

LE RAPPRESENTAZIONI DELLA GUERRA CIVILE
NEL CATALOGO DI UNA BELLA MOSTRA

Carmelo Adagio

La mostra *Immagini nemiche*, allestita a Bologna dal dicembre 1999 al febbraio 2000, e poi riproposta, insieme con altre iniziative organizzate da “Spagna contemporanea”, a Novi ligure nel novembre 2000 nell’ambito della prima edizione di *La Spagna a Novi*, è probabilmente una delle più documentate e interessanti mostre mai dedicate in Italia alla guerra civile spagnola; documentata per la ricchezza e varietà delle immagini e del materiale esibito, interessante per le domande che pone sul ruolo della rappresentazione degli eventi e sui rapporti fra immagini e storia. Molto visitati e apprezzati nelle due sedi in cui finora è stata presentata, i pannelli di *Immagini nemiche* meriterebbero sicuramente una maggiore circolazione. L’esposizione ha dato inoltre vita ad un ricco catalogo che affianca una prima parte saggistica ad una seconda parte che riproduce le varie sezioni della mostra. Scorrere le pagine di un catalogo, sebbene permetta una visione più meditata e diluita nel tempo del materiale, offre un impatto emotivo molto diverso dalla visione concentrata che si ha passeggiando fra le bacheche e le installazioni. Inoltre l’allestimento di *Immagini nemiche* comprende anche contributi sonori e filmati cui ovviamente lo strumento volume può solo alludere. Tuttavia ciò che il catalogo perde in suggestione sensoriale, di solito guadagna in riflessione; è il caso anche di questo (*Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni. 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori, 1999, pp. 440, L. 75.000, ISBN 88-7794-213-4).

Vista l’origine del volume, mi ripropongo di percorrerlo in modo non fedele all’ordine delle sue pagine, ma cercando di ricostruire tramite esso l’esperienza della mostra; partendo dunque dalla seconda parte, il catalogo in senso proprio. La prima sezione dell’allestimento, *Le immagini* (curata da Luisa Cicognetti, Lorenza Servetti e Pierre Sorlin) è quella che maggiormente rivela gli scopi della mostra. Viene affermato in

modo netto, infatti, l'abbandono dell'idea che l'immagine ci dia una qualche documentazione su realtà fattuali: la credenza dell'oggettività documentaria delle immagini viene infatti, giustamente, considerata un attrezzo ormai inservibile. I curatori della sezione introducono subito il visitatore alla conoscenza del modo di produzione delle immagini mostrandoci le attrezzature, evidenziando le condizioni di lavoro degli operatori, svelando i trucchi del mestiere, soffermandosi sulle motivazioni ideologiche degli operatori. Si tratta di precondizioni su cui è indispensabile riflettere prima di accostarsi alle immagini *fabbricate* nel corso del conflitto. Ciò, nell'allestimento, avviene anche tramite filmati cui il catalogo, ripeto, può solo accennare (perché non ipotizzare, una prossima volta, la combinazione libro più strumento audiovisivo, sia in versione VHS sia in versione CD?). Fotografia, cinema e stampa illustrata furono i mezzi principali che veicolarono le immagini della guerra al pubblico; dopo aver indagato sulle modalità di produzione delle stesse, lo sforzo costante dei curatori è quello di contrapporre i due campi ideologici in conflitto, affiancando gli *autoritratti* costruiti tramite immagini ed evidenziando l'uso spesso contrapposto delle stesse immagini. Grande spazio in particolare è dedicato alla grande novità della guerra civile spagnola dal punto di vista del *visibile* (per utilizzare un concetto caro a Sorlin), ovvero la fotografia aerea.

A questo punto è già doveroso un passo indietro, alla prima parte del volume, dedicata ai saggi. Non tutti i saggi hanno un legame con le sezioni dell'esposizione; alcuni sono evidentemente estranei alla genesi della stessa, sebbene non al suo spirito. Intimamente connesso all'allestimento, e in particolar modo alla sezione cui si è appena accennato, è il saggio di apertura di Sorlin e Cicognetti (*Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagini e rappresentazione 1936-1939*), che costituisce una sorta di avvertenza e di guida generale di tutta la mostra. Gli autori sottolineano l'enorme risonanza mediatica avuta dalla guerra civile spagnola, ma il loro intervento, in gran parte metodologico, invita a guardare con molta cautela il materiale iconografico: gli autori ci ammoniscono che a tale materiale iconografico dobbiamo accostarci con un occhio molto smaltizzato, cercando in esso non già un *documento* del conflitto, semmai, secondo la distinzione classica di Le Goff che gli autori non citano esplicitamente ma che fa da sottotesto al saggio, un *monumento* delle intenzioni di chi ha prodotto le immagini. Per far questo, è indispensabile ripercorrere, come si accennava, i modi di produzione del materiale visibile: dai contratti dei fotografi con le agenzie, alle istruzioni date agli inviati dei cinegiornali, ai diversi interessi dei diversi produttori di cinegiornali, alla genesi di immagini riprese casualmente o prodotte dalle stesse parti combattenti, insomma alle varie modalità di costruzione delle immagini. Non ci si deve inoltre aspettare correttezza filologica nell'utilizzazione del materiale svolto da rotocalchi e cinegiornali: le immagini potevano

essere utilizzate senza alcun rispetto del legame col tempo e il luogo della loro produzione, e spesso le stesse immagini erano utilizzati dagli opposti fronti di guerra per manifestare opposte intenzioni.

Gli intenti propagandistici dei due contendenti in lotta e l'atteggiamento dei cinegiornali delle principali nazioni sono giustamente differenziati dagli autori, che mostrano ad esempio l'intento da parte franchista di sottolineare l'aspetto di ordine e di normalità della Spagna nazionale. Nel campo repubblicano invece, affermano gli autori, erano possibili diverse sfumature, dall'enfasi posta dagli anarchici sul protagonismo femminile e sulle collettivizzazioni, alla predilezione da parte dei comunisti (soprattutto dal 1937, allorché fu represso l'anarchismo) degli aspetti educativi, sanitari e della *normalità* della Spagna repubblicana; emerge comunque come dato di fondo delle immagini repubblicane una maggiore attenzione all'aspetto umano della guerra, alla partecipazione in essa del singolo individuo. Ciò, soprattutto, grazie alla presenza dei bravissimi operatori sovietici: la presenza internazionale è infatti un'ulteriore componente della rappresentazione della guerra. Sul piano delle immagini in movimento, le presenze più rilevanti furono quella italiana, volta a narrare il carattere decisivo dell'intervento italiano, e appunto quella sovietica; i cinegiornali sovietici seguirono la guerra con grande attenzione, con particolare riguardo per gli aspetti dell'interventismo internazionale e, appunto, con immagini che prediligevano la presenza umana. Meno spazio offrivano i cinegiornali inglesi e americani, decisamente favorevoli alla parte nazionalista, garanzia di ordine, e quelli francesi, più neutralisti e attenti alle sofferenze e alle perdite umane, ma anche quelli tedeschi, il cui principale scopo era evidenziare l'alta tecnologia delle proprie armate impegnate in Spagna.

Tutte le rappresentazioni erano dominate comunque da semplicità, dalla mancanza di ogni aspetto problematico: caratteristiche che, insieme alla differenza di competenze dello spettatore di oggi rispetto a quello del 1936-39, può sicuramente spiegare l'enorme impatto delle immagini e la facilità del diffondersi dell'impressione di *vedere* la guerra. In tutte le immagini, evidenziano gli autori, domina l'assenza del conflitto vero e proprio. Le immagini di guerra non sono mai girate o fotografate, sono documentati, ma molto più spesso ricostruiti, solo preparativi, manovre, sfilate: può capitare di vedere un soldato salutare rivolto alla telecamera mentre attraversa un luogo che si presume pericolosamente esposto alle pallottole del nemico. Più apparenza di *verità*, più connessione con i dati fattuali parrebbero avere le immagini delle macerie *dopo* i bombardamenti o, ancor più, le strazianti scene dei profughi, ma attenzione: anche le scene delle macerie potevano essere manipolate e indotte, grazie al montaggio e alla voce fuori campo, a esprimere i più disparati significati politici. Così i nazionalisti potevano sfruttare immagini di bombardamenti effettuati da loro inserendo scene, girate in altre città, con falangi-

sti che frugano fra le macerie, per dare all'opinione pubblica l'impressione che anche la parte nazionalista era sottoposta ai bombardamenti e controbattere così all'accusa repubblicana di bombardare sistematicamente le città e i civili.

Direttamente connesso alla prima sezione della mostra è inoltre un ulteriore gruppo di saggi. Lorenza Servetti (*Immagini da una guerra. La rappresentazione della guerra civile spagnola nella stampa illustrata*) analizza le modalità con cui diverse riviste internazionali e spagnole raccontano, con testi e immagini, le vicende belliche. Sono presi in esame "The Illustrated London News", "L'illustration" di Parigi, "Illustrated Zeitung" di Lipsia, "L'illustrazione italiana", la parigina "Vu", le statunitensi "Life" e "Picture Post", le spagnole "Ahora Diario gráfico", "Mundo gráfico", "Fotos", "Vértice", nonché il caso particolare delle due edizioni di "ABC", quella madrilenza fedele alla Repubblica e quella di Siviglia, schierata da subito a fianco degli insorti. L'analisi segnala la differenza fra le pubblicazioni spagnole, in cui l'intento propagandistico domina rispetto all'informazione, e lo sguardo degli altri, che maggiormente contribuì alla *fondazione* di due grandi miti del fotogiornalismo contemporaneo: la fotografia come garanzia di verità, il fotografo che prende parte ai rischi di guerra per documentarli.

Anche Caroline Brothers (*"Una guerra fotogenica". Fotogiornalismo e guerra civile in Spagna*) riflette sul ruolo del fotogiornalismo, evidenziando come la Guerra Civile scoppiasse in un momento cruciale per la storia della fotografia. L'avvento delle nuove tecnologie belliche e fotografiche permisero per la prima volta un ritratto delle sofferenze umane con un impatto duraturo nell'immaginario bellico. Primi piani, vedute di disastri aerei, si impressero come veri standard della fotografia bellica. In secondo luogo, l'autrice evidenzia come non sia possibile ridurre il ruolo dei fotografi alla *missione* di informare, in quanto essi furono parte integrante dei sistemi di propaganda e costruzione ideologica messe in atto dalle due parti in guerra. Chiude questo gruppetto di saggi la riflessione di Valeria Camporesi sui generosi sforzi dei cineasti anarchici di fare del cinema uno strumento della rivoluzione (*Il cinema degli anarchici*).

A questo punto è tempo di tornare alle sezioni della mostra. La seconda (*L'Italia fascista nel conflitto spagnolo*), curata da Rossella Ropa, documenta in modo composito le varie fasi dell'intervento fascista in Spagna. Utilizzando una molteplicità di materiali (dai documenti diplomatici a fotografie, ritagli di stampa, cartine) il percorso della mostra si snoda attraverso le varie fasi del conflitto, dai primi aiuti alla partecipazione diretta, soffermandosi sulle principali azioni che videro protagonisti gli italiani, dai massacri delle Baleari alla battaglia di Malaga alla sconfitta di Guadalajara alla presa di Santander. La scelta documentaria permette di cogliere anche gli aspetti propagandistici, sia riguardo all'utilizzazione dell'intervento ai fini della propaganda interna

sia riguardo all'attività di propaganda rivolta alle truppe italiane in Spagna. La terza sezione curata da Giuliana Bertagnoni pone in evidenza, rispetto all'oggetto indicato nel titolo (*L'antifascismo internazionale e la guerra di Spagna*), soprattutto, com'è ovvio, il contributo dell'antifascismo italiano. Si tratta della sezione in cui fotografie e stampa sono affiancate dal più nutrito, e variegato, apparato documentario: si va dalle informative dell'apparato spionistico a materiale attinto da diversi Archivi. I vari aspetti dell'interventismo italiano (da GL agli anarchici ai comunisti) vengono evidenziati in tutta la loro complessità, senza tacere sulle aspre divisioni interne.

A queste due sezioni della mostra è legato idealmente un piccolo gruppo di saggi, accomunati sotto il titolo *La partecipazione internazionale*. Luigi Arbizzani (*Immagini dei volontari antifascisti italiani nella guerra di Spagna*) presenta il patrimonio fotografico dell'Associazione Italiana Combattenti Volontari Antifascisti di Spagna (AICVAS), depositato presso l'Istituto regionale "Ferruccio Parri" per la storia del movimento di liberazione e dell'età contemporanea in Emilia Romagna. Luciano Casali (*La guerra civile spagnola e l'incrinatura del consenso in fascismo in Emilia Romagna*) analizza i segni di «incrinatura del consenso» in Emilia Romagna causati dalle notizie spagnole, commentate e discusse nei luoghi pubblici anche tramite alla ricezione delle radiotrasmissioni spagnole, soffermandosi quindi su un aspetto (la propaganda radiofonica) assai poco studiato anche per l'assenza di trascrizioni. Altro aspetto spesso trascurato, quello dell'emigrazione spagnola in URSS e delle memorie dei combattenti russi in Spagna, è quello su cui si sofferma Marina Rossi (*URSS e guerra civile spagnola. Una memoria difficile*).

Quarta e quinta sezione della mostra sono dedicate ai riflessi della guerra sul mondo artistico e culturale. *Avanguardia e restaurazione. Le arti visive e la rappresentazione della guerra*, sezione curata da Riccardo Bonavita, pone in evidenza l'ineguale divisione dei valori fra i due campi artistici: «Da una parte, artisti che si erano formati a contatto colla rivoluzione linguistica del XX secolo, oppure, come nel caso di Picasso e Mirò, erano stati pionieri di una nuova visione del mondo, dall'altra, nel migliore dei casi, pittori della generazione precedente, come Zuloaga o Sert, e spenti mestieranti d'accademia. Nell'incruento 'plebiscito delle arti' [...] gli artefici di quelle opere che si sarebbero rivelate più in sintonia cola Stimmung del secolo si pronunciarono quasi tutti a favore della Repubblica» (p. 306). La mostra permette inoltre un interessante paragone fra le due maggiori presenze ufficiali internazionali: la Repubblica con la presenza all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, dove apparve per la prima volta Guernica, la Spagna franchista con la presenza alla Biennale di Venezia del 1938.

La quinta sezione *Writers in arms*, di Giuliana Benvenuti e Francesca Lolli, opera selezione nella grande mole di romanzi, liriche, memorie, let-

tere, diari apparsi negli anni del conflitto o nei decenni successivi. I quattro filoni privilegiati dall'esposizione sono la produzione spagnola di fronte al conflitto, i documenti del Secondo congresso degli scrittori antifascisti (Valencia, Madrid, Barcellona e Parigi, luglio 1937), le reazioni degli intellettuali di tutto il mondo al conflitto, la scrittura memorialistica; manifesti, riviste, copertine di libri sono affiancati, mentre a disposizione del visitatore sono le trascrizioni di molte poesie dedicate al conflitto (pubblicate anche nel catalogo). Pur limitandosi ad offrire esempi nel vasto mare della produzione culturale ispirata dalla guerra spagnola, la sezione è destinata nel contempo ad essere gioia e tormento di qualsiasi bibliofilo, che soffrirà nel non poter sfogliare i libri ben protetti dalle teche.

Legati tematicamente a questi due percorsi della mostra sono, nella prima parte del volume, i saggi raccolti sotto il titolo *Letteratura*. Un efficace viaggio fra le opere narrative, teatrale cinematografiche ispirate alla guerra civile ad opera di Maryse Bertrand de Muñoz (*La guerra civile spagnola nel romanzo, nel teatro e nel cinema dopo la morte di Franco*) fa da preludio alla presentazione, ad opera di Luigi Paselli, della figura dell'intellettuale Cipriano de Rivas Cherif, fra le altre cose, regista teatrale, studente negli anni dieci al Collegio di Spagna di Bologna e costretto dopo la guerra ad un esilio che durò fino alla morte (*Il diritto e le muse. Uno spagnolo a Bologna*).

L'ultima sezione della mostra, curata da Riccardo Bonavita e Michele Nani, è dedicata al tema della propaganda (*Icone della propaganda. Discorsi della guerra civile*). Nella grande massa di immagini prodotte dai due campi (grafica, manifesti, fumetti, illustrazioni, foto di cerimonie ufficiali, manifestazioni collettive, riti) vengono evidenziate nella sezione quelle che coscientemente sono volte a «fornire una rappresentazione della guerra, dei suoi scopi e dei suoi presupposti» (p. 377). Si tratta della sezione della mostra in cui insistita e programmatica è la giustapposizione delle immagini relative ai due contendenti, alla ricerca delle similitudini tematiche e strutturali nella costruzione delle immagini ma anche delle grandi differenze: non ultime, la varietà delle posizioni espresse nella Repubblica, segno di una effettiva dialettica democratica, e l'unicità dei significati e l'uniformità dei significanti espressi dalla Spagna di Franco. Il percorso della mostra è, nel catalogo, molto sacrificato: gli stessi curatori lamentano la limitazione dello strumento libro ai fini della riproduzione di un percorso ricco di nessi, *links*, che risulterebbero più efficaci (anche didatticamente) grazie alla costruzione di percorsi ipertestuali. Tre sono gli ambiti in cui vengono paragonate le strutture della propaganda dei due contendenti: la costruzione di immagini e parole colte all'azione bellica, i messaggi volti a delineare i due modelli di società contrapposti, la funzione del mito e degli eventi collettivi.

Sui dubbi che non possono non emergere da questa sezione e, in generale, dalla struttura della contrapposizione fra i due fronti che emer-

ge da tutta la mostra mi soffermerò alla fine, dopo aver accennato agli altri saggi. Si ricollega esplicitamente alla sezione sulla propaganda quello di Adolfo Mignemi (*Tecniche e strategie della comunicazione politica nella guerra civile spagnola*), in cui viene evidenziato il carattere di “laboratorio” che la guerra civile costituì per tutti coloro che si occupavano di politica e propaganda. Ma legami, sebbene non diretti, con questa ultima porzione dell’allestimento e in generale con l’intero progetto *Immagini nemiche* hanno anche altri saggi che, sebbene con tutta evidenza non siano nati nel laboratorio della mostra, tuttavia concorrono a sottolineare tematiche connesse ai temi della rappresentazione e della propaganda. Le suggestive pagine di Giuliana Di Febo (*La crociata e le rappresentazioni del nazionalcattolicesimo*) ripercorrono alcuni temi del suo libro su *Teresa d’Avila: un culto barocco nella Spagna franchista, 1937-1962* (Napoli, Liguori, 1988), mostrando come agli eventi bellici si sovrappone subito, da parte della Chiesa spagnola, una costruzione di significati volta a dare una lettura religiosa e provvidenzialistica del conflitto: Di Febo si sofferma sull’importanza di alcune prese di posizioni episcopali, dà speciale attenzione a devozioni tradizionali, a luoghi di culto, e sulla ricerca di coincidenze fra eventi e date del calendario liturgico. Il saggio tende a rendere noto, al lettore del catalogo, certo più *occasionale* rispetto al lettore specialista, una serie di acquisizioni della storiografia di cui la stessa Di Febo è protagonista.

L’intervento di Alfonso Botti (*I miti della guerra civile spagnola*) fa del carattere occasionale della pubblicazione il proprio punto di partenza per intrecciare riflessione storiografica e ipotesi di ricerca a partire dalle domande che inevitabilmente le immagini mitiche costruite sulla guerra civile spagnola dai media, dalle pellicole, dal senso comune pongono allo storico: lo scopo dichiarato è di «tentare di riavvicinare le opinioni diffuse, spesso con scarso criterio dai media e da improvvisati cultori della materia, alle ricerche degli specialisti» (p. 37). Botti analizza le diverse modalità con cui si è spesso utilizzato il termine mito: da una parte, per sottolineare il carattere eroico di singoli avvenimenti (la difesa di Madrid, l’Alcázar, Guadalajara); dall’altra, per denunciare la falsità di alcune ricostruzioni (il mito del complotto comunista sventato dai generali, della distruzione di Guernica ad opera delle truppe basche in ritirata, ecc.), per poi soffermarsi su tre miti in qualche modo fondanti, che vertono sull’interpretazione complessiva del conflitto.

Il mito della crociata sopravvaluta l’elemento religioso, tacendo le ragioni di ordine sociale, economico e politico per cui si combatté; tace sulle divisioni in seno al cattolicesimo spagnolo (e in particolare di quello della regione basca, ma anche le posizioni di significativi esponenti del clero catalano mostrano l’assenza di un quadro omogeneo). Il richiamo alla *cruzada* ebbe però forza immediata e durevole, e fu uno degli aspetti fondanti del regime franchista. Il mito della rivoluzione tradita,

cantato da Orwell in *Omaggio alla Catalogna* e, recentemente, riproposto da Ken Loach, ha sicuramente molte radici di verità nelle istanze rivoluzionarie effettivamente diffuse e nella denuncia delle repressioni comuniste del maggio 1937. Il carattere mitico di questa narrazione della guerra civile risiede semmai nell'affermazione delle possibilità di successo attribuite all'ipotesi rivoluzionaria, il che significa trascurare il peso delle vicende belliche e la priorità della continuazione della guerra, che i comunisti condividevano con repubblicani e socialisti. Il mito della difesa della democrazia, alimentato dai settori moderati del Fronte Popolare e in particolare dal Partito Comunista Español, occulta, in modo speculare, la presenza delle istanze rivoluzionarie, ma contiene innegabili nuclei di verità storica, soprattutto nei riguardi del contesto internazionale; anch'esso è stato a lungo operante anche nel dopoguerra, a difesa della condotta e delle "purghes" comuniste durante il conflitto. Come si vede, si tratta di tre narrazioni dell'evento bellico di rilevante importanza sul piano della operatività storica: sono miti, immagini, rappresentazioni del reale che sono diventati agenti di storia. Come letture della guerra civile sono eccessivamente sintetiche e unilaterali, e quindi appartengono ad un piano diverso da quello della storiografia, sebbene non necessariamente antitetico. La forza operativa dei miti fa ipotizzare inoltre a Botti la possibilità di analizzare la guerra civile anche sotto un diverso aspetto, quella di scontro/incontro fra religioni tradizionali e religioni politiche, e quindi di scontro e incontro fra diverse ipotesi mitiche.

Gli ultimi due saggi sono dedicati ad una sintesi dei diversi approcci storiografici al conflitto (César de Vicente Hernando, *Un approccio alla storiografia della guerra civile spagnola*) e ad una serie di interessanti considerazioni svolte da Enzo Collotti (*Fascismo e antifascismo nella guerra di Spagna. Considerazioni fra storia e memoria*) sul coinvolgimento italiano nella guerra, sia dal punto di vista fascista (l'appoggio che Mussolini offrì a Franco) sia da quello antifascista (il ruolo dei volontari italiani). Dato il carattere tutto sommato estraneo allo spirito del catalogo, non mi soffermerò sui due contributi che, comunque, insieme alla *Cronologia* (curata da Luca Alessandrini) costituiscono un ulteriore valore aggiunto del volume.

Ultime notazioni complessive. Opere di questa mole sono impensabili senza lo sforzo di un ente istituzionale promotore (la Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna) e la collaborazione di enti, istituti, fondazioni, archivi e collezionisti. L'ente promotore e il gruppo che ha curato la mostra avevano del resto già dato buona prova con la mostra *Le menzogne della razza*, che diversi anni fa aveva posto con forza il tema del razzismo nella storia d'Italia e che aveva avuto ampia diffusione. È ovvio anche che, nella divisione del lavoro, gli ispanisti siano stati recuperati nella parte saggistica, anche se magari un maggiore intreccio fra l'allestimento e la costruzione della parte saggistica

avrebbe giovato non tanto alla mostra, quanto al volume che, anche sganciato dalla mostra, mantiene come si è visto intatta la sua serietà sul piano storiografico. Una notazione di fondo va tuttavia indirizzata alla limitazione che l'ottica istituzionale può dare alla ricerca storiografica, costringendo ad un certo equilibrismo dovuto alla necessità del politicamente corretto. È politicamente corretto costruire la mostra basandosi sulle immagini contrapposte, *nemiche*, dotate quindi almeno in apparenza, di pari legittimità. È politicamente e istituzionalmente sentita, da diversi anni, ad ogni livello, l'esigenza di comprendere le ragioni degli altri, dai *ragazzi di Salò* a quelli che *non fecero male* a combattere a fianco di Franco.

Questa mostra e questo catalogo rientrano a pieno titolo nell'ambito del revisionismo storiografico, ma di quello necessario, che non tende a rendere paritarie le opzioni in campo ma a superare miti e costruzioni storiografiche figlie del loro tempo, storicamente determinate come ogni discorso umano, e tende a generare nuove suggestioni. L'impianto della mostra, il suo vestito, assecondano le necessità della *par condicio*: le immagini di guerra, nazionalisti e repubblicani; come si costruisce il consenso: nazionalisti e repubblicani; l'uso della propaganda: nazionalisti e repubblicani, e così via in una struttura dualistica dove non raramente appare una uniformità linguistica, dove anzi a volte sembrano prevalere i caratteri comuni. È un rischio su cui hanno riflettuto gli stessi curatori che, in una delle introduzioni metodologicamente più avvertite alle sezioni della mostra, rivendicano la volontà di «individuare [...] sia le similitudini strutturali e tematiche fra i due fronti, sia le opposizioni radicali di immaginario sociale e identità politica, senza trascurare i fattori di divisione interni agli stessi schieramenti, più visibili e profondi in campo repubblicano [...] la storia della guerra civile spagnola si cala quindi nella storia dei conflitti della società spagnola e mostra una radicale contrapposizione fra istanze di liberazione e velleità restaurative» (R. Bonavita e M. Nani, pp. 377-78).

Le immagini nemiche in mostra nulla aggiungono alla nostra conoscenza degli avvenimenti spagnoli, proprio perché le immagini non sono fonti attendibili di nuclei fattuali; tuttavia sono utilizzabili dallo storico in quanto stimolano riflessioni e interrogazioni sulla contrapposizione fra le visioni del mondo da cui scaturiscono e di cui sono l'autobiografia. Le immagini, come afferma uno dei curatori della mostra in un celebre lavoro sul cinema (Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980) trasmettono non dati su una realtà fisica, ma dati su cosa una determinata cultura e un determinato modo di produzione considera *visibile*. Il *visibile* delle immagini (delle foto, dei manifesti) è dunque un prodotto storicamente determinato dalle contingenze tecnologiche e dagli orizzonti culturali d'attesa, dalle aspettative artistiche condivise; in quanto tale, il *visibile* prodotto da due campi nemici può assorbire sempre una certa uniformità di stile dovuta al fatto, banale, di essere le due parti in campo

contemporanee. Parte delle *immagini nemiche* in mostra, alcuni segni semantici e stilistici, sono sicuramente simili e a volte sovrapponibili, in quanto, appunto, storicamente determinate dalle simili modalità di produzione tecnologiche e da un parzialmente condiviso orizzonte d'attesa artistico e culturale. Tuttavia le *immagini nemiche* rappresentano anche una autobiografia ideologica dei contendenti: questa parte del visibile, quella più importante, rivela una irriducibile differenza di valori e ideologie in campo. Questa diversità e non omologabilità fra le due Spagne in guerra viene evidenziata da tutta la mostra, ne è anzi a mio avviso il suo maggior risultato, proprio perché tale risultato scaturisce in modo evidente anche da una impostazione istituzionalmente attenta alle esigenze della pari rappresentazione delle parti in conflitto.