ma anche la moda degli *explicadores*, organizzandosi per sfruttare al meglio le fratture del contesto sociale in cui agisce, è, almeno psicologicamente, molto attendibile).

In parallelo, le deboli e composite correnti dell'uropeismo spagnolo, che il precinematografico tradizionalismo di Don Marcelino<sup>50</sup> aveva spregiativamente etichettato come *heterodoxas*, collegandole a una tradizione spagnola di lungo periodo, anche se in gran parte erano eredi non

50. Figura oggetto pochi anni fa di un *revival* bibliografico collegato al centenario della morte (2012), con miscellanee come quella curata da G. Capellán de Miguel, *Estudios de erudición y homenaje a Menéndez Pelayo*, Santander, Universidad de Cantabria, 2011, con biografie, come quelle di M. Serrano Vélez, *Marcelino Menéndez Pelayo: un hombre contra su tiempo*, Córdoba, Almuzara, 2012, e A. Santoveña Setién, *Marcelino Menéndez Pelayo: el último sabio*, Villanueva de Villaescusa, Vainera, 2012, e, più di recente, anche con l'inserimento della figura e della sua fortuna nel quadro di riflessioni critiche più contestualizzate e di più ampio respiro cronologico, come nel capitolo IV (pp. 75-86) di A. Sotelo Vázquez, *De Cataluña y España: relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

dell'erasmismo, del cervantismo e dell'arbitrismo, ma di formati intellettuali e sociali assai più recenti come la *Ilustración*, il liberalismo, il federalismo, il repubblicanesimo e il socialismo utopista ottocenteschi, provano a reagire per via pedagogica alla crisi del modello coloniale e alle battute d'arresto del progetto centralista. Per farlo devono competere e in parte interagire con le istanze e le agende dei sempre più organizzati nazionalismi periferici. La geografia peninsulare, disassata e marginale rispetto allo zoccolo continentale europeo, viene una volta di più trasformata in metafora e specchio retorico di una deludente illusione. La vocazione e il destino cristiano e non (o non solo) europeo della Spagna e della monarchia spagnola vengono però descritti e percepiti come autoattribuiti, presunti, storici e non sostanziali. Le ragioni del fallimento e dell'isolamento della Spagna vengono cioè considerate culturali, storico-politiche ed economiche e, come tali, vengono collegate alle lacune degli apparati statali e alle questioni irrisolte della modernizzazione e della secolarizzazione. Nel censimento che accompagna e dettaglia questa presa di coscienza la fotografia e, per la prima volta, anche il cinema svolgono un ruolo importante, nel senso che contribuiscono a dare un volto e un'immagine al mitico ritardo spagnolo, cifrato esemplarmente nel *mano a mano* tra le macchine 'straniere' e 'moderne' con cui si filma e si proietta e le realtà 'locali' e 'da modernizzare' che di volta in volta vengono filmate e/o localmente proiettate, contro muri scalcinati o schermi improvvisati con lenzuola<sup>51</sup>.

Comunque sia, l'esperienza del cinema entra a far parte, a diversi livelli, di molti percorsi di formazione e in particolare figura, insieme alla Grande guerra, tra le esperienze che più contribuiscono a forgiare, o perlomeno a definire, i peculiari orizzonti di riflessione della cosiddetta Generazione del '14<sup>52</sup>. L'elemento chiave è sicuramente la guerra (che fa della Generazione del '14 spagnola l'imperfetto equivalente della *Génération du Feu* francese e poi della *Lost Generation* statunitense, che nei *Roaring Twenties* sceglie Parigi come capitale del proprio dopoguerra, apolide e cosmopolita). Alla base della coscienza di sé e del mondo di questa seconda ondata di rigenerazionisti c'è però anche il fatto di essere

51. Questo modello di esperienza, comune al cinema Fandiño di *Cuando estalló la paz* e ai primi cineoperatori ambulanti, conoscerà nei decenni successivi una serie di seconde vite, con alcune iniziative della *Residencia de Estudiantes*, con la partecipazione di José Val del Omar alle missioni pedagogiche della II Repubblica e con le pratiche di evangelizzazione cinematografica sperimentate da un esiliato come Manuel Altolaguirre nel Messico degli anni Quaranta.

52. Anch'essa oggetto, in occasione del centenario, di un prevedibile *revival* bibliografico, nel cui ambito meritano segnalazione: M. Menéndez Alzamora, *op. cit.*, e, da una prospettiva più iconografica, P. López Mondéjar, *op. cit.*

stata la prima (e l'unica) generazione (sia intellettuale che biografica) cresciuta letteralmente insieme al cinema. Mentre i rapporti con il cinema della *Lost Generation* americana e della *Génération du Feu* francese sono noti e studiati<sup>53</sup>, il nesso fra Generazione del '14 e cinema è finora rimasto molto fra le righe<sup>54</sup>.

In Spagna, il cinema ha in questa fase una funzione duplice e contraddittoria (e di conseguenza criticamente seminale). Da un lato è visto come un potente agente sincronizzatore e una poco confutabile macchina della verità:

53. Da G. Seldes, *The Seven Lively Arts*, New York, Harper, 1924, in poi, gli effetti della Grande guerra sui rapporti fra letteratura e cinema sono stati al centro di diverse analisi e hanno fatto da sfondo a molte altre. Del resto, nel corso dei *Roaring Twenties*, molti reduci, come Lawrence Stallings, e molti scrittori della *Lost Generation*, a cominciare da Francis Scott Fitzgerald, hanno collaborato con il cinema come sceneggiatori, hanno venduto con successo a Hollywood i diritti per l'adattamento delle loro opere, hanno frequentato il mitico mondo delle star e delle feste e ne hanno ritratto le figure archetipiche (per Monroe Stahr, il protagonista dell'incompiuto romanzo *The Last Tycoon*, 1941, Scott Fitzgerald si ispira alla vita del produttore Irving Thalberg, con modalità comparabili a quelle usate da Orson Welles per portare sullo schermo, nello stesso anno, la vita del magnate della stampa Hearst, sotto le spoglie del suo famoso *Citizen Kane*). Per la *Génération du Feu*, il caso più noto, controverso e studiato è senz'altro quello del reduce Blaise Cendrars. Dopo la guerra Cendrars appare come comparsa ed è accreditato come aiuto regista in vari film, tra cui un'ambiziosa pellicola pacifista sulla guerra come *J'accuse*, 1919, di Abel Gance. Sempre con Gance e per la promozione del suo film *La roue*, 1923, dove di nuovo recita e assiste la regia, Cendrars realizza *Autour de 'La roue'*, un misto fra semi-documentario e proto-trailer, dedicato alle riprese alpine di *La roue*. Nello stesso periodo, le sue aspirazioni di carriera cinematografica lo portano a varcare il confine italiano per tentare la fortuna con la casa di produzione Rinascimento, per la quale realizza un noir parodico intitolato *La Venere nera*, interpretato da Dourga, una ballerina indiana dell'Opéra Comique, oggi perduto come film, ma la cui sceneggiatura era stata pubblicata nel 1921 come cineromanzo illustrato a puntate, con il titolo di *La perle fiévreuse*. Un formato analogo era stato già utilizzato da Cendrars circa due anni prima, per *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, un testo parodico sulla Grande guerra, vista come speculazione di un Dio banchiere sulle anime dei caduti. Negli anni successivi Cendrars compila anche un pionieristico manuale di cinema, *ABC du cinéma*, Paris, Les écrivains réunis, 1926, e, soprattutto vende a Hollywood i diritti di *L'or. La merveilleuse histoire du général Johann Auguste Suter*, Paris, Denoël, 1925, la sua biografia romanzata di Sutter, pioniere nella California della Gold Rush, e raccoglie in volume con il titolo di *La Mecque du cinéma* (Paris, Grasset, 1936) una serie di corrispondenze da Hollywood, scritte per "Paris Soir" nel giugno del 1936 (la traduzione italiana, *Hollywood, la Mecca del Cinema*, è stata pubblicata a Roma da Lucarini nel 1989, con una bella prefazione di Fernaldo Di Giammatteo).

54. Affronta solo tangenzialmente l'argomento, usando però molto bene la categoria generazionale, la tesi dottorale di P. González López, *El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923*, discussa nel 1984.

Hoy ya no es la pluma que escribe lo que le conviene en orden a la parte que toma en la lucha y los resultados que en la misma consigue: hoy hay un elemento testigo infalible y permanente al que no se le puede negar veracidad, y ese testigo es el cinematógrafo. En todos los frentes existen operadores serenos, heroicos, que impresionan detalles de la horrible lucha, y que, irrecusables, justificaran los hechos acaecidos, consecuencias de tantos desastres: ruinas de pueblos y ciudades, asesinatos de gentes inocentes, campos sembrados de cadáveres<sup>55</sup>.

Al contempo però questa potente macchina di sincronizzazione dell'altrove («Le mataron en Madrid, pero el gatillo lo apretaron en La Habana») apre anche le porte alla militarizzazione propagandistica della cultura e la traduce, con largo anticipo sulle avanguardie e di conseguenza, quasi inconsciamente, in una evidente inflazione del lessico bellico, metaforicamente applicato alla disseminazione culturale:

El film es un *agente de propaganda* cultural como ningun otro de todos los inventados, pues en brevisimo espacio de tiempo puede llevar a incontable numero de inteligencias todo aquello que *el gran ejercito* de la cultura humana, *que pelea incansablemente* en el gabinete y en el laboratorio por el bien de sus semejantes, ha descubierto después de una vida de estudios y de labor constantes<sup>56</sup>.

Il passaggio citato, pur partendo da un entusiasmo tecnologico di sapore positivista, sembra davvero anticipare ed esemplificare la successiva “industria della coscienza” e, in particolare, la lettura che Enzensberger propone del lessico delle avanguardie (compresa la parola avanguardia) come specchio di una militarizzazione non solo della cultura, ma anche del futuro, conquistato ed esplorato dagli avanguardisti come le unità militari di avanscoperta fanno, prima e più che con il territorio nemico propriamente detto, con la terra di nessuno, intesa come spazio conteso tra le linee<sup>57</sup>. Con la Grande guerra questa particolare porzione di campo di battaglia, invasa da gas, messaggeri, mine e reticolati, diventa un'icona e una cifra futurista dei rapporti fra arte e guerra. Considerata come una zona in sé neutrale e di interposizione, destinata per esempio allo scambio dei prigionieri, questa *waste land* incarna, con la sua desolazione, l'incubo di ogni neutralità: l'idea di essere coinvolti e messi in mezzo e di fare la fine del vaso di coccio in mezzo ai vasi di ferro. Finché questo non succede, la guerra si presenta però in altro modo. Vista dalla Spagna, ap-

55. Così recita una nota di riflessione firmata J.A. Perales, pubblicata sulla rivista catalana “Arte y Cinematografía”, 31 ottobre 1915, n. 119.

56. *Ivi*, 15 novembre 1915, n. 120 (corsivi miei).

57. H.M. Enzensberger, *Aporien der Avantgarde*, in Id., *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.

pare per esempio come un crogiuolo di opportunità e occasioni, oltre che come un poco comprensibile e doloroso groviglio di propaganda, nazionalismi e trincee. Questi ultimi tre elementi sono senz'altro militarmente peculiari del primo conflitto mondiale, ma rafforzano anche la tentazione di correre in avanti, riconoscendoli come fattori destinati ad assumere, anche se non sempre e non necessariamente nel segno dell'anacronismo, un ruolo importante anche nelle vicende politico-militari (oltre che in quelle culturali e socio-economiche) della «guerra incivil», sui cui fronti, tutti per definizione interni, trincee, nazionalismi e propaganda si mescolano in modo tragico a tecniche di assedio, guerra coloniale, bombardamento a tappeto, rastrellamento e rappresaglia.

Forse è anche per questo che il cinema spagnolo, salvo Segundo de Chomón, che dall'Italia partecipa da totemista alla costruzione di un tabù collettivo<sup>58</sup>, ha rappresentato poco la Grande guerra mentre questa era in corso. Uno dei non molti esempi è in questo senso il film spionistico *Ana Kadowa*, aka *Salvemos la patria*, 1914, citato da Gerard Dapena come esempio di *Transnational Frameworks* e in particolare di *Transnational Beginnings*:

Set in an imaginary kingdom in the Balkans, the spy thriller *Ana Kadowa* (1914), codirected by the Catalan Fructuoso Gelabert and the German Otto Mulhauser with a Spanish cast and financed by an American firm based in Barcelona, exemplified this transnational outlook; the film was released successfully in other European countries and the United States<sup>59</sup>.

I cineasti spagnoli, peraltro, non sono tornati spesso sull'argomento neppure dopo Versailles. Per tutto il franchismo, tanto per fare un esempio, Grande guerra e grande schermo si sono incontrati davvero molto di rado e, quando è capitato, il primo conflitto mondiale è quasi sempre diventato un antefatto (spesso collegato alla Rivoluzione russa, in funzione antisovietica)<sup>60</sup> o un semplice sfondo per film di ispirazione letteraria, paraletteraria e teatrale, come il corale *Mi calle* di Edgar Neville, 1960, *La reina del Chantecler*, di Rafael Gil, 1962, il citato *Los que no fuimos a la guerra*, di Julio Diamante, 1962, *Operación Mata Hari*, di Mariano Ozores, 1968, o, negli anni della Transizione, *La verdad sobre el caso Savolta*, di Antonio Drove, 1979.

58. Ben descritto, in termini psicologici e a proposito di Monicelli, da C. Coronado Ruiz, nel saggio *La grande guerra: la guerra tabù de los italianos*, cap. III del volume collettivo J. Montero e A. Rodríguez (eds.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005.

59. J. Labanyi e T. Pavlović (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Malden (MA)-Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2013, p.18.

60. Come per esempio nell'antefatto odessita del film *Boda en el infierno*, 1942, di Antonio Román.

L'immagine e il mito della Guerra civile e, in minor misura, la memoria patriottica della guerriglia contro l'invasione napoleonica hanno comprensibilmente polarizzato e monopolizzato l'attenzione del cinema bellico spagnolo di ambientazione storica contemporanea. Dal punto di vista della propaganda, dei nazionalismi e delle trincee, la Spagna diventa, nel corso degli anni Trenta, perfettamente autosufficiente e persino autarchica. Avendone avuto più che abbastanza non sente certo il bisogno di andarne a cercare nel passato altrui. Persino rispetto alle grandi produzioni del cinema bellico internazionale, americano ed europeo, il circuito spagnolo ha fino a oggi mantenuto questo distacco, vedendo e apprezzando di più i film sulla Seconda guerra mondiale e sulla guerra del Vietnam che non quelli sulla guerra del 1914. Ne sono clamorosa riprova le riambientazioni dei *remake* sonori dei due film internazionali che Rex Ingram aveva ricavato negli anni Venti dalle pagine di Blasco Ibáñez: *The Four Horsemen of the Apocalypse*, girato da Ingram nel 1921, viene riproposto da Vincente Minnelli, nel 1962, mentre *Mare Nostrum*, adattato da Ingram nel 1926, viene riproposto da Rafael Gil, nel 1948. Con una strategia simile, sia la produzione internazionale firmata da Minnelli sia quella quasi nazionalista firmata da Gil fanno letteralmente 'scompare' la Grande guerra, aggiornando entrambe le trame e ricollocandole sullo sfondo della più recente e popolare Seconda guerra mondiale. Anche per effetto di rimozioni vistose come queste, il tempo cinematograficamente più denso della riflessione spagnola sulla Grande guerra coincide di fatto, dentro e fuori dai cinema (non solo spagnoli), con gli anni che precedono la II Repubblica e la Guerra civile, cioè con gli anni del conflitto e con quelli immediatamente successivi, che portano la Spagna dentro la *Dictablanda* e che, al cinema, precedono e preparano la comparsa e l'affermazione del sonoro.

Per guardare al grande macello e alle sue rappresentazioni in celluloidi, il mercato cinematografico spagnolo e le sue vicende si configurano in questo periodo come terrazze panoramiche strane e stranianti<sup>61</sup>. Lo sguardo che rendono possibile è insolito e doppiamente epocale, perché legato alla piena maturità del cinema muto e perché affidato a strategie di mediazione legate più agli scorci pittorici dell'Ottocento che alle riprese aeree del Novecento (che, per ovvie ragioni, avevano trovato canone e consacrazione proprio sui fronti, sia di combattimento sia propagandistici, della Grande guerra). La prospettiva spagnola, proprio perché periferica e non ancora aerea (salvo il citato caso di Unamuno), offre insomma a chi la analizza una visione originale, meno schiacciata di quella, fin trop-

61. Un periodo di "entreguerras" peculiarmente spagnolo, compreso tra la neutralità nella Prima guerra mondiale e la lunga fase di gestazione della Guerra civile.

po contrastata e quotidiana, dei fanti in trincea, ma anche meno distaccata e di assieme di quella, eroica e avventuroso-cavalleresca, identificata con il punto di vista dei pionieri dell'aria (dal mito duellante del Barone Rosso a quello propagandistico del dannunziano volo su Vienna). La costruzione di questa sguardo eccentrico e intermedio inaugura e/o alimenta, in Spagna e/o dalla Spagna, percorsi (letterari e pubblicitari) e offre spunti di riflessione (cinematografici e non) davvero originali, destinati ad assumere grande peso nella ricostruzione dei modi con cui l'evento bellico è stato poi messo in forma, rappresentato e narrato, non solo dal cinema internazionale, ma anche dalla saggistica e dalla narrativa ricavate dalla letteratura testimoniale.

Sia rispetto alla centralità produttiva e distributiva acquisita dal cinema statunitense (*pro tempore* rimessa in discussione solo dall'avvento del sonoro), sia rispetto alla situazione cinematografica degli altri Paesi belligeranti, prostrati dallo sforzo bellico e dalle sue conseguenze in vario modo rivoluzionarie, ma comunque depositari di una memoria testimoniale e diretta, sia degli eventi che della propaganda che li aveva circondati e che nel dopoguerra ne connotava le proiezioni nello spazio pubblico in senso eroico, combattentistico e *revanchista*<sup>62</sup>, la posizione della Spagna e le dinamiche di internazionalizzazione del suo mercato culturale e cinematografico offrono alla costruzione di una prospettiva davvero internazionale sulla Prima guerra mondiale un contributo molto diverso. La Spagna infatti riesce ad avere e ad articolare con successo una propria visione del conflitto proprio perché ne resta sostanzialmente ai margini e ne ricava una rendita (economica, ma anche psicologica e di posizione).

Nel 2013 History Channel ha distribuito con il titolo *The Great Martian War* una curiosa *web series*. Si tratta di un *mockumentary* (cioè di un finto documentario) sul primo centenario di un immaginario tentativo di invasione extraterrestre dell'Europa, collocato fra il 1913 e il 1917. Costruito alternando interviste a finti esperti e finti reduci con autentici materiali di repertorio sul primo conflitto mondiale, la guerra di Cuba e l'epidemia di spagnola, il film parodizza in anticipo la prevedibile ondata di documentari di montaggio legata al centenario della Grande guerra, proponendosi come una variante cinedocumentaria del celebre adattamento radiofonico che Orson Welles aveva realizzato a partire da *La guerra dei mondi* di H.G. Wells. Le autorevoli modalità retoriche tipiche della documentaristica storico-militare britannica vengono scimmiettate con crudele intelligenza, evidenziando il salto di qualità compiuto, nei primi decen-

62. Me ne sono recentemente occupato, da una prospettiva pacifista e antimilitarista, in *Grande Guerra e grande schermo: dal muto al sonoro, tra romanzo e diario*, in "Il ponte", 2014, LXX, n. 8-9, pp. 97-120.

ni del Novecento, dall'allarmismo propagandistico e dalla ricorrente caratterizzazione del nemico come alieno. La prospettiva paradossale del *mockumentary* contemporaneo è un termine di paragone che può esserci utile per capire meglio il tipo di sguardo e di distorsione prospettica con cui il cinema spagnolo e la Spagna si sono accostati ai fronti e alle vicende della Grande guerra e hanno contribuito a costruirne e diffonderne un'immagine riconoscibile. Nel caso di specie, la sensazione è notevolmente rafforzata dalla presenza, nel materiale di repertorio utilizzato per *The Great Martian War*, di molte sequenze su Teddy Roosevelt, i *Rough Riders* e la mobilitazione statunitense per la guerra ispano-americana, oppure sulla diffusione dell'influenza spagnola. Al netto dell'ovvio effetto di anacronismo introdotto da tali inserti, il cortocircuito fra precedenti, cause e conseguenze generato da questa pratica di inserzione sistematica evidenzia bene la paradossale centralità delle periferie, e in particolare della Spagna, nella formazione di un circuito mediatico-propagandistico internazionale (fenomeno destinato a trovare una ancor più clamorosa espressione negli anni Trenta, con l'internazionalizzazione della Guerra civile).

### *Cinema, rendita e altrove*

Alieni, contagio e *Rough Riders* sono ingredienti di una deliberata provocazione, che, essendo intelligente, merita di essere presa molto sul serio. Per la storia del cinema spagnolo e, più in generale, per la storia della parziale e parzialmente mancata modernizzazione della Spagna negli anni successivi al *Desastre* della guerra di Cuba, il tema della rendita e il suo rapporto con quello dell'altrove sono davvero cruciali. Senza questo sfondo, oggi diremmo *post-colonial*, che riarticola i circuiti della rendita coloniale e ne modifica i flussi sia per quantità che per qualità, sovrapponendoli e intrecciandoli a quelli dell'emigrazione (cioè sommando alla rendita propriamente detta il rimpatrio dei capitali disinvestiti e le rimesse degli emigrati), la neutralità spagnola rischia di apparire casuale, residuale e quasi accidentale. Il meccanismo ha in effetti due facce. Da un lato la Spagna tarda a modernizzarsi (nel campo che ci interessa: a veder crescere l'industria della celluloidi e il circuito delle sale, specie fuori dalle città) per colpa della grande quantità di risorse drenata e sterilizzata dalla rendita. Dall'altro riesce a modernizzarsi almeno un po', sia pure con ritardo e a macchia di leopardo, grazie al fatto che c'è una rendita da riallocare (una parte della quale viene riallocata in città, nella domanda e/o nell'offerta di beni e servizi 'moderni', cinema compreso) e che una parte di questa rendita contribuisce a tenere accese (e a elettrifi-

care) le “luces de Bohemia” dei grandi centri (comprese quelle dei proiettori cinematografici). Proprio da queste luci, cioè dall’esplosiva temperie sociale della Barcellona modernista, e dalla Madrid del *teatro por horas* e delle *tertulias* da caffè di Ramón e di Ortega y Gasset, destinata a trovare sviluppo nell’attivismo della *Residencia de Estudiantes* (fondata nel 1910) e, in prospettiva, nelle provocazioni avanguardiste della futura Generazione del ’27, trarranno forza e occasioni di incontro le vocazioni intellettuali e le pulsioni vitali (passioni politiche comprese) di almeno due generazioni (per il cinema, oltre alle memorabili e notissime collaborazioni tra Dalí e Buñuel, è facile citare il caso di Altolaguirre, o quelli di Neville, di Jardiel e dei fratelli Mihura).

In questo senso la *Guerra europea del Quattordici*, come la chiama il cronista Blasco Ibáñez, quando, fondando con Francisco Sempere la Editorial Prometeo, prende parte da interventista al banchetto dei redditieri della neutralità, organizzando editorialmente la sua versione, su carta, ma profusamente illustrata «*con millares de fotografías, dibujos y láminas*», della *Gran sesión francófila* del cine Fandiño<sup>63</sup>, è senza dubbio l’evento internazionale che più contribuisce sia ad alimentare questo gioco di *toma y daca* tra redditieri e generazioni di redditieri (cioè tra i figli di papà e i loro “padres”, comprese le madri), sia a evidenziarne e definirne, anche in termini di diritti e licenze di sfruttamento commerciale, i limiti, socio-economici e di partecipazione. Nell’introduzione al primo volume della sua dettagliata cronaca degli eventi Blasco Ibáñez, dopo avere argomentato in favore del salto di quantità e qualità e della incomparabilità storica del conflitto: «No hay en la historia de la humanidad guerra alguna que pueda compararse con la presente»<sup>64</sup>, dice chiaro che tale unicità ha trascendenti e catastrofiche implicazioni economiche globali («Un día de esta guerra equivale, por sus pérdidas en hombres y dinero, á un mes ó un año de las guerras famosas de otros tiempos»)<sup>65</sup>, dalle quali non sono esclusi i Paesi neutrali:

Las naciones tituladas neutrales pueden á duras penas mantenerse al margen del conflicto [...] y para defender su existencia tendrán que salir forzosamente de la neutralidad. Nuevos combatientes entrarán en la lucha. Son muy contados los pueblos de Europa que lograrán vivir aparte de esta conflagración mundial<sup>66</sup>.

63. Si tratta davvero di una *Gran sesión*: V. Blasco Ibáñez, *Historia de la Guerra Europea de 1914 (ilustrada con millares de fotografías, dibujos y láminas)*, 9 voll., Valencia, Prometeo, 1914-1920. Una selezione antologica, curata da J.M. Lechado, è stata di recente proposta con il titolo di *Crónica de la Guerra Europea 1914-1918. Una historia en la trinchera de la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Esfera de los libros, 2014.

64. V. Blasco Ibáñez, *Historia de la Guerra Europea...*, cit., vol. I, pp. 9-10.

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*.

Come si vede, nonostante le apparenze, non si tratta per Blasco Ibáñez di una guerra europea che contagia il mondo, ma di una crisi mondiale che attira nel gorgo della guerra un numero sempre maggiore di Paesi europei.

Durante la guerra e, ancor più nel dopoguerra, tutto questo si riproduce in Spagna attraverso un equilibrio al tempo stesso fragile e ipocrita, che, con l'andare degli anni, espone gli artisti e gli intellettuali non solo alle dinamiche internazionali della *trahison des clercs*<sup>67</sup>, ma anche alla frustrazione e all'impotenza (in García Lorca, Dalí e Buñuel i segni di questo dramma del desiderio frustrato e delle lacerazioni che ne derivano diventeranno tanto evidenti da generare straordinari esempi di provocazione e arte dello scandalo)<sup>68</sup>.

La guerra e i riti, anche sociali, della neutralità (talmente elaborati e urbani da convertire Madrid e la Spagna in veri e propri *Nidos de espías*)<sup>69</sup> rendono in effetti molto esplicita e molto evidente, anche simbolicamente, la posizione disassata e satellitare della Spagna del primo Novecento rispetto ai principali scenari di conflitto e sviluppo della storia europea. A tali scenari il paese iberico aveva da relativamente poco tempo ricominciato a rapportare se stesso e i propri orizzonti geopolitici, attraverso un fenomeno di aggiornamento delle mappe culturalmente molto articolato e complesso come il rigenerazionismo<sup>70</sup> e, ancor più, sotto la spinta reattiva correlata al definitivo collasso del sistema coloniale, sancito nel 1898 dall'infelice esito della guerra ispano-americana. La perdita dei possedimenti di Ultramar, oltre a minare alle fondamenta la tradizionale identità imperiale e (trans)-atlantica della monarchia, aveva evidenziato quanto fossero ormai divenuti anacronistici, parassitari e infecondi i meccanismi della più tradizionale rendita latifondiarìa. Tali meccanismi si rivelano in effetti incapaci (anche nel senso di incapienti), per quantità e qualità, di sostenere un ruolo economico analogo a quello in precedenza svolto dalle posizioni di rendita, commerciale e finanziaria, correlate ai circuiti del traffico coloniale (la cui

67. Il riferimento è ovviamente al saggio omonimo di Julien Benda, pubblicato per la prima volta nel 1927 (un'edizione recente è quella dei «Cahiers Rouges»: J. Benda, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 2003), in cui l'Autore accusa le *élites* intellettuali del cinquantennio precedente di essere state, attivamente o passivamente, complici dei nazionalismi e del militarismo.

68. A. Bernardi, *L'arte dello scandalo: l'Age d'Or di Buñuel*, Bari, Dedalo, 1984.

69. Come in un libro recente hanno fatto rilevare, in modo prospetticamente convincente, E. González Calleja e P. Aubert, *Nido de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial (1914-1919)*, Madrid, Alianza, 2014.

70. Un panorama intellettuale e istituzionale aggiornato si può trovare nei saggi raccolti dalle edizioni dell'Università di Valencia nel volume curato da V. Salavert Fabiani e M. Suárez Cortina (eds.), *El regeneracionismo en España: política, educación, ciencia y sociedad*, Valencia, 2007.

dismissione, sommandosi alle crescenti rimesse dell'emigrazione, determina nei primi anni del secolo un consistente riflusso di capitali verso la penisola). La questione del momento non è rendita sì o rendita no, ma la constatazione che, anche dentro la rendita, possono esserci modi e gradi di dinamismo economico molto diversi. La parte più moderna e speculativa della rendita, via via che si vede costretta a scontare le conseguenze di una sempre minore presa sul circuito coloniale (fenomeno talmente progressivo da essere in gran parte precedente alla perdita delle colonie, al punto da esserne più concausa che effetto), si trova infatti a dover reinvestire il disinvestito in un panorama peninsulare strutturalmente molto povero di opportunità e reso ancor meno promettente dalla compresenza e dalla conseguente competizione concorrenziale con le rimesse dei primi nuovi ricchi dell'emigrazione. Una volta terminata la costruzione di *casas de indianos* e palmeti, in città, al mare e in campagna, le uniche vere opzioni riguardano, in sostanza, l'ingresso come esclusivista, come *apoderado* o come socio capitalista in settori oligopolistici collegati all'importazione e allo sfruttamento commerciale di licenze e brevetti stranieri. Tra queste *patentes* cominciano a esserci, proprio a partire dagli anni della guerra ispanoamericana, anche quelle legate al cinematografo. Il settore infatti era in rapido transito da curiosità tecnologica e baracconata da fiera a potenziale competitore del teatro leggero, dei *media* e dei circoli sociali (in Spagna i concorrenti più dinamici erano i periodici illustrati, la Zarzuela e il cosiddetto *teatro por horas*, nato con il *Sexenio* e la prima Repubblica e rimasto in auge, per il cosiddetto *género chico*, almeno fino a metà degli anni Dieci del XX secolo; tutto questo aveva inevitabili intersezioni anche con altre forme di socialità tipicamente epocali e spagnole, collegate a fenomeni fortemente identitari e *casticistas* come le *tertulias*, i *casinos* e, naturalmente, le corride, con il divismo dei *matadores* e quello dei cantanti che fanno da contraltare a quello dei primi idoli dello schermo). Il cinema era visto e vissuto come una forma di attività in chiara espansione, in gran parte controllata da *apoderados* e rappresentanti locali, più o meno plenipotenziari, di case estere, in maggioranza francesi (Lumière, Pathé, Gaumont, ecc.). José Antonio Bello Cuevas<sup>71</sup>, pur concentrandosi più sui prodotti e la fruizione dei prodotti che sulle infrastrutture e la produzione, documenta bene sia questa vocazione populista del cinema muto spagnolo, sia la sua costante ricerca di un punto di equilibrio, quasi sempre letterario e romanzesco (cioè di scrittura), tra un canone folclorico, rurale e teatrale e un più moderno e innovativo canone realista, urbano e sociale. Saranno proprio questi gli elementi che, incontrando negli anni del primo conflitto mondiale le logiche dello spionaggio

71. *Cine mudo español (1896-1920): ficción, documental y reportaje*, Barcelona, Laertes, 2010.

e della propaganda di guerra, caratterizzeranno il successivo contributo della Spagna e dei letterati spagnoli alla costruzione e al consolidamento di un'immagine cineletteraria davvero complessiva e internazionale della Grande guerra.

*Il cinema spagnolo sul fronte italiano: Segundo de Chomón, Pastrone e Maciste*

Allo scoppio della guerra, la Spagna rimane formalmente neutrale, ma, come abbiamo in parte visto, i letterati e pubblicitari spagnoli si mobilitano e/o vengono mobilitati in modo energico. Alcune forme di questa mobilitazione sono collettive (a Madrid pullulano le sottoscrizioni di manifesti pro-Alleanza e pro-Intesa, con firmatari che, salvo poche eccezioni, schierano prevedibilmente i progressisti e i liberali, da Pérez Galdós a Pérez de Ayala, con l'Alleanza e i tradizionalisti e i conservatori, da Benavente a d'Ors, con l'Intesa). Altre disegnano invece percorsi molto individuali (a Parigi Blasco Ibáñez viene reclutato per produrre in serie corrispondenze e romanzi, come vedremo destinati ad avere un peso determinante nella ricodificazione postbellica dell'immagine cinematografica del conflitto). Il cinema spagnolo, viceversa, ha relativamente poche occasioni per contribuire direttamente e fattivamente alla costruzione e alla prima codificazione dell'immagine cinematografica della Grande guerra.

La principale eccezione è legata al fondamentale contributo creativo di Segundo de Chomón alle produzioni della Itala Film di Giovanni Pastrone. La relazione artistica e professionale con la casa di produzione italiana inizia nel 1912, cioè ben prima della guerra, all'inizio della quale anche l'Italia resta peraltro alla finestra. Tuttavia, la collaborazione dello spagnolo alle attività di Itala si intensifica e culmina proprio nella fase in cui il Regno d'Italia passa dalla neutralità alla mobilitazione e all'intervento. Quando arriva in Italia, Segundo de Chomón, nato a Teruel nel 1871, ha già alle spalle una vita professionale avventurosa e cosmopolita<sup>72</sup>. Di famiglia ed educazione franco-spagnola si forma muovendosi con compulsiva disinvoltura tra la Spagna, Cuba e Parigi, dove a più riprese e in diversi e successivi periodi entra in contatto e/o lavora con e per quasi tutti i grandi pionieri del cinematografo, dai Lumière a Méliès (per la sua visione del cinema fondamentale) e ai Pathé. Fra le sue molte esperienze, oltre al cinema, c'è anche la guerra. Ha infatti preso parte alla guerra

72. Ne ricostruisce gli scenari fondamentali, la direzione e il significato J.G. Tharrats, *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen. Espagne, France, Italie, 1902-1928*, Paris, L'Harmattan, 2009.

ispanoamericana, per la quale è stato mobilitato e dalla quale ricava una visione molto diretta e precisa dei conflitti e delle armi (destinata a tornargli utile proprio negli anni italiani e della Grande guerra).

Giovanni Pastrone è più giovane di oltre dieci anni. La sua vita, tutta piemontese, appare assai più ordinata e lineare: dopo essere stato violinista al Teatro Regio di Torino, entra da impiegato nel settore del cinema, diventando in pochi anni comproprietario, cofondatore e animatore, dal 1908, della casa di produzione Itala Film, dirigendola poi con successo fino alla fine della Grande guerra, che precede di poco il suo distacco dal cinema, repentino e di fatto definitivo (se si esclude la supervisione, da musicista, alla versione sonorizzata del suo capolavoro, *Cabiria*, all'inizio degli anni Trenta).

Per e con Pastrone Segundo de Chomón collabora all'ideazione e realizzazione di molti progetti, dirigendo, subito prima della guerra, i film *Un disastro aeronautico*, 1913, e *I guanti di Rocambole*, 1913, e durante il conflitto, *La guerra e il sogno di Momi*, 1917 (un prodotto molto singolare, con animazioni e *live action* combinati con toni davvero prossimi a quelli del *mockumentary* contemporaneo). Nello stesso periodo cura anche la fotografia e/o gli effetti di una ventina di produzioni, tra cui *Più forte che Sherlock Holmes*, 1913, e soprattutto *Cabiria*, 1914, diretti personalmente da Pastrone. Tra le sue numerose collaborazioni figurano anche i primi episodi della surreale saga di Maciste: *Maciste*, 1915, affidato da Pastrone a Romano Luigi Borgnetto e Vincenzo C. Denizot, e soprattutto il film di propaganda bellica *Maciste alpino*, 1916, affidato sempre a Borgnetto e a Luigi Maggi. Anche dopo il ritiro di Pastrone il mago spagnolo degli effetti continua a rendere filmabili le imprese del forzuto, inventando soluzioni per *La trilogia di Maciste*, 1920, di Carlo Campogalliani, e accompagnando l'eroe anche in vacanza (*Maciste in vacanza*, 1921, di Romano Luigi Borgnetto) e persino all'inferno (*Maciste all'inferno*, 1926, di Guido Brignone). Per riuscire ad allontanarlo dalla causa del gigante buono sarà necessario un progetto ancor più gigantesco, come il titanico *Napoleone* di Abel Gance, 1927.

La cronologia, il senso e la portata cinematografica dell'incontro creativo fra Pastrone e Segundo de Chomón, due autentici pionieri dell'arte, dell'industria, della propaganda e dello spettacolo cinematografici, sono stati di recente ricostruiti da Ramón Alos Sánchez nel bel documentario *I sacerdoti del tempio di Moloch*, 2014. Tuttavia, dal punto di vista di uno storico della Spagna contemporanea, la vicenda trascende le capacità organizzative, il senso dello spettacolo, la complementarietà estetica e la travolgente potenza visionaria dei due protagonisti e persino le loro geniali intuizioni sul potenziale propagandistico dell'industria e delle tecniche della celluloide.

Dal punto di vista cinematografico, Italia e Spagna sono in effetti entrate nel grande gioco transnazionale del cinema come spazi strutturalmente semiperiferici, cioè come mercati al tempo stesso di consumo e di produzione e coproduzione, con un circuito produttivo e distributivo atomizzato e policentrico, ma collegato alla modernità industriale e incardinato sui centri urbani e sulla loro rapida crescita. La vera protagonista del citato documentario di Ramón Alos Sánchez, quanto e persino più dei due sacerdoti del tempio di Moloch, è in effetti la città di Torino, storico motore politico del Risorgimento, culla della dinastia regnante (che ai tempi dell'*asesinato de la calle del Turco* aveva seriamente tentato di assorbire anche il trono di Spagna), ma soprattutto capitale industriale dello Stato unitario<sup>73</sup>.

In questo gioco di interdipendenza tra grandi centri urbani e tra diversi modelli di *urbanitas*, l'Italia gode a metà degli anni Dieci di un vantaggio che la Spagna non esita a riconoscere, tanto che una rivista attenta come "La vida gráfica" esprime in modo molto esplicito la propria preoccupazione per la prevedibile riduzione dei flussi di importazione cinematografica dall'Italia, conseguenti alla scelta italiana di prendere parte al conflitto:

No es fácil calcular la influencia que ha de tener para nuestro negocio la entrada de Italia en el conflicto europeo. Tributarios de ese hermoso país en el reclamo de las películas, educado el gusto español en el arte cinematográfico de la península hermana, a poco que dure la guerra nuestros cinematógrafos sentirán la necesidad de un material que constituya la principal atracción para nuestro público<sup>74</sup>.

L'articolo arriva addirittura a raccomandare un vero e proprio razionamento di guerra, auspicando una dilazione nei tempi di uscita dei film italiani:

Se impone, pues, la prudencia, y hemos de llamar la atención de los que pase en películas italianas hacia la necesidad de reservarlas prudentemente, escalonando su colocación de modo que aun cuando la guerra de Italia dure mucho tiempo, el público no carezca de ese material tan estimado<sup>75</sup>.

Nei decenni precedenti sia l'Italia che la Spagna erano state inoltre terra di partenza per moltissimi emigranti. In entrambi i Paesi, il contatto

73. Ho analizzato questa trasformazione della città piemontese attraverso lo sguardo dei viaggiatori ispanoamericani nel saggio *Desde la fábrica de Italia: Genova-Torino A/R con Juan Bautista Alberdi (1843) e Rubén Darío (1900)*, in L. Bani (ed.), *Il Risorgimento visto dagli altri*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 209-227.

74. "La vida gráfica", 10 giugno 1915, n. 39, p. 7.

75. *Ibidem*.

con la modernità e l'età delle masse aveva di fatto avuto accesso alla memoria collettiva proprio per questo tramite (le navi a vapore, la nostalgia, le lettere, le foto e le canzoni regionali degli emigranti). La belligeranza dell'Italia e la non belligeranza della Spagna sui fronti della Grande guerra rendono esplicito, da questo punto di vista, un importante elemento di differenza tra i due Paesi, legato al diverso rapporto delle due società con il citato e cruciale ideario imperiale (che abbiamo già visto emergere dal sottotesto dei titoli di giornale sugli attentati di Sarajevo).

La retorica dell'Impero tendeva a essere abusata nel Regno d'Italia, nonostante il dominio di Roma fosse un precedente davvero remoto, come motore propagandistico di un movimentismo e di un interventismo percorsi da fremiti nazionalistici e non immuni dal contagio di avventurose ambizioni coloniali<sup>76</sup>. La monarchia spagnola, che gli ultimi pezzi di Ultramar li aveva invece persi da poco, viveva ancora la memoria del proprio perduto Impero come un grande incubo collettivo. Le velleità di riconquista e ricolonizzazione, non potendo più avere per oggetto le ex-colonie, erano ormai indirizzate al recupero e alla rigenerazione di intere province della ex metropoli, da troppo tempo dimenticate, affamate e ignoranti, se povere, oppure percorse, se ricche, da spinte centrifughe radicate nella composita tradizione giuridica ereditata dal sistema imperiale, ma anche accelerate e radicalizzate dal rientro dei capitali disinvestiti oltremare e da epocali trasformazioni economiche, ideologiche e sociali (industrialismo, migrazioni, urbanesimo, speculazione finanziaria, nazionalismi periferici, ecc.).

Il Convitato di pietra era, in Italia come in Spagna, l'emigrazione. L'orgoglio nazionale italiano aspirava a un impero (il futuro "posto al sole", aspirazione al tempo stesso proverbiale e paradossale per quello che una canzone famosissima avrebbe pochi anni dopo convertito in «'o paese d'o sole» per antonomasia) per poter trasformare gli emigranti in colonizzatori. L'orgoglio nazionale spagnolo sperava invece di arginare nostalgia, emigrazione e spinte centrifughe trovando insieme sviluppo e coesione. Viste in quest'ottica anche la scelta italiana di mobilitarsi ed entrare in guerra per poter poi negoziare la pace, oppure quella spagnola di restare ai margini del conflitto mondiale per rivitalizzare la propria economia e rilanciare le esportazioni rivelano (indipendentemente dagli esiti, per entrambi i Paesi non felicissimi) una certa logica.

Per quanto fotografati e filmati dal cinema muto, sia il fenomeno migratorio sia la guerra moderna tendevano a essere, specie nella memoria

76. Descrive bene questa peculiare idiosincrasia, evidente in Crispi, ma destinata ad alimentare a lungo un vero e proprio complesso coloniale italiano, un vecchio libro di E. Decleva, *L'Italia e la politica internazionale dal 1870 al 1914: l'ultima fra le grandi potenze*, Milano, Mursia, 1974.

collettiva, un'esperienza sonora, fatta di rumori (le turbine delle navi a vapore), lingue (sconosciute e da imparare), musiche e voci. Le canzoni della guerra e quelle dell'emigrazione costituiscono, insieme ai canti di lavoro e di lotta, un *corpus* in questo senso rivelatore, mettendo in evidenza i profondi nessi che, in un mondo moderno e in una società di massa, inquadrano le dolorose esperienze della guerra e dell'emigrazione in una più vasta cultura del lavoro e della mancanza di lavoro (e solo in seconda battuta a una cultura del tempo libero, dell'intrattenimento e del divertimento). L'immagine della grande emigrazione e quella della Grande guerra assumono la loro identità attuale (cioè la loro identità storica) solo quando fanno pace con la memoria, diventando pienamente visibili e nominabili. Ciò è avvenuto, anche per i migranti stessi, solo a molti anni di distanza dagli eventi, quando, a giochi ormai ampiamente fatti, il racconto degli eventi è riuscito a diventare anche udibile, non solo grazie alla diffusione del sonoro<sup>77</sup> e nell'età dell'oro del populismo e della cinepropaganda (propagandisti e populistici, sia di orientamento internazionalista che di orientamento nazionalista, non a caso hanno strumentalizzato in chiave retrospettiva entrambi gli argomenti, provando a usarli sia come risorse di legittimazione che come risorse di mobilitazione). Con grande senso teatrale, il premio Nobel Jacinto Benavente, protagonista di un prolungato e complesso rapporto con l'industria della sonorizzazione cinematografica, fotografa benissimo i risultati di questo processo, scegliendo per una delle prime star musicali ispaniche del sonoro il nome d'arte di Imperio Argentina. In origine «argentina» era un gentilizio (era cioè detto e letto come minuscolo e serviva a distinguere la giovane cantante e ballerina proveniente dall'Argentina dalla sua maestra, la sivigliana Pastora Imperio, indicandola alternativamente come la piccola Imperio o la Imperio argentina). Tuttavia, la deriva semantica destinata a trasformare la giovane *performer* in icona riassuntiva delle nostalgie imperiali ispaniche è quasi immediata e coincide in modo significativo con la sua affermazione artistica (prima con film muti, come *La hermana San Sulpicio*, 1927, e *Los claveles de la Virgen*, 1928, di Florián Rey, e *Corazones sin rumbo*, 1928, girato in Germania con Benito Perojo, e poi passando a produzioni sonore negli *studios* di Joinville, con vari film, tra cui il metacineematografico *Cinépolis*, e *Melodía de arrabal*, 1932, di Louis Gasnier dove recita accanto a Carlos Gardel).

77. A riprova di quanto si sta dicendo, l'emigrazione genera addirittura, con diffusione su entrambe le sponde dell'Atlantico, la realizzazione di un cinema musicale napoletano muto, destinato proprio agli emigranti e alle loro famiglie. Tra i registi di questo genere, con *suites* musicali appositamente composte, figura anche il padre di Sergio Leone, Roberto Leone Roberti, autore nel 1926 del film *Napoli che canta*. Per una contestualizzazione del fenomeno si veda G. Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi*, Roma, Bulzoni, 2004.

Qualcosa di analogo accade anche con il fenomeno cinetico cui la grande emigrazione e la Grande guerra avevano nel frattempo fatto da levatrice, cioè il vorticoso e crescente movimentismo delle masse, intese come nuovo e promettente mercato, sia politico che economico.

Già ai tempi del muto, il fascino urbano e cinetico delle masse in movimento era stato una spinta determinante per orientare una parte del cinema (non solo italiano) verso i registri del colossalismo, inteso sia in termini collettivi (con moltitudini di comparse, destinate a fare della moltitudine una comparsa), sia in termini individuali (con la consacrazione di attori fisicamente giganteschi come Ursus e Maciste, prime incarnazioni del mito, purtroppo non solo cinematografico, dell'uomo forte)<sup>78</sup>. Nella costruzione di questi miti del corpo e del movimento i cineasti diventavano anatomisti, coreografi e burattinai.

Queste prospettive, fatte di colossalismo e artificio, si incrociano e si sovrappongono, con esiti creativi straordinari e con abbondanza di elementi onirici e metacinematografici, in varie delle citate collaborazioni di Segundo de Chomón con la Itala Film di Pastrone, dal *kolossal Cabiria*, in cui Pastrone profusamente illustra fonti storiche e inconscio dell'ideario imperiale italiano (generando, incidentalmente, anche il personaggio e gli episodi destinati a dare origine alla saga di Maciste), fino a geniali produzioni di cinepropaganda bellica basate sulle continue interferenze tra realtà e finzione come *La guerra e il sogno di Momi*, scritto, realizzato e filmato con artigianale maestria da Segundo de Chomón, o *Maciste alpino*, delegato da Pastrone al mestiere registico di Borgnetto e Maggi e alla ricca vena effettistica dello spagnolo.

78. Michele Giordano ha catalogato con pazienza le successive reincarnazioni di questa maschera popolare nel cinema italiano, ricavandone il libro *Giganti buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre): il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Roma, Gremese, 1998. In precedenza se ne erano occupati anche Alberto Farassino e Tatti Sanguineti, curatori del volume *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983. Più di recente, nel 2009, la Cineteca di Bologna è andata, con strumenti filologici e di restauro, alle radici del mito, rieditando il primo film di Maciste e distribuendo, insieme al DVD, il bel libro *Maciste: l'uomo forte*, curato da Claudia Giannetto e Stella Dagna. Sulla serialità del mito di Maciste ha invece lavorato M. Dall'Asta, *Italian Serials and (Inter)National Popular Culture*, in G. Bertellini (ed.), *Italian Silent Cinema: A Reader*, John Libbey, New Barnet, 2013, pp. 195-202, e *Les extraordinaires aventures de Maciste autour du monde*, in S. Delneste, J. Migozzi, O. Odaert, J.-L. Tilleuil (eds.), *Les racines populaires de la culture européenne*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, pp. 147-168.

*La guerra dei giocattoli: Momi, antenato di Star Wars*

Il film *La guerra e il sogno di Momi* mescola *live action* e animazione in *stop motion*, ha una durata di 41 minuti per 833 metri di pellicola (quasi un corto, rispetto a *Cabiria*), viene confezionato nel 1916, ma ottiene il visto di censura solo nel marzo del 1917. Visualizza in modo geniale le inquietudini fantastiche e oniriche di un bambino vestito alla marinara (come nelle famiglie bene di Torino è stato d'uso almeno fino alla Seconda guerra mondiale)<sup>79</sup>, innescate dalle notizie della guerra e in particolare dalla lettura domestica delle attese lettere dal fronte inviate a casa dal padre ufficiale dell'esercito e indirizzate alla mamma e al nonno dalla grande barba bianca. Le lettere del padre, oltre a riprodurre i prevedibili cliché della propaganda («il morale e la salute sono eccellenti»), si soffermano anche su «gli orrori quotidiani di questa guerra», trasformati in occasione per «compiere un'opera buona», in favore di «un piccolo ed animoso montanaro» di nome Berto, che sembra scappato fuori dai racconti esemplari del maestro Perboni del *Cuore* di De Amicis, ambientato a Torino e pubblicato trent'anni prima, nel 1886. L'eroica vicenda di Berto, annunciata dalla lettera, viene narrata visualmente, dando modo al regista di ricostruire, sia pure in modo abbastanza convenzionale, l'immagine delle trincee, delle montagne innevate e delle case rurali isolate nella terra di nessuno tra le linee segnate dalle opposte trincee dei due fronti. La fiaba di guerra di Berto è in sostanza quella di Cappuccetto Rosso, con il padre di Momi al posto della mamma, le truppe italiane al posto del cacciatore, la mamma di Berto al posto della nonna e gli attaccanti austriaci al posto del lupo. La più rilevante differenza risiede nel bombardamento e incendio della casa nel bosco, che suggerisce che la guerra distrugge anche quando salva. Non a caso, la lettera torna ad assumere un tono propagandistico e corregge subito la scomoda verità rivelata dalle immagini, informando gli spettatori che «come per virtù di magia la povera casetta fu restaurata prontamente dai nostri bravi soldati». Anche rimesso in piedi, lo spartano focolare di Berto contrasta comunque con il ben più agiato teatro familiare in cui si muove Momi, circondato, oltre che dalla mamma e dal nonno, anche da un discretissimo ed efficiente andirivieni di giardinieri e servitori domestici. Tale rassicurante atmosfera non basta però a evitare che durante il sonno il piccolo Momi, «con la testolina turbata dalle paurose descrizioni della guerra», ne costruisca una copia fantastico-parodica (davvero simile alla *Great Martian War* di History

79. Al punto che le memorie di famiglia di Susanna Agnelli (1922-2009), diretta discendente del fondatore della FIAT, pubblicate con successo nel 1975 per i tipi di Mondadori, si intitolavano appunto *Vestivamo alla marinara*.

Channel). Sognando, Momi assiste con inquietudine a un virtuosistico duello animato fra i suoi burattini di guerra preferiti, con l'acrobatico Trik («agile, geniale e audace» come l'Alleanza) contrapposto al brutale Trak («goffo, ottuso, feroce», proprio come l'Intesa). Trik e Trak sono, per ovvie ragioni di onomatopea, i nomi di una coppia di burattini giocattolo di ispirazione cavalleresco-futurista, a mezza via tra i mori e cristiani dei pupi siciliani e i giocattoli di Fortunato Depero. Con la loro figura antropomorfa e i loro movimenti meccanici sono, insieme, incarnazioni stereotipate dello spirito nazionale delle parti in lotta e piccole macchine da guerra (simili agli aironi e ai ragni alieni di *The Great Martian War*). Il clima dello scontro è quello del teatro delle marionette (emulato al cinema da molti comici del muto, compreso Chaplin), talmente pertinente da essere ancor oggi evocato, con chiarissimo sottotesto bellico e futurista, dai versi della filastrocca *nonsensical Play Toy* del drammaturgo campano Domenico Sabino, visualizzabile sulla pagina web del Museo del Giocattolo di Napoli<sup>80</sup>. Nel testo della filastrocca, pieno di citazioni teatrali, canore, poetiche e cinematografiche, compaiono, oltre a un lungo elenco di manichini mutilati e subito prima di alcune celebri onomatopee di Marinetti, anche i nomi dei due burattini di Momi:

Ex voto anatomici  
 Corpi decollati  
 Cape muzzate  
 Uocchie 'ncavate  
 Vracchie spezzate  
 Fiera macabra  
 Grand Guignol-Poupée  
 Ludus-Lupus in Fabula  
 Fabula-Tabula Rasa di old Toy:  
 [...]  
 E Pinocchio? Burattino senza fili-fini  
 Senza lidi  
 Burattino Bur/Atto sans palábra  
 Marionetta-Marinetti  
 Depero che Balla  
 col Giocattolo Futurista  
 su dissonante composizione  
 nel Teatrino/Teatino 'e San Gaetano  
 'nzieme a Pulcinella-Punch-Punk  
 Teresina e 'a Tod  
 Trickster Trickstar

80. Si veda l'intero testo in <http://museodelgiocattolodinapoli.it/index.php?idPage=139&lang=it/>

Tric Trac  
Buummm  
Zang Tumb Tuuum...

Nel sogno di Momi, Trik e Trak (in termini più moderni: la Forza e l'Impero, con l'ovvio incubo del «lato oscuro della forza») iniziano con un corpo a corpo guignolesco, ma poi organizzano una vera e propria mobilitazione di massa, con tanto di parate e decorazioni. In questo modo finiscono per combattersi usando non solo grandi armi giocattolo (rese popolari proprio dalla guerra), ma anche gli oggetti di casa (come una pantofola, la bottiglia del seltz e gli accessori per ravvivare e controllare il fuoco del camino), che vengono trasformati dai due snodabili e smontabili capitani in fantasiosi equivalenti delle nuove tecnologie belliche (aerei, gas, bombe incendiarie, ecc.), divulgate all'epoca dalle allarmistiche drammatizzazioni grafiche dei periodici illustrati (cui molto deve la futura fantascienza cinematografica). Mano a mano che il sogno va avanti, Momi si agita sempre più nel sonno, sentendosi ormai prigioniero di un incubo in apparenza senza fine, perché alimentato da sempre più sofisticate e storicamente trasparenti tecniche di distruzione e propaganda. Infatti: «Trak, sfumate le sue speranze di fulminea vittoria, chiede un'idea geniale alla... Kultur!», rappresentata visualmente come una biblioteca trasformata in deposito di munizioni. Grazie alla tecnologia messa a disposizione dalla *Kultur*, il cannone Kolossal comincia a vomitare «vapori asfissianti». Per difendersi dalla grande nube rossastra che si avvicina, Trik e i suoi la aspirano con un mantice da camino e la rispediscono insacchettata al mittente, imparando a usare i berretti di feltro come maschere antigas. Anticipando Guernica, lo scontro si trasforma così da risa mutilante fra corpi in una guerra di nubi e fra le nubi, con bombardamenti aerei incendiari e a tappeto che minacciano di distruggere «il paese di Lilliput», parzialmente salvato dal rogo grazie al decisivo intervento del sifone del seltz e soprattutto dal provvidenziale risveglio di un Momi ormai goyescamente convinto che il sonno della ragione genera mostri. Dal punto di vista fisico, il ritorno del piccolo protagonista allo stato di veglia è provocato dal fastidio, introdotto nel suo sonno e nei suoi sogni, dalle appuntite baionette (in realtà spine di rosa) dei due pupazzi, che, con un'ultima *escalation*, dopo avere invaso la sua mente hanno trasformato anche il suo corpo in un campo di battaglia.

Segundo de Chomón, oltre a una indubbia abilità nel creare gli effetti di animazione, dimostra una spiccata sensibilità nel cogliere e rappresentare i meccanismi che definiscono l'impatto delle notizie di guerra sulla psicologia collettiva del tempo (in questo senso può essere davvero accostato ai moderni film sull'allarmismo e la psicosi collettiva, come per esempio *The Shark*, di Spielberg o il citato *mockumentary The Great Mar-*

*tian War*). La guerra invade davvero la quotidianità familiare, trasformando la casa e il giardino di una residenza borghese in un più che credibile teatro di operazioni. L'uso sapiente degli effetti di cromatizzazione della pellicola evidenzia questa chiave emotiva, offrendoci un ottimo esempio delle funzioni di rappresentazione degli stati d'animo che i colori svolgevano all'epoca, connotando efficacemente la monocromia dei fotogrammi del cinema muto.

*La guerra dei divi e i divi come nuovi eroi: Maciste alpino*

Questi codici cromatici, il contrappunto tra fronte e retrovia, il modo di filmare i soldati e le montagne che popolano la fiaba esemplare di Berto e persino il diabolico e difficile rapporto tra realtà e finzione elaborati da Segundo de Chomón per *La guerra e il sogno di Momi*, vengono declinati in chiave nazionalpopolare dall'Itala Film, che li ripropone anche in una produzione seriale di intrattenimento e propaganda intitolata *Maciste alpino*. Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi, sfruttando i numerosi effetti di ripresa ideati per loro da Segundo de Chomón, filmano con ritmo e mestiere l'insaziabile appetito (anche metaforico) del notissimo eroe interpretato da Bartolomeo Pagano.

Il personaggio di Maciste, interpretato da Pagano fino alla fine degli anni Venti, è senza dubbio, insieme al Cretinetti interpretato dal comico francese André Deed (e noto anche in Spagna con il nome di Toribio), il principale eroe seriale del cinema muto italiano. Nasce come personaggio secondario del *kolossal Cabiria*, dove Pagano, scaricatore del porto a Genova, viene scelto per interpretare un erculeo servitore africano. Nel celebre film Pastrone valorizza anche, per la prima volta, il potenziale cinematografico dei paesaggi alpini (attraversati dagli elefanti del condottiero cartaginese Annibale Barca), poi ampiamente sfruttato in molti film alpini di Maciste (sempre mineralmente connotato come macigno, roccia e uomo di pietra).

Reso popolare dal successo di *Cabiria*, Maciste diventa bianco e approda al mondo contemporaneo nel 1915, grazie a una geniale trovata di Pastrone, che immagina un soggetto in cui una giovane spettatrice del suo *kolossal*, confondendo le piste di realtà e finzione, scrive alla produzione per chiedere l'aiuto di Maciste, cioè dell'attore di Itala Film che aveva visto al cinema, truccato da eroe africano.

Da quel momento Pagano e Maciste, interprete e personaggio, diventano una cosa sola e incominciano a muoversi, con la più che compiacente copertura della stampa popolare e della promozione cinepubblicitaria, in un territorio ibrido, miticamente sospeso tra realtà e finzione. Le cro-

nache del periodo, non solo italiane<sup>81</sup>, accostano, non di rado nella stessa pagina, le trame dei film di Maciste e il resoconto di imprese attribuite al celebre attore-personaggio nella vita reale, spesso in soccorso di curiosi in visita ai set o di comparse messe a repentaglio dai sempre più arditi e pericolosi effetti di ripresa.

Con le pantagrueliche e grandguignolesche imprese dei suoi muscoli, del suo anacronistico coraggio e del suo capacissimo stomaco, il gigante buono diventa così il fulcro metacinematografico di una saga eroicomica autoparodica e ricca di esotismo, che però trova proprio nelle Alpi, intese come teatro di guerra e di avventurose imprese, uno scenario ricorrente e assai congeniale. Oltre al *Maciste alpino* del 1916, fanno infatti parte della straordinaria saga alpina del forzuto dal cuore d'oro anche *Il gigante delle Dolomiti*, di Guido Brignone, 1926, con un ruolo di guida alpina, e *Il vetturale del Moncenisio*, di Baldassarre Negroni, 1927, dove Bartolomeo Pagano, detto Maciste, non interpreta Maciste sullo schermo, anche se, secondo la stampa dell'epoca e con l'evidente finalità di favorire il lancio del film, continua a farlo fuori dal set. La popolare rivista "Il Cinema Italiano"<sup>82</sup> pubblica infatti l'ennesimo e immancabile resoconto di *Una prova di coraggio di Maciste*:

[...] mentre si giravano alcune scene de *Il vetturale del Moncenisio* [...] uno degli attori [...] precipitò lungo la paurosa china. A stento riuscì ad afferrarsi ad un albero ed a restare sospeso sul burrone spalancato sotto di lui [...] sarebbe certamente perito, se Maciste, noncurante del pericolo, non si fosse lanciato in suo aiuto [...]. E quando Maciste, dopo inaudite fatiche, trasse in salvo il compagno di lavoro, tutti i presenti alla terrificante scena scoppiarono in applausi all'indirizzo del valoroso attore, che aveva saputo dare una prova di coraggio e di forza, tanto più ammirevole in quanto che fuori della finzione di scena.

Un'altra forma di celebrazione delle imprese alpinistiche di Maciste compare pochi mesi dopo anche nella rubrica *Siluetas de la pantalla* del citato numero di fine anno di "Popular Film":

Maciste hizo construir recientemente un precioso chalet en San Hilario, en la Liguria, en la cima de una colina, junto el Mediterráneo azul. Para subir de Nervi

81. La rivista spagnola "Popular Film", nel numero XX del 29 dicembre 1927, dedica a Bartolomé Pagano un'ampia nota della rubrica *Siluetas de la pantalla*, intervistando l'attore italiano e sottolineando come: «Las cuarenta primaveras no parecen pesar sobre los hombros de Maciste pues este notable intérprete del *écran* conserva todavía toda la agilidad y gallardía de un joven de los veinticinco a los treinta años [...]. Una de las habitaciones más espaciosas de la residencia de Maciste es la que le sirve de gimnasio. Por las manos del artista pasa todos los días un verdadero arsenal de diferentes aparatos gimnásticos, a fin de que su recia musculatura no se atrofie por la falta de ejercicio», p. 11.

82. "Il Cinema Italiano", IV, 15 giugno 1927, n. 12, p. 3.

a San Hilario, un hombre normal emplea tres cuartos de hora. Maciste escala la empinada cuesta en quince minutos. Si alguien le pregunta: «¿Ha sido usted alpinista?», él le responderá: «Sí; lo he sido en el cinema. Lo fui después que tomé parte en la película *Cabiria*, la obra que me ha proporcionado la popularidad de que hoy disfruto. Fué después de ese film que se llevó a la pantalla *Maciste alpinista*, que interpreté por cuenta de la Italia Film, de Turín. Hoy, por la segunda vez, he vuelto a ser alpinista en una película intitulada *El gigante de la montaña*<sup>83</sup>.

La sovrapposizione tra attori e personaggi e la conseguente interferenza tra la finzione del cinema e la realtà della sua produzione aveva però toccato il suo punto più alto oltre dieci anni prima, proprio con la produzione di propaganda bellica intitolata *Maciste alpino*, girata nel corso del 1916. All'inizio del film una troupe di Itala Film viene infatti sorpresa dall'entrata in guerra del Regno d'Italia in un villaggio delle Alpi austriache, dove si trova per girare gli esterni di un film di Maciste. Attori e tecnici, in quanto sudditi nemici, vengono trattenuti e rinchiusi in un campo di internamento, da dove riescono a fuggire verso l'Italia grazie alla forza travolgente di Maciste-Pagano, ma anche con il decisivo e generoso aiuto di una patriottica famiglia italiana che vive proprio sul confine. Tornato in Italia, Maciste si arruola nel corpo degli alpini e combatte alla sua maniera una sorta di guerra privata, con l'obiettivo di riconquistare all'Italia la lussuosa residenza alpina dell'eroica famiglia che lo aveva aiutato durante la fuga. L'epica corale, sacrificale e solidale del corpo degli alpini e quella individualistica e insofferente alle regole e alla disciplina incarnata da Maciste e dal suo surreale umorismo cinetico si alternano in controcanto, dando vita a un film ricco di azione e di riprese spettacolari, che molto devono all'inventiva fotografica di Segundo de Chomón, inventore e artefice dei numerosissimi effetti di scena e di ripresa. Proprio perché godibile nei suoi meccanismi comici e di trama, e quindi piuttosto atipico per i formati della cinepropaganda bellica, il film viene distribuito con notevole successo anche all'estero. Oltre a circolare, come è ovvio, nei Paesi alleati (è noto come *Maciste chasseur alpin*, in Francia, e come *The Warrior*, nel Regno Unito e negli USA), incuriosisce anche il pubblico di molti Paesi neutrali, particolarmente curiosi di immagini della guerra. In Spagna si intitola *Maciste alpino contra los austriacos* (come dimostra la citata intervista è attestato anche il titolo *Maciste alpinista*, mentre *Il gigante delle Dolomiti* diventa *El gigante de la montaña*). Sui mercati ispanoamericani la guerra di Maciste viene invece distribuita con il titolo di *Maciste, soldado alpino*<sup>84</sup>. Il successo è tale che il film trova spazio e po-

83. "Popular Film", XX, 29 dicembre 1927, p. 11.

84. Lo ricorda con questo titolo, per esempio, lo scrittore cubano Alejo Carpentier, che lo cita in *Primitivos del cine*, una delle quasi duemila note della rubrica *Letra y solfa*,

polarità, come *Maciste in den Alpen*, persino sugli schermi di un paese nemico come la Germania, dove i film di Maciste avranno grande successo anche nel dopoguerra, al punto da fare dei tedeschi i coproduttori di diversi episodi della saga e da indurre Pagano a trasferirsi per quasi due anni a Berlino<sup>85</sup>.

Nell'intervista spagnola, non facile, perché Maciste «es de un carácter tan taciturno, que parece nacido exprofeso para el arte mudo», il contratto tedesco è ricordato in termini di diffidenza per gli svalutatissimi marchi della Repubblica di Weimar:

Me llamaron de Alemania para trabajar en una película alemana. Me pagaron en liras, en liras italianas, con una L mayúscula, pues no les tenía ninguna confianza a los marcos, especialmente entonces (que aún eran desconocidos los Renten marks<sup>86</sup>.

### *La letteratura cinematografica di Blasco Ibáñez tra propaganda di guerra e propaganda di pace*

Maciste non è comunque il solo eroe che, provenendo da modelli di sacrificio e di eroismo bellico di tradizione classica (spesso evocati anche dai corrispondenti di guerra spagnoli, inviati sul fronte italiano), si trova a passare attraverso la guerra moderna per poter completare il proprio percorso di transito dal mondo antico al dopoguerra e al divismo cinematografico dei ruggenti anni Venti. Un percorso analogo caratterizza anche alcuni dei personaggi romanzeschi creati durante la guerra dalla fantasia letteraria e propagandistica di Vicente Blasco Ibáñez: in particolare il patriarcale Centauro (nomignolo *choisi*) Madariaga di *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, e il capitano Ulises (*nom choisi*) Ferragut, protagonista di *Mare Nostrum*.

Se Segundo de Chomón, con i suoi effetti di animazione e le sue trovate fotografiche, ha di fatto anticipato e inaugurato il passaggio del cinema internazionale da una propaganda bellica di mobilitazione a una propaganda antimilitarista, bellico-pacifista e di riflessione, i personaggi

tenuta per tutti gli anni Cinquanta sul quotidiano venezuelano "El Nacional", e oggi raccolta nel volume XV – *Letra y solfa/Cine* delle *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1992, p. 37.

85. In coproduzione con la Germania vengono realizzati, negli anni di Caligari e di Mabuse, *Maciste und die Tochter des Silberkönigs/Maciste e la figlia del re dell'argento*, 1922, di Romano Luigi Borgnetto, *Maciste und die Javanerin aka Man soll es nicht für möglich halten*, 1922, di Uwe Jens Krafft e *Maciste und der Sträfling Nr. 51*, 1923, ancora di Borgnetto.

creati da Blasco Ibáñez hanno avuto un ruolo decisivo negli sviluppi postbellici di questo percorso. Lo scrittore valenzano ha davvero molte cose in comune con il cineasta aragonese. Oltre a condividere lingua e cultura, i due sono quasi coetanei (Blasco ha quattro anni di più) ed entrambi hanno alle spalle una vita irrequieta, avventurosa, militante e cosmopolita, che li ha portati a vivere esperienze molto significative in Francia e in America Latina. Anche nel corso dei *Roaring Twenties* le loro vite, pur con diverse rotte e fortune, continuano a conservare un certo parallelismo. Entrambi muoiono in Francia alla fine degli anni Venti, a relativamente poca distanza l'uno dall'altro e dalla imminente crisi del muto: Segundo de Chomón muore a Parigi nel maggio del 1929 e Blasco Ibáñez a Mentone agli inizi del 1928. Del resto, anche ai tempi della Grande guerra, mentre Segundo de Chomón lavorava alacremente a Torino, Blasco Ibáñez faceva lo stesso a Parigi. Fuori dalla Spagna, entrambi erano professionalmente mobilitati come propagandisti per la causa dell'Alleanza (lo scrittore si era convertito in «soldado de la pluma» su invito diretto del presidente Poincaré, mentre il fotografo lo aveva fatto in base al contratto che lo legava a Itala Film). La critica della *Kultur*, intesa come demoniaco asservimento della tecnologia moderna (cinema compreso) alla causa e alle logiche perverse del militarismo, è forse il punto di più diretta corrispondenza tra i loro percorsi. Se il Trak di Segundo de Chomón chiede alla *Kultur* «un'idea geniale» (il cannone «Kolossal» e la guerra chimica), per rimediare all'inatteso fallimento del *Blitzkrieg*, il dottor Von Hartrott di *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* è, se possibile, ancor più esplicito nel descrivere il meccanismo attraverso la fin troppo trasparente metafora delle cannonate: «La *Kultur* sublimiza lo demoníaco que llevamos en nosotros, y está por encima de la moral, la razón y la ciencia. Nosotros impondremos la *Kultur* a cañonazos».

Alla causa dell'Alleanza Vicente Blasco Ibáñez non contribuisce però solo con la propria popolarità di romanziere e pubblicista, ma anche con uno stratificato patrimonio di saperi ed esperienze commerciali, editoriali e organizzative. Prima di convertirsi in uno scrittore di successo e di consumato mestiere, Blasco Ibáñez era infatti stato per decenni infaticabile animatore e protagonista, a Valencia e in Sudamerica, di visionari e titanici esperimenti politico-imprenditoriali di segno repubblicano, utopista, federalista, radicale e anticlericale (compreso il cosiddetto *blasquismo*, un movimento in favore della democrazia diretta e della mobilitazione permanente che da lui prende il nome). Diventato scrittore per intuizione e calcolo economico, Vicente Blasco Ibáñez era (e si considerava) un atipico misto di *hombre de letras* e di *hombre de acción*, un impresario culturale e un attento amministratore del proprio talento, pienamente capace di pianificare in dettaglio sia il proprio lavoro sia la propria carriera lette-

riaria e cinematografica. Allo scoppio della guerra, pur schierandosi per l'Alleanza, riesce, da buon wagnerofilo e da conoscitore delle Americhe, a collocare le proprie attività di intellettuale impegnato e di brillante propagandista nel cuore della rivalità franco-tedesca, mescolando e orchestrando in contrappunto (proprio come si faceva in Spagna) il mito progressista della Francia e il mito modernizzatore della Germania, ma anche accostando e intrecciando i temi della grande emigrazione e del cosmopolitismo a quelli della Grande guerra e del nazionalismo. Blasco Ibáñez era in effetti un convinto e dichiarato ammiratore della cultura romantica tedesca e in particolare di Wagner, al punto da omaggiarlo di continuo (con citazioni, episodi e nomi di personaggi di vari dei suoi romanzi)<sup>87</sup>, da chiamare Sigfrido il più giovane dei propri figli<sup>88</sup>, da ritradurre in spagnolo (da traduzioni francesi) vari scritti del grande compositore, per poi ricavarne un bel volume antologico<sup>89</sup>, e da dedicare alla figura di Wagner una delle sue fortunate conferenze cubane e argentine del 1909. Al di là delle citazioni che la documentano, questa ostinata devo-

86. "Popular Film", n. XX, 29 dicembre 1927, p. 11.

87. La presenza di riferimenti a Wagner punteggia tutta l'opera dello scrittore valenzano. Per limitarci ai romanzi poi popolarizzati dal cinema hollywoodiano: la protagonista di *Entre naranjos*, Leonora (che al cinema ha poi avuto il volto mitico di Greta Garbo), non solo è un'interprete teatrale di ruoli wagneriani, ma è una «adoradora rabiosa del genio alemán», talmente amato dal romanziere da essere citato positivamente persino nelle pagine di un romanzo dichiaratamente antitedesco come *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, in particolare per bocca del mistico russo Tchernoff (personaggio interpretato da Nigel de Brulier nella versione cinematografica di Ingram), che è anche l'evocatore dell'immagine neotestamentaria che dà il titolo al libro, un'immagine che proprio il cinema ha spesso associato alla guerra e alle note della celebre Cavalcata delle Valchirie, il notissimo brano di Wagner che apre l'atto terzo di *La valchiria* (a guerra in corso, nel 1915, D.W. Griffith lo aveva scelto per l'accompagnamento di *The Birth of a Nation*, mentre nel 1979 Francis Ford Coppola lo ha ancor più esplicitamente collegato all'immagine cristiana dell'Apocalisse, con *Apocalypse: Now*, 1979). In *Mare Nostrum*, la figura femminile più pericolosa e importante, una spia archeologa che sarebbe piaciuta a Indiana Jones, si presenta al protagonista in questo modo: «Llámeme Freya. Es un nombre de Wágner. Significa la Tierra y al mismo tiempo la Libertad... ¿Le gusta á usted Wágner?» (evidente antenato della celebre domanda che fa da titolo al noto romanzo di F. Sagan, *Aimez-vous Brahms?*, pubblicato nel 1959, e portato al cinema nel 1961 da Anatol Litvak, come *Goodbye Again*, con Ingrid Bergman e Yves Montand come protagonisti).

88. Il politico radicale e giornalista repubblicano Sigfrido Blasco Ibáñez (1902-1982), poi coinvolto nello scandalo delle bische truccate che a metà degli anni Trenta travolge Lerroux e il suo partito.

89. R. Wagner, *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*, Valencia, Samper, 1901. L'antologia, preceduta da un prologo di Vicente Blasco Ibáñez in cui si tesse un elogio dell'attivismo di Wagner e della sua vocazione di «hombre de acción», include due novelle e una trentina di brevi scritti saggistici, alcuni dei quali dedicati da Wagner all'analisi del proprio lavoro operistico.

zione per l'opera totale di Wagner lo aiuta a pensare in grande e a trasformare il tema della Grande guerra in un ponte ideale tra Europa e America e tra romanzo e cinema. Durante il conflitto perfeziona, a fini di propaganda, un tipo di prosa narrativa fortemente influenzata dallo stile giornalistico e da quello cinematografico. Anche per questo, a guerra finita, non fatica molto per cedere a Hollywood i diritti di molti dei propri *best-seller*, contribuendo in questo modo a trasformare in divi internazionali e in immortali icone di ambiguo erotismo due star mitiche come Rodolfo Valentino prima (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, di Rex Ingram, 1921, e *Blood and Sand*, di Fred Niblo, 1922, remake di un precedente adattamento, diretto nel 1917 dallo stesso Blasco Ibáñez insieme a Ricardo de Baños) e Greta Garbo poi (la futura Mata Hari esordisce infatti a Hollywood nel 1926 con due film usciti quasi in contemporanea: *Torrent*, di Monta Bell, tratto dall'ultrawagneriano *Entre naranjos*<sup>90</sup> e propagandato come *Ibanez' Torrent*, e *The Temptress*, di Fred Niblo e Mauritz Stiller, tratto da *La tierra de todos*). Tra i molti titoli che Blasco Ibáñez mette in questo periodo a disposizione della celluloida, ci sono anche tre romanzi di propaganda legati alla guerra. Oltre al notissimo *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1916, scritto con dichiarato intento propagandistico in favore dell'Alleanza (e della pace), ci sono infatti il già citato *Mare Nostrum*, 1917, e l'originale *Los enemigos de la mujer*, 1919. Nel loro insieme i tre romanzi conformano una curiosa trilogia di guerra e spionaggio, che si somma a una serie di corrispondenze giornalistiche (inviata da Parigi a varie testate del mondo ispanofono) e a una monumentale e dettagliatissima ricostruzione cronistico-divulgativa, pubblicata durante il conflitto in nove volumi riccamente illustrati<sup>91</sup>. Tutte queste attività e lo sfrenato attivismo che le rende possibili concorrono al labirintico arazzo di un contributo creativo davvero molto personale e articolato alla riflessione pubblica sul conflitto in corso. Complessivamente, questo *corpus* enfatizza, con significativo anticipo, una nota antimilitarista e pacifista destinata a caratterizzare nel lungo periodo (attraverso le pagine di reduci come Ernest Hemingway ed Erich Maria Remarque e il successo di romanzi *pamphlet* come *Johnny Got His Gun* dello sceneggiatore Dalton Trumbo, ma anche attraverso molti titoli del cinema sonoro)<sup>92</sup> la memoria

90. In precedenza già portato al cinema da una produzione spagnola diretta da Alberto Marro, nel 1914.

91. Vedi nota 63.

92. Tra i principali: *Vier von der Infanterie*, 1930, esordio sonoro di G.W. Pabst; *All Quiet on the Western Front*, 1930, che Lewis Milestone ricava da H.M. Remarque; *La grande illusione*, 1937, di Renoir; *Paths of Glory*, 1957, di Stanley Kubrick; *La Grande Guerra*, 1959, di Mario Monicelli; la versione cinematografica di *Johnny Got His Gun*, 1971, di Dalton Trumbo; *Uomini contro*, 1970, di Francesco Rosi; *La chambre verte*,

letteraria e cinematografica della Grande guerra, rendendola, da questo punto di vista, molto diversa dalla produzione dedicata alla Guerra civile spagnola e alla Seconda guerra mondiale, conflitti resi altrettanto epocali dalla letteratura e dal cinema, ma nella cui memoria collettiva le ragioni di parte dei belligeranti hanno contribuito a occupare il centro del dibattito, dominando anche e soprattutto i relativi dopoguerra.

Al centro delle proprie trame di guerra e spionaggio, Blasco Ibáñez colloca infatti figure d'eroe al tempo stesso testimoniali e problematiche, dominate dall'educazione ricevuta, ma ribelli rispetto all'ambiente di provenienza. Attraverso queste figure lo scrittore propone e sviluppa in senso propagandistico una linea di riflessione molto personale sulla cultura tedesca, su quella francese e su ciò che l'una e l'altra possono rappresentare, sia in positivo che in negativo, come modelli per l'Europa, ma soprattutto per una Spagna psicologicamente e geopoliticamente ancora in bilico tra passato e futuro, tradizione e modernità, mondo antico e progresso, Mediterraneo e Atlantico, Africa e America Latina, Europa del Sud ed Europa continentale, conflitti coloniali ed emigrazione.

Ne deriva una prospettiva molto spagnola e molto panispanica sul collasso della coscienza europea, ma anche sulla effettiva consistenza storica, oltre che politica e militare, delle frontiere linguistiche, confessionali e culturali che dividono le diverse nazioni belligeranti e segmentano il vecchio continente. Proprio il cinema muto (con la sua immediata capacità di valicare commercialmente molte di queste frontiere, senza avere bisogno di grandi mediazioni a partire da quelle linguistiche), aveva del resto contribuito molto a diffondere la sensazione che fosse possibile fare a meno dei confini e/o valicarli quasi senza pensarci. Il cinema muto realizza, in questo senso, con la sua sola esistenza, qualcosa di simile a ciò che la neve produce sulle Alpi e nella coscienza verbale del celebre dialogo tra fuggitivi con cui si conclude *La grande illusion*, 1937, di Renoir. Il cinema muto, pur essendo come le frontiere «une invention des hommes», assomiglia in questo alla natura e come lei «s'en fout»:

Maréchal – Mais dis donc, t'es bien sûr que c'est la Suisse là-bas en face?

Rosenthal – Ça fait aucun doute.

Maréchal – Ça se ressemble tellement mon vieux!

Rosenthal – Ah, qu'est-ce que tu veux, une frontière ça se voit pas, c'est une invention des hommes, la nature s'en fout.

Se tutto questo è (e/o diventa) vero per l'Europa in guerra, sembra esserlo (e/o diventarlo) ancora di più per un paese periferico e non belligerante come la Spagna della *Belle Époque*.

1978, di Truffaut e *La vie et rien d'autre*, 1989, e *Capitain Conan*, 1996, di Bertrand Tavernier.

Per questo i protagonisti delle narrazioni di propaganda di Blasco Ibáñez passano, nel corso dei rispettivi romanzi e delle corrispondenti versioni cinematografiche<sup>93</sup>, da un neutralismo e da un pacifismo di comodo a un più concreto e positivo impegno nei servizi di informazione e nella lotta per sconfiggere il militarismo. Questa impostazione antimilitarista e liberoscambista, fra l'altro, rende la visione di Blasco Ibáñez particolarmente adatta a rappresentare e legittimare le strategie di mobilitazione attivate negli USA dall'amministrazione Wilson a colpi di Liberty Bonds, il che, ovviamente, contribuisce in modo determinante a spalancare al propagandista valenzano le porte di Hollywood.

In Spagna, tutti e tre i romanzi vantano comunque tirature superiori alle centomila copie. Oltre Atlantico, però, le cose vanno, se possibile, ancora meglio: la traduzione inglese di *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, realizzata da Charlotte Brewster Jordan, è addirittura il libro più venduto del 1919, con un successo librario il cui precedente meno lontano è *La capanna dello Zio Tom*.

Sia *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* sia *Mare Nostrum* vengono scritti e pubblicati a conflitto ancora in corso e dunque pur conservando, nella costruzione, nei personaggi e nello stile, una certa ambizione letteraria, sono anche gesti intellettuali dichiaratamente sorretti da una più che esplicita intenzione propagandistica. Sono interventi sull'attualità e, per così dire, antenati dei moderni *instant book*. *Los enemigos de la mujer* esce invece a guerra appena finita, mentre a Versailles si sta ancora discutendo sulle condizioni della pace. Anche grazie alla quota di popolarità che gli deriva dall'essere dedicati a un tema del momento, tutti e tre i romanzi vengono acquistati da Hollywood e trasposti per il grande schermo nel giro di relativamente pochi anni, sia pure con accoglienza abbastanza diseguale (con grandissimo successo *The Four Horsemen of the Apocalypse*, con relativo successo gli altri due titoli). Per quanto rapido, il processo di adattamento non consente a nessuno dei tre film di beneficiare dell'effetto di *instant book* che aveva caratterizzato la circolazione dei libri. Tutti e tre i film, infatti, escono non solo nel dopoguerra, ma anche dopo l'uscita dell'ultimo volume della trilogia (*The Four Horsemen of the Apocalypse* debutta al cinema nel 1921, *Enemies of Women* nel 1923 e *Mare Nostrum* nel 1926).

Sia *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* sia *Mare Nostrum* vengono trasposti da e per iniziativa di un regista-produttore di origini irlandesi: Rex Ingram (un John Ford di famiglia protestante e rovinato dal sonoro, perché più romantico e romanzesco, ma assai meno epico e coralmemente av-

93. Oltre alle trasposizioni mute, sia *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* sia *Mare Nostrum* hanno conosciuto nel secondo dopoguerra anche versioni sonore (Vincent Minnelli, 1962, e Rafael Gil, 1948), sia pure riambientate ai tempi del secondo conflitto mondiale.

venturoso del suo cattolico compatriota). Ingram, come detto, è stato la figura chiave, insieme a Niblo, per la breve e folgorante carriera cinematografica di Rudy Valentino, il cui mito (di recente omaggiato da *The Artist*, 2011, di Michel Hazanavicius, il cui immaginario protagonista si chiama George Valentin) deve moltissimo proprio a Blasco Ibáñez, sia per *The Four Horsemen of the Apocalypse*, che per *Blood and Sand*<sup>94</sup>.

Il terzo romanzo di propaganda di Blasco Ibáñez, *Los enemigos de la mujer*, ambientato fra i giocatori d'azzardo di Montecarlo, è stato invece portato sullo schermo da Alan Crosland (il futuro regista di *The Jazz Singer*, il primo film compiutamente sonoro della storia del cinema) su iniziativa del magnate germanofilo William Randolph Hearst, nel dopoguerra ragionevolmente desideroso di rifarsi una verginità.

### *Quattro cavalieri per una guerra di fanti e trincee*

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* guarda alla guerra e all'Europa non da una prospettiva spagnola, ma da una prospettiva transatlantica, panispanica e cosmopolita. Blasco Ibáñez inserisce la guerra nel gioco di generazioni di una grande saga familiare. Trasfigurando una genealogia mitica neopagana, narra il destino della discendenza cavalleresca del «Centauro» Madariaga, patriarca equestre di una composita stirpe di migranti europei arricchitasi in Argentina con il lavoro e il matrimonio, in un paese dove cavalli e cavalieri sono una cosa sola e portano prosperità e pace invece che, come nell'escatologia cristiana (ma anche nella caduta di Troia e nelle trincee della Grande guerra) morte e distruzione (a questa tradizione di sacrificio eroico dei cavalli e dei cavalieri nel mondo pedestre dei fanti e delle trincee ha di recente reso omaggio Steven Spielberg, con *War Horse*, 2011). Le vicende di questa stirpe di *equites* neopagani (in realtà panteisti e neobarbarici, anche nell'uso, quasi asiatico, dei cavalli, che caratterizza *rancheadas* e *gauchadas*), segnati dalla memoria della guerra franco-prussiana del 1870, si complicano con il ritorno in Europa e la partecipazione alla guerra, su opposti fronti, della discendenza storica del mitico Centauro, cioè dei rampolli del ramo franco-argentino e di quello tedesco-argentino della famiglia. Vicente Blasco Ibáñez si allontana a questo punto dal mito classico (e dalla *gauchada* con cui lo

94. Sul mito di Valentino la bibliografia è molto ricca. Oltre al terzo capitolo, *The Return of Babylon: Rudolph Valentino and Female Spectatorship (1921-1926)*, del citato volume di M. Hansen, *Babel and Babylon*, si possono vedere anche i quasi quaranta saggi raccolti da S. Alovio e G. Carluccio nel volume *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Stati Uniti e Italia negli anni Venti*, Torino, Kaplan, 2010.

aveva fatto rivivere oltre Atlantico) per passare a una metaforica equestre di segno diverso, scopertamente neotestamentaria, biblica e cristiana. Da un lato propone, per bocca di un russo socialisteggiante, misticheggiante e rasputiniano, l'immagine dei quattro cavalieri dell'Apocalisse (fame, guerra, pestilenza e morte) come contraltare collettivo all'icona solitaria e vitale del Centauro Madariaga. Dall'altro, pone al centro della trama la figura ambigua di un altro Centauro, dotato di una diversa, meno evidente e più sofisticata e sfuggente doppia natura. Questo Centauro di terza generazione, felicemente approdata ai benefici mondani della rendita, ha l'apparenza raffinata, debosciata e quasi *metrosexual* del *bon vivant* Julio Desnoyers. Benché pubblicato e pubblicizzato in una collana della Editorial Prometeo, Julio è un personaggio che assomiglia a Proteo. Il suo tema è la metamorfosi. Come Achille, passa da un radicale rifiuto della guerra, nascosto e beato fra le donne, a una morte virile ed eroica sui campi di battaglia. In termini di parallelismo neotestamentario, si tratta però di una variante moderna, dandystica e parigina del figliol prodigo crapulone (un «señorito de familia rica en mala inteligencia con sus padres», cioè uno dei tanti redditieri ispanici, arricchiti dai campi delle Americhe, ma sedotti dalle *lucres de Bohemia* delle grandi capitali europee). Solo alla fine di una lunga traversata, questo proteiforme eroe della rendita approderà al senso del tragico e finirà per convertirsi in combattente e caduto e per trovare posto in un immenso cimitero di guerra, rendendo così un paradossale omaggio alla composita identità e al vitalismo familista, posttribolare e machista del vecchio patriarca, che, contro ogni logica e per puro istinto, ne aveva fatto, fin da piccolo, il nipote preferito.

Il vecchio *estanciero* Madariaga e la sua *hacienda* in effetti sono descritti dalla prosa di Blasco Ibáñez come l'antitesi e il deliberato controcanto del Vecchio Mondo e delle sue molte divisioni (il Centauro ha infatti la capacità di tenere cavallerescamente insieme diverse nature: uomo e animale, ragione e istinto di conquista, cultura della pace e culto dell'impresa colonizzatrice, famiglia e avventura, lavoro e rendita, attività e speculazione). Al padre di Julio dice:

Fíjate, gabacho [...] yo soy español, tú francés, Karl es alemán, mis niñas argentinas, el cocinero ruso, su ayudante griego, el peón de cuadra inglés, las chinas de la cocina unas son del país, otras gallegas (c'est à dire espagnoles) o italianas, y entre los peones hay de todas castas y leyes. ¡Y todos vivimos en paz! En Europa tal vez nos habríamos golpeado a estas horas, pero aquí todos amigos<sup>95</sup>.

95. V. Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo, 1916, ma cito dalla ristampa del 1929, corredata di ampi dati su traduzioni e vendite dei principali *bestseller* dell'Autore, pp. 57-58.

Persino quando parla della guerra franco-prussiana del 1870, l'anziano patriarca ricorre alla propria esperienza per riscrivere in chiave argentina e pampeana gli stereotipi sui tedeschi e per prevedere che la lotta tra Francia e Germania non può essere che lunga e dura:

Estos *gringos* de la Alemania sirven bien, saben muchas cosas y cuestan poco. Luego, ¡tan disciplinados! ¡tan humilditos!... Yo siento decírtelo, porque eres gachacho; pero os habéis echado malos enemigos. Son gente dura de pelear<sup>96</sup>.

Rispetto al ricco emigrante spagnolo Madariaga e al suo pragmatico e incontenibile vitalismo decisionista, il giovane redditiero Julio, interpretato al cinema dal magnetico e ambiguo fascino di Rodolfo Valentino<sup>97</sup>, che al bordello balla un tango con un fiore in bocca, è senz'altro un Centauro 2.0, che bene rispecchia la complessità e le lacerazioni dell'Europa e della coscienza europea. Anche nel profilo della propria metamorfosi orchestra in crescendo e mantiene in tensione una serie di opposte nature: la pace e la guerra; una Francia idealizzata e una Germania stereotipata; una raffinata e flessibile educazione cosmopolita e il rigido e schematico nazionalismo che caratterizza la logica militare e la *culture de guerre* di chi lo recluta per la guerra.

Prima di approdare a questo sofisticato e fatale gioco di maschere Julio deve però compiere una lunga traversata, sia geografica che psicologica. I due elementi chiave di questo percorso sono, come spesso accade in Blasco Ibáñez, la musica e il mare.

La lenta metamorfosi di Julio inizia e si consuma mentre attraversa l'Atlantico, percorrendo a ritroso da ricco redditiero e in prima classe la rotta dell'emigrazione, seguita dal padre e dal nonno molti anni prima. Abituato a navigare in acque extraterritoriali su eleganti piroscafi di tutte

96. *Ivi*, pp. 53-54.

97. Nei saggi raccolti dal citato volume *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società...*, sia il magnetismo sia l'ambiguità di Valentino sono esplorati da diverse angolazioni e sempre come elementi fondamentali per la formula del suo divismo (a titolo di esempio si possono citare i contributi dei due curatori: S. Alovio, *Valentino "divo". La prospettiva sociale: fonti e interpretazioni*, pp. 25-47, e G. Carluccio, *Valentino "attore". La prospettiva filmica: lo stile di recitazione*, pp. 49-59). Al film tratto da *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* è dedicata addirittura un'intera sezione, intitolata *Scritture/riscritture: intorno a The Four Horsemen of the Apocalypse*. Oltre a un saggio di estetica di Dario Cecchetti, dedicato a *Simbolismo e modernismo in The Four Horsemen of the Apocalypse*, pp. 527-540, questa sezione comprende anche due studi più direttamente legati alle problematiche della storia, del suo trattamento e del suo *remaking*: G. Alonge, *Babel Revisited. La sceneggiatura di The Four Horsemen of the Apocalypse e la messa in scena della Storia*, pp. 542-557, e A.G. Mancino, *Il divo Julio e il remake di una guerra*, pp. 559-569.

le bandiere, abbordato non da flotte nemiche, ma da eleganti e insoddisfatte signore di diverse nazionalità, in cerca di galanti attenzioni, Julio stenta infatti molto a prendere sul serio la guerra delle nazioni. Il rischio di fare la fine che di lì a poco sarebbe toccata ai passeggeri del *Lusitania* incombe, ma, come coloro che danzano e brindano nei saloni del *Titanic*, lui non sembra esserne davvero consapevole. Nel bel mondo che lo circonda, la guerra è al massimo un tema di conversazione elegante, neppure tra i più interessanti. «Hablan de la guerra» è il vero tormentone marittimo con cui il passeggero Julio, imbarcato su una solida nave tedesca, registra, con distratto fastidio, l'avvicinarsi della tempesta. La sua iniziale miopia è rappresentata come il paradossale e superficiale frutto di una prospettiva culturale cosmopolita, espressione di un consistente privilegio socio-economico:

Yo he conocido alemanes, personas *chic* y bien educadas, que seguramente piensan igual que nosotros<sup>98</sup>.

Ad alimentare le grate illusioni di questo utopismo transnazionale della rendita contribuiscono, all'inizio del romanzo, il mare, la traversata e gli altri passeggeri:

Desnoyers era ottimista. ¿Qué podían significar estas inquietudes para un hombre como él, que acababa de vivir más de veinte días entre alemanes, cruzando el Atlántico bajo la bandera del Imperio?... Había salido de Buenos Aires en un vapor de Hamburgo: el *König Friedrich August*. El mundo estaba en santa tranquilidad cuando el buque se alejó de tierra. Sólo en Méjico blancos y mestizos se exterminaban revolucionariamente, para que nadie pudiese creer que el hombre es un animal degenerado por la paz. Los pueblos demostraban en el resto del planeta una cordura extraordinaria. Hasta en el trasatlántico, el pequeño mundo de pasajeros, de las más diversas nacionalidades, parecía un fragmento de la sociedad futura implantado como ensayo en los tiempos presentes, un boceto del mundo del porvenir, sin fronteras ni antagonismos de razas<sup>99</sup>.

A bordo, per celebrare il 14 luglio, gli altoparlanti del *König Friedrich August* arrivano addirittura a trasmettere le note della Marsigliese, giacché:

En los vapores alemanes se celebran como propias las grandes fiestas de todas las naciones que proporcionan carga y pasajeros [...]. Es una diversión más, que ayuda á combatir la monotonía del viaje y sirve á los altos fines de la propaganda germánica [...]. «¡Qué finura!» — decían las damas sudamericanas — «Estos

98. V. Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes...*, cit., p. 31.

99. *Ivi*, p. 11.

alemanes no son tan ordinarios como parecen. Es una atención... algo muy distinguido. ¿Y aún hay quien cree que ellos y Francia van á golpearse?...»<sup>100</sup>.

Di questa atmosfera di dialogo tra i popoli Julio approfitta per dare spazio ormonale alle teutoniche e abbondanti grazie di Berta Eckermann, «una alemana á la moderna, que no reconocía otro defecto á su país que la pesadez de sus mujeres, combatiendo en su persona este peligro nacional con toda clase de métodos alimenticios»<sup>101</sup>.

In pochi giorni però il vento, anche musicale, cambia. La guerra è dichiarata:

Y la banda de música, la misma banda que trece días antes había asombrado á Desnoyers con su inesperada *Marsellesa*, rompió á tocar una marcha guerrera del tiempo de Federico el Grande, una marcha de granaderos con acompañamiento de trompetas<sup>102</sup>.

Il contrappunto fra i due brani non può ovviamente essere riproposto con altrettanta immediatezza nel film muto di Ingram, dove pure abbondano le scene di canto, musica e ballo. Il cinema hollywoodiano si sarebbe ricordato bene di questo effetto e lo avrebbe riproposto e valorizzato molti anni dopo per un capolavoro del cinema sonoro di propaganda come *Casablanca*, sottolineando così in modo molto preciso il forte legame che unisce il Julio Desnoyers interpretato da Valentino al Rick Baine interpretato da Bogart.

Quasi fosse consapevole di questi futuri sviluppi, Julio si dimostra molto impaziente di verificare se è vero che, come avrebbe detto Bogart un quarto di secolo dopo, «We'll always have Paris». Nonostante a bordo il tema della guerra sia ormai onnipresente, ossessivo e fatidioso («Y en el restorán, en el café, en la calle, siempre la guerra... la posibilidad de una guerra con Alemania...»), Julio e le sue frivole frequentazioni galanti del bel mondo parigino hanno una vita sociale troppo intensa per potersi permettere di lasciare tempo e spazio a un simile «disparate» (non a caso Blasco Ibáñez sceglie una parola che, in Spagna, Goya aveva indissolubilmente associato ai disastri della guerra):

Imagínate una guerra. ¡Qué horror! La vida social paralizada. Se acabarían las reuniones, los trajes, los teatros. Hasta es posible que no se inventasen modas. Todas las mujeres de luto. ¿Concibes eso?... Y París desierto... [...]. No, no puede

100. *Ivi*, p. 12.

101. *Ivi*, p. 16.

102. *Ivi*, p. 26.

ser. Figúrate que el mes próximo nos vamos á Vichy: mamá necesita las aguas; luego á Biarritz. Después iré á un castillo del Loire [...]. ¡Y todo esto vendría á estorbarlo y cortarlo una guerra! No, no es posible. Son cosas de mi hermano y de otros como él, que sueñan con el peligro de Alemania. Estoy segura de que mi marido, que sólo gusta de ocuparse en cosas serias y enojosas, también es de los que creen próxima la guerra y se preparan para hacerla. ¡Qué disparate!<sup>103</sup>.

Nel segno del *disparate*, l'*incipit* marino del romanzo trova patetica corrispondenza nel finale, con la visita della famiglia Desnoyers, mutilati di guerra inclusi, alla tomba di Julio, perduta nella distesa di uno sterminato orizzonte di croci, che potrebbe persino ricordare la pampa argentina se non fosse in realtà un immenso cimitero di guerra, pieno di giovani morti anzitempo.

*Con Ulisse prima di Bloom e a Casablanca prima di Rick: Mare Nostrum*

Il tema della guerra delle nazioni vista dal mare è ovviamente ancora più forte in *Mare Nostrum*, che al cinema ha meno fortuna di *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sia perché esce qualche anno dopo, sia perché vede e racconta la guerra e l'Europa da una prospettiva assai meno americana. Il punto di vista spagnolo, borghese ed euro-mediterraneo della famiglia Ferragut risulta per Hollywood poco comprensibile e di difficile digestione. Il cosmopolitismo di questo romanzo è umano (persino troppo umano) e non mitologico e sovrumano. Al posto del titanico patriarca argentino e dei suoi nipoti ci sono infatti un padre notaio e un padrino bibliofilo (non a caso assorbito nella versione cinematografica dalla figura mitica del Tritone Apollo, uno zio lupo di mare convinto di avere visto Afrodite e palesemente ricalcato sulla figura cinematografica del Centauro Madariaga). Il mare e la navigazione non sono più un antefatto e un interludio, ma la principale location. Al posto di Parigi e dell'Atlantico, ci sono infatti una nave, la *Mare Nostrum*, e il Mediterraneo, il Mare Nostrum, cui la nave stessa deve il proprio nome. Al posto del nipote dedito alla bella vita c'è un figlio che, a furia di leggere romanzi (o, al cinema, di ascoltare racconti di mare), sogna una ruvida esistenza da capitano e navigante. Il modello dichiarato e puntigliosamente seguito da Blasco Ibáñez, con qualche anno di anticipo su un connazionale di Ingram come James Joyce, non è più la Bibbia, ma l'Odissea. Tutto è visto dal mare, con il capitano Ulises/Ulysses (*nom choisi*) Ferragut, comandante e proprietario della nave e, di conseguenza, arbitro della sua rotta nello spazio

103. *Ivi*, p. 31.

omonimo del Mare Nostrum (una collocazione oggi tornata di moda, dopo essere stata ripresa con vigore anche dalla propaganda fascista). Diviso fin da bambino tra letture avventurose e fantasie eroiche di guerra e conquista, Ulises/Ulysses è, ancor prima di prendere in mano il timone, un volitivo artefice del proprio destino. Lo accomuna a Julio «una mala inteligencia con sus padres», ma lo separa da lui la direzione di marcia. Julio, che come Achille muore in guerra e, di conseguenza, non diventa reduce, è un discendente di eroi dell'azione (Madariaga) ben dotato di inclinazioni contemplative e quasi voyeuristiche (cosa che lo rende congeniale al cinema e vicino agli spettatori). Ulises, che come Ulisse è un eroe della sopravvivenza e del ritorno, discende invece da una stirpe di *letrados* e approda al mare contro la volontà della famiglia (che lo preferirebbe avvocato, notaio o uomo di chiesa, cioè uomo di lettere invece che d'azione e d'armi). Ulises non è, come Julio, un redditiere puro e duro, ma incarna benissimo il nuovo tipo di rendita, opportunistica e dinamica (addirittura itinerante) che viene favorito e moltiplicato dal binomio guerra-neutralità. La guerra, per chi batte bandiera di un paese neutrale e ha una nave da noleggiare, si presenta come un semenzaio di insperate opportunità. Anche rispetto alle donne, Ulises (Antonio Moreno)<sup>104</sup> è diverso da Julio (e da Valentino). Ha il fisico e il fascino del *Latin lover*, ma, invece che per sedurre, lo usa per resistere alle tentazioni e addirittura, per provare a redimere chi lo tenta. Oltre a non cedere ai generosi incanti carnali della maga-sirena Freya, un'avvenente e seducente spia, interpretata dalla moglie di Ingram, Alice Terry (presente anche nel cast di *The Four Horsemen of the Apocalypse*), riesce di fatto a convertirla.

Nel complesso, Ulysses/Ulises è un misto di Madariaga e di Julio. Come il pirata di Espronceda e come il capitano Nemo di Verne, figure letterarie cui molto deve, Ulysses/Ulises considera il suo mondo (la sua nave e lo spazio marino a lei omologo oltre che omonimo) un regno indipendente e un mondo a parte, interculturale e potenzialmente capace di disinnescare ogni conflitto, anche perché dotato, come e più del Nuovo Mondo e della *hacienda* di Madariaga, di una storicità talmente propria da sfiorare il mito e la metastoria. Il Mare Nostrum su cui naviga la *Mare Nostrum* è in questo senso un equivalente mediterraneo ed europeo della Pampa australe in cui cavalca il Centauro Madariaga (la Pampa del resto è stata spesso paragonata al mare, al punto che in Argentina vengono chiamate *orillas*, cioè approdi e sponde costiere, le periferie dei centri abitati, visti come porti e isole in un mare d'erba). Come la grande tenuta

104. Sull'attore spagnolo, una buona biografia è M.C. Fernández, *Antonio Moreno: un actor español en Hollywood*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía/Consejería de Cultura, 2000.

del Centauro e la pianura sconfinata che la circonda, anche la nave di Ferragut e il mare in cui naviga configurano un multiverso estraneo, inas-similabile e a tratti persino antitetico ai conflitti tra le nazioni e i re della terra (in questo senso la *Mare Nostrum* del capitano Ferragut assomiglia molto alla nave *Arcadia* del Capitano Harlock, la figura di pirata intergalattico di recente riproposta dal cinema digitale in tutta la sua solitaria e disperata cupezza). Inizialmente, la nave è una perfetta metafora della neutralità e dei suoi benefici. Prima della guerra l'impresa marittima di Ferragut era sull'orlo della bancarotta. Grazie alla guerra e alle opportunità che offre, le cose cambiano e gli affari prosperano. Consapevole delle implicazioni classiche del nome che porta, durante uno scalo a Napoli, in un'Italia ancora neutrale, il bel capitano visita gli scavi archeologici di Pompei (nel film ripresi dal vero), dove viene agganciato dall'avvenente spia Freya, formalmente turista-archeologa, in realtà equivalente in chiave femminile e tedesca dei *Latin lover*, incaricata di contrattare la nave per rifornire di carburante un sottomarino tedesco impegnato nella guerra da corsa.

Per questa spionese via anche Ulises finisce, quasi suo malgrado, per trovarsi più coinvolto nelle logiche della guerra. In corso d'opera, proprio come Julio, arriva a prendere coscienza, parte e partito. Impara a resistere alle tentazioni della carne e sceglie di schierarsi e di combattere i nemici che nell'immaginario collettivo dell'epoca meglio incarnavano la psicosi della guerra, in quanto storicamente e miticamente invisibili quanto e più delle stesse spie (tra un romanzo e l'altro e prima di entrambi i film, in tutto il mondo, non solo iberofono, l'affondamento del *Lusitania* da parte dei sommergibili tedeschi aveva scatenato un misto di curiosità morbosa e di terrore paranoico, dando corpo al mito del nemico fantasma). Prendendo le distanze dal nichilismo del Nemo di Verne, l'Ulisse di Blasco Ibáñez si trasforma così in un Leopold Bloom del Mediterraneo, tra l'altro fisicamente molto somigliante, almeno sullo schermo, all'amante mediterraneo che agita i ricordi gibilterrani della Molly Bloom di Joyce. L'eroismo del bel capitano scende dal piedistallo del mito e torna a essere quello di un nostro contemporaneo e di un uomo del nostro tempo, spaventato dalle macchine del mito, sia che abbiano le forme di Afrodite, sia che assumano quelle di Nettuno. Facendo della *Mare Nostrum* uno spazio intermedio ed extraterritoriale, analogo al mitico *Café Americain* di *Casablanca*, 1941, di Michael Curtiz, si avvicina non solo a Julio Desnoyers, ma anche a Rick Baine, un personaggio il cui mito deve moltissimo a Ingram e a Valentino, e che, di conseguenza, ha parte delle sue origini nella fantasia romanzesca di Blasco Ibáñez<sup>105</sup>.

105. Con la celebre interpretazione di Bogart dialogano ovviamente moltissimi testi,

La versione cinematografica realizzata da Ingram è, specie per i canoni dell'epoca e per quelli del genere spionistico, molto realista, anche perché, a differenza di quanto aveva potuto fare con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Ingram non filma negli studi americani, ma in Europa e in ambienti reali (cosa negli anni Venti non comune e forse legata più alla necessità di contenere il *budget* di una produzione indipendente che a una deliberata e consapevole opzione artistica). Molte riprese vengono effettuate in Italia, dove Ingram aveva collaborato alla produzione del primo *remake* di *Ben Hur*, diretto da Fred Niblo nel 1925.

Proprio come Blasco Ibáñez, anche Ingram all'epoca risiedeva in Costa Azzurra e dunque tanto le *location* italiane quanto l'Autore del testo fonte erano per lui a portata di mano. I porti del Mediterraneo, sia dei Paesi belligeranti (Marsiglia) sia dei Paesi neutrali (Barcellona e, nell'epoca di ambientazione del romanzo e del film, Napoli) hanno sullo schermo un ruolo da veri protagonisti, davvero poco comune per un film di spionaggio (all'epoca un tipico genere da produzioni di studio, tanto da diventare, con il sonoro, uno dei pezzi forti del cosiddetto cinema dei telefoni bianchi).

#### *La guerra dei sessi durante la guerra mondiale*

Sia in *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* e in *Mare Nostrum*, che nei relativi film (alla cui sceneggiatura collabora), Blasco Ibáñez stabilisce in sostanza una radicale contrapposizione tra la logica della guerra e la vita interiore di coloro che la combattono. Per schierarsi (contro l'Intesa) e, prima ancora, per decidersi a farlo, Julio e Ulises devono infatti superare, con sofferenza e fatica, la loro condizione di redditieri e la loro stima per i tanti nemici (e le tante nemiche) di lingua tedesca buoni, colti, cosmopoliti, affascinanti e raffinati che conoscono e frequentano<sup>106</sup>.

sia filmici che letterari. Per quel che riguarda gli spazi iberofoni, oltre che nel film di Curtiz, in cui il volo salvifico è diretto a Lisbona, elementi e atmosfere di *Mare Nostrum* si ritrovano per esempio nell'ambientazione cubana e antillana di *To Have and To Have Not* di Ernest Hemingway, 1937, e si intrecciano poi con il mito di *Casablanca* sia attraverso gli adattamenti del romanzo di Hemingway (soprattutto il primo, interpretato da Bogart e diretto da Howard Hawks nel 1944) che in un testo di Erich Maria Remarque come *Die Nacht von Lissabon*, 1962. Sia Hemingway che Remarque, due tra i più famosi reduci della Grande guerra, hanno avuto con il cinema (e in particolare con il tipo di immaginario cinematografico alla cui codificazione hanno contribuito i film tratti dai *bestseller* propagandistici dedicati da Blasco Ibáñez a quella che chiamava «la guerra europea del 14») un rapporto professionale e personale molto articolato. Sul caso di Hemingway, la cui memoria di reduce si costruisce in esplicito dialogo con la Spagna, torneremo più avanti.

106. Questo aspetto psicologico dell'identità resistenziale (resistere alla tentazione di

Il rapporto fra uomini e donne, stravolto dalla guerra nei Paesi belligeranti, con le donne chiamate a uscire di casa, partecipare attivamente allo sforzo produttivo ed emanciparsi, rimane invece ancorato a dinamiche più tradizionali nei Paesi neutrali, che, anche da questo punto di vista, amministrano, in termini di machismo, una consistente rendita di guerra.

Lo schema di un mondo neutrale, cosmopolita e poliglotta si ripropone infatti, in chiave misogina e marcatamente omosociale anche in *Los enemigos de la mujer*, ambientato fra i giocatori d'azzardo riparati a Montecarlo, città-stato dove lo stesso Blasco Ibáñez si era temporaneamente trasferito, subito dopo la guerra, per riprendersi dalla troppo frenetica attività di propagandista svolta a Parigi durante il conflitto. Lo dice, proprio all'inizio, dirigendosi direttamente «Al lector»:

En 1918, casi al final de la guerra europea, caí repentinamente enfermo por exceso de trabajo. Había realizado un esfuerzo enorme escribiendo para los periódicos de España y América numerosos artículos, un cuaderno todas las semanas de mi *Historia de la Guerra* y dos novelas, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Mare nostrum*. Además hice muchas traducciones y otras labores literarias obscuras para la propaganda en favor de los Aliados. Durante cuatro años trabajé doce horas diarias, sin ningún día de descanso.

La dorata neutralità del Principato gli rivela una cornice da *Decameron*, cioè l'esistenza, in mezzo all'Europa, di un vero paradiso, come in Boccaccio anche narrativo, della rendita. Questo mondo, di sopravvissuti e reduci non del dopoguerra, ma della guerra ancora in corso, è come un sanatorio e un luogo di convalescenza (in questo senso, oltre ad anticipare *Ulysses* di Joyce, Blasco Ibáñez anticipa anche *Der Zauberberg*, 1924, di Thomas Mann, la cui trama è però ambientata prima della guerra), un ridotto per privilegiati, come la villa del *Decameron*, in cui tutto arriva, proprio come nel *Decameron*, attraverso la mediazione del narrato. I personaggi, un sodalizio maschile e misogino di giocatori d'azzardo compulsivi, le cui riunioni di gioco sono ospitate nella lussuosa Villa Serena, residenza di un aristocratico russo, il principe Lubimoff, e della sua compagna, la duchessa Alicia, ingannano il tempo facendo amena conversazione. Le loro 'giornate' e le loro 'novelle' sono punteggiate di osservazioni e aneddoti sui treni che vanno e vengono dal fronte, sulle notizie di guerra riportate dai giornali e sui dettagli che filtrano attraverso i contatti con i feriti che trascorrono nel Principato brevi periodi di riposo.

riconoscere le affinità culturali con i nemici) è cruciale e trova consacrazione, durante la Seconda guerra mondiale, in un testo di resistenza molto famoso come *Le silence de la mer* di Vercors, 1942, poi portato al cinema da Jean-Pierre Melville nel 1947 e in TV da Pierre Boutron nel 2004.

Questo mondo di irresponsabili privilegiati è, se possibile, ancor più lontano dalla guerra della Pampa di Madariaga, dell'Atlantico e della Parigi di Julio e della tolda della *Mare Nostrum* di Ferragut. La nota indirizzata al lettore è, ancora una volta, molto esplicita:

Como era país neutral, libre de los severos reglamentos impuestos por la guerra, las gentes afluían á él en busca de una existencia menos dura [...]. Apenas instalado en Monte-Carlo, vi con mis ojos de novelista un mundo anormal que vivía al margen de la guerra, queriendo ignorarla, para mantener tranquilo su egoísmo. Me admiró la tenacidad y la ceguera de los jugadores [...]. Fuí estudiando de cerca esta sociedad extraordinaria [...] y así empezó mi composición de *Los enemigos de la mujer*.

Oltre al celebre sanatorio di Thomas Mann, la Montecarlo del romanzo prefigura certe atmosfere della narrativa della *Lost Generation* e dei *Roaring Twenties*, popolando le pagine di Blasco Ibáñez di figure e ambienti che sembrano anticipare il mondo narrativo e mondano di Francis Scott Fitzgerald.

Come già aveva fatto in *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* e in *Mare Nostrum*, ancora una volta Blasco Ibáñez ritrae la neutralità (del Principato monegasco, ma, sia pure tra le righe, anche quella della Spagna) come un poco raccomandabile e perdonabile misto di disinteresse e di interesse, di distacco e di avidità, di illusioni e di cinico opportunismo, di cosmopolitismo e di rendita. Solo che in questo caso, grazie a un pizzico di senno di poi, il secondo termine della serie tende a prevalere caricaturalmente sul primo. Il tema della sterilità collegata a questo tipo di vita, alla misoginia e al perverso rapporto fra il misogino Lubimoff e la sua compagna Alicia, viene sessualizzato da numerosi riferimenti a simboli di fertilità. Alcuni sono buffi e blasfemi (come il pene d'oro che uno dei più scaramantici e misogini giocatori utilizza come portafortuna, sostituendolo alla croce in un personale rosario), altri sono panteisti («el invierno de la guerra» contrapposto a «la primavera de la paz», i fiori sulle tombe dei caduti, e la constatazione che «¡Ay! La tierra ignora los dolores», davvero molto vicina al citato «La nature s'en fout» del Rosenthal di Renoir, ecc.), ma tutti, direttamente o indirettamente, hanno a che vedere con il denaro, con la superstizione e con il rapporto dostojevskiano tra i giocatori e la fortuna. Al pari della guerra, il gioco divide il mondo non in colori o in numeri pari e dispari, ma in vincitori e perdenti. Persino le statue dei musicisti (immancabili in un musicofilo come Blasco Ibáñez) ospitate dal celebre Casinò sembrano rispecchiarlo, contrapponendo l'agiatazza del fortunato ispanofilo Massenet agli stenti di uno sfortunato Berlioz.

La versione cinematografica, oltre a trasformare dei nemici della donna in più banali nemici delle donne, restituisce in forma di ambiente il tratto corale e cosmopolita del romanzo, privilegiando però il punto di vi-

sta di un solo membro del club dei misogini, il più anacronistico, agiato e imperiale di tutti. Se Ulises era un misto di Julio e Madariaga, il conte Lubimoff di Crosland, oltre a essere l'impeccabile e ospitale padrone di casa di Villa Serena, è uno strano misto di Julio e di Ulises. Questo giocatore, cinico, raffinato e misogino, che si converte in spia viene interpretato, con eleganza da *bal masqué*, da un attore griffithiano come Lionel Barrymore, che, per l'occasione, confeziona una versione matura e deliberatamente infeconda del mondano Julio Desnoyers, offrendo a Crosland una falsariga che il regista avrebbe tenuto presente nel 1926, al momento di offrire al fratello di Lionel, John Barrymore, il ruolo di *Don Juan* in una delle prime produzioni del cinema sonorizzato.

Il mondo dei redditieri arriva con Lubimoff e il suo sodalizio tra maschi misogini davvero a un passo dal mondo dei reduci, anch'esso fortemente marcato da una ritualità omosociale che, oltre a riprodurre quella della guerra, serve a portare in primo piano il tema della sterilità e il suo rapporto (per il cinema fondamentale) con quello dello sguardo. Il nesso è anche statistico: essere redditieri (specie in un paese come la Spagna, dove pagando si poteva addirittura mandare in guerra qualcun altro) significa avere molte probabilità di sopravvivere e sopravvivere, proprio come diventare reduci, implica una postura da *flâneur*, da *voyeur*, da cineasta e da spettatore cinematografico. A chi, a differenza di Julio, è stato risparmiato dalla guerra (e dalla pandemia) non resta che stare a guardare, per vedere come va a finire.

### *Reduci in un paese neutrale: cinema e scrittura da Blasco Ibáñez a Hemingway e Brennan*

La tragica irriducibilità del conflitto agli stereotipi della propaganda di guerra, concepita a fini di mobilitazione, ma riciclata anche per celebrare la vittoria ottenuta su fronti lontani, si palesa ai soldati e ai testimoni diretti già durante il conflitto (nonostante la censura, diari, lettere e corrispondenze lo documentano in modo quasi ossessivo), ma diviene pienamente evidente anche per l'opinione pubblica degli USA e della Gran Bretagna solo con il ritorno dei reduci e il devastante impatto delle loro mutilazioni fisiche e psicologiche. Nel giro di relativamente pochi anni, tali mutilazioni, per definizione assenti dal coevo panorama spagnolo (che però ne aveva conosciute di analoghe al rimpatrio dei reduci della guerra ispano-americana, alcuni dei quali mutilati dai machete dei *mambises*)<sup>107</sup>, entrano a far parte della quotidianità e dell'immaginario

107. Il cinema, sia cubano sia spagnolo, ha a più riprese documentato questo stereotipo, con *La primera carga al machete*, 1969, di Manuel Octavio Gómez, l'animazione *El-*

collettivo molto più dei sacrari e dei cimiteri di guerra, anche grazie alla memorialistica di guerra e al successo dei film che ne ricava la ripresa postbellica del cinema muto<sup>108</sup>.

La Spagna, oltre a partecipare a tutto questo in termini di consumo spettatoriale, suscita però l'interesse personale di alcuni reduci. Attratti da un'immagine miticamente barbarica e primitiva della penisola (di ovvia derivazione romantica e letteraria), questi reduci scelgono zone relativamente periferiche e isolate del paese come personale territorio di fuga dalla modernità, dalla storia e dai traumi della guerra. Appena smobilitato, Gerald Brenan, un giovane intellettuale inglese, legato da forti vincoli amicali omosociali con alcuni membri omosessuali<sup>109</sup> del gruppo di Bloomsbury, oltre che con la pittrice Dora Carrington, si rifugia a Yegen nelle Alpujarras. Come è noto, i tortuosi meandri del labirinto «spagnolo» lo aiutano a ritrovare la via della storia e della sua complessità, portandolo a riflettere sul tema della guerra e convertendolo in una vera autorità riguardo al complesso processo storico che sfocia nella Guerra civile spagnola<sup>110</sup>. Nel 1957, ormai diventato un ispanista famoso, Brenan pubblica *South from Granada: Seven Years in an Andalusian Village*<sup>111</sup>, un dettagliato resoconto del suo personalissimo dopoguerra spagnolo<sup>112</sup>.

*pidio Valdés contra dólar y cañón*, 1993, dell'animatore Juan Padrón, e il canario *Mambí*, 1998, dei fratelli Santiago e Teodoro Ríos.

108. Soprattutto con un film di ricostruzione storica quasi filologico come *The Lost Battalion*, 1919, di Burton King, ricavato dalle memorie di Charles Whittlesey e interpretato da veri reduci della 77 Divisione, che avevano davvero combattuto nei boschi delle Argonne; ma anche con film caratterizzati da filtri spettacolari come *The Big Parade*, 1925, di King Vidor, e *What Price Glory?*, 1926, di Raoul Walsh, che portano sul grande schermo le memorie letterarie e teatrali del reduce mutilato Laurence Stallings, favorendo la sua cooptazione come soggetto e sceneggiatore da parte di Hollywood.

109. Sia per la distinzione tra omosessualità e omosocialità/sodalizio maschile sia per le sue applicazioni al mondo letterario inglese, faccio riferimento a E. Kosofsky Sedwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985. Sottolineo, di passaggio, come la guerra in genere e le guerre di fronte in particolare costituiscano contesti fortemente e forzatamente omosociali, prolungati in tempo di pace da molti fenomeni socialmente istituzionalizzati, come per esempio l'associazionismo combattentista e reducista.

110. La prima edizione di *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War* viene pubblicata da Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1943, e, con una rilettura non innocente, risulta molto evidente che il sottotesto implica un *ajuste de cuentas* con le logiche della guerra, viste attraverso le lenti di un immaginario bellico fortemente segnato dall'esperienza della Prima guerra mondiale.

111. London, Hamish Hamilton, 1957.

112. Portato anche al cinema, in forma di commedia, nel 2003 da Fernando Colomo con il titolo di *Al sur de Granada*.

Più di recente sono stati raccolti in volume, con il titolo di *Diarios de la Gran Guerra. Relato de un superviviente*<sup>113</sup>, una selezione di frammenti inediti dei suoi carteggi del tempo di guerra, completati da un'ampia antologia delle pagine autobiografiche sulla Prima guerra mondiale scritte successivamente<sup>114</sup>.

Se riordiniamo la rete dei testi citati con un criterio di cronologia biografica invece che editoriale, cioè lungo la sequenza memorie di guerra, memorie del dopoguerra e riflessioni sulla Spagna nel periodo fra le due guerre, risulta evidente che le quasi mistiche “*moradas*” ispaniche di Gerald Brenan<sup>115</sup>, combinando omosocialità, impotenza e misantropia, prendono forma in quasi perfetto parallelo con il percorso di ispanofilia, omosocialità, impotenza e misantropia compiuto negli stessi anni, in, con e sulla Spagna da una futura celebrità come Ernest Hemingway<sup>116</sup>.

Rispetto a Brenan, la cui vita e le cui opere sono giunte al cinema solo in parte e solo di recente<sup>117</sup>, Hemingway e i suoi libri sono stati assai più precocemente e pervasivamente assimilati e glossati dall'industria internazionale della celluloida, che ha contribuito ampiamente a divulgare e

113. Almería, Confluencias, 2014.

114. Si tratta di materiali già confluiti nell'autobiografia *A Life of One's Own: Childhood and Youth*, London, Cape, 1962 (che termina proprio con la decisione di partire per la Spagna, maturata subito dopo la smobilitazione) e, in minore misura, nel successivo volume di memorie *Personal Record: 1920-1972*, London, Cape, 1974, noto soprattutto per il resoconto del rapporto con Dora Carrington.

115. La più accurata eterobiografia di Brenan, compilata da Jonathan Gathorne-Hardy si intitola non a caso *Gerald Brenan: The Interior Castle. A Biography*, New York, Norton, 1993 e, sia pure con grande affetto per Brenan, concede molto spazio a temi controversi come la vocazione letteraria frustrata, l'alcolismo, l'impotenza, l'erotomania e il voyeurismo patologico, soprattutto in tarda età, del biografato. Si tratta di temi indubbiamente scabrosi e ineleganti, ma rilevanti sia per il parallelo con i personaggi di *Fiesta* di Hemingway, sia per ricostruire le mappe di una vera ossessione per i meccanismi dello sguardo e della prospettiva, di ovvia pertinenza per una riflessione sul cinema e il rapporto col cinema.

116. L'incondizionato amore di Hemingway per la Spagna, oltre che da migliaia di foto, cronache mondane, riviste di gossip, interviste, memorie di toreri, di parenti e di amici (veri e presunti), è documentato da vari racconti, da romanzi famosi come *Fiesta-The Sun Also Rises*, 1926, dal saggio *Death in the Afternoon*, 1932, dalla collaborazione, come Autore e voce recitante, al film *Spanish Earth*, 1937, di Joris Ivens, dal popolarissimo *For Whom the Bell Tolls*, 1940, dal reportage *The Dangerous Summer*, che raccoglie resoconti di corrida del 1959-1960 e da diverse eterobiografie molto “spagnole”, come quella di Michael Atkinson, *Hemingway: días de vino y muerte*, Aranda del Rey, La factoria de ideas, 2012, traduzione spagnola di *Hemingway Cutthroat*, New York, Minotaur, 2010.

117. Oltre che con il citato *Al sur de Granada*, 2003, di Fernando Colomo, anche con alcune scene di *Carrington* di Christopher Hampton, 1995.

rendere universalmente popolare sia l'immagine dello scrittore che la fama delle sue opere<sup>118</sup>.

Se il cinema deve a Hemingway numerosi soggetti, non di rado sfruttati più volte grazie a successivi riadattamenti, anche la parabola del reduce Hemingway ha un grande debito (diverso e molto più riconoscibile di quello di Brennan) con i miti e il linguaggio della celluloido.

Le fortune editoriali del primo romanzo di Hemingway, il celeberrimo *Fiesta-The Sun Also Rises*, pubblicato nel 1926, si inseriscono infatti in un fiorente filone di *restyling*, sia narrativo sia teatrale, della memoria reduce e reducista, legato in particolare al nome di Laurence Stallings (che pochi anni dopo sarà anche sceneggiatore della prima versione cinematografica di *A Farewell to Arms*, 1932, di Frank Borzage) e, ancor più, al successo ottenuto dalle versioni cinematografiche di alcuni suoi testi. Il romanzo autobiografico di Stallings *Plumes* esce un anno prima di *Fiesta* e approda a teatro e poi al cinema nello stesso anno, con il titolo di *The Big Parade*<sup>119</sup>. Il film, firmato da King Vidor nel 1925, usa come sfondo la partecipazione alla Grande guerra della celebre 42a Divisione. Nel 1926, cioè in contemporanea con la pubblicazione di *Fiesta*, arriva invece sugli schermi *What Price Glory?*, di Raoul Walsh, tratto dalla pièce musicale omonima di Laurence Stallings e Maxwell Anderson e ispiratore, tra l'avvento del sonoro e la stretta moralistica del proibizionismo e del Codice Hays, di una fortunata serie di scanzonate commedie musicali sulla guerra e l'itinerante dopoguerra di una coppia di *marines* rissosi, ubriaconi e rubacuori. La serie comprende il sonorizzato *The Cock-Eyed World*, 1929, e *Women of All Nations*, 1931, entrambi di Raoul Walsh, e *Hot Pepper*, 1933, di John Blystone, fin dal titolo il più latinoamericano di tutti. Questi *sequel*, ambientati nel dopoguerra, si incentrano, al pari del primo film (ambientato invece durante la guerra), sull'amicizia e la perenne rivalità (soprattutto in materia di colpo di fulmine per avvenenti

118. Seguendo l'ordine del rappresentato, invece che quello della rappresentazione: *A Farewell to Arms*, 1932, di Frank Borzage, che ha conosciuto anche un *remake* di Charles Vidor e John Huston nel 1957; *The Sun Also Rises*, 1957, di Henry King, con *remake* di James Gladstone nel 1984; *For Whom the Bell Tolls*, 1943, di Sam Wood e, addirittura, una cinebiografia televisiva a puntate di coproduzione ispano-italiana, *Hemingway: fiesta y muerte*, 1988, di José María Sánchez, in cui, per ovvie ragioni coproduttive, si concede molto spazio e molto peso agli eventi spagnoli e italiani della vita di Hemingway.

119. Uscendo quattro anni prima sia di *A Farewell to Arms* di Hemingway che di *In Westen nichts Neues* di Erich Maria Remarque, *Plumes* approda sullo schermo ai tempi del muto. La fortuna hollywoodiana dei testi di Hemingway e Remarque, inaugurata negli anni Trenta dai film di Borzage e di Milestone, si identifica invece fin dall'inizio con il sonoro (cui i reduci dei film ispirati al mondo narrativo di Stallings approdano solo per deriva seriale).

straniere) tra il sottufficiale Flagg (sergente e prototipo dei tantissimi sergenti dei *marines* poi diventati un vero cliché e quasi un marchio di fabbrica del cinema americano) e l'ufficiale Quirt (capitano), due valorosi sopravvissuti alla guerra e interpretati per tutta la serie da Edmund Lowe e Victor McLaglen. Autori, attori e registi della serie si divertono molto a inserire i personaggi di *What Price Glory?* sull'onda del successo ottenuto da McLaglen nel 1928 con *A Girl in Every Port* del reduce Howard Hawks. A colpi di ruvido cameratismo *yankee* e di sodalizio picaresco e competitivo tra maschi duplicano, sovvertono e ribaltano parodicamente il mito cinematografico dei *Latin lover*<sup>120</sup>. Nonostante i tratti vieppiù giocosi e farseschi di questi *cast film*, sia il sodalizio amicale che la rivalità in amore tra Flagg e Quirt hanno davvero molto in comune con l'atmosfera di alcune scene di *Fiesta*, come: la rivalità per l'amore della reduce Brett tra i reduci Jake e Mike; le sbronze e le scazzottate tra John, Jake e Mike; e, soprattutto, la competizione erotica con seduttori non americani e/o etnicamente connotati, come l'ebreo Robert Cohn, lo scozzese Mike Campbell, l'aristocratico greco Mippipopoulos e, naturalmente, il giovane torero sivigliano, gitano e *Latin lover*, Pedro Romero. La sua figura di giovane temerario (specchio di ciò che anche Jake e gli altri reduci erano, prima di essere menomati dalla guerra) è ispirata a quella di reali *mata-dor* del periodo (in particolare a Cayetano Ordoñez "El niño de la Palma"), ma anche inevitabilmente associato, specie nella ricezione del pubblico, al Juan Gallardo interpretato da Valentino per Niblo in *Blood and Sand*.

Il primo romanzo di Hemingway viene infatti pubblicato nell'anno in cui muore Valentino, il divo del muto che proprio dal romanzesco *mata-dor* di Blasco Ibáñez aveva saputo ricavare un fascino iconico che, come nel caso di molti toreri, la morte precoce si sarebbe incaricata di rendere del tutto inossidabile. Sia la morte di Valentino che la sua interpretazione di Juan Gallardo sono menzionate in varie delle prime recensioni di *Fiesta*, sia negli Stati Uniti che in Europa<sup>121</sup>. L'influenza di Valentino e di Blasco Ibáñez mi pare però non si limiti alla pur evidente relazione tra il personaggio del film di Niblo e il Pedro Romero del romanzo di Hemingway. Il semi-autobiografico protagonista di *Fiesta*, Jake Barnes, e la

120. L'intento sovversivo è perseguito con tale ostinazione che, in quasi tutti gli episodi della serie, la cifra del rovesciamento di stereotipi di genere è data dal fatto che il ruolo seduttivo, che era appannaggio dei *Latin Lover* (Valentino, Moreno, Novarro), spetta in questo caso alla donna straniera ed è intenzionalmente affidato alle principali bellezze latine di Hollywood, dalle messicane Dolores del Río, Elena Jurado e Lupe Vélez, alla francese Lili Damita (con l'unica eccezione della svedese Greta Nissen).

121. Il romanzo, pubblicato da Scribner's Sons, infatti esce prima a New York, nel 1926, e poi a Londra, nel 1927.

sua vita a Parigi devono in effetti almeno altrettanto al modo con cui Valentino aveva dato vita sullo schermo a Julio Desnoyers e alla sua Parigi di viziosi, debosciati e dame delle camelie. Nelle pagine del romanzo d'esordio di Hemingway la prospettiva del reduce viene in sostanza radicalmente valentinizzata, sia nelle ambientazioni che nei personaggi, intrecciando e contrapponendo i traumi della guerra a quelli della corrida e la Spagna torera di Juan Gallardo alla Parigi mondana, iperalcolica e galante di Julio Desnoyers. Come risulta più evidente se si tiene presente la lettura della corrida che Hemingway propone pochi anni dopo in *Death in the Afternoon*, la fiesta taurina contiene in sé e contrappone, per Hemingway, sia la prospettiva del reduce, incarnata dal toro (che però quasi sempre viene ucciso e non sopravvive), sia una radicale alternativa a essa (incarnata dallo stile del matador, per Hemingway comparabile a quello che persegue con la scrittura). In base alla lettura di Hemingway, nell'arena si confrontano infatti un giovane dotato, ma impreparato, che impara e diventa adulto in fretta (ma non abbastanza), cioè il toro, e un giovane dotato e preparato, che sulla violenza, la paura e il modo di metterle e tenerle in forma sa già tutto, perché arriva nell'arena dopo una lunga e meticolosa preparazione, tecnica, fisica e psicologica. La Grande guerra è per Hemingway un trauma e un massacro perché milioni di giovani arrivano al confronto con la morte e la violenza più da tori che da toreri, pieni di vita, ma carenti di una preparazione adeguata (anche perché, come ci ricordano i Monty Python: «No one expects the Spanish Inquisition»). Al fronte questi giovani imparano in fretta (spesso non abbastanza), ma proprio come il toro, perdono forza e slancio, fino al momento in cui, pur avendo finalmente capito, non hanno più energie, né per sottrarsi alla morte, né per sopravvivere. Rispetto alla guerra, la corrida modella e spettacolarizza un rapporto non caotico e meno morboso e traumatico con la violenza e la sua organizzazione. Il mondo della corrida ha regole coreografiche e cerimoniali che vengono maniacalmente rispettate, sia dai protagonisti che dagli spettatori che assistono alle corride (che Hemingway tende a idealizzare, in quanto *aficionados*, contrapponendoli implicitamente sia all'opinione pubblica sostanzialmente incompetente che aveva "guardato" la guerra, sia al pubblico dei film). Su questo modo di guardare la violenza, il prospettivismo di Brennan e quello di Hemingway non potrebbero essere più lontani. L'atteggiamento degli spagnoli davanti alla morte è in effetti esplicitamente collegato da Brennan a una forma di voyeurismo erotico, caratterizzata dal fatto di avere per oggetto atti di brutale crudeltà invece che orgasmi. Tale sguardo viene censurato proprio per la sua natura passiva e spettatorialmente cinematografica. In una pagina di *South from Granada*, senza menzionare esplicitamente né la corrida, né la Prima guerra mondiale, Brennan compara diret-

tamente la violenza in pubblico sugli animali (cui assiste a Yegen subito dopo la Grande guerra) alle violenze perpetrate sulla popolazione durante Guerra civile e la Peninsular War. In tutti gli esempi che evoca, proprio come al cinema e alla corrida, una moltitudine di adulti assiste quasi pornograficamente ad atti di violenza messi in pratica da una minoranza di giovani:

One does, however, come across cases of real brutality. One day while I was at Yegen a dog fell off a roof and lay in the street with its legs broken. The small boys tied a cord to it and dragged it round the village yelping piteously. Their elders watched in silence and did nothing. Now this was not an exceptional event, but a characteristic one. A mysterious change comes over some Spaniards in the presence of death and suffering. These things seem to draw out of them some deep approval, as if their own death-instincts had been unloosed and given vicarious satisfaction. It is not sadism or love of cruelty, but a sort of fascinated absorption in what they regard as the culminating moment of existence. They unite themselves to it as the voyeur may do to the spectacle of another person's orgasm. I have seen this attitude displayed on many different occasions in Spanish life, including some of the most important and sacred [...]. This is a feature which struck me very strongly during the early days of the Spanish Civil War. On both sides the murdering was done without official sanction by a very small number of persons most of whom were under twenty-four, and the majority in whose name it was done maintained a passive attitude. It was very rare for anyone to protest openly. Was this because Spaniards are lacking in moral courage or because there was all the time some part of their nature, a part to which they could not even privately admit, that took sides with the killing and drew a lugubrious satisfaction from it? [...]. Napier in his *History of the Peninsular War* observed that though Spaniards have more virtues than other people and fewer vices, it so happens that their virtues are passive and their vices active<sup>122</sup>.

Voyeurismo, passività, senso di impotenza. Le scomode sensazioni ben descritte da Brenan (anche perché a lui ossessivamente familiari, almeno secondo un biografo attento e prolisso come Jonathan Gathorne-Hardy) non spiegano il Romero di Hemingway, ma fanno emergere molto del non detto riguardo alla figura del reduce Jake Barnes, il cui complesso rapporto con i molti amanti di Brett ha qualche punto di contatto con la complessa e perversa relazione del quarto incomodo mantenuta da Brenan con il complicato *ménage à trois* tra Dora Carrington, Ralph Partridge e Lytton Strachey, i tre amici che gli rendono visita in Spagna subito dopo le nozze, a dir poco di facciata, tra la Carrington e Partridge.

Il ricordo della guerra, su cui si costruisce la memoria traumatizzata di

122. G. Brenan, *South from Granada*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, capitolo 9, *Masons and Animals*, pp. 93-94.

ogni reduce, viene infatti cifrato da Hemingway nel contrappunto tra amore e impotenza e nel conseguente disadattamento di Jake Barnes, reso impotente da una ferita di guerra, rispetto alla vita quotidiana del tempo di pace<sup>123</sup>. La prosa quasi giornalistica e molto cinematografica di Hemingway, con molte descrizioni d'ambiente e di paesaggio e moltissimi dialoghi, rovescia e corrode, ma anche rifonde e ripropone, molti degli stereotipi diffusi dalla precedente cineletteratura bellica di propaganda (la disinvolta Lady Brett, che in guerra è stata crocerossina, è per esempio una chiara derivazione del personaggio cinematografico della spia, reso popolarissimo, anche in Spagna, dal successo dei numerosi film sulla figura di Mata Hari). Lo stile diretto proposto da Hemingway, aggiorna radicalmente le mappe di Blasco Ibáñez, sia in termini di guerra che in termini di seduzione e *femmes fatales*, proprio come stavano ormai cominciando a fare anche alcuni dei più lungimiranti impresari della celluloidi, sempre più interessati a sperimentare nuove ricette, se non meno propagandistiche, almeno altrimenti propagandistiche. Questa metamorfosi dei magnati di Hollywood si intreccia con l'avvento del sonoro e può essere sintetizzata come passaggio dalla Prima guerra mondiale panteista e propagandistica di Blasco Ibáñez a quella reducista, umanista e cristiana di Erich Maria Remarque. Come ogni cambiamento, anche questo, incontra però la resistenza creativa di alcuni produttori-registi che restano fedeli alle formule del muto e del romanzesco e si trovano di conseguenza costretti a sperimentare, con incerte fortune, formule produttive diverse e alternative a quelle dei film girati nei grandi Studios. Uno di questi registi è Ingram e uno dei capolavori di questo tipo di sperimentalismo anacronistico, che meriterebbe di essere studiato in dettaglio, perché anticipa molti aspetti del futuro cinema indipendente, è proprio *Mare Nostrum*, girato interamente in Europa e filmato di preferenza in ambienti reali. Essendo il film assai meno noto di *Blood and Sand* e *The Four Horsemen of the Apocalypse*, le notevoli analogie tra il romanzo di Hemingway e la coeva versione di *Mare Nostrum* hanno finora ricevuto pochissima attenzione. Rex Ingram, che in Irlanda aveva un fratello reduce ed eroe della

123. La bibliografia sul primo romanzo di Hemingway e il suo uso di stereotipi legati al reducismo e alle identità razziali e sessuali è ovviamente molto ampia. Tra quella recente e che meglio utilizza categorie comparabili a quelle cui abbiamo fatto riferimento per Blasco Ibáñez e Brenan, mi limito a segnalare la monografia sui reduci di B. Linker, *War's Waste: Rehabilitation in World War I America*, Chicago, Chicago University Press, 2011, la tesi di dottorato di M. Takeuchi, *Male Homosocial Landscape: Faulkner, Wright, Hemingway, and Fitzgerald*, discussa alla Kent State University nel 2011, e due raccolte di saggi sul romanzo: L. Wagner-Martin (ed.), *Ernest Hemingway's The Sun Also Rises: A Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2002, e D. Bryfonski (ed.), *Male and Female Roles in Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*, Detroit, Greenhaven/Gale, 2008.

Grande guerra, realizza il film in luoghi molto familiari all’Hemingway degli anni Venti come l’Italia, la Francia e la Spagna. Il ruolo di protagonista è affidato al divo spagnolo Antonio Moreno, specializzato come Valentino e il messicano Ramón Novarro (attore molto amato e utilizzato da Ingram), nel ruolo romantico dell’avventuriero seduttore e *Latin lover*. Le analogie macronarrative tra il protagonista di *Fiesta* e il personaggio di Ulyses Ferragut, interpretato per Ingram da Moreno (che proprio con la morte di Valentino si candida a passare dal ruolo di rivale a quello di possibile erede artistico del divo scomparso), aiutano Hemingway a rendere narrabile e a tratti persino esemplare la vita amorale e picaresca della *Lost Generation*, rispetto alla quale un giornalista reduce come Hemingway si colloca in una posizione voyeurista e un po’ eccentrica<sup>124</sup>, per certi versi paragonabile a quella del Brenan di Yegen rispetto al gruppo di Bloomsbury e ai coniugi Woolf (senz’altro la più celebre tra le coppie di amici che vanno a trovarlo in Spagna).

Se Brenan conosceva bene la Woolf, al punto da ospitarla in Spagna, sia Ingram che Hemingway conoscevano bene Joyce. Ingram, irlandese come Joyce, viene addirittura citato in una pagina del *Finnegan’s Wake*, come *pageant-master*<sup>125</sup>. Sia il regista di *Mare Nostrum* sia l’autore di *Fiesta* avevano letto con attenzione *Ulysses*, uscito nel 1922. Il romanzo di Joyce condiziona in modo evidente la lettura che Ingram propone di *Mare Nostrum* e, in particolare del personaggio di Ulises Ferragut. Anche Hemingway ha ben presenti sia Ulisse che *Ulysses* mentre si accinge a narrare gli itinerari di un reduce (nel suo caso americano) che si allontana dal teatro di guerra dove ha combattuto ed è stato ferito nel corpo e nel-

124. Lo stesso Hemingway descrive bene questa atipica collocazione in *A Moveable Feast*, un libro di memorie sulla Parigi degli anni Venti, non privo di riferimenti alla Grande guerra. Il libro viene pubblicato postumo da Scribner’s & Cape (rispettivamente a New York e a Londra) nel 1964, a cura di Mary Hemingway, e poi ripubblicato da Scribner’s nel 2009 (*A Moveable Feast: the Restored Edition*), con vari interventi di neutralizzazione della citata curatela di Mary Hemingway. In entrambe le versioni si documenta l’esistenza di uno iato e di una prospettiva tra l’osservatore-cronista Hemingway e il mondo parigino della *Lost Generation*, che pure il giovane scrittore assiduamente frequentava e da cui ammette di avere imparato molte cose. Non a caso in *Fiesta*, il viaggio da Parigi alla Spagna e dalla «*Moveable Feast*» alla *Fiesta* di San Firmino è inequivocabilmente descritto come un percorso liberatorio (anche se destinato a fallire) e come una fuga dall’alienazione verso l’autenticità.

125. Cioè come organizzatore dei carri teatrali che nel Medioevo delle isole britanniche ospitavano i *miracle plays*, un genere di teatro edificante non lontano da analoghe forme del Medioevo e del Siglo de Oro spagnoli. Inutile dire che l’implicita comparazione joyciana tra il moderno cinema di propaganda e i *pageant wagons* è criticamente geniale (e molto pertinente non solo per Ingram, ma per un altro regista di origini irlandesi come John Ford).

l'anima. Da moderno Ulisse, Jake Barnes, invece di attraversare l'Atlantico per tornarsene direttamente a casa, decide di restare in giro (per l'Europa invece che per il Mediterraneo), alla disperata ricerca di una via di fuga dalle cicatrici, fisiche e psicologiche, con cui la storia e la modernità lo hanno precocemente segnato, facendone un vecchio prima del tempo. Ne deriva un dramma della sopravvivenza, che spinge questo Ulisse traumatizzato verso il romanzesco e il picaresco, alla ricerca dell'epica e del mito. Partendo dalla Parigi della *Lost Generation*, dove entrambi si guadagnano da vivere come giornalisti, il percorso che Hemingway e il suo protagonista intraprendono per rendere governabile il rapporto personale e collettivo con la memoria della violenza e della guerra punta deciso verso la Spagna e la sua più tradizionale *fiesta de sangre*. Nel far questo, la prosa diretta del futuro premio Nobel recupera e intreccia, contrappo-  
 nendole in modo abbastanza consapevole, la Parigi degli artisti e il mondo rituale della corrida, la Fiesta alla "festa mobile", con la guerra sullo sfondo come epocale convitato di pietra e origine di quasi tutti i problemi che i personaggi affrontano nel corso della narrazione. Da un punto di vista americano, la Parigi degli artisti e la Spagna delle corride sono due ambientazioni ugualmente esotiche, entrambe ben codificate e piuttosto convenzionali, in cui moltissimi lettori possono facilmente *ri*-conoscersi, anche perché negli anni precedenti, l'industria statunitense della celluloida si era assunta il compito (in precedenza svolto dall'opera lirica) di farle conoscere più o meno a tutti, adattando con successo i *folletines* propagandistici di Blasco Ibáñez. Ciò non era avvenuto solo attraverso i film di Ingram, o attraverso *Blood and Sand*, con Valentino diretto da Niblo. Nel 1926, l'anno in cui muore Valentino e in cui esce il romanzo di Hemingway, Niblo infatti aveva appena tratto un film da *La tierra de todos*, del 1922, un romanzo di ambientazione argentino-parigina (proprio come *Los cuatro jinetes del Apocalypsis*) in cui Blasco Ibáñez era ritornato (dopo *Mare Nostrum*) sul tema della guerra di Troia, questa volta rivisitandolo a partire dall'*Iliade*, invece che dalla prospettiva reducista dell'*Odissea*. Il punto di vista sulla guerra per antonomasia della cultura occidentale è in questo caso quello di Elena, la donna tentatrice che funge da *casus belli*, perché porta con sé il seme della discordia e della divisione. Nel film di Niblo, che non a caso si intitola *The Temptress*, una Greta Garbo al suo debutto in America, androgina e fatale quanto e più di Valentino, recita con Antonio Moreno e Lionel Barrymore, cioè con i protagonisti maschili di *Mare Nostrum* e *Enemies of Women*.

L'influenza di *Mare Nostrum* su Hemingway non si limita comunque al Jake Barnes di *Fiesta*, né al tema di Ulisse. Anni dopo, un debito ancor più profondo con la combattuta e problematica neutralità del capitano Ferragut caratterizza infatti, sia pure nel quadro di un'ambientazione con-

venzionale diversa e ancor più esotica (il mar delle Antille invece del Mediterraneo), anche le guerre private di un altro protagonista hemingwayano, il contrabbandiere e avventuriero Harry Morgan, protagonista di *To Have and To Have Not*, 1937 (romanzo che con la sua struttura composita, musicale e stagionale ricorda anche le *Sonatas* di Valle-Inclán). Il debito di Harry Morgan nei confronti dell'Ulysses Ferragut di Ingram diventa ancor più evidente con il primo e molto libero adattamento di *To Have and To Have Not*, 1944, portato al cinema da un altro reduce della Grande Guerra come Howard Hawks, con l'azione spostata nel tempo e nello spazio: dal contrabbando tra Cuba e USA degli anni Trenta al sabotaggio e alla guerra da corsa degli anni Quaranta, e dai cayo della Florida alla Martinica francese della Repubblica di Vichy. Questi cambiamenti consentono a Hawks di inserire moltissimi riferimenti a *Casablanca*, 1941, resi ancor più evidenti dalla scelta di Bogart per il ruolo del protagonista. L'influenza di *Casablanca* sul film di Hawks è talmente forte da farne quasi un *remake* transatlantico del film di Curtiz. Nel 1950, il vero regista di *Casablanca* realizza tra l'altro una seconda versione di *To Have and To Have Not*, intitolata *Breaking Point* e per paradosso molto più fedele di quella di Hawks alle atmosfere e alle ambientazioni del romanzo (successivamente rivisitate anche da Don Siegel, con *The Gun Runners*, 1958).

A margine e integrazione di cotanto intreccio di percorsi cineletterari, resta da considerare l'influenza diretta esercitata, in positivo e/o in negativo, da Blasco Ibáñez e dai suoi romanzi sulla visione della Spagna di Brenan e di Hemingway. In *The Literature of the Spanish People: From Roman Times to the Present Day*, 1951<sup>126</sup>, Brenan dedica il capitolo XV, pp. 377-415, alla *Nineteenth-century Prose*. Alla fine del capitolo parla per alcune pagine a Vicente Blasco Ibáñez. Già questa collocazione tra i prosatori dell'Ottocento suggerisce che Brenan vede e valuta lo scrittore valenzano come un Autore sostanzialmente precinematografico e non come un prosatore del Novecento e un contemporaneo del cinema. Ciononostante, molte delle sue osservazioni sono da vero guardone nel senso che evidenziano bene il potenziale coloristico e visivo della scrittura blasquiana, al punto che potrebbero facilmente essere applicate sia al cinema che alla prosa e alla psicologia di Hemingway. Dopo avere esplicitamente ricordato la partecipazione dello scrittore valenzano alle attività di propaganda legate alla Grande guerra («On the outbreak of the First World War, he returned to France and became one of the most active propagandist of the cause of the Allies»)<sup>127</sup> e i più che notevoli benefici ricar-

126. Io cito però dalla seconda edizione, Oxford, Alden, 1953.

127. G. Brenan, *The Literature of the Spanish People: From Roman Times to the Present Day*, Oxford, Alden, 1953, p. 412.

vati dalle collaborazioni con il cinema («His last years were spent in the expensive villa he had bought at Mentone on the proceedings of his film rights»<sup>128</sup>, Don Geraldo spara in effetti a zero sulla produzione novecentesca di Don Vicente:

Blasco Ibáñez period of real creativeness as a novelist dates from 1894 to 1902 [...]. The sociological novels [...] which he wrote after 1902 have much less merit, and the same can be said on his famous book on bull fighting, *Sangre y Arena*. The best sellers he wrote at the end of his life are without interest [...]. Blasco Ibáñez is a writer who has too often been judged by his worst novels: these made him famous abroad and damaged his reputation in Spain [...]. There was also a cruelty and vulgarity in his nature that, when he lost touch with his native soil, allowed him to sink to the lowest depths of popular writing. Perhaps one can best sum him up in the language of painting as a fauve and point to Paul Gauguin as the artist who most nearly resembles him<sup>129</sup>.

Dopo questa vera e propria stroncatura, resa ancor più esplicita da un collegamento al mito delle due Spagne, che rende il Levantino e mediterraneo Blasco Ibáñez addirittura «antipathetic to the Castilian mind»<sup>130</sup>, Brenan cerca comunque, per la fase che considera di maggiore creatività, dei termini artistici di paragone più letterari del fauvismo e di Gauguin (Maupassant, Zola e Flaubert) e li utilizza per riconoscere a Blasco Ibáñez e alla sua prosa caratteristiche di «animal vitality», di «earthiness» e di «incapacity of sublimation», da cui gli sembra derivino una prodigiosa capacità di empatia con gli umili, una vena di primitivismo comunitarista e una molto hemingwayana «sort of almost physical passion for nature that one sometimes finds in keen sportsmen». Ancor più hemingwayano risulta il colorismo quasi giornalistico che segna «His heavy, coloured writing – wick, though often careless and journalistic in its phrasing, rises at times to passages of great beauty»<sup>131</sup>. In questo «coloured style», considerato da Brenan «pure Levantino», si saldano «lack of ironic comment» e «pagan feeling about nature». Il tutto suona nel complesso abbastanza severo e forse ingeneroso, ma illumina con notevole precisione ragioni e radici della compatibilità di Blasco Ibáñez sia con il cinema sia con Hemingway.

Dato che tanto Jake Barnes quanto il suo Autore sono giornalisti e sportivi che amano la vita all'aria aperta e gli eccessi (di adrenalina, alcol e avventura), la loro sintonia con il Blasco Ibáñez di Brenan difficilmente

128. *Ibidem*.

129. *Ivi*, pp. 212 e 214.

130. *Ivi*, p. 214.

131. *Ivi*, p. 212.

potrebbe essere più forte.

Nella Francia degli anni Venti Blasco Ibáñez era inoltre, sia per Hemingway che per i suoi personaggi, quel che si dice un idolo a portata di mano. Nella Francia postbellica lo scrittore valenzano era in effetti una vera e propria celebrità, non solo a Parigi, dove aveva vissuto e lavorato come propagandista negli anni della Grande guerra, ma anche sulla Costa Azzurra, dove, come ricorda anche Brennan, grazie ai soldi ricavati dalla cessione dei diritti cinematografici, nel 1921 aveva potuto definitivamente stabilirsi, acquistando e ridisegnando a Mentone Fontana Rosa, un'eccentrica residenza valenzano-hollywoodiana, con un enorme giardino cineletterario dedicato alla lettura e decorato in ceramica, tuttora visitabile e per certi versi assimilabile ad altre stranezze architettoniche del periodo, come il celebre Castello di San Simeon, fatto costruire in California dal magnate William Randolph Hearst tra il 1919 e il 1947 (modello di Xanadu, la reinvenzione cinematografica propostane da *Citizen Kane*, 1941, di Orson Welles), come il Vittoriale dannunziano sul Garda, complesso costruito tra il 1921 e il 1938, e, soprattutto come la Canfield-Moreno estate di Silver Lake, cioè l'eccentrica e principesca dimora in stile Mediterraneo fatta costruire nel 1923 dall'attore Antonio Moreno e da Daisy Canfield Danziger, la facoltosa ereditiera con cui si era accasato, pochi anni prima di interpretare per Ingram il capitano Ferragut.

Sia la Parigi che la guerra e le corride di *Fiesta*, pur avendo le loro radici in capitoli autentici del vissuto di Hemingway sul fronte italiano (a più riprese documentati nella produzione successiva dello scrittore da *A Farewell to Arms*, 1929, fino a *Across the River and Into the Trees*, 1950), devono dunque davvero molto ai film che Ingram e Niblo avevano tratto da Blasco Ibáñez. La Spagna e i toreri del romanzo (al pari di molte osservazioni del posteriore *Death in the Afternoon*) ricavano dalla prima versione cinematografica di *Blood and Sand* un numero di spunti almeno pari a quello che la seconda versione, girata da Rouben Mamoulian nel 1941, con Tyrone Power e Rita Hayworth, deve invece alla Spagna di Hemingway e alla popolarità dei suoi libri sulle corride.

Negli anni successivi alla pubblicazione di *Fiesta* (1926-1927) e alla morte di Blasco Ibáñez (1928), l'influenza dello scrittore spagnolo diventa in effetti ancor più diretta. Oltre che per la citata via cinematografica, arriva a Hemingway anche per via letteraria, attraverso l'attenta lettura di varie opere<sup>132</sup>. La critica ha addirittura individuato e studiato in dettaglio alcuni casi di esplicito dialogo intertestuale<sup>133</sup>, in gran parte legati al tema dei tori e a *Sangre y arena* (citato anche in *Death in the Afternoon*). Nel caso di *Fiesta*, l'influenza letteraria appare però meno diretta e importan-

132. Il *composite record* della *Hemingway's Library*, compilato nel 1981 e informa-

te di quella cinematografica, mediata soprattutto dai due film interpretati da Valentino, ottimo esempio di «cómo los americanos cinematografian una novela».

*Conclusione: un mano a mano tra Lost Boys (caduti, reduci e rentistas)*

L'ambientazione spagnola del romanzo di Hemingway e il suo debito con i film di guerra e corrida tratti da Blasco Ibáñez ci riporta al cuore del nostro tema, con la Grande guerra vista attraverso il cinema e dalla Spagna.

In questo senso, la lente hemingwayana rende evidente il notevole debito che, soprattutto grazie al successo di Blasco Ibáñez e dei suoi romanzi di guerra e spionaggio, la costruzione dello sguardo cinematografico internazionale sul primo conflitto mondiale contrae in questa fase con la peculiare prospettiva di un Paese spettatore, periferico e non belligerante.

Il tema dell'impotenza e quello dell'infertilità sono stati spesso associati, più o meno metaforicamente, al fantasma divistico di Valentino, il mito del cui corpo è stato declinato e connotato in modo ossessivo come mito di un corpo morto e allusione alla presenza di un cadavere. Del resto, è proprio questo che avviene anche nella scena finale di *The Four Horsemen of the Apocalypse* (con Marcelo Desnoyers che si scopre e si dichiara senza discendenza, cioè per interposta persona impotente, davanti alla tomba di Julio), a dir poco anticipatrice di molti degli esercizi critici dedicati all'attore<sup>134</sup>. Si stabilisce così, sia nell'intertesto di Blasco Ibáñez sia in quello del cinema una contrapposizione che riproduce quella bellica tra memoria eroica dei caduti (cioè sopravvivenza mitica) e memoria dei reduci (cioè resoconto antierico di una sopravvivenza storica). Da un lato si collocano, insieme a milioni di caduti e di militi ignoti, onorati da monumenti collocati nei sacrari e nelle piazze dei Paesi belligeranti (ma anche a Barcellona ce n'è uno, sia pure semidimenticato), Julio Desnoyers e Rodolfo Valentino; dall'altro si collocano, di preferenza entro spazi storicamente e miticamente neutrali come la Spagna, i percorsi di sopravvivenza di chi, come Ernest Hemingway e Gerald Brenan, è so-

tizzato nel 2000, registra vari acquisti e ben sei titoli, sia in spagnolo che in traduzione, tra cui anche la raccolta *Novelas de la Costa Azul*, che include un racconto-corrispondenza intitolato *Cómo los americanos cinematografian una novela*.

133. Per esempio: S. F. Beegel, 'The Undefeated' and 'Sangre y arena': Hemingway's 'mano a mano' with Blasco Ibáñez, in Kenneth Rosen (ed.), *Hemingway Repossessed*, London (UK) e Westport (Connecticut), Praeger, 1994, pp.71-85.

134. Nel repertorio di questa invadente e pervasiva metaforica del corpo morto, si possono citare, a titolo di esempio, numerosi interventi del citato volume *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società....*, e in particolare: T.J. Slater, *Le sceneggiature di June*

lo in parte morto in guerra. La loro memoria (nei due casi considerati affidata alla scrittura) diventa inseparabile da due temi davvero molto cinematografici: quello della testimonianza (io c'ero ed ero lì) e quello del voyeurismo (io ci sono ancora e sono ancora qui). Sia la dimensione testimoniale che quella della testimonianza oculare caratterizzano come detto sia la vita relazionale di un guardone patologico come Gerald Brennan (evocata e parzialmente ricostruita anche dal film *Carrington*, 1995, di Christopher Hampton), sia i rapporti di solidarietà amicale tra l'impotente Jake Barnes e i suoi amici (uomini e, giocoforza, donne) nel romanzo di Hemingway. Misurando, a partire da sensibilità morbosamente molto diverse, le distanze che separano le culture anglosassoni dalla Spagna e dal suo rapporto superstizioso e rituale con la visione della violenza e della morte, la vita e la prosa di Brennan e di Hemingway ridefiniscono, in termini di stile e di esercizio di stile, il complesso immaginario che sia Blasco Ibáñez che il cinematografista avevano ricevuto in eredità dal melodramma ottocentesco e avevano saputo trasformare, prima ciascuno per suo conto e poi collaborando, in un prodotto da esportazione di grande successo. Sia Hemingway che Brennan fanno della Spagna e di ciò che resta della sua neutralità (un atteggiamento di composta, competente e affascinata indifferenza rispetto alla spettacolarizzazione del dolore e della morte) un credibile luogo di fuga dai fantasmi che, per colpa della guerra, ancora popolavano e agitavano il fragile e traumatizzato inconscio collettivo dell'Occidente e delle sue generazioni se non proprio perdute, almeno decimate e smarrite. Nel vecchio continente i *Roaring Twenties* americani si erano molto rapidamente trasformati nelle *Années folles* del *Bloc National* e della *Unité Nationale* in Francia, del primo fascismo italiano, della Repubblica di Weimar e della *Dictablanda* spagnola.

Contrariamente a quella cieca e di massa della Grande guerra e della storia, la violenza coreografica e ritualizzata della corrida e la provocatoria crudeltà della cultura spagnola (portata al cinema, pochi anni dopo, dal surrealismo crudele di due maestri del voyeurismo e dell'impotenza come Dalí e Buñuel) sembrano infatti costituire la cornice di un esorcismo individuale capace di rinviare a uno spazio metastorico, preistorico e

*Mathis per Valentino: immagini di un uomo "maturo" dopo la Grande Guerra*, pp. 125-137; D. Lotti, *Il divo cadavere: Amleto Novelli e Rodolfo Valentino, tra vita e morte*, pp. 373-400; N. Verna, *Una folla di nuovo genere. I funerali di Valentino e la stampa italiana*, pp. 441-453; L. Mazzei, *Il primo caduto: Valentino e la battaglia per la cinematografia*, pp. 676-500; F. Prono, "Nessuna impertinenza all'ombra di un morto": Cesare Pavese e la bellezza di Rodolfo Valentino, pp. 517-524; G. Brambilla, 1926. *Mammifero di lusso o idolo di perversità? Sulla "doppia morte" di Valentino e del Déco*, pp. 578-607.

135. Sia i romanzi spagnoli di Hemingway, sia i libri spagnoli di Brennan sono in

mitico insieme, molto spartano e primitivo, ma talmente abitabile da poter pensare di utilizzarlo per ricevere gli amici (come in effetti fanno, con esiti non sempre facili da gestire, sia Gerald Brenan a Yegen sia Jake Barnes a Pamplona).

A partire da questa geografia, al tempo stesso reale e immaginaria, il reduce può finalmente, anche sul piano commerciale, guardarsi indietro e rendere narrabile un itinerario<sup>135</sup>, al tempo stesso personale e collettivo, di «separated peace» e di «addio alle armi» (trasparente doppio cineletterario della posizione di neutralità e non belligeranza mantenuta dalla Spagna durante il conflitto). Il banco di prova è per entrambi rappresentato dal sonno (riuscire a dormire) e dai sogni (riuscire a non avere incubi). Il loro problema assomiglia molto a quello del piccolo Momi del film di Segundo de Chomón: da un lato riuscire a dormire, perché i ricordi di guerra tengono svegli, dall'altro riuscire a svegliarsi, perché i ricordi di guerra turbano il sonno. Il tema dell'infanzia, della veglia e dei sogni aveva suscitato, in tutto l'arco della *Belle Époque*, accesi dibattiti e numerosi percorsi di riflessione, spesso associati a suggestive metafore (di cui il cinema si era appropriato, ma alle quali era anche stato più volte collegato, come ancora oggi testimoniano collocazioni linguistiche molto comuni come "la macchina dei sogni"). Oltre a pensatori molto noti, come Giovanni Pascoli (*Il fanciullino*)<sup>136</sup>, Sigmund Freud (*Die Traumdeutung*, 1899)<sup>137</sup> o Henri Bergson (da *Matière et mémoire*, 1896, a *L'énergie spirituelle*, 1919)<sup>138</sup>, si erano cimentati anche Autori meno noti, come l'italiano Carlo Michelstaedter (con le riflessioni su *La persuasione e la retorica*, pubblicate postume, ma sviluppate nel 1910 in forma di tesi di laurea) e soprattutto numerosi creatori di letteratura per bambini, da Lewis Carroll, con *I sogni di Alice*, fino a James Matthew Barrie. La versione teatrale di *Peter Pan* è del 1904, mentre quella narrativa, *Peter Pan and Wendy*, viene pubblicata nel 1911. La storia di Peter, che il cinema ha adattato più volte, quasi sempre attribuendole esplicite valenze metacineematografiche, si presta molto a interpretare il dopoguerra, anche perché parla di una *Lost Generation*. I *Lost Boys*, per intrattenere narrativamente i quali Peter recluta Wendy, diventano in effetti tali in quanto caduti, cioè attraverso una non metaforica esperienza di caduta. Sono, a tutti gli effet-

realtà varianti di una atipica letteratura di viaggio, diari di una traversata del tempo, *road movies* dedicati alla ricerca di un'isola che non c'è.

136. La prima parte del celebre saggio compare su "Il Marzocco" nel 1896; per quella completa G. Pascoli, *Il fanciullino, Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907.

137. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

138. H. Bergson, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996 e Id., *L'energia spirituale*, Milano, Cortina, 2008.

139. J.M. Barrie, *Peter Pan, or, The Boy Who Wouldn't Grow Up*, London, Hodder &

ti, vittime di guerra del tempo di pace, giovani «who fall out of their prams when the nurse is looking the other way and if they are not claimed in seven days, they are sent far away to the Never Land»<sup>139</sup>. Se non bastasse, sono solo maschi, perché secondo Peter «girls are far too clever to fall out of their prams»<sup>140</sup>. L'organizzazione omosociale e paramilitare dei *Lost Boys* (di cui Peter è «Captain»), il loro essere «lost» (come i dispersi e reduci) e «fallen (out)» (come i caduti), il loro venire dimenticati se non vengono reclamati in tempo, e la loro lotta con i pirati configurano da parte di Barrie una chiara intenzione parodica rispetto allo stato di guerra. Anche senza scomodare la cosiddetta sindrome di Peter Pan, ce n'è insomma più che abbastanza per riconoscere nei paradisi spagnoli «senza tempo» di Hemingway e Brennan una copia, forse neppure del tutto inconsapevole, della *Neverland* di Barrie (anche se corretta, nel segno alcolico di Mr. Smee, da una prefigurazione del cirrotico *South of No North* dei racconti di Charles Bukowski).

L'ipercodificato repertorio cineletterario che, partendo dalla vena romanzesca e vitalista di Blasco Ibáñez, incontra grazie a Ingram il cadaverico corpo di Valentino, per essere poi esorcizzato da Brennan e rimodulato da Hemingway, appare, proprio come il destino dei *Lost Boys*, segnato in radice da un grado eccessivo e spettacolare di violenza. Il sangue e l'Apocalisse evocati dai titoli dello scrittore spagnolo non sono riferimenti casuali e la citazione dal libro dell'Ecclesiaste con cui il titolo di Hemingway le rilancia neppure.

Per quanto contraddittoria e problematica, questa modalità spagnola, postbellica e reduce di riflessione sulla guerra come luogo della violenza e punto di non ritorno (nel romanzo di Hemingway l'esperienza è comune a Jake, Brett e Mike) risulta comunque lontanissima dal convenzionale sadismo, manicheista e antiteutonico che sullo schermo aveva caratterizzato le ricorrenti scene di stupro e sevizie del cinema di propaganda realizzato durante la guerra<sup>141</sup>. Lo specchio deformante della Spagna introduce nella rappresentazione cineromanzesca della Grande guerra e delle sue logiche una nota prospettica e voyeurista se non pacifista e pacificata, almeno di tregua. Questo passaggio ha una connotazione poco meno che metacinematografica, più o meno identificabile con il desiderio di non combattere più e di stare finalmente a guardare (l'amore di Brennan e Hemingway per i panorami vuoti della Spagna sono l'eco e il controcanto della trepidante partecipazione spettatoriale che, in tutta l'Europa non belligerante, aveva accompagnato per anni prima l'*escalation* e poi il

Stoughton, 1928. Atto primo, scena prima della versione teatrale.

140. *Ibidem*.

141. D.W. Griffith, *Hearts of the World*, 1918, e A. Holubar, *The Hearth of Humanity*,

precipitare degli eventi).

Poco prima di fare propria e trasformare in canone del cinema sonoro l'esperienza memorialistico-reducista dell'Hemingway di *A Farewell to Arms*, 1929 (*A Farewell to Arms*, 1932, di Frank Borzage, con Laurence Stallings tra gli sceneggiatori) e dell'Erich Maria Remarque di *Im Westen nichts Neues*, 1929 (*All Quiet on the Western Front*, 1930, di Lewis Milestone, con Maxwell Anderson tra gli sceneggiatori), il cinema americano e quello internazionale avevano in effetti già provato a trascrivere l'inquietudine dei sopravvissuti entro gli orizzonti e le convenzioni del cinema muto, attraverso i citati *The Lost Battalion*, 1918, *The Big Parade*, 1925, e *What Price Glory?*, 1926, ma soprattutto lo avevano fatto cercando e trovando, nei romanzi di propaganda probellica e antimilitarista di Blasco Ibáñez, le coordinate di uno sguardo più articolato e meno diretto e usuale sulla crisi europea degli anni Dieci. Se, prima di consegnarsi alla dimensione *all-talking* del sonoro, il cinema muto ha potuto riconoscersi con tanta facilità e tanto successo in queste strategie di lettura della catastrofe attraverso i poemi omerici e la Bibbia è anche perché due romanzieri di successo come Blasco Ibáñez e Hemingway e un saggista allora quasi sconosciuto come Brenan hanno saputo interpretare ed esorcizzare più e meglio di altri le pulsioni inconfessabili e le paure inconfessate dell'opinione pubblica del loro tempo. Le preoccupazioni che pervadevano la coscienza occidentale vengono amministrare attraverso un tentativo, a tratti fin troppo consapevole, ma non sempre e mai del tutto consapevole, di uscire dal labirinto. Trasformandosi in architetti di narrazioni e riflessioni testimoniali e, proprio per questo, in qualche misura predestinate a dialogare con il voyeurismo del cinema, in modi diversi, Blasco Ibáñez, Hemingway e Brenan hanno in effetti cercato di rispecchiare, in forma involontariamente metacinematografica, il rapporto di attonita *curiositas* che i reduci e i sopravvissuti avevano ereditato dagli spettatori degli anni Dieci e dei primi Venti (cioè dalla babelica *spectatorship* del muto, ricostruita da Miriam Hansen). Questi spettatori avevano sicuramente visto e vissuto da contemporanei gli eventi della guerra, ma avevano anche imparato a conoscere e riconoscere il valore e la peculiarità della propria esperienza soltanto andando al cinema e grazie alla prospettiva offerta dalla visione cinematografica. Hemingway si avvicina a tutto questo passando dal fronte e filtrando attraverso il giornalismo le esperienze e i traumi della propria *Bildung*<sup>142</sup>; Blasco Ibáñez ci era arrivato in età più matura, partendo da un più lungo e articolato percorso di utopista, propagandista e mobilitatore politico; tutti e due però riescono a vedere nel ci-

1918, entrambi con Erich Von Stroheim nel ruolo dello stupratore.

142. Nel caso di Hemingway, che era ed era stato reporter, questo avviene attraverso

nema muto, nel suo modello di cosmopolitismo e nelle sue strategie di *audience making* e di comunicazione con il pubblico un modello efficace e in parte mutuabile di organizzazione narrativa e discorsiva.

Il caso di Brenan è più complesso. Quando nel 1919 si stabilisce «a Sud di Granada» tra i discendenti dei *moriscos* galiziani di Yegen, il cinema muto è davvero lontanissimo dalla sua Spagna (ci arriverà solo negli anni della II Repubblica e grazie alle *Misiones Pedagógicas* e, in particolare, alle iniziative di un tipo di cinema ancora molto legato, a più livelli, alle logiche del muto)<sup>143</sup>. Ma quando, nel 1949, torna in Spagna per la prima volta dopo la Guerra civile e descrive le proprie sensazioni nel taccuino di viaggio *The Face of Spain*, 1949, indugia ripetutamente sulla metafora di un «silent past» che sicuramente ha molto a che vedere con la Guerra civile e il cinema sonoro, ma che in realtà rinvia anche a un'altra guerra e a un altro cinema, «silent» non per ragioni di censura, ma per ragioni storico-tecnologiche altrettanto cogenti.

Questo rapporto con il cinema diventa però molto più esplicito e interpretabile nel 1973, quando un anziano Brenan torna a Yegen con Alfredo Amestoy per le riprese di un documentario-reportage sulla sua giovinezza<sup>144</sup>. All'inizio del film che lo vede protagonista, il guardone Brenan, presentato dal commento come «anthropologist», compare seduto su una sedia mentre contempla il panorama della Alpujarra e i contrafforti della Sierra Nevada da quello che confessa essere stato il suo belvedere favorito, definito come luogo abituale, etico e di meditazione. Accompagnato da una musica di sottofondo di chitarra spagnola e dalla coscienza che la storia a volte si ripete, un vecchio si aggira, come l'Ulisse di Omero e l'Omero di Foscolo, tra le case abbandonate e diroccate e le stradine semideserte del villaggio dove aveva abitato cinquant'anni prima, tra il 1919 e il 1924, ora spopolate dall'emigrazione verso le coste e la Germa-

una lente quasi giornalistica. Non a caso il suo *alter ego* romanzesco Jake Barnes, è connotato come «expatriated newspaperman».

143. La figura chiave è in questo caso José Val del Omar, che durante l'esperienza missionaria, per ragioni insieme tecniche e artistiche, non solo proietta muti, ma scatta migliaia di foto e filma, «a campo traviesa», come dice in una efficace didascalia, il documentario *Estampas de Misiones*, 1932. Su questa fase dell'attività di Val del Omar si vedano: G. Sáenz de Buruaga (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Murcia-Madrid, Región de Murcia e Residencia de Estudiantes, 2003, e M. Cipolloni, *Pedagogical missions and Audiovisual Literacy. Cultural Dissemination, Political Propaganda and Technology Aided Instruction During the Second Spanish Republic, Proceedings of Linkd Project on Cultural Dissemination*, Modena, Modena and Reggio Emilia University, 2009. Più in generale, R. Gubern, *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 2004.

144. Coprodotto da BBC e dalla TVE tardofranchista e intitolato *Aguas pasadas: Gerald Brenan en Yegen* (aka *South from Granada: 50 years later Gerald Brenan Comes*

nia. Nel corso delle sue peregrinazioni, questo ennesimo Ulisse di terraferma assiste a diversi riti sacrificali legati alla morte (l'uccisione di un maiale, una messa domenicale con tanto di comunione), riflette a voce alta sul peculiare rapporto degli spagnoli con gli animali e la morte degli animali (domestici, da lana, da carne e da lavoro, considerati come preda di caccia, ecc.), ma soprattutto si imbatte in una curiosa *alter ego* moderna. La sua Telemaco adottiva si chiama Margaret Osborne ed è una giovane figlia dei fiori americana, approdata alle Alpujarras direttamente dalla «Lost Generation of the Sixties» (in realtà è stata a Katmandù, in Italia e nelle comuni *beat* che il turismo di massa di Fraga Iribarne aveva sloggiato dalle isole e dalle regioni costiere). Con e per la ragazza, che lo interroga, più benevola che davvero curiosa, su oggetti e parole citati nelle pagine di *South From Granada* (come la «mesa camilla»), Brenan rievoca la sua Yegen, ricordando la visita di Virginia e Leonard Woolf e manifestando particolare nostalgia per la qualità dell'acqua delle fontane e dei lavatoi e per l'abitudine di invitare suonatori e ballerini nella grande casa che aveva affittato, offrendo loro alcolici in cambio di musica, canti e balli. Insieme a Margaret, Brenan rende poi visita al vecchio cimitero, ormai semiabbandonato, e al cosiddetto «barrio de abajo», la frazione del paese a valle della fonte. Tornando, i due si fermano a guardare i pali della luce e del telefono e Margaret aggiorna Gerald sui progressi di Yegen (dodici telefoni e molti apparecchi radio e TV di produzione tedesca, portati dagli emigranti che ogni anno tornano dalla Germania per le vacanze), che hanno di fatto sincronizzato il villaggio al mondo, cosa che produce in Brenan un paradossale sentimento di «terrible pity» (specie per il fatto che i balli moderni hanno sostituito il flamenco, ormai ballato solo dalle persone anziane). Nel finale la memoria di Brenan ci riporta alle caste e alla rendita. Tornando alla casa con patio, *mirador* e «running water» dove aveva abitato, ripensando a voce alta al lungo viaggio a piedi che nel 1919 lo aveva portato a Yegen, all'irrisorio prezzo pagato per l'affitto annuale dell'intero edificio e alla scoperta della per lui inedita distinzione spagnola tra «oil people» (i poveri) e «butter people» (i ricchi). Ha il tono di un aneddoto, ma è la chiave dell'universo latifondario, con i *rentistas* che si facevano rappresentare sul territorio da delegati malpagati per potersi dedicare a vivere, nelle città, una vita di *bohème* dotata di cinema e in sostanza non troppo diversa da quella di Bloomsbury, della Montecarlo raccontata da Blasco Ibáñez in *Los enemigos de la mujer* e della Parigi di Hemingway e della *Lost Generation*.

Come l'orologio e il belvedere fanno con il documentario in cui Brenan

*Back Yegen*), il film viene girato nel 1973 e viene trasmesso nel 1974.

indossa la maschera di una storica impotenza e interpreta con magistrale garbo e misura il ruolo dell'uomo che guarda, la rendita e il privilegio prospettico che essa è in grado di garantire a chi ne beneficia chiudono il circolo della nostra riflessione sul contributo spagnolo all'immagine cinematografica della Prima guerra mondiale. Nel mondo moderno, elettrificato e dotato di cinema, i nuovi «butter people» sono coloro che, sia durante che dopo la guerra, non importa se spagnoli o stranieri, hanno potuto permettersi di mantenere una distanza e una prospettiva sull'immane carneficina, guardandola con un misto di orrore e di fascinazione, di impotenza e di morbosa crudeltà, di indignazione e di egoistico desiderio di fuggire alla ricerca di un posto in cui certe notizie faticassero ad arrivare.

**afers**  
Revista de Recerca i Pensament



78

L'arqueologia del món modern  
i contemporani

2014

# afers

## fulls de recerca i pensament

*Revista fundada per* Sebastià GARCIA MARTÍNEZ

*Director:* Manuel ARDIT LUCAS

*Cap de redacció:* Vicent S. OLMOS I TAMARIT

*Consell de redacció:* Ferran ARCHILÉS I CARDONA, Joan BADA I ELIAS, Evarist CASELLES I MONJO, Agustí COLOMINES I COMPANYY, Josep FERRER I FERRER, Pere FULLANA I PUIGSERVER, Joan IBORRA I GASTALDO, Òscar JANÉ I CHECA, Joan PEYTAVÍ I DEIXONA, Antoni QUINTANA I TORRES, Queralt SOLÉ I BARJAU, Josep M. TORRAS I RIBÉ, Josep TORRÓ I ABAD, Pau VICIANO I NAVARRO

XXIX:78 (2014) L'arqueologia del món modern i contemporani  
Queralt SOLÉ i Òscar JANÉ: L'arqueologia del món modern i contemporani. Noves perspectives / Carme MIRÓ i ÀLAIX: L'arqueologia. Com estudiar la ciutat i el territori, des de l'època prehistòrica fins a la contemporània / Lourdes HERRASTI, José Manuel JIMÉNEZ i Francisco ETXEBERRÍA: Arqueologia del passat recent i fosses comunes. «Els morts del passat i del present, de la proximitat i de la llunyania» / Alfredo GONZÁLEZ RUIBAL: Un país en ruïnes. Una reflexió arqueològica sobre l'Espanya contemporània (1837-2013) / Tomàs SUAU MAYOL i Antoni PUIG PALERM: Arqueologia de la reclusió a Mallorca. El cas del Campament dels Soldats d'Artà / Michaël LANDOLT: Problemàtiques i reptes de l'arqueologia de la Primera Guerra Mundial a Alsàcia / Jordi BOLÒS: L'arqueologia del paisatge. Una nova manera de conèixer el passat i de valorar allò que tenim entorn nostre / Ermengol GASSIOT BALLBÈ i David GARCÍA CASAS: Històries d'ovelles i pastures. Arqueologia dels darrers segles de ramaderia a l'alta muntanya  
*Miscel·lània:* Jordi CASASSAS: Eric Hobsbawm i l'estudi de la nació (en el context de la renovació historiogràfica dels anys vuitanta) / Joan ESCULIES: La Falç (1918-1939). Història d'una joventut del nacionalisme radical català / Nicolas BERJOAN: El centenari de la Renaixença catalana (1933). Assaig d'història creuada / Manuel LLADONOSA I VALL-LLEBRERA i Josep Maria PONS I ALTÉS: Els camins cap al republicanisme abans de 1868. L'exemple lleidatà  
*Recensions:* Òscar JANÉ, Josep Lluís MARTÍN I BERBOIS, Carles CABRERA I VILLALONGA

*Resums • Publicacions rebudes*

editorial afers

*Informació i subscripcions:* Editorial Afers, s.l. / Apartat de correus 267  
46470 Catarroja (País Valencià) / tel. 961 26 93 94  
e-mail: [afers@editorialafers.cat](mailto:afers@editorialafers.cat) / <http://www.editorialafers.cat>