

L'IMMAGINE CINEMATOGRAFICA DEL CTV

Magí Crusells

Introduzione

La Guerra civile rappresentò una spietata battaglia ideologica tra nazionalisti e repubblicani. Il cinema venne utilizzato come arma politica e di propaganda bellica sfruttando i tre elementi di cui questo dispone: l'immagine, il testo verbale e la musica. Durante gli anni del conflitto, la diversità dei centri di produzione cinematografici, sia spagnoli che stranieri, offrì un'ampia gamma di punti di vista, così come di proposte ideologiche e strategiche. Per la prima volta in un conflitto bellico del XX secolo, la cultura dell'immagine giocò un ruolo fondamentale. La qui presente investigazione mostrerà l'immagine del Corpo Truppe Volontarie (CTV) attraverso tre diversi esempi cinematografici:

- il documentario dell'Istituto nazionale L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) *La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón* (1937);
- il reportage *Nuestros prisioneros* (1937), prodotto dal Sottocommissariato di Agitazione, Stampa e Propaganda del Commissariato generale della Guerra;
- i deliri d'onnipotenza di un ufficiale fascista ritratti nel film di finzione *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990).

La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón

Se al principio la produzione cinematografica italiana mostrò un'apparente neutralità rispetto alla guerra spagnola, alla fine del 1936, e come conseguenza della permissività del governo britannico e dell'inefficacia

della Società delle Nazioni, appoggiò apertamente la causa nazionale. Infatti, una volta riconosciuto il governo franchista nel novembre del 1936, si creò un ufficio di Cultura e Propaganda a Salamanca che dipendeva dalle autorità italiane. Questo ufficio aveva due obiettivi: creare nuovo materiale propagandistico affinché venisse elaborato in Italia dall'Istituto nazionale LUCE, quindi distribuirlo in Spagna. Il LUCE nacque nel 1913 per iniziativa di una piccola associazione di cineasti smaniosi di divulgare il loro sapere. Con il trionfo del fascismo, Mussolini utilizzò l'Unione Cinematografica Educativa, che a partire da allora si conobbe solo per il suo acronimo, come strumento di propaganda. Nel 1926, grazie a un decreto, si convertì in ente di diritto pubblico: l'Istituto nazionale LUCE. I suoi operatori cinematografici accompagnarono le truppe di Mussolini nella guerra di Spagna.

Verso la metà del 1937, l'Ufficio e i servizi della stampa dell'Italia fascista nella Spagna franchista si trasferirono a San Sebastián, sebbene la sezione di cinema e fotografia permanesse a Salamanca. Il materiale cinematografico venne distribuito gratuitamente per ottenere una maggiore ripercussione. La finalità era duplice: da una parte diffondere il pensiero fascista italiano in Spagna, e dall'altra gettare le basi necessarie alla successiva affermazione della cinematografia italiana, non solo tra il pubblico spagnolo, ma anche tra gli impresari¹.

L'Istituto LUCE creò il notiziario Cinegiornale LUCE nel 1927. Sebbene all'inizio della guerra spagnola le notizie si mantenessero imparziali, a partire dalla primavera del 1937 si mostrarono esplicitamente partigiane della Spagna franchista².

Le organizzazioni falangiste a Palma di Majorca (1936) fu uno dei primi documentari dell'Istituto LUCE. Veniva mostrato, in assoluta tranquillità, l'intervento dell'aviazione italiana nell'isola delle Baleari.

L'esaltazione dell'ideologia falangista rimase latente in *¡Arriba, España!* (1936), giacché i membri della Falange erano descritti come combattenti forti e coraggiosi che lottavano per liberare la Spagna dalle barbarie comuniste.

Tanta era la fede che il governo di Benito Mussolini riponeva nella conquista di Madrid da parte dell'esercito nazionale, nell'inverno del 1936-37, che concepì *Sulle soglie di Madrid la Dolorosa* (1937), nel quale si considerava imminente l'occupazione della città. La tenace resistenza repubblicana proibì la proiezione di questo documentario.

1. F. Monguilot-Benzal, *El núcleo foto-cinematográfico del Instituto LUCE: un órgano de propaganda fascista en Salamanca durante la Guerra Civil española*, in "Archivos de la Filmoteca", 2007, n. 56, pp. 152-171.

2. G. Ferlantí, *Apuntes para una historia del Cinegiornale LUCE*, en A. Amo (ed. in collaborazione con M. L. Ibáñez), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1996, pp. 91-94.

La liberazione di Malaga, Liberazione di Bilbao, La presa di Gijón (tutti del 1937) e *La battaglia dell'Ebro* (1938).

No pasarán (1939), il cui titolo era una presa in giro del grido di battaglia repubblicano, tratteggia una storia della guerra spagnola, esaltando l'eroica partecipazione del Corpo Truppe Volontarie (CTV) dall'inizio di quell'anno. Il CTV è anche il protagonista di *Volontari* (1939), che descrive la sua condotta fino alla conquista della Catalogna.

A causa dell'inadeguata infrastruttura cinematografica della Spagna franchista, tutto il materiale filmato nel nostro paese era inviato ai vari laboratori esistenti a Roma. In alcune occasioni si realizzarono copie in castigliano da proiettare nella Spagna nazionalista. Un esempio fu quello de *La presa di Gijón*, distribuito con il titolo *La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón*.

In seguito all'occupazione di Santander, il 26 agosto del 1937, l'unica zona settentrionale controllata dai repubblicani era il territorio delle Asturie. L'esercito nazionale iniziò la campagna di conquista il 1° settembre, contando sull'appoggio militare dell'Italia di Mussolini. Ne *La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón* si distinguono chiaramente i carri armati utilizzati dal CTV. Al principio l'avanzata fu lenta. La locuzione del documentario mette in risalto le difficoltà che ebbero i nazionalisti nel controllare la zona delle Cime d'Europa, le quali costituivano una difesa magnifica, però la pesante superiorità delle truppe franchiste consentì che la resistenza venisse sbaragliata o sconfitta fino alla disintegrazione dell'esercito repubblicano. Ciononostante, lo sconcerto e la demoralizzazione repubblicana fece sì che alcune unità si frantumassero o consegnassero, che vari combattenti cercassero rifugio sulle montagne e che diverse autorità, tanto civili quanto militari, abbandonassero Gijón via mare. Ma la fuga marittima risultò difficile, giacché i nazionalisti controllavano il mare. A tale proposito, la commentatrice de *La toma de Gijón* dice che il porto della città era bloccato da tempo non solo perché gli scaricatori erano impiegati nella costruzione delle difese, ma anche «perché la massima sorveglianza della flotta di Franco non permetteva che si ambientassero al mare (le navi)». In questo senso, il piano di controllo navale della Commissione di Non-intervento, approvato nella primavera del 1937, favoriva il bando nazionale poiché l'accordo non prevedeva un sistema di controllo aereo, né l'ispezione delle navi spagnole o di altra nazionalità che non fossero integrate nella Commissione. Inoltre, le pattuglie che ispezionavano le navi delle nazioni appartenenti alla Commissione potevano esaminare la loro documentazione e verificare che a bordo ci fossero corrispondenti, ma non potevano ispezionare il carico.

Il testo scritto per il documentario è profranchista, anticomunista e dotato di tutte quelle connotazioni religiose che fecero della Guerra civile una crociata per le forze nazionaliste.

La commentatrice rappresenta con toni spregiativi i repubblicani come «orde rosse» che seminavano l'anarchia e la morte. Tale commento è accompagnato da diverse immagini che pretendono di mostrare la loro degenerazione: incendi a depositi di benzina che furono ordinati «dai dirigenti rossi in fuga»; chiese distrutte che «erano state violate sin dal principio dell'infame dominio marxista»; le sedi delle varie organizzazioni repubblicane «che avevano trasformato lussuose abitazioni in stabili immondi» — a mo' di esempio, si mostra un primo piano della facciata dell'Hotel Salomé, sede della Confederación Nacional del Trabajo. Le autorità repubblicane sono accusate di aver dato da mangiare alle truppe lasciando affamata la popolazione civile, che per nutrirsi «non aveva a disposizione che appelli radiofonici, proclami di impostazione comunista, stupide esortazioni pitturate sui muri delle case...», ostentando cartelli nei quali si inneggia alla resistenza a oltranza. Nel film si mostra la disperazione in cui versavano gli abitanti di Gijón e la magnanimità dei nazionalisti, la distribuzione dei viveri alla popolazione civile — si vedono falangisti che distribuiscono alimenti dai camion —, e ai prigionieri, tra i quali si trovavano alcuni adolescenti che, nonostante la giovane età, furono chiamati ad arruolarsi nell'esercito repubblicano.

La Guerra civile spagnola si convertì in una crociata a difesa del cattolicesimo. La Chiesa fu, insieme all'esercito, uno dei pilastri basici del nuovo regime franchista. La persecuzione scatenata dal partito repubblicano ai danni della Chiesa cattolica venne sfruttata a pieno dalla propaganda nazionalista: la difesa dei valori e dei simboli cattolici fu una delle motivazioni dei militari insorti contro la Repubblica. Era abitudine celebrare una cerimonia religiosa nella piazza principale dei paesi conquistati dai nazionalisti, alla quale assistevano, oltre agli abitanti, le nuove autorità militari e civili. L'esercito nazionalista conquistò Gijón il 21 ottobre. Tre giorni dopo, secondo la commentatrice:

un'enorme moltitudine assistette, con esemplare e commovente devozione, alla prima messa all'aperto, celebrata dopo quindici mesi di divieto di qualsiasi funzione religiosa nella piazza del Municipio, per rendere grazie all'Onnipotente per la vittoria che restituisce Gijón alla Spagna e alla civiltà.

Sul piano militare, il trionfo nel nord del paese costituì un ulteriore passo verso la vittoria dei franchisti. Non solo incrementarono le risorse economiche e umane, ma Franco rinforzò inoltre la sua posizione a livello internazionale, finché la Gran Bretagna, senza rompere le relazioni diplomatiche con la Repubblica, nominò, pochi mesi dopo, un rappresentante ufficiale al cospetto della Giunta di Burgos. Sul piano cinematografico, le cineprese dell'Istituto LUCE trasmettevano in tutto il mondo le

efferatezze compiute dai comunisti e il sostegno dell'esercito italiano per ristabilire la pace e l'ordine nella Spagna di Franco.

Nuestros prisioneros

La realizzazione di questo film, prodotta dal Sottocommissariato di Agitazione, Stampa e Propaganda del Commissariato generale della Guerra, ebbe luogo mesi dopo la vittoria repubblicana a Guadalajara, e la sua missione — stando a quanto dice una didascalia — era quella di mostrare il «modo in cui sono trattati i nostri prigionieri, totalmente differente da quella che stampa e radio fasciste hanno divulgato». Di questo documentario venne realizzata una copia per la Francia, dal titolo *Nos prisonniers*, della durata di dieci minuti, con commento e sottotitoli in francese. Nella stessa si precisa che la fotografia era di Ángel del Río, con la collaborazione di operatori del sindacato generale cinematografico della Unión general de Trabajadores. Attualmente, non si riesce a localizzare la versione spagnola di *Nuestros prisioneros*, mentre si conserva solo una copia della versione francese nella Filmoteca spagnola.

Questo documentario aveva una triplice finalità: mostrare il trattamento dignitoso che ricevevano i prigionieri catturati dai repubblicani; constatare l'appoggio che la Spagna nazionalista aveva dai Paesi stranieri, giacché alcuni di questi detenuti erano italiani; ribadire che l'esercito repubblicano era organizzato e poteva fronteggiare il nemico con buone probabilità di successo. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, conviene ricordare che il governo di Juan Negrín suscitò, fin dal principio — metà maggio del 1937 —, un'impressione molto più favorevole di quello di Francisco Largo Caballero nei Paesi democratici europei, soprattutto in Francia e Gran Bretagna. Quando Indalecio Prieto divenne ministro della Difesa nazionale, designò Vicente Rojo capo di Stato maggiore dell'esercito di terra. Grazie a questa carica, Rojo diresse l'espansione dell'esercito popolare. Il morale dei repubblicani era altissimo in seguito alla battaglia di Guadalajara. Il 7 marzo del 1937 le truppe inviate da Benito Mussolini, insieme alle unità spagnole, iniziarono un'offensiva dal fronte di Guadalajara contro Madrid. Benché al principio l'esercito nazionalista riuscisse a oltrepassare le difese nemiche — conquistando Brihuega e Trijueque —, qualche giorno dopo iniziò una rapida e disordinata ritirata a causa di un pesante contrattacco aperto il 13 maggio. Durante questa battaglia si produsse la concentrazione di forze più fulminea e ordinata di tutte quelle portate a termine dai repubblicani. Il prestigio di Mussolini entrò in crisi a causa della perdita di diversi soldati. La campagna ideologica che i repubblicani fecero di Guadalajara fu un vero e proprio trionfo politico e propagandistico.

La prima intervista che appare in *Nos prisonniers* è quella a María Luisa Larios, interrogata da un'altra donna. Larios racconta che apparteneva alla Sezione femminile della Falange spagnola e che seguiva un corso per infermiera quando venne catturata a Brunete. Stando a quello che racconta, la popolazione venne colta di sorpresa dall'attacco improvviso. È convinta che l'esercito repubblicano sia dotato di buone armi e sia più organizzato di quanto si pensi. Dichiarò inoltre che le venne riservato un trattamento corretto sotto tutti i punti di vista. In alcuni momenti, María Luisa Larios appare nervosa, perché sa che il suo intervento verrà registrato.

Subito dopo, il sottocommissario di Agitazione, Stampa e Propaganda fa visita a uno dei prigionieri italiani, tra i quali si distingue il comandante Antonio Luciano. La cinepresa li mostra mentre fumano, leggono o chiacchierano a conferma del riguardo con cui venivano trattati. Secondo l'ispettore generale delle Brigate Internazionali, Luigi Longo, i prigionieri italiani non vennero maltrattati né ricevettero alcun tipo di rappresaglia. Li descrive come «una massa di gente povera, affamata, condotta in Spagna con l'inganno, e mescolata a una moltitudine di illusi e avventurieri che nessuna disciplina militare o ideale è capace di amalgamare»³. D'altra parte, l'opinione che il partito nazionalista aveva del destino degli italiani catturati era ben differente, giacché una volta terminati «gli atti e le impressioni del documentario, i prigionieri vennero fucilati»⁴.

La commentatrice dice che gli italiani vennero mandati in Spagna per soddisfare le necessità imperiali di Mussolini, consapevole di sacrificare i suoi compatrioti. Pertanto questi prigionieri non rappresentavano l'umiliazione dell'Italia come Paese, bensì come regime fascista. Nel documentario si include la lettera, inviata a un carcerato da parte di un familiare, nella quale gli italiani catturati nella battaglia di Guadalajara vengono considerati dei disertori.

Questo film contiene inoltre la dichiarazione di un soldato italiano di diciotto anni di nome Angelo. Spiega come fu catturato sul monte Ibarra, a Guadalajara, dove si era perso guidando la macchina di un colonnello, il 12 marzo del 1937. Successivamente fu trasferito prima a Madrid, poi a Valencia, assicurando di essere sempre stato trattato con rispetto: «Noi prigionieri che ci troviamo nel Corpo Disciplinare di Valencia stiamo perfettamente, non ci manca né il cibo, né l'acqua». Il soldato, che rivolge lo sguardo alla cinepresa, si mostra nervoso — più di una volta tossisce — e imbarazzato inclina la testa verso il basso. Per questo motivo, le

3. L. Longo, *Las Brigadas Internacionales en España*, Méjico, Era, 1966, p. 238 (ed. or. *Le Brigate Internazionali in Spagna*, Roma, Editori Riuniti, 1957).

4. A. Lizón Gadea, *Brigadas Internacionales en España*, Madrid, Editora Nacional, 1940, p. 28.

sue dichiarazioni non danno l'impressione di spontaneità, ma appaiono forzate per la situazione nella quale si trova. Viceversa, in altri documentari come per esempio *Prisoners Prove Intervention in Spain and Testimony of Non-Intervention* — entrambi diretti da Ivor Montagu, nel 1938 — i prigionieri intervistati, italiani e tedeschi, non sapevano di essere ripresi perché le attrezzature cinematografiche erano state nascoste in una stanza.

¡Ay, Carmela!

La Guerra civile segnò Carlos Saura (Huesca, 1932), che del periodo ricorda soprattutto la miseria e i bombardamenti. Quando la guerra scoppiò la sua famiglia si trovava a Madrid, dopodiché si trasferì a Valencia, quindi a Barcellona. Al termine del conflitto, la famiglia si divise: lui tornò alla sua città natale e i suoi fratelli alla capitale spagnola. Non si rincontrarono fino al 1942. Dopo il suo primo lungometraggio, *Los golfos* (1959), la maggior parte dei suoi film sarà ambientata durante la Guerra civile: *La caza* (1965), *La prima Angélica* (1974) e *Dulces horas* (1981), dove comunque l'azione si svolge posteriormente agli anni del conflitto. In *¡Ay, Carmela!* i suoi personaggi si muovono per la prima volta nel contesto della guerra, mentre si narrano le peripezie di un gruppo di comici che cercano di sopravvivere nel clima di una guerra che li sovrasta. La sceneggiatura, scritta da Saura in collaborazione con Rafael Azcona, è basata sull'omonima opera teatrale di José Sanchis Sinisterra, rappresentata a Saragozza nel 1987, in seguito a una lunga *tournee* per città e paesi, e in varie nazioni, tra le quali Turchia, Uruguay, Inghilterra, Cuba, Germania, Cile e Bosnia.

Il film è una produzione spagnola (70%) e italiana (30%). I protagonisti sono Carmela (Carmen Maura), Paulino (Andrés Pajares) e Gustavete (Gabino Diego), tre comici ambulanti che, dopo essersi esibiti per la truppa repubblicana in un paesino del fronte aragonese, decidono di proseguire il loro cammino verso Valencia. Oltrepassano per sbaglio la zona nazionalista e vengono immediatamente arrestati e condotti a una scuola, convertita in prigione, in cui sono detenuti vari repubblicani del paese e brigatisti. Carmela riesce a comunicare a gesti con un interbrigatista polacco. Quando lei finalmente gli insegna a pronunciare il suo nome, questi canticchia la canzone *¡Ay, Carmela!* insieme ai suoi compagni. Il tenente italiano Amelio Giovanni Ripamonte (Maurizio De Raza), un fascista con pretese artistiche, libera i tre comici a condizione che recitino in un teatro al cospetto delle truppe franchiste e dei brigatisti prigionieri. Secondo l'ufficiale italiano, i miliziani stranieri che combattono per la

Repubblica sono «gente senza cultura, senza spiritualità, barbari del nord». Durante il primo incontro con i tre comici, in occasione di un interrogatorio, il tenente dice di essere un prestigioso regista teatrale nella vita di tutti i giorni, mentre in realtà è un ignorante che non riconosce Federico García Lorca nella poesia di Antonio Machado che Paulino recita: poema dedicato al celebre poeta andaluso assassinato dall'esercito franchista. Applaudiva inoltre la *performance* con un «Bravo, anche poeta! Molto interessante!», mentre Carmela gli dice a bassa voce: «Macché, questo è del partito avversario!».

Il tenente Ripamonte confida nel successo dell'esibizione che secondo lui non può fare fiasco, giacché nella nuova Spagna, come nell'Italia fascista, si trionfa grazie al motto «credere, ubbidire e combattere». Inoltre, il tenente si riserva di interpretare una canzone. Si tratta di *Faccetta nera*, motivo popolare nato in seguito alla conquista dell'Etiopia da parte dell'esercito di Benito Mussolini, in onore dei soldati fascisti italiani caduti al fronte durante la battaglia:

Tenente: Sui monti dall'altopiano guardi il mare moretta che sei schiava tra gli schiavi. Vedrai come in un sogno tante navi. E un tricolore sventolar per te.

Coro di soldati italiani: Faccetta nera, bell'abissina aspetta e spera che già l'ora si avvicina. Quando staremo vicino a te noi ti daremo un'altra legge e un altro Re.

Nelle prime file sono seduti un colonnello e un ufficiale franchista che si burlano del numero di Ripamonte e del coro dei soldati che lo accompagna, e mentre il primo commenta «questi sono senza rimedio», il secondo pensa che siano «una banda di froci».

L'ultimo *sketch* dello spettacolo, dedicato ai brigatisti, gira intorno alla presa in giro e alla derisione della bandiera repubblicana. Carmela non vorrebbe metterlo in scena ma alla fine decide di rappresentarlo, spinta da un insistente Paulino che preferisce non avere problemi con i franchisti. Quando inizia lo spettacolo, i brigatisti protestano lanciando slogan contro il fascismo. Come risposta, le truppe franchiste presenti nella sala intonano *Cara al Sol*, mentre i brigatisti internazionali vengono malamente allontanati dal teatro. Carmela protesta, dal palcoscenico, per il trattamento vessatorio che ricevono i prigionieri stranieri. Il clima è tanto teso che un ufficiale franchista uccide Carmela, perché stia zitta una volta per tutte.

Il produttore Andrés Vicente Gómez un giorno portò Carlos Saura ad assistere a una delle rappresentazioni. Saura rimase affascinato dalla trama e il produttore ne comprò i diritti. Fu quest'ultimo che suggerì il comico Andrés Pajares, poiché si era già pensato a Carmen Maura per il

ruolo della protagonista. L'unione tra regista e attori si dimostrò straordinaria, giacché procedevano da generi cinematografici molto diversi: il realizzatore aragonese esponente di un cinema d'autore, Maura che aveva partecipato per lo più a un cinema innovatore, avendo recitato nella maggior parte dei film di Pedro Almodóvar, e Pajares che debuttò come *showman*, in spettacoli musicali e di varietà. I due attori provarono duramente le diverse scene per un mese. A livello professionale, Maura non aveva nessuna esperienza né di canto né di danza, ma grazie ai suoi sforzi, ottenne un ottimo risultato: splendida è infatti la sua interpretazione del pasodoble *Suspiros de España*.

Un'altra novità del film di Carlos Saura è che fu la prima produzione nata da un soggetto non suo. Saura pensò fin dal principio che alla sceneggiatura doveva partecipare un vecchio amico: Rafael Azcona. Erano diciassette anni, da *La prima Angelica*, che non lavoravano insieme. Entrambi avevano due possibilità: o addentrarsi nel terreno sempre ostico del teatro filmato, oppure prendere il testo originale come punto di partenza e operare una serie di cambi. Optarono per questa seconda via. Saura lo spiegò come segue:

Abbiamo ribaltato la trama perché non c'entra nulla con il film [...]. C'entra perché il soggetto, gli elementi erano gli stessi, però a teatro c'erano solo due personaggi, Carmela e Paulino, e tutto il resto era [...]. E per di più si trovavano in paradiso, immaginati!, si trovavano in paradiso e osservavano quello che succedeva sulla terra [...] abbiamo fatto proprio l'opposto di ciò che ci si sarebbe aspettati da me, perché l'opera teatrale gioca con il tempo, con gli spazi [...]. Ma io mi sono detto: al contrario, questo non mi piace, farò un film lineare⁵.

Tutto ciò costrinse a plasmare un'identità per quei personaggi che erano appena abbozzati nell'opera teatrale e creare nuove situazioni per i due giorni nei quali si svolge l'azione. Per esempio, nella versione teatrale recitano solamente Carmela e Paulino. Costui si rivolge a un tenente italiano immaginario che in realtà è il tecnico luci, mentre Gustavete è il deejay.

Carmen Maura è assolutamente autentica grazie all'uso che fa dei gesti e della voce. Andrés Pajares, da bravo *showman*, ridefinisce il suo personaggio, dimostrando di dominare vari registri. La tragedia di Carmela è di non riuscire a comportarsi come Paulino, disposto a vendere la sua anima pur di sopravvivere. È capace di omaggiare, senza vergogna alcuna, Antonio Machado o Federico de Urrutía, a seconda delle circostanze. Il suo personaggio è più passionale e il suo animo ribelle la condurrà a una fine tragica. Il ruolo di Gabino Diego è simile a quello di un animale da

5. J. A. Gavilán Sánchez e M. Lamarca Rosales, *Conversaciones con cineastas españoles*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, p. 64.

compagnia in cerca di affetto, che con le sue moine ottiene l'approvazione delle persone. Diego interpreta un giovane muto che pronuncia la sua prima parola quando avviene la disgrazia.

L'ambientazione del film è spettacolare, e Saura dimostra, ancora una volta, di dominare l'uso espressivo del colore, spalleggiato da José Luis Alcaine e dalla sua *troupe*, con dei toni che vanno dai grigi alle tonalità più vive. Le riprese esterne del film vennero realizzate a El Cubillo de Uceda (Guadalajara), a Madrid e nei paesi vicini (Boadilla del Monte e Talamanca de Jarama). Per la ricostruzione del paese e del villaggio devastati dalle bombe risultò perfetta la scenografia creata per la serie *La forja de un rebelde*, diretta da Mario Camus per la Televisión española, apportando alcune modifiche necessarie. Il risultato finale è lungi dall'essere finto e artificiale. Il film venne girato tra il 23 settembre e il 18 novembre del 1989.

La canzone a cui si fa riferimento nel titolo si basa su un tema popolare del XIX secolo, già cantato dai guerriglieri spagnoli contro le truppe napoleoniche durante la Guerra d'Indipendenza. Il testo venne adattato con gli anni secondo le circostanze. La versione che appare nel film di Saura è la stessa che veniva cantata durante la battaglia dell'Ebro nella Guerra civile spagnola.

Questo fu uno dei film più premiati della storia del cinema spagnolo. Vinse ben tredici dei quindici Goya dell'Accademia del Cinema di Spagna per i quali concorreva: miglior film, regia, attrice, attore, attore non protagonista, montaggio, direzione artistica, direzione di produzione, costumi, suono, effetti speciali, trucco e acconciature. La risposta del pubblico spagnolo fu abbastanza buona: 907.163 furono gli spettatori accorsi a vedere il film di Saura. Inoltre, rappresentò la Spagna agli Oscar, nonostante non fosse uno dei film finalisti a concorrere per la statuetta a miglior film straniero. Oltre che in Italia, venne proiettata nelle sale di Germania, Olanda, Francia e Svezia, giungendo persino nei cinema degli Stati Uniti. Carmen Maura si aggiudicò il premio per la migliore attrice agli European Film Awards, mentre Andrés Pajares ottenne quello per il miglior attore al World Film Festival di Montréal.

Figg. 1-4 (pp. 89-90). Fotogrammi iniziali del documentario
La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón (1937)







Figg. 5-6. Carri armati utilizzati dal CTV (*La toma de Gijón*)





Figg. 7-9. Prigionieri (*La toma de Gijón*)



Figg. 10-11. Fotogrammi del reportage *Nuestros prisioneros* (1937)

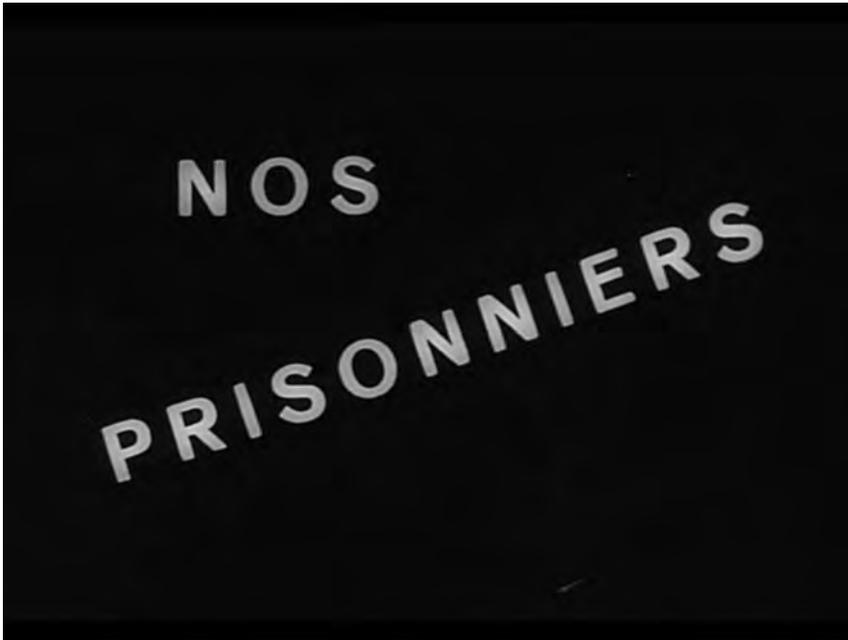


Fig. 12. Fotogramma del reportage *Nuestros prisioneros* (1937)



Fig. 13. Il sottocommissario di Agitazione, Stampa e Propaganda fa visita a uno dei prigionieri italiani (*Nuestros prisioneros*)



Fig. 14. Prigionieri italiani del CTV (*Nuestros prisioneros*)



Fig. 15-16. Un soldato italiano di diciotto anni di nome Angelo catturato sul monte Ibarra, a Guadalajara (*Nuestros prisioneros*)



Fig. 17. Locandina del film *¡Ay, Carmela!* (1990)



Fig. 18. Gustavete, Carmela e Paulino detenuti (*¡Ay, Carmela!*)



Fig. 19. Gustavete, Carmela e Paulino detenuti dal tenente italiano Amelio Giovanni Ripamonte (*¡Ay, Carmela!*)