

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

3

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

La guerra e le armi
nella letteratura in inglese
del Novecento

a cura di Lucia Folena

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: John Nash, *Over the Top* (1918). Imperial War Museum, London

© 2013 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980384

Indice

PAOLO BERTINETTI <i>Accursed be he that first invented war. Le lettere inglesi e la guerra</i>	7
ANDREA CAROSSO Writing the War on Terror: Post-9/11 Arab-American and Muslim-American Literature and the Postnational Imaginary	29
SONIA DI LORETO A Topography of Violence in <i>Home</i> by Toni Morrison	45
FEDORA GIORDANO Native Americans and modern wars in the work of Ralph Salisbury, a Cherokee volunteer in World War II.	57
MAJA DURANOVIC Ondaatje's <i>The English Patient</i> : war, histories, body and bombs	75
CARMEN CONCILIO Whose War? The Influence of Virginia Woolf's <i>Mrs Dalloway</i> in some Postcolonial Writers	83
PIETRO DEANDREA Poetry and the War on Terror: The case of Syed Talha Ahsan	99
PIER PAOLO PICIUCCO War and Peace in Ian McEwan's <i>Atonement</i>	123
PAOLA CARMAGNANI Reportage e romanzo : la guerra d'Indocina raccontata da Graham Greene	137
LUCIA FOLENA Il ritorno di Cerere: la signora Ramsay e la guerra-caos	153

CHIARA SIMONIGH	
Conflitto interno ed esterno in <i>Land and Freedom</i> di Ken Loach	177
IRENE DE ANGELIS	
' <i>Sad Presentiments of What Must Come to Pass</i> ': Seamus Heaney and Violence	191
ROBERTO TESSARI	
<i>Endgame</i> : l'arma dell'anfibologia e il gioco della guerra	207

CONFLITTO INTERNO ED ESTERNO IN *LAND AND FREEDOM* DI KEN LOACH

Chiara Simonigh

Join in the battle
Wherein no man can fail
For whoso fadeth and dieth
Yet his deeds shall all still
prevail.

William Morris, *The Day is Coming*

I versi citati qui in esergo svelano le ragioni e le finalità profonde di *Land and Freedom*, l'opera cinematografica dedicata da Ken Loach nel 1995 alla Guerra di Spagna¹. Queste parole di William Morris sono

¹ *Land and Freedom (Terra e libertà)*, Produzione: Gran Bretagna, Spagna, Germania, Italia; Anno: 1995; Durata: 109 min; Regia: Ken Loach; Soggetto: George Orwell, *Homage to Catalonia*; Sceneggiatura: Jim Allen; Fotografia: Barry Ackroyd; Montaggio: Jonathan Morris; Musiche: Juan Ignacio Cuadrado Bueno George Fenton Christianus Geyter Petrus Mabel Wayne; Interpreti e personaggi: Ian Hart (David Carr), Rosana Pastor (Blanca), Frederic Pierrot (Bernard), Tom Gilroy (Lawrence), Icíar Bollaín (Maite); Premi: Premio FIPRESCI Festival di Cannes 1995, European Film Awards 1995, Prix César 1996 miglior film straniero, Premio Goya a Rosana Pastor. Gran Bretagna, 1995. Una giovane, dopo la morte del nonno David, trova lettere, fotografie e documenti che riportano le esperienze da lui vissute durante la Guerra di Spagna. L'uomo, iscritto al partito comunista, nel 1936, decide di arruolarsi nel P.O.U.M. spagnolo per combattere i franchisti. Del movimento fanno parte stranieri trockijsti di vari Paesi d'Europa che sostengono, insieme ad altre milizie della sinistra, il governo repubblicano democraticamente eletto, ma attaccato dall'esercito di Francisco Franco. Giunto nelle trincee delle montagne aragonesi contrapposte a quelle franchiste, David entra in una milizia del POUM con il francese Bernard, con un italiano antifascista e con un irlandese che è l'amante di Blanca. La vita sul fronte di Huesca è dura, oltre che per le asperità della guerra, anche per la mancanza di un'adeguata fornitura di armi, di cui invece abbondano i compagni stalinisti. Durante l'attacco ad un villaggio controllato dai franchisti il compagno di Blanca muore accanto a David. In seguito all'attacco, l'assemblea convocata dalle forze di sinistra del villaggio dibatte per dividere o collettivizzare le terre sottratte ai franchisti e, dopo un confronto acceso tra posizioni pro e contro la rivoluzione, vota democraticamente per la collettivizzazione. David si ferisce ad una spalla durante

lette dalla giovane protagonista della storia secondaria del film, al funerale del nonno David, protagonista, a sua volta, della storia principale rappresentata con una *mise en abîme* dal regista e ambientata appunto durante la Guerra di Spagna. La ragazza, leggendo la corrispondenza inviata nel 1936 dal nonno mentre era sul fronte catalano, scopre la necessità di rigenerare la vocazione etica originaria delle forze progressiste: l'universalismo.

Non è un caso che, a partire da questo film, Loach ampli i confini artistici del proprio *engagement* civile e politico, dedicandosi ad alcune questioni internazionali.² Una simile svolta giunge con il manifestarsi degli effetti negativi della mondializzazione economica sugli ultimi e perciò in un momento storico durante il quale il regista avverte la necessità di assumere le vicende della Guerra di Spagna come sorta di *memento* innalzato dinanzi al venir meno della solidarietà internazionale tra i popoli e all'avanzata di alcuni nazionalismi antidemocratici.³ Un *memento*, quindi il suo, contrapposto a una situazione internazionale

un'esercitazione ed è costretto ad abbandonare il fronte per farsi curare a Barcellona. Una volta guarito, Blanca lo raggiunge e, dopo aver trascorso la notte con lui, scopre ch'egli si è arruolato nelle Brigate Internazionali sostenute da Stalin, dove nel frattempo si è arruolato anche Lawrence, un ex-compagno del POUM che si era schierato contro la rivoluzione e a favore di un sostegno della guerra civile da parte dell'URSS. Blanca abbandona David per tornare sul fronte di Aragona con la milizia del POUM, mentre David, rimasto in città, si trova costretto a combattere contro una milizia di anarchici legati ai trockijsti. Dopo aver udito le critiche verso il POUM mosse da alcuni soldati dell'Esercito Popolare unitosi alle Brigate Internazionali, David, deluso, strappa la tessera di partito e torna a combattere a Huesca con il POUM. Al termine di un attacco ai franchisti, la milizia del POUM viene raggiunta da un reggimento dell'Esercito Popolare che ne ordina lo scioglimento. Dinanzi al rifiuto dei miliziani del POUM di arrendersi, il reggimento, di cui fa parte anche Lawrence, apre il fuoco e colpisce a morte Blanca. David conduce il corpo della donna al villaggio natò, ove celebra il funerale, insieme ai genitori di lei. Alla celebrazione del funerale di Blanca si accosta, a circa cinquant'anni di distanza, quella di David alla quale partecipa la nipote, insieme ad alcuni compagni di sinistra.

² I film di respiro internazionale realizzati da Ken Loach immediatamente dopo sono *Carla's Song* (1996), dedicato alle lotte politiche nicaraguensi, e *Bred and Roses* (2000), sulla condizione dei lavoratori messicani negli Stati Uniti.

³ A proposito del rapporto tra l'opera di Loach e gli effetti della mondializzazione sui lavoratori cfr. M. ORTOLANI, *La Working Class inglese attraverso l'occhio discreto di Ken Loach*, in AA.VV. (a cura di G. Spagnoletti), *Free Cinema*, Aracne, Roma 2003, pp. 177-193; E. THOMAS, *Le Cinéma de Ken Loach. Misère de l'identité professionnelle*, L'Harmattan, Paris 2005. A. MIRLESSE, *En attendant L'Europe (Rencontre avec Ken Loach)*, La contre allée, Lille 2009.

che gli pare porre condizioni potenzialmente favorevoli al sorgere di conflitti internazionali e di regimi totalitari, proprio come accadde più di mezzo secolo prima in Europa, quasi come se – dichiara in un'intervista del 1998 – dovesse realizzarsi la nota formula di Orwell: “Who controls the past controls the future”.⁴

In effetti, la Guerra di Spagna, secondo una tradizionale concezione della storiografia,⁵ non solo ha rappresentato un preludio alla Seconda Guerra Mondiale, prefigurandone almeno in apparenza gli schieramenti (URSS e democrazie contro gli stati fascisti) e anticipandone il carattere di “guerra ideologica”, oltre che i metodi di combattimento (bombardamenti aerei dei centri abitati, rappresaglie, rastrellamenti); ma soprattutto nei suoi esiti internazionali sulla politica economica, essa ha in qualche modo preannunciato, la caduta dell'utopia del comunismo e del socialismo reale, oltre al trionfo degli assetti liberisti assunti dal dopoguerra ad oggi da parte della maggioranza degli stati europei e del mondo, con il loro corredo di cicliche crisi dell'occupazione e il perpetrarsi dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. In tal senso, se osservata dalla prospettiva del periodo compreso tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, la Guerra Civile di Spagna potrebbe apparire sempre più come un'inutile tragedia dinanzi all'avanzata del neoliberalismo, del turbocapitalismo e della cosiddetta globalizzazione economica.

Tuttavia, Ken Loach, nella sua opera, intende interpretare tale conflitto in maniera opposta, ossia come momento che, come sostiene buona parte della storiografia,⁶ ha contribuito – pur con i costi umani

⁴ Cfr. K. LOACH, *Loach on Loach*, (G. Fuller ed.), Faber and Faber, London 1998; tr. it. di L. Barcaroli, c. Hintermann, D. VILLA, *Loach secondo Loach*, a cura di G. Fuller, Ubulibri, Milano 2000, p. 124.

⁵ Cfr., tra gli altri, H. BROWNE, *La guerra civile spagnola*, Il Mulino, Bologna, 2000; L. DE LLERA ESTEBAN, *La guerra civile di Spagna (1936-39). Le cause e il contesto internazionale*, Il Cerchio, Rimini, 2006; G. RANZATO, *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini 1931-1939*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

⁶ Cfr., tra gli altri, G. JACKSON, *La repubblica spagnola e la guerra civile*, Il Saggiatore, Milano 1967; P. PRESTON, *La guerra civile spagnola*, Mondadori, Milano 1999; L. TROTZSKY, *Scritti 1936-39 "Parte seconda: la rivoluzione spagnola"*, Einaudi, Torino 1962; G. RANZATO, *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Bari-Roma, Laterza 2006; G. MUNIS, *Lezioni di una sconfitta, promessa di vittoria. Critica e teoria della rivoluzione spagnola 1930-1939*, ELC, Milano, 2007. Tra i molti *trait d'union* che si potrebbero rilevare da questo punto di vista, tra la Guerra di Spagna e il presente, ci piace qui ricordare lo scrittore e saggista José Luis Sampedro, che ha

altissimi ricordati nelle didascalie finali del film⁷ – a far emergere la coscienza civile ed etica di un nuovo umanitarismo mondiale, indipendente dal potere dei partiti e degli stati, e contrapposto ad ogni forma di totalitarismo e di oppressione proprio nel momento in cui questi ultimi si accingevano a produrre le più inaudite barbarie. Sotto questo profilo, la Guerra di Spagna fu un momento nel quale, come afferma il regista, parve dischiudersi, nonostante tutto, un'autentica possibilità di autodeterminazione dei popoli tale da far loro intendere 'where to stay'⁸. Una concezione di Loach, questa, nella quale di nuovo riecheggiano alcune parole di George Orwell:

The Spanish war and other events in 1936-37 turned the scale and thereafter I knew where I stood. Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, *against* totalitarianism and *for* democratic socialism, as I understand it. [...] My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice.⁹

Un simile punto di vista, teso a un ideale equilibrio tra impegno civile ed artistico, è assunto da Loach nella realizzazione del suo film, ispirandosi non a caso a *Homage to Catalonia* di Orwell, da molti

combattuto durante la guerra di Spagna ed è stato uno degli ispiratori del movimento internazionale degli Indignados (cfr. J.L. SAMPEDRO, *El mercado y la globalización*, Destino, Barcelona 2010; ID., *Economía Humanista*, Debate, Madrid 2009).

⁷ Si sono contati 400000 caduti tra civili e combattenti, dei quali 75000 negli scontri tra comunisti, anarchici e miliziani, ed altrettanti giustiziati dai franchisti durante il conflitto con 100000 esecuzioni sommarie compiute in seguito alla guerra e 400000 condanne a morte nei tribunali militari tra il '36 e il '47.

⁸ K. LOACH, *Loach secondo Loach*, cit., p. 117. Sull'indipendenza politica di Loach cfr., tra gli altri, F. Rousselet, Ken Loach, *Un rebelle*, PUF, Paris 2002; A. HAYWARD, *Which Side Are You On? Ken Loach and His Films*, Bloomsbury, London 2004; J. LEIGH, *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People*, Wallflower Press, London 2002.

⁹ G. ORWELL (1946), *Why I Write*, in *The Complete Works of George Orwell*, (P. Davison, I. Angus, S. Davison ed.), vol. XIX, Secker & Warburg, London 1998; tr. it. e cura di G. Bulla, George Orwell, *Perché scrivo*, in Id., *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano 2000, p. 1290. Quest'affermazione di Orwell, come ha fatto notare Guido Bulla, manifesta la differenza tra lo scrittore ed altri intellettuali impegnati degli anni Trenta – quali, ad esempio, Auden, Spender, Mac Neice, Day Lewis, Warner, Upward, etc. – che formarono, in base alla definizione di Samule Hynes, la "Auden generation". Cfr. G. BULLA, *L'ultima utopia*, in G. ORWELL, *Romanzi e saggi*, op. cit., p. XVII.

considerata come una delle migliori opere della letteratura inglese sulla Guerra di Spagna e al termine della quale appunto si legge:

When you have had a glimpse of such a disaster as this – and however it ends the Spanish war will turn out to have been an appalling disaster, quite apart from the slaughter and physical suffering – the result is not necessarily disillusionment and cynicism. Curiously enough the whole experience has left me with not less but more belief in the decency of human beings.¹⁰

L'ascendenza orwelliana, benché non molto evidenziata da Loach né particolarmente indagata nella letteratura critica sul film, è rintracciabile nella sequenza iniziale che funge da elemento attivatore della *mise en abîme* e da raccordo storico tra la storia secondaria ambientata nel 1995 e quella principale sulla Guerra di Spagna. La sequenza è costituita da filmati del 1937 che sono, per così dire, evocati dal ritrovamento di ritagli del «Daily Worker»¹¹ da parte della nipote di David e che sono proiettati e commentati da un combattente spagnolo durante una serata di reclutamento di volontari alla quale partecipa appunto David. La sequenza è formata da brevi inquadrature che presentano le sfilate dei miliziani della Repubblica tra la folla festante di Barcellona.

Benché non se ne faccia menzione nel film o nei testi che lo riguardano, in alcune delle inquadrature di questa importante sequenza, sono riconoscibili brani tratti da *Spanish Civil War and Tea*, attualità cinematografica firmata British Gaumont News, il cui protagonista è proprio George Orwell – accuratamente escluso nell'immagine come nella voce dal montaggio di Loach – che affronta alcuni degli argomenti trattati nello scritto *A Nice Cup of Tea*, pubblicato nel 1946.¹²

Si può sostenere che la sequenza costituisca una sorta di implicito omaggio allo scrittore e al suo impegno politico, civile e morale nella vita, nella letteratura e anche nei mass media. Più in generale, si può

¹⁰ G. ORWELL, *Homage to Catalonia*, Penguin Books, London 2003, p. 184.

¹¹ Non è un caso che in *Land and Freedom* appaiano a più riprese ritagli del «Daily Worker», dal momento che le due appendici di *Homage to Catalonia* sono dedicate a smentire le accuse mosse al POUM da parte dai giornali della sinistra europea e, in particolare, britannica; giornali tra i quali campeggia proprio il «Daily Worker».

¹² G. ORWELL (1946), *A Nice Cup of Tea*, in ID., *Complete Works*, op. cit., vol. XVIII, pp. 33-35; tr. it. G. ORWELL, *Romanzi e saggi*, op. cit., pp. 1464-1467.

affermare che essa richiami implicitamente la capacità del cinema di destare le coscienze, dal momento che David deciderà di partecipare alla Guerra di Spagna proprio in quanto sollecitato dalla visione di quei filmati documentari. Si potrebbe inoltre interpretare l'inserito di questa sequenza *in extenso* come un indiretto tributo ad artisti che, con il loro impegno nella Guerra di Spagna o con le opere ad essa dedicate, hanno offerto il loro contributo alla coscienza civile e umana dei popoli. Il riferimento, naturalmente, è ad esempio, ad André Malraux con la versione letteraria e cinematografica di *L'espoir* (1937), ad Ernest Hemingway con *For Whom the Bell Tolls* (1940) e prima ancora con la sceneggiatura, scritta insieme a John Dos Passos, del film *The Spanish Earth* (1937) di Joris Ivens, nel quale fa la voce narrante al pari di Orson Welles e Jean Renoir.¹³

Una simile sequenza non si riduce, perciò, al mero citazionismo fine a se stesso, in quanto pare costituirsi quasi come sorta di manifesto di una prassi artistica che, a partire appunto dalla metà degli anni Trenta, sembra tentare strenuamente di capovolgere quell'estetizzazione della politica, criticata appunto nel '36 da Walter Benjamin, in una politicizzazione dell'estetica capace di opporsi tanto all'*art pour l'art* quanto all'arte come mezzo di distrazione di massa. Inserendosi nel solco di questa tradizione, il film di Loach evoca non a caso nel titolo, *Land and Freedom*, la quesizione della collettivizzazione della terra trattata in *The Spanish Earth* e la affronta in una scena fondamentale che è del tutto assente in *Homage to Catalonia* e che pare anzi offerta in risposta a queste parole del testo di Orwell:

It is typical of the utter vagueness in which the Spanish agrarian revolution is wrapped that I could not even discover for certain whether the land here was collectivized or whether the peasants had simply divided it up among themselves.¹⁴

La scena, infatti, rappresenta il dibattito tra posizioni di miliziani e contadini pro e contro la collettivizzazione o la divisione delle terre sottratte ai franchisti e si conclude con la votazione a maggioranza a

¹³ Sul rapporto tra il cinema e la Guerra di Spagna cfr., tra gli altri, AA.VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939*, Compositori, Bologna 1999, pp. 355-357; M. OMS, *La guerre d'Espagne vue par le cinéma*, in "Les Cahiers de la Cinémathèque", n. 21, gennaio 1977.

¹⁴ G. ORWELL, *Homage to Catalonia*, op. cit., p. 57.

favore della collettivizzazione. Si tratta di una scena che giustamente la critica cinematografica ha definito di rara maestria per la capacità dimostrata dal regista nel dirigere attori professionisti e non, impegnati a interpretare un dialogo serrato e assai realistico. Aggiungiamo che l'importanza di questa scena – appunto non tratta dallo scritto di Orwell, benché in gran parte fondata sulla parola – consiste nell'efficace resa della sostanza storica più profonda del conflitto del '36-'39, il quale, lungi dal limitarsi ad essere una guerra civile interna alla Spagna tra la destra e la sinistra, ha implicato a livello internazionale la battaglia fra tockijsti e stalinisti a favore o contro la rivoluzione.¹⁵ La votazione a maggioranza della collettivizzazione è stata perciò inserita da Ken Loach per mostrare come la rivoluzione fosse in molte zone della Spagna quasi realizzata e come proprio questo fatto abbia costituito il vero oggetto della contesa. Durante la scena, in effetti, il dibattito sulla collettivizzazione della terra si trasforma a poco a poco in un dibattito sulla rivoluzione che, nel tracciare un quadro delle posizioni interne alla sinistra tanto in Spagna quanto in Europa, riprende indirettamente alcune lucide riflessioni di *Homage to Catalonia*:

The whole word was determined, upon preventing revolution in Spain. In particular the Communist Party, with Soviet Russia behind it, had thrown its whole weight against the revolution. It was the Communist thesis that revolution at this stage would be fatal and that what was to be aimed at in Spain was workers' control, but bourgeois democracy. It hardly needs pointing out why "liberal" capitalist opinion took the same line.¹⁶

Senza ridursi a un *pamphlet* politico sugli "ismi" interni alla sinistra,¹⁷ l'opera di Loach affronta con grande efficacia l'esperienza vissuta da George Orwell come volontario nella milizia trockijsta del POUM, il Partido Obrero de Unificación Marxista, dal periodo della coesione tra le diverse forze della sinistra sino a quello dei conflitti interni, che culminano con i feroci attacchi stalinisti al POUM stesso. L'esperienza

¹⁵ Cfr. su questo punto AA.VV., *1931-1937. Rivoluzione e controrivoluzione in Spagna*, Ed. Falce Martello, Milano 1995.

¹⁶ Ivi, p. 192.

¹⁷ *Land and Freedom* è al contrario considerato da alcuni critici cinematografici come un autentico *pamphlet* politico, anzi, quello maggiormente impegnativo del regista. Su questo punto cfr. L. DE GIUSTI, *Ken Loach*, Il Castoro Cinema, Milano, 2011.

di Orwell è assunta nella storia principale del film tramite il personaggio di David, che vive la tragedia dei conflitti esterni e il dramma di quelli interiori: dal suo iniziale e generico antifascismo, accompagnato all'indifferenza verso le divisioni interne alla sinistra, fino alla sua opposizione nei confronti dello stalinismo e di ogni forma di totalitarismo. La sua metamorfosi, dalla cecità dinanzi al conflitto tra stalinisti e trockijsti sino al risveglio della coscienza, lo conduce a transitare dall'illusione alla disillusione e dall'autoinganno all'autocritica. Un'iniziazione all'*ethos* e alla riflessione critica, questa, che, tanto in *Homage to Catalonia* quanto in *Land and Freedom*, avviene nel vivo di una lotta spirituale “brutale quanto una battaglia d'uomini”, come diceva Rimbaud.

Nell'opera di Loach come in quella di Orwell, infatti, la dialettica tra la dimensione interiore ed esteriore, lungi dall'essere espressa mediante il soggettivismo, è resa tramite la concretezza dell'azione individuale, intesa come manifestazione delle scelte morali del protagonista o degli altri personaggi, e perciò anche considerata in rapporto al contesto dei fatti storici o degli eventi collettivi prodotti dalla milizia del POUM. Tanto nel libro quanto nel film sono assenti digressioni introspettive o rappresentazioni soggettive del reale – il regista, in particolare, rinuncia persino alla facile resa cinematografica della descrizione presente in *Homage to Catalonia* del mutamento percettivo del protagonista che interviene dopo la sua metamorfosi. Non è un caso, infatti, che lo stile del primo Orwell e quello di Loach siano generalmente identificati dalla critica cinematografica e letteraria attingendo alle categorie del naturalismo, del realismo e del documentarismo. Il regista, in particolare, è riconosciuto con la formula del *docudrama* ed è indicato da molti quale massimo esponente del *critical realism*, anche per aver spesso ricordato l'influenza del neorealismo italiano sul proprio stile, oltre che sulla propria poetica: “It made me realise that cinema could be about ordinary people and their dilemmas. It wasn't a film about stars, or riches or absurd adventures” – e lo dimostra la predilezione, anche in *Land and Freedom*, per quell’“amalgama degli interpreti” che fu uno dei tratti distintivi appunto del neorealismo.¹⁸

¹⁸ L'espressione “amalgama degli interpreti” è stata coniata da André Bazin per indicare la coesistenza, nei film del neorealismo, di attori professionisti e non. La definizione *critical realism* è invece di Deborah Knight e si riferisce ad un naturalismo

Inutile dire che, oltre ad aver contribuito a far associare automaticamente dalla critica qualità morali come onestà e sincerità ad una sorta di barthesiano “grado zero” del linguaggio cinematografico, la linearità e la chiarezza dello stile di Loach sono almeno in parte responsabili del moltiplicarsi di interpretazioni critiche che vedono affiorare, soprattutto nel film sulla Guerra di Spagna, una semplicità cronachistica e perciò didascalica.¹⁹

Occorre tuttavia chiarire che in quest’opera, la cosiddetta “trasparenza” non può essere assimilata o confusa con il semplicismo o il riduzionismo e che, anzi, al contrario, essa può essere indicata come l’espressione più compiuta della complessità della relazione tra etica e politica, colta in *Land and Freedom* nel vivo di contraddizioni e ambiguità, decisioni e ripensamenti, caos e fatalità. Aggiungiamo, anzi, che la “trasparenza” è dal regista intesa come convenzione drammatica e drammaturgica e perciò applicata più nella forma che non nella sostanza poiché egli, naturalmente, non si limita ad illustrare per immagini in maniera pedissequa le azioni realmente vissute e narrate da Orwell; piuttosto, per trasmutare la narrazione letteraria in drammatizzazione cinematografica, egli opera una serie di aggiunte e sottrazioni rispetto ai fatti vissuti e narrati dallo scrittore.

La fedeltà allo spirito, e non certo alla lettera di *Homage to Catalonia*, gli impone quindi di rendere concretamente percepibile nelle azioni compiute da David la dialettica tra il conflitto esterno e interno a Orwell e il suo superamento che approda ad una manifesta metamorfosi esistenziale. Il regista, insieme allo sceneggiatore Jim Allen, costruisce pertanto la struttura drammaturgica dell’opera facendo ricorso ad uno dei capisaldi del realismo cinematografico: il “metodo delle azioni fisiche”, derivato dal naturalismo di Stanislavskij e originariamente impiegato nel realismo sovietico da Kulešov, Pudovkin ed Ejzenštejn. Così nel film, ad esempio, accade che il desiderio mai realizzato, ma espresso nel libro da Orwell, di entrare nelle Brigate Internazionali, da sempre lontane dal trockismo e destinate a diven-

sperimentale posto al servizio della critica sociale, che trova le sue radici nel manifesto di Zola. Cfr. G. MC KNIGHT (a cura di), *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach*, Flicks Books, 1997, p. 68. Sullo stile del primo Loach, osservato nel contesto del cinema britannico, cfr. E. MARTINI, *British Renaissance - gioventù, amore e rabbia nel cinema inglese degli anni Ottanta*, Il Castoro, Milano, 2008.

¹⁹ Cfr. in particolare su questo punto quanto riportano J. RIERA REHEREN, *Tierra y Libertad* e L. Barisone, *Land and Freedom: cinema, coscienza, politica* in «Garage», n. 5, 1995.

tare staliniste e perciò avverse al POUM, sia rappresentato con l'effettivo passaggio di David dall'uno all'altro schieramento, per rendere visibile la sua iniziale convinzione circa la validità della linea del realismo stalinista e circa l'inutilità dello sforzo rivoluzionario del POUM.

Più tardi, il definitivo schierarsi di Orwell per il POUM è espresso cinematograficamente mediante l'introduzione della storia d'amore di David con Blanca, miliziana spagnola del POUM, che lo aiuterà a prendere coscienza degli attacchi stalinisti mossi appunto contro il POUM e che lo indurrà indirettamente a lasciare le Brigate Internazionali e l'Esercito Popolare per tornare al fronte con i vecchi compagni, ossia per rimanere fedele ai propri ideali politici originari e ai propri principi etici.²⁰

All'inizio e alla fine del percorso interiore del protagonista, Loach inserisce inoltre due scene dotate di grande efficacia drammaturgica e drammatica: David strappa rabbiosamente la tessera del partito, deluso dalle denigrazioni rivolte al POUM da alcuni soldati dell'Esercito Popolare prima di disertarlo definitivamente; e Blanca viene uccisa da soldati delle Brigate Internazionali i quali impongono con la forza lo scioglimento della milizia del POUM.²¹ Queste due scene, dotate di straordinaria intensità di senso e di *pathos*, assumono una valenza simbolica assai importante che deriva dalla loro carica drammatica e dalla loro funzione nel contesto della struttura drammaturgica del film: la prima rappresenta la fine della lunga illusione e del lungo autoinganno di David; la seconda esprime in maniera emblematica il fallimento definitivo della rivoluzione, ma non degli ideali che l'avevano animata, come dimostrerà immediatamente dopo il finale dell'opera con la lettura dei versi di William Morris da parte della nipote di David.

²⁰ Sul tema del rapporto tra sentimento e politica nell'opera di Ken Loach cfr. l'interessante ricerca di E. THOMAS, *L'Univers de Ken Loach, engagement politique et rencontre amoureuse*, L'Harmattan, Paris 2004.

²¹ Loach ha non a caso dichiarato che nel progetto originario David sarebbe dovuto giungere in Spagna come membro del Partito Laburista Indipendente (ILP), legato al POUM. Nonostante questo fatto rispecchi fedelmente quanto accadde a George Orwell senza che fosse tuttavia riportato in *Homage to Catalonia*, è stato escluso dal film perché avrebbe impedito di inserire la drammatica scena dello strappo della tessera di partito da parte di David. (Cfr. K. LOACH, *Loach secondo Loach*, cit., p. 121). Da notare che nel suo libro Orwell racconta di essere stato costretto a strappare la tessera di partito per sottrarsi alle persecuzioni degli stalinisti contro il POUM o i suoi simpatizzanti.

In tal modo, la concretezza del metodo delle azioni fisiche rende manifesto il conflitto interiore del protagonista diviso tra convinzioni politiche ed etiche contrastanti che mutano col mutare del contesto: perseguire con mezzi stalinisti la liberazione dal fascismo oppure tentare con mezzi trockijsti la rivoluzione? Aderire alla *realpolitik* o all'*idealpolitik*?

Appare evidente che la battaglia interna al personaggio, tanto quanto quella esterna, chiama in campo – per riprendere la terminologia weberiana – l'“etica della convinzione” e l'“etica della responsabilità”.

È assai interessante notare come la costruzione della struttura drammaturgica del film compresa nella sceneggiatura sia tale da impedire allo spettatore di sapere in anticipo in che misura il principio di responsabilità degraderà la convinzione o quanto la convinzione degraderà la responsabilità. La *suspense* è suscitata dal regista e dallo sceneggiatore non a caso mediante un altro dei capisaldi del realismo cinematografico, ossia la drammaturgia aperta al caso, che è stata indicata da un teorico del realismo quale fu André Bazin come uno degli elementi di maggior novità introdotti dal neorealismo italiano nel cinema, in quanto ha fatto sì che, nella costruzione della struttura drammaturgica, al principio di causalità si aggiungesse quello di casualità.

Così, il *plot point* del film, che corrisponde al momento di svolta della storia di David, e che coincide con il suo ferimento durante un'esercitazione, mostra l'importanza della casualità ancor più, forse, che nella vita e nel libro di Orwell, dove il ferimento giunge in battaglia per mano di un cechino. Si tratta di un evento accidentale che, nonostante sia del tutto estraneo al vivo dell'azione bellica e perciò svuotato non solo di eroismo ma anche di ogni causalità e finalità, è tuttavia destinato a mutare il corso degli eventi in modo tale da far acquisire a David una conoscenza piena del conflitto tra le forze della sinistra e quindi, nel tempo, una più profonda coscienza politica ed etica. Analogamente, l'innamoramento tra il protagonista e Blanca, può essere considerato come un altro *plot point* fondamentale nell'itinerario interiore politico ed etico del protagonista, il cui sorgere del tutto casuale e persino improbabile meraviglia lo spettatore.

Appare in tal modo evidente come le azioni compiute da David assumano un valore politico ed etico in relazione al contesto circostante proprio in quanto, come s'è detto, acquisiscono un valore drammatico e drammaturgico rapportandosi agli eventi e alle azioni di

altri personaggi. Le azioni del protagonista sono pertanto reazioni a un quadro di riferimento interno ed esterno che è in continua trasformazione e che è aperto alle più diverse e imprevedibili possibilità.

Le azioni e i fatti si susseguono, si accumulano, entrano in relazione reciproca, si raccolgono e, raccogliendosi, fanno affiorare a poco a poco un senso etico e politico che via via muta non solo le concezioni ma anche le stesse azioni di David.

Per tali ragioni, si può sostenere che, lontano da ogni tentazione semplificatoria o riduzionistica, Ken Loach e Jim Allen costruiscano la struttura drammaturgia dell'opera in modo da rappresentare la complessità dell'azione sia in rapporto all'indeterminatezza insita nella difficoltà della comprensione del reale sia in relazione all'imprevedibilità dei fatti e delle azioni che formano il contesto.

Interessante notare come una tale complessità, lungo il corso della storia, da fatto esterno, divenga via via un fatto interno al protagonista e al suo modo d'essere, trasformandolo in maniera radicale. Emerge chiaramente, infatti, come in David si formi la consapevolezza che la risposta all'incertezza sia costituita da un'azione che media con il dubbio e con la domanda aperti e si sforza di operare in funzione del caso, del possibile e persino dell'improbabile.

È così che il realismo cinematografico di Loach mostra la sua divergenza rispetto a quello politico. A distanza di circa cinquant'anni dalla Guerra di Spagna, il film può porre in rappresentazione quel momento storico nel quale il realismo stalinista è diventato un atroce idealismo proprio per aver voluto contrapporre ad ogni possibilità di azione, l'ideale di una rivoluzione mai realizzata. Il realista stalinista, rappresentato nel film da un compagno del POUM passato definitivamente alle Brigate Internazionali e all'Esercito Popolare e divenuto alla fine l'assassino di Blanca, subisce la spaventosa fascinazione del reale e perciò accetta tutto e tutto lascia fare, annientando sempre più la realtà primaria della propria e dell'altrui azione.

La metamorfosi a cui invece approda David costituisce il superamento di una guerra interiore tra le istanze opposte della *realpolitik* e dell'*idealpolitik*: la prima, obbedendo al "fatto compiuto" avrebbe rischiato necessariamente di renderlo schiavo di mezzi ingiusti giustificati da un fine supremo e destinato a rimanere del tutto ideale; la seconda, muovendolo all'utopia attraverso il duro viatico dell'incertezza, del dubbio e del possibile, paradossalmente ha salvaguardato l'azione concreta e reale, preservandolo dal rischio della futilità, ma certo

non da quello della persecuzione e dell'aggressione cieca, intollerante e barbara.

Forse proprio per questo una simile azione è il fondamento dell'unica battaglia che, nonostante e anche grazie ai caduti sul campo, non può essere persa; o almeno, così sembra voler dire la poesia di William Morris, l'opera di Orwell, di Loach e di molti altri ancora.