

## LA GUERRA CIVILE COME RAPPRESENTAZIONE NELLA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA E FOTOGRAFICA FRANCHISTA DAL 1936 AL 1939<sup>1</sup>

Simona Miglietta

### *Premessa*

Una premessa per non dimenticare che studiare una guerra, qualunque sia la linea d'analisi adottata, significa sfogliare pagine di violenza e dolore. Lo rappresenta bene Picasso con la sua "Guernica", emblema della Guerra civile spagnola e dell'esperienza cubista. Nell'opera la violenza sorpassa i limiti della tela per catturare lo spettatore in un mondo pieno di significato, in una rete di estremo simbolismo. Ispirata alla distruzione della cittadina basca, Guernica, avvenuta nel 1937 ad opera di aerei tedeschi, alleati di Franco, è la drammatica rappresentazione di corpi deformati in un intreccio di linee che provocano angoscia. Le gradazioni di grigio esprimono il dolore e la tristezza, il toro è il simbolo della morte e del franchismo che incombe su un popolo innocente. L'artista si schiera dalla parte degli oppressi. "Guernica" di Picasso è solo uno degli infiniti modi con cui l'uomo, comunicando, sceglie un campo di appartenenza. E nel canale di comunicazione l'artista sceglie di dare voce alle immagini. Questo è solo un aspetto della Guerra civile spagnola.

1. Il presente lavoro è tratto dalle tesi di laurea *Retorica e propaganda franchista durante la Guerra civile spagnola: un'analisi topologica* e *La Guerra civile come rappresentazione nella produzione cinematografica e fotografica franchista dal 1936 al 1939*, discusse rispettivamente nel luglio 2004 e nel luglio 2009 presso la Facoltà di Lingua e Cultura Italiana, Corso di Laurea in Comunicazione Internazionale e laurea specialistica in Comunicazione Sociale e Pubblicitaria, Università per stranieri di Perugia. Si propone di analizzare in chiave retorica e topologica una selezione di pellicole girate durante la Guerra civile spagnola. Si delinea un quadro coerente della codificazione del messaggio franchista attraverso mezzi differenti di comunicazione descrivibile attraverso un repertorio limitato di *tópoi* del quale si fornisce esempio.

La Guerra civile spagnola è un terreno fertile per la dimostrazione del ruolo della persuasione e della propaganda politica, poiché sviluppò un conflitto ideologico con ripercussioni internazionali, al punto che molti vi hanno riconosciuto un banco di prova per la Seconda Guerra Mondiale.

Ogni propaganda di guerra è anche guerra di propaganda, perché la produzione propagandistica di un fronte agisce sempre nello stesso ambito della propaganda di opposizione.

Si è scelto di affrontare la guerra attraverso l'analisi topica emergente da alcune delle sue rappresentazioni, quella linguistica e cinematografica *in primis* — parole e immagini — per dimostrare come il potere persuasivo di una parola, accompagnato dall'immagine e dall'arsenale simbolico che ne segue, possa dar vita a una realtà persuasiva, parallela a quella esistente. Il segno filmico costruito dall'occhio acuto di un regista, in cui prevalgono e si ripetono i temi della patria, della famiglia e della fede, vive indipendentemente dalle immagini reali girate in guerra, che diventano, contemporaneamente, icona complessa e vitale di un evento, di un tempo e di un destino.

Nei discorsi di Franco si possono rintracciare alcuni luoghi principali, espressi con poche ed essenziali parole chiave: *España, cruzada, verdad, juventud, hijos, héroes, guerra/paz, victoria, orgullo*. In questo quadro generale, il tema essenziale della propaganda franchista è quello della *Cruzada*, la crociata dei soldati spagnoli contro gli infedeli, *la barbarie roja*, per riportare onore e dignità alla civiltà spagnola. Ma il fine ultimo non è tanto l'eliminazione del nemico, quanto la fondazione della "*España: ¡una!, ¡grande!, ¡libre!*"; la "Spagna: una, grande, libera", come esprime il noto asindeto franchista, titolo, tra l'altro, di un importante documentario prodotto dall'istituto Luce e diretto dall'italiano Giorgio Ferroni nel 1939.

Nella produzione cinematografica del periodo bellico, come sostiene Gubern<sup>2</sup>, le telecamere franchiste non prestarono attenzione alle vicende della vita quotidiana, come avveniva invece nelle produzioni repubblicane, ma privilegiarono gli eventi militari, politici e religiosi, affrontando pochi ma ricorrenti temi che, come vedremo, coincidono con il repertorio linguistico della propaganda orale: la fede, la vocazione cristiana del paese, la tradizione e la restaurazione dei valori eterni. Costante il riferimento al passato glorioso, storico o culturale, per promuovere una determinata idea di grande efficacia retorica: il destino della Spagna caratterizzato da una sorta di missione predestinata di cui il franchismo si fa portavoce. La provvidenza divina è il *leitmotiv* del repertorio propagandistico franchista, tutti gli altri campi semantici servirono per rafforzare quest'idea di

2. Cfr. R. Gubern, *La propaganda cinematográfica*, in AA.VV., *Propaganda en guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002, p. 124.

missione sacra. L'obiettivo della *Cruzada* è l'unità della Spagna sotto la bandiera franchista, in opposizione ai separatismi nazionali.

I *tópoi* comuni al discorso orale franchista e alla produzione cinematografica riguardano la fede, il passato glorioso cui si lega quello della Crociata e della missione provvidenziale dei franchisti destinati a combattere il “demonio comunista” e il più generale tema della sacralizzazione della politica. Tale sacralizzazione rappresenta il punto di maggior divergenza dalla propaganda italiana fascista<sup>3</sup>, che ha sempre mantenuto, nella sua comunicazione, un tono assolutamente laico.

A questo *tópos* si lega quello della mostruosità del nemico dipinto come “nemico della religione”. Si compie, così, una vera e propria violenta demonizzazione del variegato fronte repubblicano, incapace di ribattere alla propaganda avversaria in maniera efficace a causa di un flusso comunicativo proveniente da troppe fonti (anarchici, marxisti, gruppi governativi, autonomie catalana e basca). Altra importante immagine frequentemente utilizzata dalla propaganda franchista è quella del figlio e della madre, metafore dei valori tradizionali della famiglia, in particolare, e della patria, in generale.

Nel tentare di ricostruire una sintassi coerente della propaganda di guerra, si propone una selezione di temi tratti da alcune importanti pellicole prodotte nel triennio 1936-1939, che consentono di effettuare una grande sintesi dei contenuti che, di fatto, si limitano a rafforzare, ripetere ed evidenziare le tematiche comuni alla propaganda orale e cinematografica, in un ciclo semantico in cui le parole si fanno immagine e le immagini si fanno parola.

### *L'arsenale simbolico*

La produzione cinematografica e fotografica dei fronti contrapposti rivela, nell'analisi delle immagini, la polisemia e l'ambiguità delle stesse, utilizzate, di frequente, dopo una rilettura politica, come strumento di contropropaganda anche dal fronte nemico. Il presupposto alla lettura delle immagini è che non rappresentano un resoconto fedele e obiettivo della realtà: il più delle volte l'immagine risponde a uno scopo e a un destinatario preciso.

La migrazione delle immagini — fa notare Sánchez-Biosca<sup>4</sup> — è un fenomeno che caratterizzò la guerra spagnola. Una delle più note imma-

3. Per approfondimenti sul cinema italiano durante la Guerra civile si veda J.M. Claver Esteban, *La pantalla nacional. El cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*, Madrid, Quiasmo Editorial, 2010.

4. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española*, in “CIC, Cuadernos de Información y Comunicación”, 2007, vol. 12, p. 90.

gini della Guerra civile, la morte del miliziano di Robert Capa, fu pubblicata per la prima volta sulla rivista francese “Vu” il 23 settembre 1936 e recuperata successivamente da “Paris-Soir”. “Life” la comprò quando non era più una novità, ma già “simbolo”.

Le immagini erano diventate elemento di scambio, circolavano, si riciclavano, venivano riutilizzate e trasferite dalla fotografia alla cartellonistica, dalla rivista al cinema.

L’interazione tra fotografia e cinema fu tanto significativa che nel citato documentario *Espagne 1936* nella scena del bombardamento di Madrid si inserì la nota foto fissa di Robert Capa che mostra alcuni rifugiati nel tunnel della Metro<sup>5</sup>.

I motivi che registrarono i fotografi e i cineasti della guerra di Spagna si convertirono presto in un arsenale simbolico e iconografico sul più generale concetto di guerra.

La rappresentazione di cittadini con lo sguardo rivolto al cielo terrorizzati per lo scoppio di una bomba, le immagini di donne e bambini in fuga verso la frontiera franco-spagnola, costretti ad abbandonare il loro focolare domestico, contribuiranno alla rappresentazione emblematica dei valori umanitari della nostra società. È così che la Guerra civile spagnola apportò, da un punto di vista plastico, una parte fondamentale della nostra iconografia dell’orrore, sicuramente completata da altri conflitti, ma superata solo dalle immagini raffiguranti i campi di concentramento nazisti<sup>6</sup>.

Il ricorso allo stereotipo durante la Guerra civile fu più evidente nel discorso della destra, soprattutto per l’incertezza ideologica, per il carattere più astratto degli obiettivi perseguiti e per una mancanza di coscienza critica da parte degli intellettuali nei confronti degli strumenti che utilizzavano. La coscienza critica esisteva, al contrario, fra gli scrittori della sinistra che utilizzavano le parole come arma di persuasione con maggior competenza<sup>7</sup>. Questa tendenza allo stereotipo venne coltivata in tutta l’arte che sostenne l’ideologia della Guerra civile, dal manifesto alla letteratura, dalla fotografia al cinema.

Costruire uno stereotipo o un ideale aiuta e incoraggia ad affrontare le circostanze della guerra. Si pensi all’arsenale simbolico che ruota intorno al concetto di “morte”. La morte necessita una giustificazione per elevare il morale dei combattenti o per dare consolazione a chi vi è prossimo.

Non basta cercare l’intento propagandistico nell’interpretare la se-

5. R. Gubern, *op. cit.*, p. 109.

6. *Ivi*, p. 91.

7. Cfr. J.A. Pérez Bowie, *Literatura y propaganda durante la Guerra Civil española*, in AA.VV., *Propaganda en guerra...*, cit., p. 33.

mantica di un simbolo; la costruzione di miti e utopie è uno degli sforzi più espliciti.

Il saggio di Sánchez-Biosca<sup>8</sup> evidenzia l'importanza di accostare alla propaganda la mitografia della Guerra civile. L'obiettivo della propaganda spagnola è di legittimare opposizioni politiche e necessità militari, ma anche di iscrivere gli eventi in argomentazioni storiche più durature. È qui che nascono i miti e le utopie:

El primer mito, sostenido por la España nacional, era de cuño arcaizante y trataba de descubrir en la guerra una catástrofe y una catarsis que redimían las esencias patrias, antaño victoriosas pero largos años negadas y sacrificadas [...]. El segundo, representado en manera emblemática por el ideario anarquista, representaba la aparente inversión de la idea de mito, a saber, la utopía de la revolución popular que soñaba a un mismo tiempo la destrucción sin freno de los pilares de una sociedad injusta socialmente, y en el mismo titánico jesto, la construcción ex nihilo de un nuevo orden social. Este mito moderno es la utopía<sup>9</sup>.

Nella definizione della semantica di un'immagine si utilizza spesso il concetto di "metafora", che, in ambito cinematografico, rappresenta una combinazione felice di immagini che si muovono alla ricerca di nuovi significati da attribuire al reale.

Nel nostro caso parlare di metafora nel cinema significherà trovare relazioni di somiglianza tra le cose e stabilire nuove relazioni di senso tra gli oggetti del mondo sensibile che si offrono agli occhi della telecamera<sup>10</sup>.

La metafora verrà di seguito considerata strumento del discorso cinematografico per cercare di trarre un discorso comune nella produzione cinematografica franchista che rispecchi l'analisi topica dei discorsi di Franco già affrontata nelle precedenti trattazioni.

Secondo Anna Pasqualina Forgione<sup>11</sup>, nel panorama del cinema franchista il discorso metaforico fu ampiamente utilizzato, sebbene con modalità differenti che dipendono dal bando politico di appartenenza. In un momento storico come quello affrontato si può comprendere che la metafora sia stata ampiamente utilizzata in senso propagandistico per attribuire significato alla realtà. Significato che oggi possiamo rileggere percorrendo il cammino inverso della significazione attraverso la lettura a posteriori del testo cinematografico.

8. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 75.

9. *Ibidem.*

10. Cfr. A.P. Forgione, *Le metafore del cinema. A proposito della Guerra civile Spagnola*, in *Actas del Congreso Internacional la Guerra Civil Española 1936-1939, Madrid, 27-29 noviembre 2006*, Madrid, UNED, 2006, p. 2.

11. *Ibidem.*

Per tentare di ricostruire una sintassi coerente nella propaganda di guerra è necessario eleggere un criterio di selezione, basato sull'astrazione della memoria. Un lavoro di concettualizzazione delle informazioni di cui siamo in possesso che, ovviamente, non potrà abbracciare la totalità delle rappresentazioni fotografiche o cinematografiche prodotte nel corso della Guerra civile.

Ai fini della presente ricerca si è deciso di limitare l'analisi a determinate aree tematiche già da noi riscontrate nella propaganda dei discorsi di Francisco Franco e nella propaganda di immagine della cartellonistica. Si tratta di temi che associano la guerra alla crociata di religione, affrontano il tema della famiglia attraverso la figura della donna e del figlio, e che con ricorrente uso della metafora demonizzano il nemico.

Il racconto della guerra attraverso le immagini sullo schermo, secondo alcuni studiosi, si esprime in una dicotomia: ordine *vs* anarchia. Mentre la rappresentazione delle prime immagini del conflitto, sul fronte nazionalista, è limitata dagli auspici della Chiesa che dettano l'ordine e impongono il rispetto dei valori tradizionali, gli anarchici filmano la partecipazione popolare alla rivolta, mettendo in risalto la collaborazione femminile e il sentimento anticlericale. L'immagine della donna, "madre di famiglia", si fa doppiamente metafora del rispetto ai dettami della Chiesa e della contrapposizione all'immaginario propagandistico dei nemici.

Il costante riferimento al *tópos* del passato glorioso promuove un'idea di grande efficacia retorica: una sorta di missione predestinata nella storia della Spagna di cui il franchismo si fa portavoce. La provvidenza divina diventa il *leitmotiv* del repertorio linguistico franchista, tutti gli altri campi semantici serviranno per rafforzare quest'idea di missione sacra. Missione che ha come obiettivo la *Cruzada*, ovvero l'unità della Spagna sotto la bandiera franchista, in opposizione ai separatismi nazionali, oltretutto evidenti nel fronte repubblicano. A differenza del cinema pluralista repubblicano, la produzione commentata nel presente lavoro rivela «il monolitismo ideologico del discorso franchista, il cui tema centrale è la riconquista di una Spagna caduta in mano a un nemico indiscriminatamente rosso»<sup>12</sup>.

Si analizzano, di seguito, i tre temi anticipati, che accomunano la produzione cinematografica dal 1936 al 1939 alla retorica dei discorsi pronunciati negli stessi anni da Francisco Franco: la sacralizzazione della politica, la rappresentazione della madre (che sostituisce e, in qualche modo, amplia la figura del figlio analizzata nella retorica dei discorsi di Franco) e la demonizzazione del nemico.

12. Cfr. R. Gubern, E. Monterde, E. Rimbau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 78.

*El cine de Cruzada*

Una delle metafore più riuscite della propaganda franchista durante la Guerra civile è stata sicuramente la “Cruzada de liberación”. A caratterizzare la dittatura franchista rispetto agli altri fascismi europei è la compenetrazione di valori religiosi e politici. Nel franchismo la politica non assume solo la forma di una liturgia religiosa, ma si appropria anche del suo contenuto. Quest’elemento essenziale al franchismo si delinea nei primi anni della Guerra civile, a partire dall’adozione della formula *Cruzada* per definirla, e permarrà come elemento caratterizzante il regime per almeno trent’anni.

Il termine *Cruzada*, già apparso in scritti ecclesiastici e pronunciato dallo stesso Franco in un discorso il 25 luglio 1936, ottenne il suo accreditamento ufficiale nel settembre 1936 con la pubblicazione della lettera pastorale *Las dos ciudades*, per mano del vescovo di Salamanca Pla y Deniel; in essa si definiva *cruzada* il colpo di stato del 18 luglio<sup>13</sup>. L’allegoria delle due città viene utilizzata per rappresentare il conflitto tra i cristiani combattenti *por Dios y por España nel nome della Spagna racial y auténtica, contro gli infedeli sin Dios y contra Dios*.

L’operazione di legittimazione religiosa del conflitto creerà le condizioni favorevoli per una traslazione di contenuti anche sullo schermo cinematografico. Il “cine de Cruzada”, secondo Anna Pasqualina Forgione, sperimentò la retorica come arte dell’illusione, si appropriò delle armi della retorica come strumento di persuasione che:

respondiendo a la llamada al orden de la censura cinematográfica, utilizaba los instrumentos del discurso cinematográfico a los fines de una retórica de la ilusión y el engaño y desatendía las bases de la retórica aristotélica en que la persuasión se entendía como concepto lógico de lo verosímil.

Il “Cine de Cruzada” riporta sullo schermo cinematografico la traslazione dell’analogia tra guerra e religione. L’emblema di questo discorso analogico si trova, oltre che nelle già citate pellicole sul tema della Reconquista, in un’importante pellicola prodotta subito dopo il conflitto, *Via crucis del Señor por tierras de España* (1940), di José Luis Sáenz de Heredia, in cui le stazioni della Via crucis vengono associate alle tappe della lotta falangista contro il nemico repubblicano alla conquista della Spagna<sup>14</sup>. Si noterà come i due temi della sacralizzazione della politica

13. Cfr. G. Di Febo, *La crociata e le rappresentazioni del nazionalcattolicesimo*, in *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori, 1999, p. 27.

14. A.P. Forgione, *op. cit.*, p. 6.

franchista e della demonizzazione del nemico vengano spesso affrontati in maniera congiunta.

Nel documentario *Arriba España* (1937), prodotto dall'Istituto Luce, la voce narrante presenta ufficialmente la Crociata quale missione del movimento falangista spagnolo:

Dal fiammeggiante incendio collettivo è sorta imperiosa la necessità di stabilire un ordine nuovo. Nasce così il Movimento Falangista Spagnolo che si è imposto di ricostruire con la forza quanto la follia distrugge. Volontari di ambo i sessi, di ogni età e condizione sociale accorrono ad arruolarsi nei ranghi della nuova crociata che alla follia distruttrice oppone le forze vive di una fede e di una civiltà millenarie.

Nella pellicola italiana *España, una, grande, libre* (1939) di Giorgio Ferroni, il tema della Crociata è rappresentato ciclicamente ad apertura e chiusura del documentario. La prima parte, che come indica lo stesso regista, «è stata rilevata da materiale cinematografico catturato ai rossi durante l'occupazione di Barcellona», insiste sulla demonizzazione del nemico repubblicano rappresentandolo attraverso le immagini degli oltraggi compiuti ai luoghi sacri. Nella conclusione, invece, si esalta il trionfo dei franchisti nella presa di Barcellona con un commento in *over*, fortemente retorico, che in tutto il documentario occulta il suono in presa diretta:

L'autentica anima spagnola che anche nelle ore più tristi non aveva smarrito l'innata religiosità può di nuovo avvicinarsi liberamente a Dio.

La bandiera nazionale scopre il Cristo di Lepanto sottratto dal clero alle profanazioni rosse e oggi donato alla Nuova Spagna che, dinanzi alla sacra Effigie, ha voluto celebrare una solenne Messa di riconsacrazione [...]. Nel simbolo del Redentore si ricompono la secolare unità religiosa della nazione redenta, così come in quello della Falange essa ritrova la propria compattezza sociale<sup>15</sup>.

### *La rappresentazione della madre*

Il termine 'madre' può essere utilizzato con differenti accezioni semantiche. Madri di famiglia, spesso vedove della guerra, madri di soldati al fronte, madri di una tradizionale educazione spagnola a cui è legato il più ampio tema, caro alla retorica franchista, della famiglia. Costantemente Franco rivolge il pensiero alle madri:

15. Si vedano le immagini in appendice relative alla sequenza narrata (figg. 1-2-3).

Alle madri spagnole, tesoro della Spagna, che ci hanno dato i loro figli, il loro sangue, i loro fratelli, con l'orgoglio di offrirli per una fede e per una patria<sup>16</sup>.

La questione femminile riveste un ruolo importantissimo nelle rappresentazioni di propaganda. Negli anni Trenta una donna che camminava per strada senza cappello, con un fucile in mano o in mezzo a un gruppo di uomini era considerata una donna di facili costumi. Furono numerose le rappresentazioni in tal senso effettuate dalla propaganda anarchica che, provocatoriamente, rappresentarono la "donna emancipata" in contrapposizione alla figura tradizionale della "madre di famiglia" tipica dell'iconografia nazionalista.

I cinegiornali spagnoli, tra cui si distinguono "España al día", nella produzione governativa, ed "El noticiario Español", in quella nazionalista, a partire dal 1937, mostrarono sistematicamente donne che cucivano bottoni per le divise militari, fabbricavano bombe, insegnavano ai bambini e curavano i feriti. Si riportano in appendice alcune immagini tratte dal documentario propagandistico *Arriba España* (1937) che rappresentano le donne al lavoro, mentre la voce del commento, con tono perentorio, così sintetizza le inquadrature:

Le donne cooperano attivamente a quanto può essere di necessità e di conforto ai combattenti e alla causa<sup>17</sup>.

Nella rappresentazione c'era poca differenza tra donne repubblicane e nazionaliste, [...] tranne il fatto che queste ultime erano mobilitate come *falangistas* e sfilavano col braccio alzato nel saluto fascista<sup>18</sup>.

La Spagna repubblicana ha dedicato al ruolo della donna nella società la pellicola *La mujer y la guerra* (1938), di Mauricio A. Sollín, idealizzando, tra le altre, alcune figure femminili quali Dolores Ibárruri "La Pasionaria", Federica Montseny e Victoria Kent.

Nel 1939 Hispania Tobis, con la collaborazione della Sezione femminile di "FET y de la JONS" sviluppò un progetto: *Nuestra misión*, un documentario di venti minuti diretto da Fernando Alonso Casares Fernán. La pellicola descrive quello che si aspetta il regime che si sta instaurando dalla donna falangista in un momento critico quale è il dopoguerra. La donna falangista promuove la famiglia e si dedica alla formazione delle

16. Cfr. F. Franco, *Le parole del Caudillo. 1937-1939*, Firenze, Le Monnier [ed. or. F. Franco, *Las palabras del Caudillo. 1937-1939*, Madrid, Editora nacional, 1940], p. 51.

17. Si vedano le immagini in appendice relative alla sequenza narrata (figg. 4-5).

18. Cfr. L. Cigognetti, P. Sorlin, *Quando si parla di Guerra Civile spagnola. Immagini e rappresentazione (1936-1939)*, in *Immagini nemiche...*, cit., p. 22.

donne spagnole come buone madri cristiane. Collaborerà alla cura dei bambini quando le madri saranno impegnate al lavoro, impegno necessario alla ricostruzione della Spagna<sup>19</sup>. La madre del dopoguerra svolge in questa pellicola il ruolo di educatrice e portatrice di valori educativi, cristiani e patriottici, quasi una summa di tutta la produzione propagandistica del periodo bellico.

Ancora una volta è l'italiano Giorgio Ferroni, in *España, una, grande, libre* (1939), a evidenziare con le sue inquadrature la donna della retorica franchista. Così recita il commento in *over*:

Il terrore, la miseria, gli stenti hanno ormai annientato queste donne e questi bambini che obbediscono macchinalmente a ordini che non capiscono. Altrove la famigerata Pasionaria ride ed il Governo Rosso banchetta a suon di musica<sup>20</sup>.

Nella pellicola si rappresenta più volte la madre come vittima della povertà della guerra con in braccio il proprio figlio, in antitesi alla donna repubblicana, simboleggiata da una ridente Pasionaria. Nella pellicola dell'Istituto Luce mentre la Spagna franchista soffre, quella repubblicana ride e banchetta.

### *La rappresentazione del nemico*

La rappresentazione del nemico è uno degli strumenti retorici più diffusi nella propaganda di guerra. La propaganda repubblicana rappresenta il nemico "nazionalista" come estraneo alla nazione, insistendo sulla presenza di soldati stranieri (prevalentemente italiani e tedeschi) al suo fianco, oppure lo identifica con la Chiesa cattolica e lo associa alle atrocità commesse nel corso del conflitto.

La propaganda franchista, invece, «spazia dalla caricatura grottesca delle pose militaresche alla sottolineatura espressionista della sinistra coerenza tra simbologie mortuarie esibite e le stragi prodotte dai bombardamenti»<sup>20</sup>.

Nel più ampio *tópos* della fede, caro alla propaganda franchista, i nemici sono i "nemici della religione": ne consegue un'evidente denuncia della persecuzione religiosa bolscevica e della distruzione di chiese e conventi. Il tema della demonizzazione del nemico nella propaganda franchista si servirà delle immagini per dimostrare la profanazione dei luoghi di culto.

19. Cfr. M.N. Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Lorca, Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004, p. 211.

20. Si vedano le immagini in appendice relative alla sequenza narrata (figg. 6-7-8-9).

Tale tema fu utilizzato nel cinema soprattutto attraverso il montaggio di materiale cinematografico di provenienza repubblicana<sup>22</sup>. Per esempio, per opera del CNT, attraverso il *Reportaje del movimiento revolucionario* di Mateo Santos, vennero diffuse, tra le fila repubblicane, delle immagini relative al ritrovamento in un convento di mummie di frati con i segni della tortura. Per i repubblicani era un'occasione per generare indignazione nell'opinione pubblica, condannando il martirio e la tortura promossi dalla Chiesa cattolica. Quando le immagini arrivarono nelle mani dei servizi nazisti furono utilizzate dalla propaganda tedesca pro-franchista per dimostrare il clima di rappresaglia e sostenere che l'insurrezione militare franchista aveva origini difensive. Inoltre, l'immagine anticlericale del reportage aiutava a rafforzare la nozione di "crociata" sostenuta con fervore dal messaggio franchista. Così nel film già analizzato *España, una, grande, libre*, si usa come argomentazione retorica la cattura di immagini realizzate dai nemici per insistere sul tema degli oltraggi ai luoghi sacri.

Il nemico viene così introdotto nel commento in *over* alla pellicola *Arriba España* (1937), prodotta dall'Istituto Luce:

Una folla accecata dalle passioni fomentate da false ideologie comuniste ha disseminato la Spagna di devastazioni e di massacri in una furia di distruzione che non rispetta neppure i simulacri della divinità<sup>23</sup>.

E di seguito, nella stessa pellicola, si introduce la tesi dello scoppio della Guerra civile come linea difensiva all'"ondata di follia" nemica:

Chiese, monumenti storici, opere d'arte, palazzi, case e fattorie scompaiono sommersi dall'ondata di follia che pervade la gente scatenata nei suoi peggiori istinti. Dalla reazione inevitabile è nata la Guerra civile.

Ulteriore elemento di forte impatto retorico nella pellicola in questione è la rappresentazione della tortura (fig. 12).

Uno dei più importanti documenti cinematografici della propaganda franchista fu *España heroica* (1938), realizzato in collaborazione con la tedesca HFP. Carlos F. Heredero, citato in Meseguer<sup>24</sup>, considera questo film come la pellicola-manifesto degli insorti, che parte dalla premessa di identificare il regime repubblicano con il marxismo internazionale e di convertire i suoi governatori in complici di una cospirazione comunista. L'identificazione dei repubblicani con i comunisti e dell'insurrezione con il sentimento nazionale ricorre in tutta la filmografia franchista.

21. Cfr. *Immagini nemiche...*, cit., p. 390.

22. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 83.

23. Si vedano le immagini in appendice relative alla sequenza narrata (figg. 10-11).

24. Cfr. M.N. Meseguer, *op. cit.*, p. 200.

### *Conclusioni*

La Guerra civile spagnola analizzata nella sue forme di rappresentazione è un universo senza limiti: basti pensare che il solo *Catálogo general del Cine de la guerra civil*, edito dalla Filmoteca Española nel 1996, raccoglie 847 titoli tra cinegiornali, documentari e film a soggetto. Per questo si è scelto di delimitare l'analisi alle produzioni fotografiche e cinematografiche del triennio della guerra (1936-1939), apprezzando lo sforzo compiuto dagli autori nel costruire una rappresentazione della realtà con mezzi tecnici e risorse economiche limitati.

Si è cercato di analizzare l'arsenale simbolico costruito dalla produzione cinematografica e fotografica della guerra. Il risultato è che la propaganda della Guerra civile spagnola è costruita su pochi elementi, i concetti di fondo sono piuttosto elementari, l'artificio retorico e la costruzione dell'immagine nella sua rappresentazione cinematografica e fotografica ruotano sempre intorno a pochi temi e *tópoi* definiti, che rispecchiano di fatto i *tópoi* dell'epoca.

La scelta della linea d'analisi è stata dettata dal precedente lavoro incentrato sull'analisi retorica dei discorsi di Francisco Franco, che ha suggerito, partendo dall'organizzazione topica dei discorsi, una sintesi formale e quindi una selezione dei temi da analizzare della produzione cinematografica.

Per rafforzare le conclusioni sui temi di fondo, si è arricchita l'analisi attraverso la selezione, in appendice, di sequenze tratte da due pellicole documentarie prodotte dall'Istituto Luce: *Arriba España* (1937) e *España, una, grande, libre* (1939) di Giorgio Ferroni. Istanti di una sequenza cinematografica che mostrano, quasi fossero fotografie, l'efficacia simbolica e la capacità narrativa dell'immagine in entrambi i mezzi di comunicazione visiva analizzati.

Dall'analisi emerge che la Guerra civile spagnola costituisce uno dei primi conflitti rappresentati in maniera moderna, utilizzando non solo nuovi mezzi tecnici a disposizione (si pensi all'avvento del cinema sonoro in quegli anni e ai nuovi modelli di macchina fotografica), ma anche nuovi modelli narrativi di presentazione degli eventi. Queste trasformazioni determinano la nascita di nuove figure, nuovi testimoni-narratori dell'evento, capaci di dar vita a immagini-simbolo: fotografie, riprese cinematografiche, manifesti o tele che trascendono la situazione referenziale in cui sono nate per trasformarsi in icone di tutto un evento o addirittura della più generale condizione umana.

Da un punto di vista retorico e propagandistico, l'efficacia delle immagini è nella capacità di toccare il sentire collettivo, facendo ricorso a parole d'ordine, a una sintassi dell'immagine elementare e al costante riferimento all'iconografia religiosa.

Lo scatto fotografico del reporter proietta la memoria di un istante in un tempo futuro e nella sua prospettiva racconta la storia, con un'eloquenza retorica capace di "probare, delectare et flectere", convincere, dilettere e commuovere. È in questa funzione che l'immagine diventa competitiva in un mercato mediatico sempre più orientato alla vendita di simboli, icone e idee. Il ricordo, pertanto, non potrà essere sempre incondizionato.

Di una guerra civile, che sin dalla sua definizione custodisce un racconto pieno di emozioni e sentimenti, non è possibile pretendere una memoria unica, né una visione condivisa. «Assurdo stabilire una sola e monolitica verità storica», ha dichiarato il coordinatore del Congresso internazionale *La Guerra civil española*, Santos Juliá, nella cerimonia di apertura del congresso di Madrid nel novembre 2006. Ciò non limita il confronto e il dibattito, né impedisce di provare a tracciare un percorso di lettura nelle numerose rappresentazioni dell'evento.

A settant'anni dalla conclusione del conflitto non sembra opportuno trarre delle conclusioni; piuttosto è doveroso auspicare che lo spirito di ricerca introdotto in Spagna dall'avvento della democrazia possa stimolare una proficua rivalutazione del materiale rimasto per anni sepolto sotto le macerie della guerra.

## Appendice

Di seguito si mostrano alcune scene tratte dalle sequenze di film della propaganda franchista prodotti dall'Istituto Luce: *Arriba España* (1937); *España, una, grande, libre* (1939):

### La sacralizzazione della politica

Scene tratte dalle sequenze del documentario *Arriba España* (1937) (fig. 1), e *España, una, grande, libre* (1939) (fig. 2 e fig. 3)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

### **Immagini di donne in guerra**

Scene tratte dalle sequenze del documentario *Arriba España* (1937),  
prodotto dall'Istituto Luce



Fig. 4



Fig. 5

### **La rappresentazione della madre e del figlio**

Scene tratte dalle sequenze del documentario *España, una, grande, libre* (1939),  
prodotto dall'Istituto Luce



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

## La demonizzazione del nemico

### Scene di oltraggi ai luoghi di culto

Scene tratte dalle sequenze del documentario *Arriba España* (1937),  
prodotto dall'Istituto Luce



Fig. 10



Fig. 11

**La tortura**

Scene tratte dalle sequenze del documentario *Arriba España* (1937),  
prodotto dall'Istituto Luce.



Fig. 12