CINEMA NASCOSTO/4. La guerra civile spagnola fra ieri e oggi: da «Espoir» al nuovo film in lavorazione

Da «La condizione umana» ai viaggi in Cina. Lo scrittore chiamato Colonnello Berger

«La tentazione dell'Occidente», «I conquistatori», «Lune di carta», il più famoso «La condizione umana». André Malraux, lo scrittore francese morto 75enne nel '76, è noto per i suoi libri amari, pessimistici, storie in cui il potere fa da protagonista, tutte tese allo smascheramento di una società spietata. Anche «L'espoir» – la speranza –, il romanzo da cui trasse il suo unico film, ubbidisce alla stessa logica di disperazione: piloti e combattenti durante gli ultimi mesi della repubblica spagnola. Un momento storico che lo scrittore – appassionato di archeologia, studioso di lingue orientali e grande viaggiatore soprattutto in terre orientali – aveva vissuto in prima persona: nel '36 si era arruolato (ed era rimasto ferito) nelle brigate internazionali a fianco dei repubblicani spagnoli. «L'espoir» nacque proprio da questa esperienza. Non era la prima volta che Malraux partecipava a conflitti civili: intellettuale convinto che la libertà umana può esprimersi solo nell'azione individuale, aveva partecipato in Cina, nel '25, agli avvenimenti che sarebbero sfociati nella guerra civile del '27. Successivamente, nel '40, era caduto prigioniero dei tedeschi ed era stato liberato subito dopo da un commando partigiano. Ancora, a capo della brigata Alsazia-Lorena, era conosciuto nella Resistenza con il nome di «colonnello Berger». Furono le vicende della guerra e della resistenza a ispirargli il romanzo «I noci dell'Altenberg». Dopo la guerra si dedicò alla politica e a studi di estetica dell'arte sulla quale pubblicò più testi. Legato a De Gaulle, col suo ritorno al potere fu nominato ministro della cultura. Infine scrisse le «Antimemorie», in cui descrive la sua pessimistica visione del mondo.

Combattenti della guerra civile spagnola A lato André Malraux

Fox Photos

Malraux, tierra y libertad

Molti libri, un solo film André Malraux è il quarto protagonista del nostro viaggio nel «cinema nascosto». L'autore della *Condizione umana* girò *Espoir* ispirandosi al suo omonimo romanzo, scritto all'indomani del suo arruolamento, nel '36, a fianco dei repubblicani spagnoli. Un classico film «maledetto»: lo maledisse il suo stesso autore che, divenuto ministro di De Gaulle, fece di tutto per far dimenticare la sua unica avventura di cineasta

UGO CASIRAGHI

■ Vent'anni fa, nel settembre 1975, la Cineteca Italiana di Milano, archivio storico e museo del film, inaugurò la nuova stagione con una serata antifranchista imperniata su due opere: un cortometraggio del 1950, *Guernica* di Alain Resnais, e un lungometraggio di André Malraux, *Espoir*, girato nel 1938-39.

L'accostamento dei due autori si era già avuto in un'altra circostanza, e precisamente al festival di Cannes del 1959, quando però Resnais e Malraux si trovarono su trincee opposte: il [illegible] ente nel lungometraggio con *Hiroshima mon amour* a dare il via alla *nouvelle vague*, e il secondo, ministro della Cultura di De Gaulle, a escludergli il film dalla selezione ufficiale francese.

Il documentario si appoggia all'opera di Picasso e a un commento di Paul Éluard, detto da Maria Casarès, per evocare il massacro del 26 aprile 1937, giorno di mercato, nella cittadina basca bombardata per oltre tre ore dall'aviazione nazista al servizio di Franco e interamente distrutta con duemila morti civili tra le macerie.

Speranze repubblicane

Curiosamente anche *Espoir* narra di aviazione e di bombardamento, ma di tutt'altro segno. Sono infatti gli ultimi aerei repubblicani che volano e lanciano bombe su obiettivi militari a Teruel, ma al servizio del popolo. Nella repubblica democratica ormai agonizzante, in una lotta ormai perduta di fronte ai mezzi preponderanti dell'avversario, la «Speranza» è indistruttibile perché indistruttibile è il popolo: vola alta, ma poi plana e al popolo si ricongiunge, a significare un legame che non si potrà mai spegnere: una vittoria che potrà tardare anche decenni, ma che giungerà infallibile nella Sierra di Teruel come in ogni altro luogo della Spagna. *Sierra de Teruel* è infatti il sottotitolo di questo film francese parlato interamente in spagnolo.

Espoir è un'opera unica e un classico film «maledetto», forse il più maledetto di tutti perché a un certo punto lo maledisse lo stesso autore che, divenuto ministro, lo avvolse di ulteriore oblio. Fece di tutto, insomma, per far dimenticare il suo passato e, in esso, questa sua unica avventura di cineasta. Ci volle la caduta di De Gaulle per togliere anche in Francia l'embargo al film, ch'era uscito fuggevolmente solo nel 1945 sugli schermi parigini appena liberati.

Ecco perché, tra le tante avventure di penna, di cielo e di cultura, quest'unica avventura cinematografica dell'autore della *Condizione umana* va raccontata. Nel 1937 era uscito il suo romanzo *L'Espoir*, con l'articolo, che aveva accentuato in lui il desiderio di realizzare anche un film sulla guerra civile spagnola. Qualche copia del libro giunse allora via Svizzera agli intellettuali antifascisti italiani, ma per il film la storia fu diversa. E per fare un esempio il musicologo Luigi Rognoni, uno dei fondatori della Cineteca Italiana, conosceva il romanzo da allora ma dovette attendere le serate di cui s'è detto per vedere finalmente il favoloso *Espoir* (senza articolo).

Lo scrittore non aveva mai lavorato prima per il cinema, ma ammirava Ejzenštejn e Pudovkin e si lasciò guidare da questa concezione: «Riprodurre la vita nella sua verità, nella sua nudità, e farne sprigionare la portata sociale, il senso filosofico» (e politico, possiamo oggi tranquillamente aggiungere). Non lasciò che nessun altro trascrivesse per lo schermo il suo libro, ma s'impadronì egli stesso del cinema per trasferire nel nuovo linguaggio e in nuova forma l'esperienza da lui vissuta nei ranghi dell'aviazione repubblicana.

Intuibili le difficoltà di realizzazione in esterni e in uno dei tre *studios* di Barcellona dal giugno 1938 al gennaio '39, quando le truppe franchiste occuparono la città. In un paese in guerra, con scarsità assoluta di mezzi, fu in tutti i sensi una lavorazione di fortuna, e anche il montaggio lo fu, perché certi episodi essenziali e previsti mancavano e l'autore fu costretto a ricorrere a lunghe didascalie e in certo modo a procedere di vent'anni Godard nell'assenza di raccordi tra una sequenza e l'altra. Ma è proprio questo, retrospettivamente, uno dei pregi del film, ch'era pronto nell'agosto del '39 allorché la guerra ne impedì l'uscita e, come scrisse spiritosamente un critico svizzero, «il mondo si mise a rassomigliare ai romanzi di André Malraux». Non restò che occultarne il negativo durante il periodo dell'occupazione.

La difficoltà delle riprese

Leggiamo in una corrispondenza di Suzanne Chantal dalla Spagna a *Cinemonde* pubblicata nel dicembre 1938: «Si gira quando si può, come si può. In esterni più sovente. Il sole spagnolo è meno capriccioso che l'illuminazione degli studios. Quando un aereo nemico è segnalato entro un raggio di cinquanta chilometri viene dato l'allarme e interrotta la corrente per quaranta minuti. Ci sono circa tre allarmi al giorno. I pezzi girati che nel frattempo si trovano nei bagni di sviluppo si rovinano e bisogna rifarli. In settembre poiché durante il giorno la corrente è totalmente sospesa si gira di notte approfittando del bel tempo per lavorare in esterno. Durante tutto il mese di maggio Malraux aveva percorso la Spagna rossa da Figueras a Valencia scovando scene e paesaggi. Fuori degli studios s'è girato nelle vie di Barcellona e per quindici giorni a Tarragona sotto vigorosi bombardamenti, in una luce ideale.

«È sempre difficoltà innumerevoli, insormontabili e sempre vinte. Per girare le scene della discesa dalla montagna ci si installa a Montserrat con tutto il personale e un certo numero di miliziani e di comparse. Bisogna alloggiare in un monastero che ha 1700 letti. Ma un'offensiva sulla Segre fa affluire dal fronte camions pieni di feriti e i 1700 letti vengono occupati. Allora bisogna accamparsi bene o male ai piedi della montagna».

«S'incomincia a girare all'alba. Un intero raggruppamento viene a lavorare prima di recarsi al fronte. Ciò significa 2500 comparse della stessa età che portano per l'ultima volta i loro abiti civili. Sono ancora sciolti e dotati d'una vita individuale. Ma domani, sotto l'uniforme, si perderanno in questo fiume umano che scorre per le vie di tutte le città catalane, portatori di nuovo sangue alla ferita aperta nel cuore della Spagna».

Più di Hemingway

Ma tutto ciò, invece di nuocere al film, gli fornì drammaticità e secchezza e un rigore superiore a quello del romanzo. «Raramente – scrisse la rivista americana *Time* nel febbraio 1947 – abbiamo visto scene che meglio di queste rappresentassero lo stato d'animo, l'aspetto e le azioni dei combattenti. Il film è pieno d'ispirata documentazione, più realistica e poetica di qualsiasi descrizione di Hemingway».

Sono le scene di pattuglie, di scontri per le strade, di un auto di partigiani che va a infrangersi contro un cannone nemico per annientarlo, le riunioni dei comandi, gli addestramenti delle reclute, l'impegno delle modeste municipalità, la tenace ricerca delle ultime armi, di qualsiasi recipiente utile a contenere e a trasportare la dinamite residua, di automobili che coi loro fari possano illuminare la partenza dei bombardieri dell'ultima squadriglia. L'azione è nella prima parte del film, per necessità spezzettata in vari capitoletti, ma basta una piccola nota alla Buñuel – quello zoppo sempre arrancante dietro gruppi che si muovono – a suggerire un'idea d'assieme, una continuità tematica.

Poi interviene un personaggio esemplare, il contadino che ha visto l'aviazione nemica acquattata in un bosco della sua Teruel e traversa le linee per andare a informare i suoi con la giusta diffidenza di chi non vuol sbagliare destinatario. E vola anche lui che non ha mai volato né letto una carta topografica per guidarli nell'azione di sorpresa, nella eliminazione del campo aereo segreto e nel bombardamento di un ponte vitale per il nemico. Se non che dall'alto delle nubi non sa più riconoscere la propria terra e si dispera («nella disperazione – scriveva *Time* – il volto di questo attore dilettante si disintegra con una tragicità che neppure Chaplin forse è mai riuscito a superare»). Ma ecco un gregge laggiù in basso che fugge: è un attimo, un attimo decisivo, che restituisce all'uomo l'orientamento.

Il corteo finale

Questo personaggio, come gli altri (il vecchio comandante della squadriglia internazionale, il tedesco della prima guerra mondiale arrugginitosi in miniera, il figlio di un gerarca fascista che si è conquistata la fiducia dei partigiani), fa però parte di una collettività che nel film si affaccia in modo sempre più preciso. Apertosi con un omaggio a un pilota italiano caduto, *Espoir* si chiude su una sequenza che per intensità si avvicina a quella della scalinata di Odessa nel *Potëmkin*.

Dopo le scene di guerra aerea, magistrali per sobrietà e tensione, un velivolo repubblicano si è sfasciato su una montagna. Al telefono il comandante rientrato alla base risponde: «Si portate giù anche i morti!».

Immenso, angoscioso, fierissimo, il corteo si snoda lungo la sierra, invade i villaggi, si spande – lentamente – per la Spagna intera. Dalle nevi all'ambulanza giù nella valle, la gente di Spagna accoglie i sopravvissuti, i feriti dal volto martoriato su barelle improvvisate, le bare infiorate, in fila interminabile, sempre più grossa, sempre più commossa, scorta quei corpi insanguinati, li fascia di tenerezza, li trasporta «con un fraterno ondeggiamento» e, non potendo dar altro, vegliardi col pugno chiuso, uomini e donne rendono loro onore con silenziosa grandezza.

Qui la fotografia in bianco e nero di Louis Page, la partitura musicale di Darius Milhaud, il montaggio di Malraux attingono un vertice epico. Citiamo ancora la corrispondenza di Suzanne Chantal, le testimonianze calorose e inecc[illegible]. Non so in quale film sia stata raggiunta una tale ampiezza nel grandioso, un tale pathos nella semplicità. Gli è che forse nessun regista per ispirato che fosse ha potuto disporre di simili mezzi. Per girare Malraux non possiede nulla di ciò che si può acquistare. Ma in cambio gli vien portato tutto ciò che si dona e non ha prezzo». E come sembrano ridicoli allora i film che, secondo una pubblicità orgogliosa, costano un capitale, paragonati a questo che ebbe come unico onnipotente aiuto la fede, l'entusiasmo e la speranza di un popolo».

Un'immagine del film «Espoir». Sotto, il regista Vincente Aranda

IL SET. Aranda gira a Barcellona

«Altro che Loach Io dirò la verità»

CONCORDIA ZULLO

■ BARCELLONA Un'utopia che durò quattro mesi per un sogno lungo quindici anni. Finalmente il regista Vicente Aranda (*Cambio di sesso*, *Amantes*) sta realizzando un vecchio desiderio: un film sulla utopia rivoluzionaria anarchica che scoppiò e durò appena quattro mesi, dal 20 luglio al 30 ottobre del 1936, in Spagna. Il sogno si chiama *Libertarias*, il soggetto è frutto della mente di Aranda (con la collaborazione di José Luis Guarner) e narra l'esperienza di sei donne militanti anarchiche sul fronte di Aragón.

«Quante rivoluzioni dimenticate»

La storia più esemplare è quella della monaca suor [illegible] particolarmente devota per colpo [illegible] per grazia della guerra civile si trasforma in convinta anarchica. «Il film non sarà imparziale, ma programmaticamente a favore di tutti quelli che tentarono la rivoluzione. E contro la cultura della rassegnazione.

«C'è stata una chiara volontà di occultare le rivoluzioni che circondarono la nostra guerra civile – afferma Aranda – così che la gente scopra questo momento credo che nel corso degli anni si sono [illegible] de fatti come pescatori. Al contrario, sono tutti [illegible] de invidiabili. Soprattutto [illegible] una realtà [illegible] tra [illegible].

Le prime scene si sono girate [illegible] Barcellona nella [illegible] Pozz[illegible] ha [illegible] artisti come [illegible] Oriol Bohigas e [illegible] Kemp [illegible] più suggestivi [illegible] ricostruzioni [illegible] barricate [illegible] confederazione [illegible] Federazione anarchica [illegible] con il simbolico pugno alzato. Scenografie e comparse [illegible] per [illegible] sei.

Un passante [illegible] Romance [illegible] Il passato [illegible] così [illegible]. Però non me ne pento [illegible]. Di queste [illegible] non vede [illegible] vecchio [illegible]. Né [illegible] i film che fanno sulla guerra civile. Non sono documentati».

In realtà più che non documentati sono stati pochissimi i film che hanno trattato specificamente la guerra civile spagnola. Per lo più la guerra civile è stata solo uno spunto, un tema affrontato indirettamente di opere che trattavano temi più universali.

Lo storico e il cineasta indipendente

A questo proposito ha una sua precisa idea lo storico spagnolo José Maria Marc[illegible]. Secondo lui la cultura europea ha da sempre considerato il cinema un mezzo di espressione politica, ma fino agli anni '60 è stato il gusto del pubblico a imporsi. Quindi sono arrivati i cineasti indipendenti pieni di un altissima considerazione di se stessi, artisti [illegible] al di fuori dei gusti del pubblico che disprezzavano. Ma per fare cinema non basta [illegible] al botteghino. E qui, dice Marc[illegible], entra in gioco lo Stato che finalmente realizza il proprio unico desiderio: di controllare la produzione cinematografica per preservare l'indipendenza artistica. In Spagna per quanto riguarda il tema della guerra civile il processo si è compiuto pienamente, dice lo storico. E così Ken Loach, modello di cineasta indipendente, ossia di artista dipendente dallo Stato, ha girato il «sentimentale» *Terra e libertà*. Però era prevedibile: la fine del comunismo e l'agonia del socialismo spagnolo conducono al marmo ideologico.

In ogni caso la coincidenza di uscita con il film di Ken Loach non sembra preoccupare il produttore di *Libertarias*, Andrés Vicente Gómez. Dice: «La memoria del pubblico è molto debole. Inoltre il film di Loach è bastardo. Pieno di luoghi comuni. Non conduce a nulla».

Prodotto dalla Sogetel e Lola Films, il film conta su un budget di 700 milioni di pesetas. Tre attrici di peso del panorama cinematografico spagnolo, Adriana Gil, Victoria Abril e Ana Belén, condividono la parte di protagoniste femminili con Loles León, Maura Mañá e Blanca Aspilanez. I protagonisti maschili saranno Jorge Sanz, Miguel Bosé e Alex Cox. Sono previste dodici settimane di riprese e l'uscita per il mese di febbraio.