

1937-2017: Ricordando *The Spanish Earth* di Joris Ivens

Elena Lamberti *

Qual è la tua proposta? Costruire la Città dei Giusti? Lo farò,
Sono d'accordo. O è il patto suicida, la romantica Morte?
Molto bene, accetto, perché
Io sono la tua scelta, la tua decisione: sì, io sono la Spagna.
(W.H. Auden, "Spagna 1937")

Nell'autunno del 1937 uscì nelle sale cinematografiche americane il film documentario sulla Guerra civile spagnola *The Spanish Earth*, diretto da Joris Ivens ("l'olandese volante"), con la collaborazione di John Ferno, Ernest Hemingway, John Dos Passos (nonché di Orson Welles e di Jean Renoir, voci narranti rispettivamente della prima edizione in lingua inglese e di quella in lingua francese).¹ Si trattava di una collaborazione artistica non neutrale, poiché si riproponeva di incidere sulla politica di non intervento di Roosevelt e che, in questo, fallì clamorosamente. L'uscita del documentario fu, di fatto, limitata e boicottata e, come è noto, gli Stati Uniti non presero mai ufficialmente posizione, né intervennero in Spagna a favore dell'una o dell'altra fazione, a differenza di quanto fecero, invece, gli autori coinvolti nel progetto diretto da Ivens, seppure con sfumature diverse. Autori che, nella prima metà di quello stesso anno, si recarono in Spagna per documentare quanto stava avvenendo e che finirono per schierarsi al fianco dei volontari che confluirono nelle Brigate internazionali. Furono circa tremila quelli provenienti dagli Stati Uniti d'America (e furono oltre quarantamila i volontari arrivati da cinquanta nazioni) in risposta alla chiamata disperata del fronte repubblicano spagnolo in guerra dal 1936 contro le forze nazionaliste ribelli guidate dal generale Francisco Franco.² Tra questi, molti i cittadini comuni che ancora non erano riusciti a trovare un posto di lavoro e una stabilità sociale nonostante le nuove politiche rooseveltiane; insieme diedero vita a un esercito spontaneo, non autorizzato ad indossare la divisa ufficiale della nazione, ma solo quella ideale di un'America che credeva nella libertà e nella democrazia. Queste migliaia di "turisti armati", come vennero poi definiti da Winston Churchill, sfidarono la neutralità imposta loro dalla nazione un po' per spinta ideale e un po' per disperazione: combattere il fascismo (da comunisti, da anarchici o, semplicemente, da americani) e cercare un riscatto personale capace di dare senso e prospettiva a un futuro migliore. Molti quelli che, infatti, partirono dagli Stati Uniti con l'intenzione di non tornare indietro e di rifarsi una vita in Spagna; quelli che in Spagna rimasero poi per davvero furono, invece, soprattutto coloro che morirono in battaglia. Chi tornò negli Stati Uniti non ebbe vita facile: bollati come "antifascisti prematuri", i reduci dal fronte spagnolo vennero schedati e marchiati a vita, privati della possibilità di fare carriera nell'esercito americano di lì a poco impegnato nella Seconda guerra mon-

diale (furono molti coloro che, tornati dalla Spagna, partirono volontari anche per questa guerra), perseguitati come comunisti *tout court* e considerati inaffidabili o addirittura pericolosi nel secondo dopoguerra e per tutto il periodo della Guerra fredda.³

Come già i volontari americani partiti per il fronte, anche gli intellettuali del gruppo di Ivens si recarono in Spagna con la convinzione di mettere le armi a loro più consone, le parole e le immagini, al servizio di una causa avvertita come giusta poiché contrapposta a ciò che veniva definito, invece, come male assoluto: il fascismo, ovvero il sovvertimento dell'ordine democratico, della libertà di opinione e di espressione. Una volta arrivati in Spagna, si resero però conto che in quella guerra non v'era, in realtà, nulla di semplice. Scoprirono, infatti, che quella era una guerra che si stava giocando su un fronte internazionale molto più complesso, in seno al quale la neutralità della loro madrepatria non era affatto una scelta *politicamente* neutrale. Lo capirono molti degli intellettuali, degli artisti e degli scrittori nordamericani che in Spagna andarono per mestiere o per motivazioni politiche anche diverse, ma che finirono per prendere comunque posizione contro la neutralità del loro governo. Ancor di più lo capirono i volontari che riuscirono a tornare a casa, quegli antifascisti prematuri che, negli anni a seguire, "vennero braccati nelle prigioni e nei campi di concentramento, messi sulla lista nera, ostracizzati, spinti alla povertà, al suicidio e all'oblio - spesso in nome di quei principi che avevano cercato di difendere".⁴

L'arco narrativo di Ivens si costruisce a partire da un'idea particolarmente cara anche alle migliaia di lavoratori stagionali americani all'epoca in cerca di una vita migliore: la costruzione di un sistema di irrigazione per mettere a frutto un terreno espropriato agli antichi latifondisti nel villaggio di Fuentidueña de Tajo, posto nell'area madrilena. Nella pellicola di Ivens, il lavoro dei contadini impegnati in una causa comune viene giustapposto a quello dei soldati che combattono a Madrid: il pane prodotto dai primi servirà a sfamare chi combatte e resiste a Madrid; la difesa dei soldati nella capitale servirà a preservare le strade aperte alle comunicazioni e, anche, ai rifornimenti. L'acqua che irriga il campo sul finale del documentario testimonia il successo del lavoro collettivo e vuole dare speranza e sostegno a chi ancora sta combattendo per la libertà della nazione. Allo stesso modo, nel lavoro di Ivens i volti dei contadini e dei soldati sono giustapposti a quelli delle figure più note di quella resistenza, dalla Pasionaria Isidora Dolores Ibárruri Gómez (fu lei a coniare lo slogan "No Pasarán" per incitare la resistenza anti-franchista durante la prima, famosa battaglia di Madrid nel 1936) al presidente della Repubblica, Manuel Azaña (morto in esilio in Francia, dopo la vittoria del *Generalissimo*). Quale progetto artistico impegnato, questo film documentario ricorda così non solo l'esperienza della resistenza spagnola, ma anche e soprattutto l'illusione che sottese la realizzazione del suo stesso lavoro, *The Spanish Earth*, frutto di una collaborazione importante tra famosi corrispondenti dal fronte: l'illusione di quella che fu, forse, un'occasione mancata per le democrazie occidentali del tempo, ovvero la possibilità di scongiurare (o almeno adoperarsi per scongiurare) una seconda, terribile guerra mondiale partendo dalla difesa degli ideali di libertà della Spagna repubblicana, primo su tutti l'antifascismo. E chissà, se fosse andata davvero così,

forse oggi avremmo meno guerre da ricordare o da continuare, perché, come ha ricordato Martha Gellhorn, la guerra, in fondo, non è che una “orribile ripetizione” (e su questo torneremo).⁵

Fare film, non fare cinema

L'idea che la Seconda guerra mondiale si sarebbe potuta evitare attraverso una diversa gestione della risposta internazionale alla Guerra civile spagnola è un po' vera e un po' (in realtà molto) ingenua, soprattutto oggi, allorché la distanza temporale e la ricerca storiografica hanno permesso di valutare come quella guerra fosse, come si diceva, tutto tranne che semplice alla luce del primo scenario internazionale postbellico allora in divenire. Eppure, in quel momento storico, furono moltissimi gli intellettuali che pensarono fosse, invece, possibile *per davvero*. Certamente convinto lo fu Ivens, a differenza di Hemingway che, ciononostante, collaborò e con entusiasmo al progetto cinematografico del regista olandese, di fatto un progetto sostenuto da una cordata di intellettuali nordamericani. Nell'agosto del 1938, Hemingway annuncerà addirittura la data di inizio di una nuova guerra: “La guerra in Spagna si combatte ormai da due anni. In Cina c'è una guerra da un anno. Ci si aspetta la guerra in Europa al più tardi entro l'estate prossima”.⁶ Come ha ricordato Ivens, Hemingway:

pensava che la guerra in Spagna fosse una tra le tante, ma voleva scrivere qualcosa anche su questa. Aveva forti legami personali ed emotivi con la Spagna, ma non voleva attribuire a questa guerra delle implicazioni particolarmente profonde, e si mostrava piuttosto scettico quando io definivo la Guerra civile spagnola come la prima occasione di contrastare il fascismo in Europa, come la prima vera battaglia contro il fascismo.⁷

Coerentemente, anche mentre collabora con Ivens, le corrispondenze dal fronte spagnolo di Hemingway riflettono il suo essere disilluso rispetto alla reale possibilità di prevenire una guerra o alla possibilità che i cittadini, così come gli intellettuali e gli artisti, abbiano un qualsivoglia potere di intervenire, modificandole, sulle scelte dei loro governi. Scelte spesso camuffate dalla retorica ufficiale, spesso solo parzialmente visibili, ma di fatto intuibili da chi sa rimanere lucido e crede, invece, solo nei fatti o, meglio, nell'evidenza delle prove anche quando, come Hemingway, pure non esita a schierarsi e ad abbracciare una causa precisa; ovvero, anche quando non è neutrale. Come ha scritto Calvino, “L'aver sentito la guerra come l'immagine più veritiera, come la realtà normale del mondo borghese nell'età imperialista, è stata l'intuizione fondamentale di Hemingway”,⁸ a prescindere dalla contingenza specifica e dalla parte con la quale, di volta in volta, inevitabilmente si è schierato. Già nel primo brevissimo capitolo di *Addio alle armi*, Hemingway introduce questa sua poetica, che si perfeziona a partire dalla Prima guerra mondiale, descrivendo lo stato di guerra come *naturalmente* inscritto nel paesaggio vicino al fronte: il passaggio dei carri armati porta polvere che si depo-

sita sulle foglie e sui tronchi degli alberi quasi come un grigiore autunnale; come a continuare un dialogo tra natura e guerra, il fango delle strade ricopre i soldati e i carri armati creando un'unica monocromia, mentre i bagliori dei combattimenti notturni assomigliano ai fulmini di un temporale estivo e il colera, portato dall'acqua piovana, miete *solo* settemila vittime, un numero che diventa persino insignificante rispetto ai milioni di morti mietuti, negli stessi mesi, dalla guerra. Allo stesso modo, dal fronte spagnolo Hemingway scrive corrispondenze in tempo reale in cui descrive non solo e non tanto la guerra e le azioni di guerra, quanto piuttosto la *normalità della guerra*, ormai sfondo quotidiano, realtà con la quale si convive giorno per giorno:

Una donna delle pulizie, con gli occhi arrossati, sta pulendo il sangue dal pavimento di marmo del corridoio. Il morto non eri tu, né nessuno di tua conoscenza e tutti sono molto affamati la mattina dopo una notte fredda e in un giorno lungo, il giorno che precede l'andare al fronte di Guadalajara.⁹

Quel giorno, non abbiamo più sparato ai serpenti, ma ho visto tre trote nel torrente che pesavano forse due chili; trote pesanti, sode, dai fianchi profondi che si rigiravano per prendere le cavallette che lanciavo loro, facendo vortici nell'acqua come se avessi buttato in acqua una pietra del selciato. In questo momento è appena caduta una granata su una casa che si trova più su dell'albergo da cui sto scrivendo a macchina. In strada, un ragazzino sta piangendo. Un miliziano lo ha preso in braccio e lo sta confortando. Nessuno è rimasto ucciso nella nostra strada e la gente che aveva iniziato a correre sta ora rallentando, sorride nervosamente. L'unico che non aveva corso sta guardando tutti dall'alto in basso e la città in cui abitiamo ora si chiama Madrid.¹⁰

Brani come quelli appena citati, frasi come "Questa mattina, quando siamo partiti per il fronte, era una giornata di primavera bella e ingannevole",¹¹ la dicono lunga sia sul modo di essere osservatore del nostro tempo di Hemingway (sempre per Calvino, "Hemingway prefigura quello che sarà lo spirito del soldato americano in Europa", e quella da lui descritta è la "guerra in paesi lontani, vista con il distacco dell'estraneo"),¹² sulla sua disillusione, sia sul suo avere capito che, ormai, la guerra era entrata nel quotidiano, prima ci si abituava, meglio era. La vita non si ferma, la gente di Spagna sta affrontando una guerra che non è più combattuta solo al fronte, ma ormai è ovunque e di tutti perché non fa più distinzione tra soldati e civili. La Guerra civile spagnola diventa così sempre più metafora della vita che continua a scorrere anche laddove tutti sono coinvolti, in un modo o nell'altro, dalla realtà di un massacro incessante. Un massacro che il fotogiornalismo e i media dell'epoca traducono, per la prima volta, in presa diretta rendendolo così sfondo anche per tutti coloro che lo *vedono* e lo *esperiscono* da lontano.¹³

Come il fotogiornalismo, anche il nuovo cinema documentario diventa linguaggio importante ai fini della comunicazione di massa proprio nel periodo tra le due guerre, con una rapida accelerazione sul finire degli anni Venti. John Grierson, Robert Flaherty e lo stesso Joris Ivens sono registi che, mettendo a frutto

L'innovazione tecnica che porta a perfezionare la qualità delle macchine da presa, così come quella delle tecniche di registrazione e di post-produzione, introducono una riflessione importante sul genere "film documentario" anche nel mondo occidentale, così come Lev Kulešov, Sergej Ėjzenštejn, Dziga Vertov e Vsevolod Illarionovič Pudovkin hanno fatto per quella che ancora oggi viene ricordata come la grande scuola sovietica di cinema, documentario e montaggio. È Grierson che usa, nel 1926, il termine "documentario" recensendo *Moana (L'Ultimo Eden)*, il film sulle isole Samoa dell'americano Robert J. Flaherty,¹⁴ e che darà vita alla scuola del movimento documentaristico britannico; ed è sempre Grierson che nel 1938 fonderà il National Film Board of Canada, accettando l'invito del governo canadese che vuole utilizzare questa forma espressiva come mezzo per promuovere, nel mondo, la nazione (e che produrrà film di propaganda bellica durante la Seconda guerra mondiale).¹⁵ Fin dagli inizi, il cinema documentario si propone dunque come genere ontologicamente ambiguo, strumento utile all'indagine antropologica di campo, così come strumento importante per l'educazione delle masse e, anche, per il loro indottrinamento: la grande illusione è, appunto, quella di poter rendere e mostrare la realtà *come davvero è*, un po' come i reportage fotografici o giornalistici che, negli stessi anni, hanno la pretesa di immortalare la realtà o di raccontare i fatti come sono *davvero accaduti*. Sarà proprio Ivens, nelle sue opere così come nei suoi scritti, a negare esplicitamente quell'illusione, affermando che difficilmente il documentarista potrà rimanere neutrale di fronte a un fatto di forte impatto sociale o di fronte alla Storia; quello che può fare, invece, è rispettare lo spettatore e il soggetto attraverso un racconto sincero ed onesto di ciò che vede a partire dal proprio punto di vista, dai propri principi, che non deve mai nascondere. Questo Ivens lo capirà con estrema lucidità sul fronte spagnolo, quando si troverà a raccontare qualcosa di diverso da ciò che aveva raccontato fino a quel momento: una Guerra civile in cui la posta in gioco sembrava essere molto più alta del solo futuro della nazione in cui si stava combattendo. Quell'esperienza e quella presa di coscienza vengono condivise, nella pratica così come nella traduzione artistica, con diversi scrittori nordamericani ed in particolare con Ernest Hemingway, che prenderà il posto di Dos Passos nella scrittura del commento al documentario di Ivens. Per il regista, così come per lo scrittore, la Guerra civile spagnola diventerà anche una occasione triste ma cruciale per mettere a punto le rispettive poetiche che, pur nelle differenze, si incontrano laddove i due si confrontano con la questione di come si debba intendere una resa *veritiera*, in letteratura così come nel cinema documentario. E anche su questo ritorneremo.

Come ricorda lo stesso Ivens, la Guerra civile spagnola iniziò mentre lui si trovava a New York su invito della New Film Alliance per lavorare a un film didattico. Tra i fondatori della Filmliga di Amsterdam, uno dei primi cineclub al mondo, a metà degli anni Trenta Ivens aveva ormai acquisito fama internazionale come "cineasta dell'avanguardia formalista, ma anche soprattutto come regista di film caratterizzati da un potente realismo di denuncia sociale e politica",¹⁶ autore di circa dieci opere accomunate da chiari interessi dominanti:

Anzitutto il lavoro, poi il rapporto dell'uomo con la natura, infine la lotta degli uomini per la pace, per l'indipendenza, per il socialismo, cioè – in altre parole – la lotta per lavorare in pace e superare i conflitti con la natura. C'è, nella sua tematica dominante, una visione unitaria che si snoda attraverso situazioni storiche, geografiche e sociali diversissime, una filosofia naturale che investe il rapporto dell'uomo con l'ambiente, con le condizioni materiali di esistenza, e la sua lotta per superare le difficoltà, gli ostacoli, le contraddizioni".¹⁷

Le esperienze maturate dal 1928 al 1934 erano servite a Ivens ad acquisire consapevolezza tecnica ed estetica, proprietà del mezzo e delle sue capacità espressive, abbracciando senza esitazione il sonoro e schierandosi contro gli avversari che in esso vedevano lo strumento che avrebbe ucciso "l'arte dell'immagine". Per Ivens, tanto il cinema documentario che quello di finzione non devono tradursi in mere esperienze contemplative; al contrario, devono portare lo spettatore a capire meglio la realtà in cui ci si trova a vivere. Come ebbe a dire: "Avendo cominciato con la sperimentazione formale ed estetica dell'avanguardia, il mio problema è sempre stato *che cosa dire, dopo avere imparato a dire*".¹⁸ Già nel manifesto della Filmliga, scritto dieci anni prima di quel 1937 che avrebbe segnato per sempre la sua produzione, Ivens e gli altri documentaristi avevano scritto:

QUI SI GIOCA IL FUTURO DEL FILM

Una volta su cento vediamo un film, altrimenti vediamo solo del cinema.

Tutta merce di massa, cliché commerciali, America, kitsch.

In questa arena, film e cinema sono nemici naturali.

Noi crediamo al film puro, autonomo. Il futuro del film come forma d'arte è funesto, se noi non lo prendiamo a cuore.¹⁹

Coerentemente, i rari film di finzione di Ivens non sono *cinema*: anche laddove viene raccontata una storia d'amore, lo sguardo è ben lontano dal cliché di massa, così come dal lieto fine. È il caso, ad esempio, di *Branding* (film muto del 1929, che in realtà Ivens definisce per metà finzione e per metà documentario) laddove si racconta dell'amore infelice tra un marinaio disoccupato ed una ragazza che finirà col lasciarlo per un usuraio: la materialità della vita ha la meglio sul sentimento, l'ideale romantico non ha nulla a che fare con il Novecento di Ivens, proprio come non ha nulla a che fare con quello di Hemingway. E nemmeno con quello di Dos Passos, autore che ebbe un ruolo importante nella prima fase di riscrittura del copione di *The Spanish Earth*.

Fu Archibald MacLeish a suggerire di mandare Ivens in Spagna per girare un documentario: all'epoca, i cinegiornali che arrivavano dal fronte di guerra erano quasi tutti girati dalla parte franchista e, dunque, propagandavano una visione parziale favorevole al generale fascista. Ivens accettò prontamente di partire, nonostante gli scarsi finanziamenti, stimolato dall'idea che il pubblico americano non dovesse più dipendere dal materiale di repertorio girato dai nazionalisti. In breve tempo mise insieme una fidata squadra di cineasti e, nonostante gli scarsi

finanziamenti, partì immediatamente per il fronte perché “La guerra non poteva aspettare.”²⁰ Tra le prime persone che coinvolse al di fuori degli Stati Uniti, vi fu John Ferno, anch’egli olandese e già suo collaboratore:

Mandai a John Ferno un lungo telegramma, in cui lo informavo che alcuni noti scrittori di New York avevano fondato una società chiamata Contemporary Historians, per produrre un film sulla Guerra civile spagnola; che nessuno dei collaboratori percepiva un compenso; che tutti eravamo pronti a dedicare alla causa spagnola il nostro lavoro; che molte persone non avevano nulla a che fare con il settore dei documentari, ma che erano disposte a offrire del denaro per questo film; che noi potevamo mettere a disposizione perlomeno la nostra forza-lavoro, visto che non avevamo il becco di un quattrino; che c’era un certo rischio di venire feriti o di rimetterci la pelle, ma che io sarei stato felicissimo se avesse voluto venire con me. La risposta di Johnny fu “Sì”.²¹

Per stile e per vigore, questo passaggio di Ivens ricorda la prosa nitida e decisa di Hemingway, proprio come la sua scelta di partire e andare a vedere di persona quello che stava accadendo, per raccontarlo a modo proprio e certamente senza sentimentalismo. Racconta poi di essersi preparato al viaggio portando con sé un unico abbozzo di copione scritto da uno degli autori newyorkesi, di cui non fa il nome: quella prima trama iniziava con la deposizione di re Alfonso XIII (1931) per raccontare il divenire della Spagna repubblicana fino alla ribellione fascista del 1936, a partire dalla piccola realtà di un paesino rurale e dalla storia personale di un giovane che da contadino prende coscienza della riforma agraria e diventa antifascista e miliziano. “Di questo tipo sono le sceneggiature di un documentario che si pensa di poter girare: ovviamente, solo immaginandole lontano dalla nazione, dilaniata dalla guerra, in cui dovrebbe verificarsi quanto descritto nella trama”.²² L’esperienza diretta e l’incontro con Dos Passos prima e, poi, con Hemingway porterà Ivens a capire che la gente di Spagna “era troppo coinvolta nella lotta contro i fascisti, per poter ricordare come andavano le cose in un tipico villaggio prima della guerra. Ci vergognammo per non aver subito preso in considerazione questo fatto”.²³

Arrivando a Valencia, Ivens capirà così che, ferma restando l’intenzione di girare un documentario con il fine di suscitare interesse per quello che stava accadendo in Spagna e chiarire all’opinione pubblica americana i motivi della guerra, non si poteva più fare affidamento su un abbozzo di copione anacronistico e distante dalla realtà del momento. Sebbene segua una trama sempre uguale a se stessa, sebbene nella società dell’immagine la resa iconica del massacro si traduca, come vedremo, in una orribile ripetizione, la guerra in tempo reale è qualcosa che precede il copione del film, anche se, una volta realizzato, sarà di quello che, come dirà Hemingway, tutti si ricorderanno. A differenza dell’autore di opere di mera propaganda che agisce aprioristicamente a tavolino, il documentarista si cala appieno nella situazione e la esperisce. Girare un documentario in zona di guerra diventa così, prima di tutto, un viaggio di iniziazione tanto estetica che etica, un percorso di ascolto di se stessi che matura in una situazione estrema; la si può comprendere

appieno solo se si affinano i sensi e se si impara a percepire quello spazio e gli individui che lo abitano in modo diverso:

Andare al fronte era sempre qualcosa di speciale. In macchina ‘alle sei del mattino’ sulla strada di montagna sassosa e polverosa, muovendo verso il luogo delle riprese, pesavo talvolta: ‘Come tornerò? E soprattutto, tornerò?’. Non era sentimentalismo, solo pensieri...Si ha molto tempo per riflettere. ...Ma durante questo tragitto al fronte i sensi si affinano, cresce la capacità di osservazione. Si registrano tutti i dettagli lungo la strada; piccolezze che diventano importanti come una immagine totale: una foglia rossa, una grande montagna, gialla per la siccità.

Le mie facoltà di percezione dei colori aumentarono grazie a questi viaggi al fronte. Acquistai un nuovo tipo di percezione della natura. Un paesaggio dipinto non mi ha mai dato uno stimolo particolare. Quando visitavo i musei in Olanda, andavo sempre diritto verso i ritratti o i quadri che raffiguravano persone. [...]

Ma qui accadde qualcosa, qualcosa che mi era mancato molto per tutta la vita, che si rivelava improvvisamente forte e vivo: e la natura mi si apriva ogni giorno davanti, nuova.

[...] mi trovavo maggiormente in uno stato di meditazione. Ciò affinava i sensi per il lavoro pratico sulle linee di combattimento, aumentava il predominio del contegno e del vigile spirito: il pericolo di essere ucciso o ferito si riduceva, e gli uomini al cui fianco si lavorava si trovavano, grazie anche alla propria prudenza, in una situazione di minor pericolo.²⁴

Quella che Ivens descrive, ancora con una prosa che ricorda quella di Hemingway, è una esperienza anche estetica di vita al fronte; non si tratta però di una estetica contemplativa fine a se stessa, bensì di un percorso di affinamento sensoriale e percettivo volto a cogliere appieno la dimensione di ciò che si sta vivendo, così come del dove. Lo stato di meditazione non descrive qui una condizione sospesa dalla realtà ma, al contrario, una condizione consapevolmente immersa in quella realtà così estrema e, per Ivens, così nuova. Emerge dunque tutto l’anacronismo di una trama scritta da lontano, solo immaginata e non esperita. Riscriverla diventerà per Ivens non una scelta estetica, ma una esigenza etica e di onestà artistica: vuole fare un *film*, non vuole fare *cinema*.

Sarà con Dos Passos che, infine, Ivens riuscirà a cogliere il filo rosso per un nuovo copione che sentirà sincero. Insieme all’autore americano, che parlava lo spagnolo e che fungeva anche da traduttore, Ivens intervistò “una gran quantità di persone” portando avanti un intenso lavoro di campo al fine di cogliere le ragioni profonde del conflitto:

Finalmente ci fu chiaro, e in modo drammatico, il rapporto tra il problema dell’alimentazione e la riforma agraria. Incominciammo a elaborare un lavoro che ponesse ugualmente l’accento sulla difesa di Madrid e su quella dei paesi vicini, che dovevano essere assolutamente salvaguardati, perché rifornivano la capitale di generi alimentari: patate, verdura, pomodori, olive. Il nostro primo set per le riprese fu

relativo agli scontri che avvenivano intorno a Madrid. Nel frattempo compivamo però altri sopralluoghi, per trovare una località ove si stesse costruendo un sistema di irrigazione (un'idea della nostra trama newyorkese che volevamo mantenere), e si coltivassero intensivamente i campi, per dare un contributo alla difesa di Madrid. Gli uomini lavoravano insieme per un utile comune, nel presente così come nel futuro.²⁵

Nella nuova trama resta il sistema di irrigazione, ma scompare il passato: si parte dal presente della terra di Spagna, coltivata ora insieme "per un utile comune" e non per pochi, per un'idea di uguaglianza che poggia su quella di un bene pubblico democraticamente condiviso. Nell'edizione finale, le prime sequenze del film di Ivens, accompagnate dalla voce empatica di Hemingway, raccontano l'entusiasmo e l'orgoglio degli abitanti del villaggio di Fuentedueña, a circa quaranta chilometri da Madrid, impegnati nella costruzione dell'impianto di irrigazione e nella produzione di pane e di alimenti per il sostentamento della capitale. Prima di girare, Ivens, Dos Passos, gli uomini e le donne della troupe devono spiegare agli abitanti che non sono venuti "per trarre profitto dalle loro vicende belliche"²⁶ ma per raccontare al mondo la loro storia, conquistandone così la fiducia. L'esperienza al villaggio è per Ivens tanto travolgente quanto quella al fronte; l'una e l'altra lo cambiarono a tal punto da fargli sentire la necessità di lasciare, seppure per pochi giorni la Spagna, per collocare quella sua esperienza soggettiva in una prospettiva oggettiva e, anche, etica. A un mese dalle prime riprese, Ivens va così brevemente in Francia alla ricerca di una distanza che, senza snaturare o rinnegare il vissuto, potesse servire a valutarlo nella sincerità e nella onestà della resa.

Mi sentivo così coinvolto in questa guerra da scordare il fatto che ero venuto solo per fare il mio lavoro, e che avrei dovuto lasciare la Spagna, a lavoro finito: che la guerra fosse finita oppure no. Per la prima volta nella mia esistenza vidi la distruzione e la morte, di cui avevo tanto letto. Questo spettacolo mutò i pensieri, il modo di agire, tutta la vita. E questo era il motivo principale per cui andai a Parigi: volevo mettere alla prova me stesso, mostrare le riprese ad altre persone perché mi potessero dire se quelle immagini costituivano un vero film, oppure se io producevo soltanto cose da cinegiornale.²⁷

La parentesi parigina diventerà importante per fare capire ad Ivens di essere sulla giusta strada, così come a fargli incontrare Hemingway che, messo al corrente del progetto, offrì la sua collaborazione prendendo rapidamente il posto di Dos Passos, che da lì a poco lascerà la produzione e la Spagna a seguito di un episodio che incise profondamente anche sulla sua visione politica.²⁸ Forte dei pareri incoraggianti ricevuti da altri cineasti e scrittori, Ivens tornò in Spagna "più calmo e sicuro" del suo lavoro, seguito di lì a poco da un Hemingway che va, in prima battuta, per fare il suo lavoro di disilluso reporter di guerra ma che, lavorando con Ivens alla realizzazione di *The Spanish Earth*, finirà con l'adoperarsi per far sì che quell'opera potesse essere vista da tanti americani. L'intenzione è quella di mostrare il film al

presidente Roosevelt per ottenere da lui “un’aperta presa di posizione per quanto riguardava il non-intervento e la legge sulla neutralità”.²⁹ In effetti, quello stesso anno il film venne proiettato in anteprima alla Casa Bianca, alla presenza del Presidente, della moglie, del figlio James e di Martha Gellhorn, che accompagnava Hemingway e Ivens; quest’ultimo confesserà, però, che non trovarono il coraggio di parlare apertamente al Presidente. Ciononostante, al termine della proiezione, Roosevelt offrì loro un suggerimento interessante, soprattutto se si considera che, di fatto, la politica americana, almeno nell’immediato, non mutò:

Perché non sottolineate maggiormente il fatto che gli spagnoli combattono non solo per il diritto di avere un loro governo, ma anche per il diritto di coltivare quei grandi apprezzamenti di terra che il vecchio sistema mantiene arbitrariamente improduttivi?³⁰

È un commento che sembra cogliere ed accettare il fatto che la *terra* di Spagna fosse l’elemento iconico attorno al quale ruotava la tragedia spagnola, vero e proprio simbolo della nuova e fragile società democratica che lottava per la propria sopravvivenza contro il riemergere di un passato reazionario e iniquo. A ben pensarci, però, forse è proprio questa l’idea che più spaventava l’America *liberal*, anche quella del New Deal: la redistribuzione delle terre, la riforma agraria e la proprietà collettiva erano, infatti, fiori all’occhiello dell’internazionale socialista, non certo della società capitalista (che, non a caso, viene spesso tradotta in termini di *imperialismo*).³¹

Il film fu poi proiettato anche a Los Angeles, nella speranza sia di poter raccogliere fondi per mandare aiuti immediati al fronte repubblicano nella forma di ambulanze (inviate a pezzi e rimontate in Spagna per superare l’embargo), sia per cercare distributori sul territorio nazionale: lo scopo dichiarato era quello di sollecitare nell’opinione pubblica una reazione tale da influenzare le politiche governative ed orientarle a favore del sostegno diretto al legittimo governo di Madrid. Non accadde. Ad Hollywood come in seguito a New York, le proiezioni furono sempre limitate agli “auditori attrezzati con il sonoro” e il film venne spesso rifiutato con le ragioni più disparate: “Ora era troppo lungo, ora era troppo breve; solo le persone più oneste ci dissero chiaro e tondo che temevano complicazioni”.³²

Negli Stati Uniti il film fu criticato sia per il contenuto (giudicato non obiettivo e troppo schierato a favore della Repubblica), che per la forma: era visto come uno strano ibrido tra il film d’arte e il film di propaganda e, dunque, era anche formalmente molto lontano dalle esigenze del mercato dell’intrattenimento tipico dei film di finzione *Made in Hollywood*. Nella sua autobiografia, Ivens elenca nel dettaglio le recensioni, dimostrando così l’eterno iato esistente tra gli intellettuali che, come lui, considerano il proprio mezzo espressivo come strumento al servizio dell’esplorazione del presente e chi, invece, addomestica l’esplorazione a partire da ciò che più piace al pubblico. È, di nuovo, l’antica querelle tra avanguardia e manierismo, tra arte che disturba nel e per il suo dire in modo diverso e arte che appaga e conforta. L’ibrido di Ivens è avanguardia nel senso più profondo del termine: scardina le convenzioni di senso e di forma per fare esperire tanto il

dramma vissuto che quello di chi lo sta testimoniando perché non si può rimanere indifferenti di fronte alla Storia.

Si è detto del pensiero di Ivens circa la differenza tra “film” e “cinema”, quest’ultimo inteso soprattutto come “merce di massa, cliché commerciali, America, kitsch”. Si è detto anche del suo essersi allontanato in modo consapevole e convinto dal film inteso solo come forma d’arte. Coerentemente, *The Spanish Earth* si costruisce proprio su una poetica originale e dà forma a una denuncia che è a un tempo soggettiva ed oggettiva, poiché realizzata da un regista che sa *cosa dire* e *come dirlo*. Una poetica maturata nella peggiore delle guerre immaginabili, una guerra civile, dove si contrapponevano due visioni del mondo estreme e dove era impossibile rimanere neutrali. Di fronte ai problemi vitali, il regista, come lo scrittore, come l’artista torna prima di tutto uomo e prende posizione:

Spesso mi fu chiesto perché non fossimo andati dall’altra parte per girare un film obiettivo. La mia unica risposta fu che un documentarista dovrebbe assumere un suo atteggiamento nei confronti di problemi essenziali come il fascismo e l’antifascismo: deve prendere una posizione precisa, se vuole che il suo lavoro abbia valore drammatico, emotivo e artistico. E poi bisogna tener conto di un’altra cosa molto semplice: quando si è in guerra da una parte e si passa dall’altra, o ci si becca una fucilata, o si viene rinchiusi in un carcere militare; non si può stare da tutte e due le parti, né come soldato, né come regista.”³³

La Guerra civile spagnola non fece eccezioni anche se, come scrisse Hemingway in una delle sue corrispondenze da Madrid, quella era “una strana specie di nuova guerra dove impari solo quello a cui sei in grado di credere”.³⁴ È, lo si è ricordato, la prima guerra a essere vista pressoché in diretta, la prima guerra mediatizzata quasi in tempo reale e quella che, proprio per questo, porterà gli scrittori, così come i registi, a riflettere su come i concetti di realtà, di immaginazione e di testimonianza si complichino e rapidamente nel secolo delle ideologie e nella società dell’immagine, nell’epoca della presa diretta e della postproduzione.

Non si può essere neutrali sui problemi essenziali

La Guerra civile spagnola fu per davvero una “strana specie di nuova guerra”, la prima ad avere un impatto importante su larga scala e nell’immediato anche a causa del rinnovato contesto tecnologico. Il fotogiornalismo e il film documentario non cambiano la guerra in sé, né cambiano il numero dei morti, ma certamente incidono sulla formazione di una opinione pubblica. È anche per come è stata percepita e raccontata in tempo reale che la Guerra civile spagnola ha finito con l’aver un ruolo particolare nell’immaginario collettivo transnazionale del Novecento, diventando *mitica*, soprattutto nel racconto visivo dell’esperienza delle Brigate internazionali e in quello del fallimento dell’idea democratica in Spagna quale preludio alla Seconda guerra mondiale. Non che gli orrori della guerra moderna non fossero stati *mostrati* fino a quel momento: ‘I disastri della guerra’ di Goya, le

fotografie della Guerra civile americana di Mathew B. Brady, Alexander Gardner o Timothy O'Sullivan, fino al portfolio di denuncia 'La guerra' di Otto Dix sono solo alcuni esempi di come le arti visive abbiano spesso saputo cogliere la drammaticità della guerra, agendo già come strumenti dell'antiretorica. Eppure, l'impatto che queste opere hanno avuto sulla comunità internazionale del loro tempo è stato minimo, eccezion fatta per una rarefatta élite culturale: come si è detto, è solo nel Novecento e a partire dal primo periodo post-bellico che si svilupparono non solo nuove tecnologie dell'immagine, ma anche nuove infrastrutture: dalle nuove, potenti macchine da stampa alle nuove e capillari catene di produzione e distribuzione dei prodotti culturali di massa, capaci di disseminare pressoché in tempo reale una stessa immagine su più realtà nazionali. Non a caso, si dice che il vero significato di ogni nuova tecnologia risieda soprattutto nel cambiamento di scala o di schema che introduce nella vita delle persone. Quelle infrastrutture, stimolate da quelle nuove tecnologie, introdurranno cambiamenti importanti: nascerà ben presto una comunità di lettori e di spettatori sempre più ampia e transnazionale che finirà col vedere il mondo *allo stesso modo e nello stesso momento* (sebbene potrà essere interpretato diversamente, a seconda dei contesti e della formazione del pubblico, così come di ciò che "si vuole vedere"). Un fatto (di cronaca o culturale) potrà assurgere ad "evento iconico", ovvero a evento mediatico di massa che, per quanto esperito vicariamente, rimarrà impresso *ad arte* nella memoria culturale collettiva:³⁵ visivamente percepito dai singoli nel quotidiano e in presa diretta, un fatto traumatico (inteso non solo con accezione negativa ma come fatto che cambia drasticamente uno *status quo*) diventa necessariamente parte dell'esperienza di vita degli spettatori poiché si insinua nella memoria individuale anche come ricordo di loro stessi *nel* fatto. Nella società dell'immagine, così come si è venuta a connotare a partire dal periodo tra le due guerre e in particolare dagli anni Trenta, gli eventi iconici daranno forma al senso più profondo di quelle nuove tecnologie, traducendosi in memorie culturali di volta in volta divise o condivise.

Il cinegiornale, nato in Francia a inizio Novecento e diffusosi già nell'epoca del muto, diventerà vera forma di comunicazione di massa solo dopo l'avvento del sonoro, quando si farà potente strumento di propaganda dei diversi regimi totalitari, raggiungendo l'apice di popolarità durante la Seconda guerra mondiale. Anche la Prima guerra mondiale era già stata raccontata visivamente dal cinema e su larga scala, ma non in tempo reale, non in presa diretta, sia per ragioni di censura che per ragioni tecnologiche. Inoltre, le produzioni cinematografiche di successo sulla Prima guerra mondiale videro la luce o dopo la pubblicazione dei romanzi dell'antiretorica di guerra o come trasposizione degli stessi. *The Big Parade* di King Vidor, il primo grande film della moderna anti-retorica di guerra girato negli Stati Uniti è, infatti, del 1925 (laddove ben due romanzi di Dos Passos, *L'iniziazione di un uomo: 1917* e *Tre soldati* erano già stati pubblicati, rispettivamente nel 1920 e nel 1921); la prima trasposizione di *Addio alle armi* di Hemingway è del 1932 e quella di *Nulla di nuovo sul fronte occidentale*, di Eric Maria Remarque, del 1930. È con la Guerra civile spagnola che il conflitto irrompe visivamente nel quotidiano *nel momento in cui accade*; diventa così il primo evento mediatico 'di massa' perché le fotografie, tra gli altri, di Robert Capa o di Gerda Tara, così come i cinegiornali dei franchisti possono

ora contare su una nuova industria della comunicazione che le diffonde nell'immediato. Il fotogiornalismo e il cinegiornale stanno alla Guerra civile spagnola come la televisione sta alla Guerra del Vietnam e la World Wide Web sta alla Prima guerra del Golfo (e a tutte quelle che sono venute dopo).

Non è un caso se Marta Gellhorn parlerà di una stessa *faccia della guerra* proprio a partire dalla sua esperienza come corrispondente per *Collier's* sul fronte spagnolo.

La guerra ha un'unica trama; l'azione si costruisce sulla fame, sugli sfollati, sulla paura, sul dolore e sulla morte. I bambini feriti e affamati, a Barcellona nel 1939 e a Nijmegen nel 1944, erano gli stessi. I profughi, che si trascinarono con tutto quello che riuscivano a portare via dalla guerra verso nessuna certezza, erano un unico popolo in tutto il mondo. Il fagotto informe di un soldato americano morto nella neve del Lussemburgo era uguale al cadavere di ogni altro soldato in qualsiasi altro paese. La guerra è una orribile ripetizione.³⁶

Ancora oggi la guerra ha, nei suoi effetti, quello stesso volto già descritto da Gellhorn in queste poche righe, a dimostrazione di come lo sviluppo di bombe sempre più intelligenti sia stato direttamente proporzionale alla preservazione della stupidità umana; ancora oggi, le immagini che ci arrivano dai diversi fronti aperti in troppe parti del mondo ricordano quelle qui descritte per Barcellona, Nijmegen, o il Lussemburgo. Ci sono però due aspetti che, in prospettiva, rendono l'affermazione di Gellhorn particolarmente interessante, la prima è legata allo stile, la seconda al contenuto. I sostantivi che la scrittrice utilizza per rendere l'idea della guerra come "orribile ripetizione" richiamano, infatti, il mondo delle nuove tecnologie dell'immagine del tempo, ovvero il mondo del cinema e del film documentario. I termini *trama* e *azione* sembrano, infatti, introdurre una vera e propria sceneggiatura cinematografica di cui lei stessa offre poi una prima chiara video-sequenza narrativa: i bambini affamati e feriti, i profughi, i soldati caduti possono essere visualizzati come altrettante scene di un racconto per immagini che viene offerto al lettore con un montaggio a effetto che culmina nella resa emotivamente strategica degli orrori della guerra (la fame, la distruzione, la morte). Sul contenuto poi, come si diceva, Gellhorn inizia citando Barcellona, ovvero l'esperienza della Guerra civile spagnola. Certo, come reporter non può che parlare di ciò che ha visto come testimone diretta; eppure il riferimento al fronte spagnolo (che fu, dal 1937, anche il suo primo fronte) sottolinea che è proprio da quel momento che la guerra viene percepita non solo come una ripetizione orribile, ovvero come un'esperienza che si costruisce su una stessa, identica trama, ma pure come quella ripetizione sarà sempre uguale a se stessa *anche visivamente*. È a partire da quel momento che la guerra si fa *azione* appiattita da una iconografia quasi scontata, declinata attraverso immagini serializzate, riprodotte in massa e rapidamente disseminate anche come *prodotto*. È da questo momento che, inevitabilmente, anche la guerra diventa *in sé* soggetto/oggetto di *riproducibilità tecnica*, come ogni altra opera umana, bella od orrificata che sia, la cui immagine ripetuta in modo esponenziale e sistematico rischia di portare, nel tempo, all'assuefazione visivo-emotiva. L'esperienza di guerra mediata e mediatizzata diventa, infatti, contenuto seriale replicabile subito e su

larga scala, non più esperienza unica per quanto drammatica. Il declino dell'aura di benjaminiana memoria è quella condizione che, rende possibile, per Hemingway, per Calvino e per molti altri autori di buona parte del Novecento, la percezione della guerra ormai mediatizzata come "realtà normale del mondo borghese nell'età imperialista" e poi, per noi cittadini del ventunesimo secolo, come sorta di realtà aumentata, sospesa tra il virtuale e il video-gioco, qualcosa che continua a fare da sfondo alla vita che quotidianamente viviamo. E questo proprio perché la guerra è una orribile ripetizione di cui abbiamo visto mille e mille volte il volto, la trama, l'azione. Come già per i madrileni descritti da Hemingway nel 1937, anche per noi oggi esiste il rischio che una *bomba* esploda all'improvviso mentre camminiamo per strada, una bomba strana che potrebbe avere la forma di un oggetto di uso comune, una macchina, una valigia o un pulmino. Anche noi, quando la minaccia latente diventa realtà e da sfondo si fa figura rallentiamo un po', per poi riprendere a sorridere nervosamente non appena capiamo di esserci messi in salvo. E anche noi, oggi, continuiamo ad avere fame e a maggiore ragione se il morto non siamo noi, né qualcuno di nostra diretta conoscenza. A differenza del passato, il rinnovato ambiente tecnologico fa sì che oggi siamo addirittura noi stessi nella posizione di diffondere in tempo reale la notizia, il fatto, l'orrore. Siamo noi stessi reporter delle guerre che si combattono in modi diversi e in zone del mondo tra loro lontane, in Siria come a Parigi, in Afghanistan come a Barcellona. A differenza del passato, però, e proprio per il rinnovato ambiente tecnologico, noi oggi abbiamo imparato a trasformare anche la nostra rabbia e la nostra indignazione in fenomeni tecnologicamente riproducibili, uniformandole in un identico processo comunicativo e diffondendole digitalmente con lo stesso formato: una immagine vista mille e mille volte, accompagnata da poche parole. Così, mentre da casa contribuiamo a rendere l'orrore prodotto seriale per future e fugaci memorie collettive, ci confermiamo cittadini democraticamente passivi, fomentatori inconsci di quel meccanismo che Chomski ha chiamato "consenso senza consenso";³⁷ diventiamo soggetti auto-serializzati, attivisti inconsapevoli di una nuova forma di propaganda, più insidiosa e invisibile. Come qualcuno ha scritto, "poiché abbiamo esteso i nostri sensi nell'ambiente, il Grande Fratello ci è entrato dentro".³⁸

Il tempo sembra così aver dato torto a Ivens, che credeva nella forza di denuncia del film documentario quale stimolo per la presa di coscienza e il perseguimento di una giustizia sociale, e ragione a Hemingway, che invece vedeva il cinema più come strumento volto a creare l'illusione della realtà che una vera consapevolezza o, tantomeno, il libero arbitrio. L'esperienza cinematografica è più ingannevole di quella letteraria, proprio perché le immagini dello schermo omologano quello che le immagini verbali fanno invece vivere in modi diversi nella mente e nella coscienza di ogni lettore. Nel ricordare il lavoro fatto con Ivens per girare *The Spanish Earth*, Hemingway non potrà che sottolinearlo:

Quando tutto è finito ti resta un'immagine. La vedi sullo schermo; senti i rumori e la musica; e la tua stessa voce, che non hai mai sentito prima, ritorna a te dicendo cose che hai scarabocchiato nell'oscurità di una sala di proiezione, o che buttavi già su un pezzo di carta in una torrida stanza d'albergo. Ma quello che vedi muoversi sullo

schermo non è quello di cui ti ricordi...tu ricordi il freddo che faceva; le levatacce la mattina; come ti sentivi sempre tanto stanco da poterti addormentare in qualsiasi momento; la difficoltà del trovare benzina; come avessi sempre fame...Sullo schermo non si vede nulla di tutto ciò, a eccezione del freddo che traspare dal respiro degli uomini nell'aria.³⁹

A differenza del testimone diretto, quello che lo spettatore ricorderà è, invece, ciò che vedrà sullo schermo, *quello e solo quello*, così che l'esperienza soggettiva si tradurrà in una unica esperienza corale che, nel tempo, si farà memoria culturale collettiva, quella con cui si archivia e cataloga il ricordo. La riflessione di Hemingway vale tanto per il film documentario che per quello di finzione e, più in generale, per tutte le forme di comunicazione di massa che si costruiscono a partire dall'immagine visiva. Sono forme che portano alla costruzione di un alfabeto iconico condiviso e compatto che crea aspettative e condiziona lo sguardo e le emozioni del pubblico. Emblematicamente, lo si è visto, Gellhorn costruisce la sua idea di guerra come orribile ripetizione e la sua idea di una unica faccia della guerra attraverso un linguaggio cinematografico. Nel 1959, riflettendo sulla sua esperienza di report di guerra, delimita le sue antiche corrispondenze in una cornice semantica che crea un effetto potente e chiaro sui suoi lettori: fa letteralmente vedere loro un film di guerra. La consapevolezza della Gellhorn è, dunque, pari a quella di un regista che monta il girato seguendo una sua poetica, che è a un tempo la combinazione di una intenzione e di una forma.

La postproduzione è, sempre, la costruzione consapevole di un racconto che deve fare presa su chi esperisce gli eventi in modo vicario. Ben lo sapeva, Ivens, che teorizzò la potenzialità emotiva della sua tecnica di montaggio proprio a partire dall'esperienza maturata sul fronte spagnolo. È lavorando negli stabilimenti della Columbia-CBS dove si confronterà con i tecnici del suono, così come con gli scrittori della *Contemporary Historians*, che Ivens arriverà a meglio definire la propria poetica di regista; soprattutto, si interroga su quale sia la linea sottile che separa un'opera di propaganda da quella di un artista impegnato che vuole fare un lavoro onesto senza rinunciare alle proprie convinzioni. Lavorando a *The Spanish Earth*, Ivens capisce che il suo film deve diventare strumento capace di tradurre la realtà in una resa estetica ed etica che sia a un tempo oggettiva e soggettiva: oggettiva, perché deve raccontare una situazione non ricostruendo quello che è stato scritto a priori, lontano dalla realtà della guerra, ma partendo dalle vicende documentate mentre accadono; soggettiva, poiché mentre filma, il regista finisce con l'usare la telecamera anche per riflettere su se stesso e su ciò che vede, ovvero si interroga su come quella situazione incida sul suo modo di essere a un tempo regista e uomo. Il vero atto creativo nel film documentario di autori come Ivens non è, dunque, a monte, ma a valle del lavoro: non è prima dell'azione che il cine-documentarista scriverà la trama, ma è nel momento in cui monterà il girato che sceglierà il filo conduttore di quella che diventerà anche *la sua* storia e che si interrogherà anche su quale effetto psicologico ed emotivo vorrà ottenere e perché. È qui che si gioca l'etica del documentarista, quell'atteggiamento che contraddistinguerà il suo lavoro da quello dell'autore di opere di mera propaganda: il fine di quest'ultimo

prescinde da ciò che, effettivamente, esperisce e la sua opera è guidata solo dalla volontà di condizionare l'opinione del singolo o delle masse, mentre il primo ha come imperativo morale quello di dire la verità, intesa come mediazione onesta tra ciò che effettivamente si vede e ciò che si vuole vedere o, meglio, ciò in cui si crede. La linea di confine è sottile e spesso sfumata, ma c'è e si deve percepire.

Così, se l'esperienza in Spagna, condivisa prima con Dos Passos e poi con Heningway aiutò Ivens a mettere a punto la sua poetica come regista di film documentari, allo stesso modo la post-produzione di *The Spanish Earth* lo aiutò a definire la sua tecnica di montaggio. Arrivò a teorizzare tre diversi livelli del lavoro di postproduzione:

Il primo livello è il semplice elemento visivo del materiale. [A questo livello] la generale impressione ottica dell'avvenimento come complesso unitario è più importante di qualsiasi inquadratura singola oppure di un dettaglio.

Al secondo livello della tecnica di montaggio, questo scopo limitato si allarga, e vale la pena di osservare nella percezione sensoriale un maggior numero di fattori psicologici, piuttosto che esclusivamente gli effetti fisiologici. [...]

Il terzo livello è più elevato: l'obiettivo emozionale diventa opinione; un'opinione personale, sociale e politica del regista. Lo si può definire un montaggio che guida lo spettatore al formarsi un'idea, di fase in fase, attraverso le sue emozioni. [...]

Questo terzo livello di montaggio deriva principalmente dal desiderio di approfondire i rapporti fra gli oggetti reali, e di mostrare che cosa succede sotto la superficie.

E questo è un obiettivo che si distacca dalla tecnica di routine del cine-giornale.⁴⁰

Se questo obiettivo si distacca dalla routine del cinegiornale, pure è quello che accomuna, nella pratica oggettiva del montaggio, l'opera di propaganda e il film documentario. È qui che entra in gioco l'etica del regista, qualcosa che si manifesta, come si diceva, nella sua esplicita dichiarazione di intenti che, a sua volta, si costruisce a partire dalla presa di posizione dichiarata "nei confronti di problemi essenziali come il fascismo e l'antifascismo":⁴¹ la neutralità è un falso mito, ma mentre la propaganda nasconde con la retorica la parzialità del punto di vista, il regista onesto la ammette e crea un'opera che possa tradurre l'opinione che egli si è formato attraverso la ricerca sul campo, il suo avere approfondito "i rapporti fra gli oggetti reali" per "mostrare che cosa succede sotto la superficie". In modo coerente e proprio perché in Spagna non si poteva essere neutrali, Ivens ammette candidamente come sia stata proprio la post-produzione a permettere la costruzione di una resa sullo schermo emotivamente *più realistica* di quanto girato in Spagna. Il lavoro di montaggio fu, per sua ammissione, "piuttosto difficile", portato avanti con un lavoro d'équipe "che operava in strettissima collaborazione". La qualità dei filmati originali non era sempre eccellente, sia per gli scarsi finanziamenti che per le condizioni estreme e spesso rischiose in cui il lavoro venne portato avanti (non fu mai possibile rigirare una scena). Nelle sue memorie, Ivens ricorda lo sforzo fatto per trovare metafore adatte ad illustrare ai tecnici del suono i rumori della guerra e le impressioni che avevano provato udendoli: "Per esempio, dicemmo a Irving [il tecnico del suono] che un attacco aereo sembra un abbaiare di cani nella

notte; egli si appartò, preparò il suo tentativo e ce lo fece sentire; noi lo ascoltammo e lo correggemmo, finché venne fuori quello che avevamo in mente".⁴² Lo sforzo diede i suoi frutti: "Quando proiettammo il film a Hollywood, gli esperti di film di guerra, per esempio Milestone e King Vidor, si meravigliarono di come fossimo riusciti a ottenere effetti così drammatici ed emozionanti con l'aiuto del suono".⁴³ Non c'è in Ivens imbarazzo nel confessare gli effetti speciali usati non in un film di finzione ma in un documentario, proprio perché l'operazione si iscrive in un percorso professionale maturo entro il quale la tecnologia viene utilizzata non per falsificare *tout court* la realtà, ma per rendere l'esperienza della realtà in un modo più *veritiero* (una narrazione unitaria, psicologicamente ed emotivamente efficace così che lo spettatore possa cogliere la complessità di insieme e maturare una opinione).

Hemingway venne incaricato di scrivere un commento breve e chiaro a partire dalle sequenze montate ("cose che hai scarabocchiato nell'oscurità di una sala di proiezione, o che buttavi giù su un pezzo di carta in una torrida stanza d'albergo"), un testo che si limitasse a dare rilievo ai momenti salienti del racconto filmico, facendo molta attenzione "a non usare materiale tendenzioso, ma a trasmettere una traccia che lo spettatore potesse seguire per farsi una propria idea del film".⁴⁴ Letto in prima battuta da Orson Welles, voluto da Archibald MacLeish, quel dialogo tra parole e immagini risultò però più professionale che sincero: "c'era qualcosa nel suo tono di voce che creava un certo distacco dal film, dalla Spagna, dall'attualità dell'avvenimento".⁴⁵ Furono Dorothy Parker, Herman Shumlin e Lillian Hellman a suggerire che fosse Hemingway a leggere le note che egli stesso aveva scritto: "Il suo commento durante le riprese suonava come quello di un reporter con molta sensibilità e capacità di immedesimazione, che si trovava sul posto e voleva riferire come andavano le cose: una sensazione che nessun'altra voce poteva trasmettere".⁴⁶ Vale qui la pena ricordare che la società creata dagli autori summenzionati per sostenere le riprese di Ivens venne chiamata, significativamente, *Contemporary Historians*: senza alcuna esitazione, questi romanzieri impegnati si autodefiniscono come *storici della contemporaneità*. Per loro non c'è distinzione tra il mestiere dello storico e quello dello scrittore se entrambi si trovano a osservare e a raccontare la realtà nel suo farsi: entrambi devono trovare il giusto equilibrio tra oggettività e soggettività, tra la realtà e il loro vissuto, le loro opinioni. È un'idea che, da lì a poco, si ritroverà anche tra gli storici di professione, soprattutto negli scritti postumi di R.G. Collingwood e di Marc Bloch. In particolare, lo storico francese, già soldato nella Prima guerra mondiale e poi comandante nella Seconda, nella sua opera forse più famosa, *Apologia della storia o Mestiere di Storico*, rifletterà su come lo storico contemporaneo non solo scrive a partire dalla propria esperienza, ma deve anche affrontare la questione del *come* scrive, sia in termini di retorica del discorso che di metodologia dell'indagine; soprattutto, deve dialogare costantemente con tutte le altre discipline umanistiche. L'oggettività della resa si traduce in un *distacco* equilibrato, maturato attraverso il confronto costante con le tecniche, con gli strumenti e con il sapere del proprio tempo. L'unica onestà possibile risiede, anche in questo caso, proprio nel metodo che si persegue, qualcosa che, in letteratura, si traduce nell'idea di poetica. *Aloofness* è il termine con il quale si

caratterizzano molte poetiche moderniste che, per metodo, perseguono un *distacco* raggiunto selezionando e sperimentando parole e tecniche al fine di rendere a un tempo la relatività dell'osservazione e l'universalità della epifania. Nella testimonianza di Ivens data poc'anzi, il *distacco* di Welles non è, invece, *aloofness*, non nasce da quella esigenza, né da una ricerca, ma è il risultato del lavoro professionale di un giovanissimo *voice artist* che, da lì a un anno, sarebbe diventato famoso per la sua lettura radiofonica di *War of the Worlds*; un *voice artist* che legge un commento che non sente suo, a differenza di Hemingway che, invece, quel commento lo ha costruito selezionando e soppesando ogni singola parola alla luce di quanto ha vissuto nella terra di Spagna.⁴⁷

Ezra Pound ha scritto che "Literature is news that stay new",⁴⁸ ma ciò è vero solo se la letteratura è buona letteratura, che nell'accezione modernista vuol dire soprattutto non di maniera ma sincera. Nell'accezione di Hemingway, questo termine si traduce in una poetica il cui fine è quello di dire la verità:

Il compito di uno scrittore è quello di dire la verità. Il suo standard di fedeltà alla verità dovrebbe essere così altro che la sua invenzione, che poggia sulla sua esperienza, dovrebbe produrre un resoconto più vero di qualsiasi resoconto fattuale. Questo perché i fatti possono essere osservati male; ma quando un bravo scrittore sta creando qualcosa, ha il tempo e la possibilità di farne una verità assoluta.⁴⁹

Sono parole che ricordano le riflessioni di Ivens sui tre livelli del lavoro di montaggio, laddove la postproduzione gli permette di intervenire sul filmato fattuale per creare un resoconto "più vero" e farne "una verità assoluta". La rielaborazione sonora, la scelta della voce a commento, così come della musica sono tutti elementi che permettono a Ivens di mantenere il suo standard di fedeltà con coerenza rispetto alla verità che ha colto; una verità che lo vede schierato, con Hemingway, Gellhorn e gli intellettuali della Contemporary Historians, per una politica di non neutralità e a favore dell'intervento americano nella Guerra civile spagnola a sostegno del governo repubblicano. Peccato che quel governo simpatizzasse per idee che preoccupavano e non poco le democrazie occidentali, che temevano il diffondersi del socialismo in Europa, soprattutto del socialismo scelto con libere elezioni in una realtà democratica, per quanto ancora molto fragile.

Come ha scritto Tony Schwartz, il sound designer newyorkese che per primo sperimentò la registrazione in presa diretta dei paesaggi sonori legati allo spazio urbano, "Una fotografia, un film, una registrazione o un libro non hanno significato al di fuori del contesto in cui una persona può eventualmente esperirli, o al di fuori dell'insieme delle esperienze messe in memoria che una persona porta con sé in una data situazione per dare senso a ciò che vede o a ciò che ascolta."⁵⁰ Inevitabilmente, al di là delle intenzioni con cui furono originariamente scritte o prodotte, le corrispondenze dal fronte di Hemingway, di Gellhorn e degli altri scrittori dalla Spagna, così come il film di Joris Ivens, hanno acquisito nel tempo significati diversi perché diversi sono stati i contesti in cui sono stati esperiti dai lettori e dagli spettatori. Come ha ricordato Virgilio Tosi, lo stesso Ivens ricordava che il suo documentario aveva potuto svolgere

ruoli diversi in tempi successivi e in luoghi differenziati. Un ruolo politico diretto negli Stati Uniti durante la guerra di Spagna (le proiezioni nelle sale pubbliche e l'anteprima alla casa bianca col Presidente Roosevelt ...), un ruolo politico indiretto (le riunioni a Hollywood in casa di attori celebri, con le loro sottoscrizioni per le ambulanze), un ruolo storico ancora oggi non solo come documento ma per far conoscere ai giovani quell'avvenimento, ma anche con un significato politico: la sera della morte del 'caudillo' Franco, ... , la televisione olandese ha presentato *Terra di Spagna* a 5 milioni di spettatori.⁵¹

Certamente, la lettura e la visione di quelle stesse opere, scritte e prodotte in tempo reale per arginare una deriva fascista dalle conseguenze disastrose, acquistano una nuova valenza nel nostro mondo interconnesso oggi alle prese con nuove guerre e con nuove idee di neutralità e di isolazionismo. Come Hemingway, abbiamo ormai accettato che la guerra sia parte della nostra realtà e, purtroppo, non ci illudiamo più che l'immaginazione possa cambiare il mondo; che ci consoli almeno l'illusione che l'arte, anche quando è onestamente e apertamente schierata, possa comunque aiutarci a capire, come diceva Marc Bloch, "il passato in funzione del presente e il presente in funzione del passato", così da diventare non tanto e non solo cittadini informati, ma soprattutto un po' più consapevoli.

NOTE

* Elena Lamberti insegna Letterature Anglo-Americane all'Università di Bologna. È specializzata in letteratura modernista, memoria culturale, letteratura di guerra ed ecologia dei media, temi su cui ha pubblicato diversi volumi e saggi. Il suo libro *Marshall McLuhan's Mosaic: Probing the Literary Origins of Media Studies* (University of Toronto Press) ha vinto il MEA Award 2016 for Outstanding Book in the Field of Media Ecology.

1 *The Spanish Earth*. Joris Ivens, Contemporary Historians Inc., 1937. Cinematography by John Ferno, Joris Ivens. Music by Marc Blitzstein. Edited by Helen van Dongen. Produced by Herman Schumlin. Written by John Dos Passos, Ernest Hemingway. Narrated by Orson Welles, Ernest Hemingway, Jean Renoir.

2 Un resoconto delle cifre della partecipazione nordamericana alla Guerra civile spagnola si trova in: Patrizia Dogliani, "I volontari nordamericani della guerra di Spagna tra storiografia e memorialistica", *Italia contemporanea*, marzo 1987, n. 66, pp. 95-110.

3 Su questo tema si veda il volume: John Gerassi, *The Premature Antifascists. North American Volunteers in the Spanish Civil War, 1936-39: an Oral History*, Praeger, New York 1987.

4 Tony Hendra, "Old Soldiers", *Harper's*, July 1997, 4.

5 Martha Gellhorn, *The Face of War*, Rupert Hart-Davis, London 1959, p. 8.

6 Ernest Hemingway, "A Program for U.S. Realism", in *By-Line. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, a cura di William White, Bantam Books, New York 1968, p. 256.

7 Joris Ivens, *Io-Cinema: Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979, p. 82.

8 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 281.

9 Ernest Hemingway, "A New kind of War", in *By-Line*, cit., p. 231.

10 Ernest Hemingway, "A Brush with Death", in *By-Line*, cit., p. 242.

11 Ernest Hemingway, "The Flight of Refugees", in *By-Line*, cit., p. 247 (mio corsivo).

12 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, cit. p. 256.

13 Già nel 1936, la rivista francese *Vu* e quella statunitense *Life* pubblicarono un reportage foto-

grafico sulla Guerra civile spagnola costruito sulle stesse immagini. Per un commento dettagliato sul ruolo avuto dal fotogiornalismo nella e sulla Guerra civile spagnola si rimanda a Cary Nelson, "The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War", *Antioch Review*, v. 55, no. 3, 1997 Summer, p. 305-22.

14 È interessante notare che nel 2016 la Walt Disney Studio Motion Picture ha prodotto, per la regia di Ron Clements, John Musker un film di animazione in 3D dallo stesso titolo, *Moana (Oceania)*, che interpreta miti e leggende della Polinesia attraverso le avventure della figlia del capo di un piccolo villaggio. A tutt'oggi, nelle interviste o nei materiali del marketing e della comunicazione stampa legata alla distribuzione di questo film d'animazione, non sono riuscita a trovare nessun riferimento esplicito al documentario di Flaherty che venne girato tra il 1923 e il 1924 nel distretto di Safune, sull'isola polinesiana di Sava'i. Anche il documentarista americano racconta, con lo sguardo dell'antropologo culturale armato di cinepresa che verrà poi sviluppato anche da Edmund Carpenter nelle sue ricerche sugli Inuit canadesi, la vita e la cultura delle popolazioni della Polinesia; qui, a differenza della pellicola della Disney, *Moana* (che nella lingua locale significa "acque profonde") è il nome del protagonista maschile. Curiosamente, laddove mancano i riferimenti all'archetipo di Flaherty, nella realizzazione della Disney non mancano, invece, quelli diretti ad altre produzioni Hollywoodiane recenti, incluso *Mad Max: Fury Road*, del 2015 (George Trumbull Miller, Pictures, Kennedy Miller Mitchell, RatPac-Dune Entertainment, Warner Bros). La memoria entropica di queste produzioni di grande successo commerciale ben riflette le gravi amnesie culturali che portano spesso gli Stati Uniti a vivere *hic et nunc*.

15 Al termine della Seconda guerra mondiale, Flaherty lascerà temporaneamente il Canada, irritato dalle accuse di essere stato, in alcuni documentari, particolarmente incline al comunismo.

16 Virgilio Tosi, "Presentazione", in Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. viii.

17 *Ibidem*.

18 Virgilio Tosi, "Presentazione", cit., p. xi. (Corsivo mio)

19 *Ibidem*.

20 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. 75.

21 Ivi, p. 75-76.

22 Ivi, p. 77-78

23 *Ibidem*.

24 Ivi, pp. 87-88.

25 Ivi, p. 80.

26 Ivi, p. 81.

27 Ivi, p. 82.

28 È noto come l'esperienza spagnola portò alla rottura definitiva tra Hemingway e Dos Passos, autori entrambi schierati per il fronte repubblicano, ma su posizioni nettamente diverse. Dos Passos arrivò in Spagna forte delle sue idee anarchico-libertarie e assunse posizioni fortemente critiche rispetto alle politiche staliniste in quel conflitto; al contrario, Hemingway arrivò in Spagna come reporter per la NANA (North American Newspaper Alliance) e come collaboratore di Ivens per *The Spanish Earth* e finì col simpatizzare apertamente per la componente comunista dell'eterogenea sinistra delle Brigate internazionali. In una corrispondenza dedicata agli autisti sul fronte spagnolo, Hemingway elogia Hipolito che simboleggia i primi, uomini che "sono decisi ed efficienti. Sono gli spagnoli che una volta conquistarono il mondo occidentale. Non sono romantici come gli anarchici e non hanno paura di morire. Loro non ne parlano mai. L'anarchico ne parla un po' troppo, nel modo tipico degli italiani." (Hemingway, "The Chauffeurs of Madrid", in *By-Line*, cit., 238). Quest'ultima frase richiama quello che, di fatto, divenne il punto di rottura definitivo tra Dos Passos e Hemingway, ovvero la morte di José "Pepe" Robles Pazos, aristocratico spagnolo e attivista amico del primo, nonché traduttore di *Manhattan Transfer* in lingua spagnola. La morte di Pepe Robles per fucilazione è ancora circondata dal mistero sulle reali ragioni che la determinarono: si sparse immediatamente la voce che fosse stato fucilato come spia nazista dai comunisti, ma anche la contro-voce che fosse stato fucilato per dare una lezione ai comandanti repubblicani poiché era stato udito esprimere le sue opinioni in pubblico e troppo apertamente. Dato questo scenario, il commento di Hemingway sulla parlantina degli anarchici acquista un significato tristemente ambiguo. Mentre Hemingway accettò quella fucilazione come episodio

inscritto nella durezza di quella guerra, Dos Passos lo vide come sintomatico di una triste deriva stalinista. La storia è raccontata nel dettaglio da Stephen Koch nel suo volume *The Breaking Point: Hemmingway, Dos, Passos and the Murder of Jose Robles*, Pavilion Books, London 2006. Tra i numerosi articoli a commento, si segnala quello di George Packer, "The Spanish Prisoner", *The New Yorker*, 31 October 2005, dove si legge: "In un punto chiave di *The Breaking Point*, Dos Passos dice a Hemingway, 'La domanda che continuo a farmi è che senso ha combattere una guerra per le libertà civili se nel farlo si distruggono quelle libertà civili?' Hemingway risponde secco: 'Libertà civili, merda. Sei con noi o sei contro di noi?.'" La risposta sta nell'uscita dalla scena spagnola di Dos Passos e, anche, nella sua successiva presa di posizione contro le politiche dell'Unione Sovietica e, probabilmente, le sue future simpatie per il maccartismo.

29 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. 99

30 *Ibidem*.

31 Vale la pena ricordare che tra il 1939 e il 1940, la Rural Electrification Administration del Dipartimento dell'agricoltura degli Stati Uniti commissionò ad Ivens un documentario sulla campagna di elettrificazione delle zone rurali, nel quadro del New Deal Rooseveltiano: *Power and the Land* (1940), dove 'power' sta qui, ironicamente, per 'energia' e non per 'potere'. Per questo lavoro, Ivens scelse come punto di vista della sua narrazione quello dei Parkinson, una famiglia dell'Ohio che entra a far parte della Belmont Electric Cooperative. Seguendo l'esempio già visto per *The Spanish Earth*, Ivens trascorse diverso tempo con questa famiglia prima di iniziare le riprese, cercando di instaurare un rapporto sincero con persone che erano, di fatto, attori non professionisti chiamati a recitare loro stessi. Nel documentario, i contadini si uniscono in una cooperativa che ha come fine quello di portare l'energia elettrica e rendere meno faticosa la coltivazione dei campi. L'enfasi è posta sullo spirito di collaborazione e sulla condivisione del lavoro finalizzata al bene comune, un'idea che sembra richiamare quelle del socialismo spagnolo e della riforma agraria. Come fa notare Tosi, nonostante il non intervento, Ivens sembra credere nella sincerità riformista di Roosevelt e, con la sua opera, ne vuole forse "incoraggiare e sostenere gli aspetti progressisti". Non ha però fatto i conti con "i potenti di Hollywood, che considerano la decisione di Roosevelt di creare un servizio statale di produzione di documentari come un atto di politica 'socialista' [...] e prendono le loro contromisure. [...] Quando *Power and the Land* ha la sua prima, l'agenzia governativa diretta da Pare Lorentz [U.S. Film Service] è già stata liquidata". (Virgilio Tosi, "Presentazione", op.cit. xliii). Gli Stati Uniti non avranno mai una istituzione comparabile al National Film Board del Canada che, come si è detto, resta ancora oggi una agenzia cinematografica governativa.

32 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., pp. 100-101.

33 Ivi, p. 104.

34 Ernest Hemingway, "A New Kind of War", cit., p. 234. Nel caso specifico dell'antifascismo, la Guerra di Spagna è la prima a dimostrare come quanto fosse vero che "impari solo quello a cui sei in grado di credere". A questo stesso termine, infatti, si richiamavano visioni ed orientamenti politici diversi, a cominciare da quelli che opponevano la componente anarchica a quella comunista filosovietica. Tra le diverse testimonianze letterarie in proposito, quelle di George Orwell restano forse tra le più lucide, soprattutto quelle inviate in tempo reale dalla Spagna. In una corrispondenza dell'estate del 1937, Orwell racconta le profonde divisioni interne al fronte antifascista, descrivendole in modo lucido e avulso dalla critica per l'una o per l'altra fazione che, invece, si trova nelle corrispondenze di Hemingway (che giustappone il romanticismo anarchico alla concretezza, se non al machismo, dei volontari comunisti). Non solo, a quelle divisioni Orwell giustappone anche l'analisi, scomoda ma convincente, di ciò che accomuna fazioni di fatto opposte: "Da qui lo spettacolo grottesco dei Comunisti attaccati quali 'Rossi' malvagi dagli intellettuali di destra che sono essenzialmente d'accordo con loro. [...] Il contadino e l'operaio odiano il feudalesimo e il clericalismo; ma lo stesso vale anche per il borghese 'liberale', che non si oppone affatto a una versione più moderna del fascismo, purché non venga chiamata fascismo. Il borghese 'liberale' è sinceramente liberale fino a dove arriva il suo tornaconto. [...] Questa alleanza inquietante va sotto il nome di fronte popolare [...]. È una unione che ha tanta vitalità e la stessa ragione di esistere di un maiale a due teste, o di qualche altra mostruosità.". (G. Orwell, "Spilling the Spanish Beans", *CEJL*, 29 July – 2 September 1937, pp. 269-76).

35 Patricia Leavy, *Iconic Events: Media, Power, and Politics in Retelling History*, Lexington Books, Lanham, MD 2007. Sull'idea di 'evento iconico' come forma di memoria e di rimossi collettivi, rimando al mio "Visibilmente assenti. Gli eventi iconici tra oblio e censura" (in *Le sponde della memoria. Il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Leonardo Gandini, Daniela Ceccherini e Matteo Gentilini, a cura di, Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento 2012, pp. 63-75); nello specifico, il saggio approfondisce il ruolo dei nuovi mediatori di memoria così come si è venuto a determinare proprio a partire dalla Guerra civile spagnola.

36 Martha Gellhorn, *The Face of War*, cit., pp. 7-8.

37 Noam Chomsky, *Sulla nostra pelle*, Marco Tropea Editore, Milano 1999, pp. 68-69.

38 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Centennial edn, University of Toronto Press, Toronto 2011, p. 37.

39 Michael Reynold, *Hemingway: The 1930s through the Final Years*, W. W. Norton & Company, New York 2012, p. 255.

40 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., pp. 95-96.

41 Ivi, p. 104.

42 Ivi, p. 98.

43 *Ibidem*.

44 Ivi, p. 97.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 Nel volume di Matthew Asprey Gear, *At the End of the Street in the Shadow. Orson Welles and the City* (Wallflower Press, New York 2016), viene presentata un'interessante riflessione su una sceneggiatura del 1973 scritta da Welles con Oja Kodar, dal titolo "Crazy Weather": ambientata in Spagna, narra di un triangolo amoroso e presenta un personaggio americano appassionato della corrida. Il riferimento a Hemingway è, dunque, palese. L'autore sottolinea come quella sceneggiatura contenga, di fatto, tutto il disprezzo di Welles per il machismo di Hemingway, colpevole anche di avere creato un luogo comune responsabile di molto 'macho tourism' nella Spagna degli Anni Cinquanta e Sessanta. Di certo, il rapporto tra Hemingway e Welles fu quello tra due personaggi ingombranti, per quanto geniali, della scena culturale nordamericana, che poco amavano il ruolo di coprotagonisti. Il loro primo incontro, proprio in occasione della registrazione del commento a *The Spanish Earth* di Ivens, in uno studio di Manhattan, è ormai parte della mitologia di entrambi: il giovane Welles osò proporre alcune modifiche al testo di Hemingway, che non la prese bene; finì prima a scazzottate sul pavimento e, poi, con una bottiglia di whisky condivisa (bevuta su quello stesso pavimento).

48 Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber & Faber, London 1991, p. 29.

49 Ernest Hemingway, "Introduction", in *Man at War: The best Stories of all Time*, a cura di E. Hemingway, Crown Publisher, New York 1942, p. xv.

50 Tony Schwartz, *The Responsive Chord*, Doubleday, New York 1974, p. 26.

51 Virgilio Tosi, "Presentazione", cit., p. xxx.