

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI
ED INTERFERENZE DISCIPLINARI

XIV CICLO Nuova Serie

TESI DI DOTTORATO
in
IL CINEMA ARMA DI PROPAGANDA NEL PRIMO FRANCHISMO (1936-1945)
UN CONFRONTO CON IL "MODELLO" ITALIANO

Tutor

Chiar.mo Prof. Pasquale Iaccio

Coordinatore

Chiar.mo Prof. Carmine Pinto

Dottoranda

Dott.ssa Immacolata Del Gaudio
Matricola 8882300097

Anno Accademico 2018/2019

*A mio figlio Valerio
Per la gioia infinita che sa donarmi*

*A Vincenzo
Per l'incoraggiamento a coltivare la passione per la ricerca*

*Ai miei familiari
Per il loro amore incondizionato*

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di un percorso di studio costellato di ostacoli e di rallentamenti, ma indubbiamente preziosa occasione di crescita umana e professionale, esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che hanno condiviso questa esperienza è per me un compito doveroso e piacevole. Il timore di eventuali dimenticanze e la necessità di limitare un elenco altrimenti prolisso mi spingono a scusarmi in anticipo con coloro che non saranno menzionati singolarmente ma che ugualmente sono destinatari di tutta la mia riconoscenza.

Un grazie particolare va innanzitutto al mio tutor, il Professore Pasquale Iaccio, per i suoi rigorosi insegnamenti e per avermi trasmesso, oramai tanti anni fa, l'entusiasmo per la ricerca, dimostrandomi sempre stima e affetto.

Senza l'incoraggiamento e le rassicurazioni del Professore Sebastiano Martelli, Coordinatore del Dottorato in Italianistica, non avrei probabilmente accettato la sfida di far coesistere l'attività di una ricerca svolta senza godere del diritto alla borsa di studio con gli impegni del mio lavoro di insegnante: per questo e per il sostegno che mi ha sempre accordato gli sarò sempre grata.

Pari gratitudine debbo all'attuale Coordinatore, Professor Carmine Pinto, per aver agevolato il mio soggiorno "Erasmus" in Spagna, per il supporto nelle fasi conclusive del ciclo dottorale e, soprattutto, per avermi stimolata continuamente al raggiungimento di "nuovi traguardi".

Ringrazio sentitamente tutti i docenti dell'Università di Zaragoza con i quali ho avuto il piacere e l'onore di discutere del mio progetto quando ancora si trovava nella fase embrionale. Un grazie speciale al Professore Pedro Rújula López per l'accoglienza e i preziosi suggerimenti, al professore Miguel Ángel Ruiz Carnicer per le indicazioni storiografiche e alla professoressa Amparo Martínez Herranz per i consigli bibliografici e gli stimoli ad approfondire gli aspetti comparativi della mia indagine. Sono, inoltre, profondamente riconoscente al Professore Fernando Sanz

Ferreruela per il tempo che mi ha dedicato, per le stimolanti conversazioni sulle ipotesi interpretative e sulle prospettive di ricerca e per avermi gentilmente fornito testi filmici che altrimenti non avrei potuto esaminare.

Di fondamentale importanza nella consultazione e nel reperimento delle fonti è stata, poi, la professionalità e la competenza del personale delle biblioteche e degli archivi audiovisivi italiani e spagnoli che ho avuto il piacere di frequentare. Sono molto obbligata nei confronti soprattutto dei responsabili del centro bibliotecario e della Filmoteca Española di Madrid che mi hanno consentito di ottimizzare il pochissimo tempo a disposizione lasciandomi visionare i loro materiali anche oltre il consueto orario di apertura al pubblico.

Un ringraziamento alle miei colleghe, ai docenti e ai giovani ricercatori dell'Università di Salerno con i quali spesso mi sono confrontata, condividendo interessi scientifici e passione per la ricerca, e che ammiro per la perseveranza con cui si dedicano ad essa nonostante le difficoltà.

Desidero, infine, ringraziare i miei amici e i miei familiari a cui dedico questo lavoro. Immensa gratitudine nutro nei confronti dei miei genitori, che con il loro sostegno economico e morale mi hanno permesso di studiare, giungendo a un traguardo per me così significativo. Grazie a mio marito per avermi spinto a intraprendere quest'avventura, sopportando le mie ansie, le mie assenze e le mie distrazioni. Un ringraziamento affettuoso anche a mia sorella e a mio fratello, corrieri di libri e fotocopie, sempre propensi ad ascoltare sfoghi e a trasmettermi il loro incoraggiamento. Senza di loro, soprattutto senza il mio dolcissimo angelo, con me in ogni istante mentre queste pagine prendevano forma, non sarei quella che sono.

INDICE

Introduzione	p. I
---------------------------	------

Capitolo I

La politica cinematografica del regime franchista (1936-1945)

1.	Autarchia e interventismo statale.....	p. 2
2.	Le misure di controllo	
2.1	Una censura al servizio della società	p. 4
2.2	I provvedimenti legislativi adottati durante la Guerra Civile.....	p. 8
2.3	L'organizzazione del sistema censorio nei primi anni Quaranta (1939-1945).....	p. 18
2.4	L'applicazione delle norme e il funzionamento della censura.....	p. 27
2.5	La censura idiomatica: il doppiaggio obbligatorio.....	p. 44
2.6	Il Departamento Nacional de Cinematografía.....	p. 50
2.7	Il <i>Noticiero Español</i>	p. 54
3.	Le misure di protezione.....	p. 64

Capitolo II

Gli anni Quaranta nel cinema spagnolo

1.	L'industria cinematografica.....	p. 74
----	----------------------------------	-------

1.2	CIFESA: la fabbrica dei successi del cinema franchista.....	p. 76
2.	Una produzione di genere.....	p. 81
3.	«Un cinema fascista?».....	p. 89
4.	Il cinema <i>de cruzada</i> o di esaltazione patriottica.....	p. 99
4.1	<i>Porque te ví llorar</i>	p. 100
4.2	<i>Escuadrilla</i>	p. 106
4.3	<i>Rojo y Negro</i>	p. 110
4.4	<i>Boda en el infierno</i>	p. 120
5.	Conclusione di un ciclo e “rinascita del genere”.....	p. 126

Capitolo III

L'uso politico del cinema nel primo franchismo: il caso *Raza*

1.	Un film paradigmatico.....	p. 130
2.	La genesi del progetto.....	p. 134
3.	I nuclei tematici.....	p. 146
4.	I personaggi.....	p. 151
5.	Dal libro al film.....	p. 156
6.	<i>Raza</i> e la auto-rappresentazione del <i>Caudillo</i>	p. 160
7.	<i>Raza</i> sugli schermi degli alleati.....	p. 165
7.1	La Mostra del Cinema del 1942 e l'accoglienza della critica.....	p. 172
8.	<i>Le due strade</i>	p. 179
9.	<i>Espíritu de una raza</i>	p. 181
10.	La funzione del cinema nella retorica della <i>hispanidad</i>	p. 189

11.	<i>Raza</i> e la narrazione del nazionalismo spagnolo.....	p. 198
-----	--	--------

Capitolo IV

L'apparato cinematografico dello stato fascista: una prospettiva comparata

1.	La censura	
1.2	La continuità con lo Stato liberale.....	p. 204
2.2	L'ordinamento censorio del regime fascista.....	p. 209
2.	Misure di tutela della produzione nazionale e finanziamenti statali.....	p. 217
3.	L'obbligo del doppiaggio.....	p. 221
4.	La «fascistizzazione» del cinema italiano (1934-1938).....	p. 225
5.	La legge Alfieri: autarchia e monopolio.....	p. 236
6.	Una prospettiva comparata.....	p. 241
	Conclusioni	p. 260
	Appendice iconografico-documentaria	p. 267
	Bibliografia	p. 289

«Vencer no es convencer»

Miguel de Unamuno

INTRODUZIONE

Collocato nell'ambito degli studi sul rapporto tra il Cinema e la Storia il lavoro di ricerca è incentrato sull'evoluzione della cinematografia spagnola nella prima stagione del franchismo. La scelta anche di carattere cronologico muove da due constatazioni, una di ordine internazionale, l'altra legata alle specificità del contesto interno e della tematica trattata. Instauratosi in anni cruciali per la storia del XX secolo, dopo quasi trentatré mesi segnati da un sanguinoso conflitto civile che travalicò in larga misura i confini nazionali, infatti, il longevo regime di Francisco Franco fece il suo ingresso sulla scena europea alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e in uno scenario fortemente condizionato dalle potenze dell'Asse e dalla loro influenza certamente non solo politico-militare. Al di là delle osservazioni sulla natura del franchismo, sull'applicabilità dei paradigmi interpretativi del *fascismo*, del *totalitarismo* o dell'*autoritarismo*,¹ accantonando le considerazioni sulle differenze sul piano politico, religioso e ideologico con il nazismo tedesco e il fascismo in Italia, già oggetto di riflessione e dibattito

¹ Enzo Collotti, *Il fascismo nella storiografia. La dimensione europea*, «Italia Contemporanea», n. 194, 1994, pp. 11-30; Javier Tusell Gómez, *Franchismo e fascismo* in Angelo Del Boca, Massimo Legnani, Mario G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Laterza, Bari 1995, pp. 57-92.

storiografico², è indubbio che il *Caudillo* si trovò a delineare l'identità del suo nuovo Stato al cospetto di un "modello" che aveva già tracciato gran parte della sua parabola e che aveva assegnato al cinema, testimone e interprete del Novecento, un ruolo da protagonista sul piano culturale e comunicativo. Per questo la ricerca è stata finalizzata a sondare l'importanza attribuita anche dal franchismo alla narrazione attraverso le immagini in movimento, in costante riferimento alla feconda dimensione transnazionale dei *fascist studies*, uno degli ambiti di studio accademicamente più prolifici che, come dimostra, per esempio, anche la risonanza del recente lavoro di Ferrán Gallego *El evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)* (Crítica, Barcelona 2014)³, ha tracciato in questa direzione un percorso ormai incontrovertibile. Nello stesso orizzonte europeo e delle singole sfere nazionali, infatti, le ricerche sui modi di trasmissione e rielaborazione della memoria, sulle forme di propaganda diretta e indiretta e sulla costruzione degli immaginari collettivi hanno offerto, nei primi anni del secondo millennio, inedite chiavi di lettura per decifrare la complessità di fenomeni storici⁴.

La centralità del cinema nella propaganda degli altri regimi dell'epoca, pertanto, non solo è largamente acclarata, ma rappresenta uno degli argomenti più studiati da storici e storici del cinema non solo italiani. Non altrettanto si può affermare per il caso spagnolo, per il quale non è rintracciabile al momento nel panorama italiano un lavoro organico in grado di approfondire anche negli aspetti particolari la generale linea evolutiva della cinematografia nazionale, tracciata in

² Giulia Albanese, *Comparare i fascismi. Una riflessione storiografica*, «Storica», nn. 43-45, 2009, pp. 313-343.

³ Francisco Morente Valero, *Ferrán Gallego: El evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, «Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales», n. 33, 2015, pp. 358-362.

⁴ Gian Piero Brunetta, *Il cinema tra le due guerre e la memoria del fascismo*, prefazione al volume collettaneo a cura di Pietro Cavallo, Luigi Goglia, Pasquale Iaccio, *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori Editore, Napoli 2012, pp. IX-XIV.

manuali dedicati o nelle storie del cinema mondiale come quella curata da Gian Piero Brunetta (che naturalmente forniscono una preziosa introduzione), o ancora di inquadrare in una visione d'insieme ricerche incentrate specificamente sulla produzione documentaristica e iconografica della Guerra Civile, argomento finora in grado di suscitare ampi interessi scientifici.

L'analisi proposta intende, invece, porre sullo sfondo nodi concettuali attualmente protagonisti del dibattito storiografico contemporaneo come la questione della funzione che la cinematografia ha compiuto nella legittimazione del potere, nella rappresentazione oltre i confini nazionali del ruolo che il nuovo soggetto politico aspirava a interpretare sulla scena europea, nonché nell'elaborazione dell'identità nazionale, in linea di continuità o di rottura con la tradizione, verificando se e in quale misura sia stato o meno ricalcato il "modello" già delineato innanzitutto dal fascismo italiano⁵. Il cinema rappresenta, infatti, «una delle strade attraverso cui il tema della nazione/nazionalizzazione può essere affrontato oltre la classica prospettiva sulla forza o debolezza del processo di nazionalizzazione spagnolo»⁶.

In questa prospettiva l'indagine si circoscrive in un arco temporale compreso tra lo scoppio del conflitto intestino e la cesura rappresentata dalla conclusione del secondo conflitto mondiale: tali limiti cronologici coincidono sia con il periodo di

⁵ Tra i più recenti e importanti contributi scientifici dedicati al confronto tra Italia e Spagna nel periodo preso in esame, si segnala lo studio curato da Giuliana Di Febo e Renato Moro, *Fascismo e Franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2005. Oltre a fare il punto sulle interpretazioni storiografiche più consolidate e sui nodi ancora da sciogliere, il volume collettaneo riserva per la prima volta attenzione anche alle rappresentazioni reciproche dei due regimi ricostruite attraverso la stampa, la propaganda, i cinegiornali, i documentari e il materiale iconografico.

⁶ David Alegre, Miguel Alonso, *Métodos, fuentes y retos para el estudio del fascismo en Europa: algunas consideraciones*, «Spagna contemporanea», n. 48, 2015, pp. 141-165.

maggiore interazione nei rapporti bilaterali tra Italia e Spagna⁷ sia, soprattutto, con la fase più intensa dell'interventismo franchista in materia di politica cinematografica. Se non si può ignorare che nei primi mesi di guerra la maggior parte delle strutture e delle forze produttive, delle imprese di distribuzione e del circuito di fruizione, nonché le maestranze tecnico-artistiche più valide, si trovino nei nuclei urbani del territorio controllato dal Fronte Popolare, è pur vero, tuttavia, che a pochi giorni dal golpe militare i nazionalisti cominciano a occuparsi di censura, costruendo piano piano una impalcatura che, pur con le sue debolezze e contraddizioni, può dirsi conclusa già nel 1938. Dal punto di vista economico, importanti trasformazioni saranno determinate da provvedimenti adottati alla fine della guerra, mentre già nei mesi precedenti si attuano misure protezionistiche che vanno lette in parallelo con le analoghe iniziative dei regimi nazifascisti. Il «montaggio» della politica cinematografica dello Stato franchista nella sua ossatura portante si effettua, infatti, in un periodo che va dal 1936 al 1942: sebbene i successivi adattamenti legati alle trasformazioni dell'assetto internazionale, al modificarsi degli equilibri interni, delle condizioni economiche e del relativo quadro legislativo segneranno segmenti ben distinti, nessuno di tali cambiamenti riguarderà sostanzialmente la struttura delineata

⁷ L'esistenza di interazioni molto strette tra i due Paesi risulta, in realtà, una costante di lungo periodo che spazia dagli anni Venti alla seconda guerra mondiale e che va inquadrata nell'ambito degli equilibri geopolitici del Mediterraneo. Il 1936, con la nascita dell'impero coloniale italiano e l'intervento del Corpo Truppe Volontarie nella guerra spagnola, determina un intensificarsi delle relazioni diplomatiche e una riformulazione dei rapporti, aprendo la strada al tentativo mussoliniano di condizionare la costituzione del nuovo stato (Susana Suerio, *Le relazioni Spagna-Italia negli anni Venti*, in G. Di Febo e R. Moro, *Fascismo e Franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, cit., pp. 29-44; nello stesso volume, Manuel Espadas Burgos, *Le relazioni Italia-Spagna negli anni del franchismo (1936-1945)*, pp. 83-99; sulla presenza dei "volontari" italiani in Spagna si veda lo studio di riferimento John F. Coverdale, *La intervención fascista en la guerra civil española*, Alianza, Madrid 1981; ancora sul tema Ismael Saz Campos, Javier Tussel, *Fascistas en España: la intervención italiana en la guerra civil a través de las telegramas de la «Misión Militar Italiana en España»*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Roma 1981; Javier Tussel, Genoveva García Queipo de Llano, *Franco y Mussolini. La política española durante la segunda guerra mundial*, Planeta, Barcelona 1985).

nella stagione iniziale⁸. Una stagione, tra l'altro, in cui gli apparati statali e culturali del nazismo in Germania e del fascismo in Italia sono ancora degli interlocutori preziosi: in tal senso, accertare se, già prima che il precipitare degli eventi con la capitolazione definitiva sancisca dal 1945 il temporaneo isolamento del nazionalismo spagnolo, le ripercussioni del loro progressivo indebolimento abbiano o meno fatto registrare effetti anche sulle dinamiche cinematografiche è funzionale a confermare o confutare l'ipotesi dell'esistenza di questo legame a doppio filo.

In quest'ottica, l'apporto del cinema alla propaganda nazionalista è stato ricostruito non soltanto analizzando le opere prodotte dall'industria spagnola più attinenti alla prospettiva di studio, ma anche prestando attenzione agli orientamenti ideologico-culturali degli intellettuali, degli artisti e delle personalità che hanno determinato la politica cinematografica di regime, nonché seguendo il processo di costruzione dell'apparato burocratico che ha governato il settore in quegli anni. Il primo capitolo si dipana, pertanto, lungo due direttrici fondamentali seguendo, innanzitutto, l'articolazione di un sistema legislativo basato sull'integrazione tra meccanismi di promozione e norme protezionistiche da un lato e misure di coercizione dall'altro - con un ordinamento censorio che bandiva i temi contrari allo spirito nazionale anche grazie alla violenza della persecuzione che eliminò sin da subito i professionisti considerati nemici del regime – inserita nella più ampia prospettiva della creazione di una struttura economica autarchica, in grado di privilegiare gli impresari e i cineasti impegnati nella produzione, nella distribuzione e nella proiezione del cinema franchista. Dopo aver brevemente illustrato temi e contenuti dei diciotto numeri del *Noticario español*, cinegiornale realizzato tra il

⁸ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona 2002, p. 17.

1938 e il 1941 grazie ad appoggi stranieri, l'attenzione si focalizza, poi, sull'industria cinematografica del periodo preso in esame, soffermandosi in particolare sulla produzione di lungometraggi a soggetto, sui generi di maggior successo e sulle imprese sostenute dal regime per interrogarsi sulla reale possibilità di considerare il cinema dell'autarchia come un unico blocco monolitico, figlio di pressioni e orientamenti politici più che di scelte artistiche. La disamina dei testi filmici di esplicita esaltazione patriottica mira a sondare la diffusione dell'immagine idealizzata delle origini e dei fondamenti del pensiero ideologico del regime proprio attraverso le pellicole considerate più emblematiche. Tra queste figura senza ombra di dubbio *Raza*, il progetto propagandistico forse più ambizioso nell'ambito della cultura ufficiale del primo franchismo, analizzato nel terzo capitolo a partire dall'opera letteraria che lo ispirò, scritta dallo stesso *Caudillo*, oltre che nella duplice versione cinematografica e, soprattutto, alla luce delle sue implicazioni di natura politica sia interna che estera.

L'ultima parte del lavoro è dedicata a un confronto preliminare tra il sistema cinematografico franchista e l'omologo italiano effettuato richiamando sinteticamente la politica applicata in materia dal fascismo stesso.

Per raggiungere tali obiettivi, sono state analizzate fonti primarie e secondarie custodite in varie biblioteche e archivi audiovisivi in Italia e in Spagna, senza trascurare la possibilità di accesso a raccolte digitalizzate. Più specificamente la ricerca è stata svolta nella Biblioteca Nazionale e nella Filmoteca Spagnola di Madrid, nella Biblioteca dell'Università di Zaragoza e nella Filmoteca dell'Ayuntamiento della stessa città aragonese, anche nell'ambito di un breve percorso di mobilità internazionale compiuto grazie al progetto europeo "Erasmus

plus”. Sul territorio italiano la maggior parte delle fonti è stata, invece, reperita nella Biblioteca dell’Università di Salerno, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, nei fondi sulla censura della Direzione Generale Cinema del Ministero per i Beni Culturali e nell’Archivio della Biennale di Venezia. La disamina si è avvalsa dello studio incrociato di documenti di varia tipologia, includendo fonti dell’epoca, quali documentari, film di finzione, testi letterari, atti ufficiali di organi governativi, fonti giornalistiche e intere annate di riviste specializzate, oltre a fondarsi su una base bibliografica di tipo sia cinematografico che più specificamente storico costituita da rassegne, monografie e opere enciclopediche.

CAPITOLO I

LA POLITICA CINEMATOGRAFICA DEL REGIME FRANCHISTA

1. AUTARCHIA E INTERVENTISMO STATALE

La politica cinematografica attuata dal franchismo nel suo primo decennio alla guida della Spagna si orientò lungo due direttrici fondamentali: l'autarchia e un forte interventismo statale.

Seguendo il modello tedesco e italiano e adattandosi alla contingenza economica caratterizzata dalle ristrettezze sia interne, dovute alle conseguenze della Guerra Civile, sia esterne, per il divampare del conflitto in Europa, il governo spagnolo decise di adottare un regime di autarchia che investì il settore cinematografico attraverso tre strategie di attuazione. Innanzitutto una gestione statalista del commercio estero, possibile attraverso la stipula di un «pacto totalitario» con le potenze dell'Asse Roma-Berlino in un primo momento e, successivamente, di un «pacto de cohabitación» con l'industria di Hollywood, grazie alla quale lo Stato acquisì il controllo sull'acquisto dei mezzi di produzione, in particolare i film realizzati all'estero, la pellicola vergine, gli strumenti tecnologici e l'energia elettrica. L'obiettivo era limitare le importazioni di prodotti finiti, soprattutto dagli USA, per fare in modo che l'industria nazionale potesse arrivare a soddisfare, diversamente dal passato, la domanda interna. Per questo, oltre a penalizzare fiscalmente le importazioni, si contingentò la quantità di film stranieri che potevano accedere al mercato spagnolo (duecentocinquanta lungometraggi l'anno) favorendo le produzioni tedesche e italiane rispetto a quelle americane, passate dal 67% del periodo repubblicano al 7% negli anni 1939-1942, per risalire nuovamente al 62% tra il 1943 e il 1951 in un contesto storico totalmente rivoluzionato. Ciò nonostante l'industria nazionale non riuscì a decollare, soffrendo,

tra l'altro, la penuria di pellicola vergine, che si cominciò a fabbricare autonomamente solo alla fine degli anni Quaranta: la mancanza di approvvigionamenti sufficienti era dovuta alle difficoltà di pagamento del regime e, soprattutto, all'aumento della domanda nei Paesi coinvolti nella Seconda Guerra Mondiale. Questi ultimi necessitavano, da un lato, di un maggiore quantitativo di pellicola da impressionare per le nuove esigenze propagandistiche, dall'altro dovettero anche destinare alla fabbricazione di armamenti alcune sostanze necessarie al processo di lavorazione della celluloido.

La seconda strategia autarchica consistette nel cosiddetto «pacto proteccionista» che il franchismo stipulò con i produttori al fine di sopperire alla carenza di capitale finanziario - una costante del cinema spagnolo - attraverso l'aumento delle tasse, l'introduzione di imposte di guerra, che sarebbero durate anche in tempo di pace, e, in generale, la costituzione di un sistema fiscale che privilegiava il settore produttivo a scapito di quello commerciale, oltre attraverso l'adozione di una serie di misure protezionistiche.

La terza strategia era finalizzata, infine, alla regolazione autoritaria dei rapporti di lavoro, con l'introduzione di un sindacato unico per impresari e lavoratori che ostacolò, tra l'altro, l'accesso di stranieri, donne e dissidenti⁹.

La persecuzione di coloro che si erano in vario modo compromessi con la fazione nemica e l'epurazione politica anche nel settore cinematografico rappresentarono, in realtà, una delle prime conseguenze dell'*alzamiento*: la repressione sistematica, esercitata con la violenza soprattutto fino al 1943 e poi sostituita da una vigilanza meno scoperta ma sempre costante, venne giustificata dal

⁹ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., pp. 57-89.

franchismo in un primo momento con la necessità di difendere l'ordine pubblico e di garantire il successo della sollevazione militare e, successivamente, fu individuata come strumento per l'esercizio del potere e per la sopravvivenza stessa del regime. L'attenzione con cui venne attuata fu, naturalmente, commisurata anche alla valenza sociale del cinema in quanto mezzo di comunicazione di massa¹⁰.

Il passo successivo fu la rifondazione dell'apparato cinematografico attraverso una politica globale basata sull'integrazione tra meccanismi di controllo e di protezione, la cui struttura legislativa e ideologica, in buona parte profilatasi già nella stagione del conflitto civile, si consolidò nei primissimi anni Quaranta, conferendo una chiara impronta statale alle dinamiche di tutti gli ambiti del settore.

2. LE MISURE DI CONTROLLO

2.1. Una censura al servizio della società

Dopo la presa del potere da parte del franchismo, la vita sociale e culturale in Spagna si trasformò in una realtà definita «asfixiante»: il Paese ripiegò su sé stesso chiudendo le porte al mondo esterno; il silenzio diventò il primo dovere del cittadino e tutti dovevano sottomettersi a un'unica volontà, che seguiva le direttrici «de la tradición imperialista, del totalitarismo fascista y de la doctrina católica»¹¹. Il nuovo regime - è stato osservato - aveva come obiettivo la soppressione di quel principio di libertà che sotto varie forme si era affermato durante la Seconda Repubblica per

¹⁰ Id., *La represión franquista en el ámbito profesional del cine*, «Archivos de la Filmoteca», n. 30, ottobre 1998, pp. 55-90.

¹¹ Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos – Ministerio de Asuntos Exteriores, Barcelona-Madrid 1994, p. 46.

sostituirlo con una morale rigorosa, molto più prossima a quella in auge nei secoli passati, soprattutto nel XVII: il pluralismo partitico, la libertà di opinione, la diversità di religioni e di lingue, la rappresentanza sindacale, il divorzio furono considerati quali manifestazioni di quella fallacia liberista che andava semplicemente estirpata:

«Ahora la “verdad” vuelve a sustituir a la “libertad”. El dogma de la fe del franquismo es Dios, patria y familia. La misión primordial del Estado y de su Caudillo consiste en preservar la integridad de esa trinidad en las mentes de sus súbditos y defenderla de las diabólicas asechanzas del racionalismo aniquilador de los valores, y de las peligrosas dudas de la razón crítica. El Estado es el único capaz de dictaminar lo que conviene a sus protegidos, pues asume el papel de padre en un hogar integrado por menores de edad. El Estado está autorizado, o mejor aún obligado, a controlar las relaciones intelectuales y comunicativas entre sus miembros»¹².

In nome della difesa dei valori cristiani e patriottici lo Stato, da buon padre di famiglia, aveva, dunque, l'obbligo morale di vigilare attivamente su tutte le forme di pensiero e di comunicazione. Su questi assunti si fondò la legittimazione della costruzione di un apparato censorio che dal 1936 cominciò il suo lavoro di controllo nelle zone in cui i militari insorti avevano da subito affermato il loro comando e che negli anni immediatamente successivi sarebbe stato perfezionato sempre di più nei suoi meccanismi di attuazione. Uno Stato forte e moderno, d'altronde, non poteva esimersi dal compito di stimolare e orientare il cinema, in linea con un percorso già delineato in tutti gli altri Paesi: la retorica falangista, infatti, non mancò di presentare l'operato della censura di regime inquadrandola nel più ampio contesto internazionale coevo. In un lungo articolo del 1941, apparso sulla rivista «Primer Plano», si sottolineava come dovunque nel mondo fosse esercitato il controllo sui

¹² Ibidem.

film, in forma tanto più intransigente nelle nazioni in cui l'industria cinematografica era più sviluppata, prima fra tutti gli Stati Uniti. Non doveva, dunque, sorprendere i lettori che in un solo anno lo Stato della Virginia avesse, ad esempio, sospeso fino a seimila pellicole, né che neppure nella Francia del Fronte Popolare il cinema godesse di libertà assoluta, né tanto meno che nell'Impero britannico vigessero criteri diversi a seconda della regione. La «grande riforma politica» del Nazionalsocialismo si sosteneva avesse, poi, introdotto in Germania un nuovo concetto di censura, adeguato ad uno Stato «poderoso y moderno», in cui si vigilava prevalentemente proprio sul prestigio di quest'ultimo. L'aver creato un cinema «limpio, digno, sicuro» aveva trasformato, pertanto, questo regime, al pari di quello italiano, in un controllore rigido sì ma non tanto da ledere gli equilibri economici. In questo quadro generale risultava semplicemente ovvio che anche nella Spagna, una volta inglobata nel «nuevo orden europeo», dovessero funzionare organismi censori che, lungi dal costituire un ostacolo o un impedimento per l'ispirazione dell'arte cinematografica, ne orientassero, al contrario, la produzione:

«La Censura en España se ha establecido como corresponde a un Estado fuerte, moderno y comprensivo con lo que es y debe ser la película cinematográfica española y, hay que decirlo, lejos se suponer un inconveniente o un obstáculo, es un estímulo y una orientación, sin merma de ninguno de los elementos que hoy son la base e inspiración del Arte cinematográfico»¹³.

La tesi della «censura sociale», vale a dire emanazione difensiva di tutto il corpo sociale, che rifiuta ciò che ritiene inaccettabile perseguendo chi lo propone fu, d'altronde, il fondamento etico regolarmente invocato per giustificare l'esercizio

¹³ Bernardo De Cartes, *Como se ejerce en el mundo la censura cinematográfica*, «Primer Plano», n. 14, 19 gennaio 1941.

ensorio nelle quattro decadi che il regime franchista attraversò. L'istituzione di meccanismi legali di repressione e restrizione delle libertà pubbliche per garantire da una parte l'annientamento delle ideologie che sostenevano le istituzioni della seconda Repubblica e favorire, dall'altra, il consolidamento del nuovo modello politico autoritario di lì a poco legittimato dalla vittoria militare, è rintracciabile sin nei primi provvedimenti degli insorti: in questo modo – sottolinea l'autorevole storico del cinema spagnolo Román Gubern – la lotta armata incontrava il suo naturale complemento nella lotta ideologica esercitata dalla censura. Questo sistema di controllo si configurava, inoltre, come derivazione diretta della stessa struttura politica e legislativa dell'apparato statale oligarchico che stava configurandosi e che sarebbe stato presieduto, in modo indiscutibile, dal potere politico personale non sottoposto ad alcuna restrizione giuridica di Francisco Franco¹⁴, nominato capo dello Stato, del Governo¹⁵, della Falange Española Tradizionalista y de las JONS¹⁶ oltre che Generalissimo degli Eserciti di Terra, Mare e Aria. Un «totalitarismo

¹⁴ Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones Península, Barcelona 1981, pp. 15-22.

¹⁵ Nel corso di una riunione convocata in un aeroporto presso Salamanca il 21 settembre 1936 Franco fu eletto dai generali insorti comandante supremo di tutte le forze armate; dopo la liberazione dell'Alcázar di Toledo in cui si era asserragliato il comandante dell'Accademia militare José Moscardó, forte del grande prestigio che gliene derivò, riuscì a farsi attribuire anche la carica di capo dello Stato e a concentrare nelle sue mani tutti i poteri. La nomina, in un primo momento di natura transitoria e limitata alla durata della guerra, si trasformò in una investitura senza restrizioni né di potere né di durata. Per analogia con i titoli di Führer e di Duce, si fregiò dell'appellativo di *Caudillo* che rinviava ai guerrieri della Spagna medievale (Paul Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, pp. 175-191; edizione originale *Franco: a biography*, Fontana Press, London 1995).

¹⁶ Consapevole della necessità di dotarsi di una struttura politica e di un'organizzazione di Stato su cui fondare un potere che fino a quel momento derivava soltanto dal golpe militare, Franco promosse la fusione di due movimenti politici preesistenti, la Falange e la Comunità Tradizionalista che, pur diversi tra di loro sul piano ideologico, erano uniti dal comune nazionalismo. Il decreto costitutivo del nuovo partito, la Falange Española Tradizionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, stabiliva che esso fosse posto sotto il suo comando e che i membri del direttivo fossero designati per metà direttamente dal capo dello Stato (Gabriele Ranzato, *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini. 1931-1939*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 514-522. Per un approfondimento sulla storia della Falange si rinvia, oltre allo studio di riferimento di Stanley G. Payne, *Falange: a history of spanish fascism*, Stanford University Press, Stanford 1961, al volume collettaneo a cura di Miguel Ángel Ruiz Carnicer *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Instituto "Fernando El Católico", Zaragoza 2013).

personalistico», dunque, assolutamente illimitato e giuridicamente arbitrario, concorde con la negazione della divisione dei poteri e che lo rendeva responsabile, come recitava l'articolo 47 degli statuti falangisti, solo di fronte a Dio e alla Storia.

2.2. I provvedimenti legislativi adottati durante la Guerra Civile

Mentre la Junta Técnica del Estado con sede a Burgos¹⁷ provvede a nominare una commissione che si sarebbe occupata di cultura ed educazione, presieduta da José María Pemán, nel novembre 1936 a Salamanca, sede del quartier generale di Franco, si procedette alla creazione dell'Oficina de Prensa y Propaganda sotto la guida del generale Millán Astray¹⁸ e con la collaborazione di Ernesto Giménez Caballero, Juan Aparicio, Víctor de la Serna e Antonio de Obregón. Contemporaneamente la Junta completò il suo programma di lotta ideologica con l'emanazione, il 23 dicembre 1936, della prima norma censoria relativa alla comunicazione sociale, con la quale proibì la produzione, il commercio e la circolazione di giornali e di pubblicazioni di carattere pornografico o di orientamento

¹⁷ L'organismo esecutivo creato dai golpisti, che sostituì la Junta de Defensa Nacional, era composta dalla segreteria generale del capo dello Stato, dalla segreteria generale degli Affari Esteri e dal governo generale, a cui si aggiunsero sette commissioni o dipartimento ministeriali. Rimase in carica fino al gennaio del 1938 quando si formò il primo governo guidato da Francisco Franco (P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit. p. 180).

¹⁸ Monocolo e mutilato di un braccio, noto per aver fondato la Legione straniera spagnola, il generale Astray non era – a giudizio di Paul Preston – l'uomo più adatto a illustrare al mondo esterno la causa dei ribelli: egli stesso, come i collaboratori di cui si era circondato e che incitava a minacciare di morte i giornalisti, rappresentavano le punte estreme della propaganda nazionalista proprio per la loro indole cruenta e l'inclinazione alla violenza feroce sia verbale che fisica. Nel formulare questo giudizio di inadeguatezza lo storico inglese fa anche riferimento all'aspro scambio di battute tra lo stesso generale e l'allora rettore dell'Università di Salamanca Miguel de Unamuno in occasione delle celebrazioni per l'anniversario della scoperta dell'America il 26 ottobre 1936: l'aver fatto risuonare in quella occasione gli slogan nazionalisti e aver minacciato di morte gli intellettuali avrebbe, infatti, già screditato non poco lo schieramento nazionalista di fronte all'opinione pubblica internazionale (Paul Preston, *La guerra civile spagnola. 1936-1939*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999, pp. 165-167; l'edizione originale *A concise history of the spanish civil war*, Fontana, London 1996, è stata rivista e ripubblicata in occasione dell'ottantesimo anniversario dello scoppio del conflitto. Un ritratto più dettagliato della figura di Millán Astray è delineato in Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Plaza & Janés, Barcelona 1999, pp. 63-98).

politico socialista, comunista e liberale, obbligando i proprietari di attività dedicate alla stampa, al commercio o al prestito di questi prodotti a consegnarli entro quarantotto ore dalla diramazione del provvedimento. Da questa ordinanza restavano, dunque, esclusi in maniera sorprendente strumenti comunicativi che pure erano di grande impatto quali le pellicole cinematografiche.

Alla non certo trascurabile pecca si supplì solo nel marzo del 1937, vale a dire ben otto mesi dopo la proclamazione della sollevazione militare, con l'istituzione dei Gabinetes de Censura Cinematográfica di Siviglia e La Coruña, una duplicità riconducibile alla distribuzione delle aree geografiche occupate dai militari, con la zona dell'Andalusia sotto il comando del generale Queipo de Llano e una porzione del Nord della penisola controllata dal generale Mola¹⁹.

Il preambolo del provvedimento, nel sottolineare l'importanza della vigilanza sulle forme di spettacolo pubblico in particolare cinematografico, sembrava paradossalmente mettere ancora più in risalto la gravità del ritardo:

«En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado no puede desatenderse la que afecta a los espectáculos públicos, que tanta influencia tienen en la vida y costumbres de los pueblos, y siendo uno de los mayor divulgación e influencia, sobre todo en los momentos presentes, el cinematógrafo, exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que en el mismo deben imperar, y a ello, sin dificultar el funcionamiento de estos centros, armonizando todos los intereses que representa, tiende la presente Orden»²⁰.

¹⁹ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, cit., pp. 22-24.

²⁰ Gobierno General, *Orden.- Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña*, Boletín Oficial del Estado (di qui in poi BOE) n. 158 del 27/03/1937, p. 818 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 12/08/2017).

Ponendo ad ogni modo rimedio a tale pecca, nell'articolo 1 si definiva la *mission* dei due organi competenti che consisteva nel revisionare, ed eventualmente proibire, tutte le pellicole autorizzate a entrare o prodotte sul suolo nazionale, rilasciando a quelle approvate il corrispondente certificato secondo il modello fornito (art. 3), da duplicarsi in tante copie da allegare a ciascun esemplare in celluloide. Come sanzione per gli impresari che avrebbero ignorato il divieto di esibire film non approvati o non dotati di certificato veniva stabilita un'ammenda di cinquemila *pesetas* in prima battuta e la chiusura del locale in caso di recidiva (art.4). Dato il carattere nazionale della giurisdizione delle due commissioni, si stabiliva che la preesistente Junta de Censura già attiva a Siviglia continuasse la sua attività con carattere transitorio (art. 8). I componenti dei collegi giudicanti, presieduti dal Gobernador Civil, erano così individuati: un rappresentante dell'autorità militare, uno dei Centros Culturales del Estado e tre membri espressi rispettivamente dall'Asociación de Padres de Familia, dalle imprese cinematografiche e dalla Sociedad de Autores²¹.

Un nuovo provvedimento del 19 ottobre promulgato dalla Secretería General del Estado dispose che i due organi fossero ricondotti alle dipendenze della Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, istituita grazie a un decreto del 14 gennaio dello stesso anno presso la Secretería General del Jefe del Estado – controllata da Nicolás Franco – con l'intento di far conoscere, attraverso l'impiego dei giornali e degli altri mezzi di comunicazione tra i quali veniva espressamente citato il cinema, sia in Spagna come all'estero,

²¹ Ibidem.

«[...] el carácter del Movimiento Nacional, sus obras y posibilidades y cuantas noticias exactas sirvan para oponerse a la calumniosa campaña que se hace por elementos “rojos” en el campo internacional»²².

L'«Orden circular» firmata a Salamanca dallo stesso fratello del Generalissimo stabiliva che la Delegación avrebbe dettato le disposizioni per «una mayor eficiencia y unidad en las normas de admisión, censura y distribución de películas» (art. 2), oltre a esercitare il controllo di «argumentos, guiones y de los copiones de las películas ideadas y realizadas en territorio nacional» (art. 3). All'autorità della stessa Delegación venivano sottoposti tutti gli organismi con competenza in materia, in modo tale da mettere ordine nella proliferazione di enti censori sparsi sul territorio e non coordinati tra di loro che aveva avuto luogo nei mesi precedenti (art. 1)²³. A questo scopo, di lì a poco, sarebbe stata creata una Junta Superior de Censura Cinematografica con sede a Salamanca²⁴: quest'ultima ordinanza del 10 dicembre 1937 – a circa un anno di distanza dall'istituzione della censura delle pellicole in territorio repubblicano²⁵ - rivestì un'importanza significativa in quanto modellò il sistema burocratico generale che, con qualche ritocco formale, sarebbe rimasto in vigore anche nelle decadi successive. Nel secondo articolo si stabiliva una distinzione gerarchica di responsabilità tra il Gabinete de Censura di Siviglia e la Junta di Salamanca: al primo organo avrebbero dovuto essere sottomesse tutte le pellicole circolanti sul territorio, mentre al secondo veniva affidato il compito di

²² Raúl C. Cancio Fernández, *BOE, cine y franquismo*, Tirant Lo Blanch, Valencia 2011, p. 22.

²³ Secretaría General del Jefe del Estado, *Orden circular.- Disponiendo que la censura cinematográfica pase a depender de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*, BOE n. 370 del 25/10/1937, p. 4013 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 02/07/2017).

²⁴ Secretaría General del Jefe del Estado, *Orden circular.- Normas para lo aplicación de la circular de 19 de octubre sobre censura cinematográfica*, BOE n. 418 del 12/12/1937, pp. 4771-4772 (Ibidem, 02/07/2017).

²⁵ José María Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 1983, p. 22.

censurare i film di propaganda sociale, politica o religiosa. La Junta, il cui giudizio era considerato insindacabile, assunse anche l'incarico di conservare i frammenti di pellicola oggetto di tagli nel suo archivio per due anni, trascorsi i quali si sarebbe proceduto alla distruzione degli stessi (art. 3). Per sostenere i costi delle due istituzioni, si stabilì che fossero pagate cinque *pesetas* per ogni pellicola visionata a Siviglia e dieci per quelle vagliate anche a Salamanca. Ai lavori delle due commissioni censorie partecipavano un presidente, nominato dalla Delegación del Estado para Prensa y Propaganda che provvedeva a indicare anche un funzionario per l'incarico di segretario, un rappresentante dell'autorità militare, uno della Falange e un altro dell'autorità ecclesiastica (art. 2). Se dunque, dal punto di vista giuridico, si introduceva il principio dell'infallibilità del giudizio censorio senza lasciare alle controparti nessuna possibilità di difesa («los acuerdos de la Junta seràn inapelables» art. 4), il provvedimento istitutivo non forniva indicazioni né criteri relativi ai temi o alle scene censurabili, decretando di fatto l'arbitrarietà delle decisioni che dovevano semplicemente attenersi alle istruzioni fornite dalla Delegación. Per quanto riguarda, invece, l'influenza dei diversi azionisti del nuovo regime, il documento sanciva anche formalmente la posizione dominante esercitata, in quel momento e non solo, dalla triade Esercito-Falange-Chiesa cattolica²⁶. Rispetto alla costituzione precedente, tra i commissari, infatti, venne confermato solo il rappresentante delle forze armate, nominato direttamente dal quartier generale di Franco, mentre la presenza degli addetti ai lavori e dei padri di famiglia fu sostituita da quella dei falangisti e da un sacerdote nominato dal prelado della città dove era insediata la giunta. A risarcire parzialmente la perdita della rappresentanza dei produttori, venne

²⁶ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., pp. 24-26.

introdotta la possibilità di ottenere la modifica del verdetto: in caso di respingimento da parte della giunta sivigliana, infatti, gli imprenditori potevano provare a presentare la stessa pellicola alla Junta Superior di Salamanca richiedendo un pronunciamento questa volta definitivo, oppure modificare il film sottomettendolo al Gabinete de Censura di Siviglia come opera nuova, riservandosi così la possibilità di ricorrere solo in un secondo momento ai censori di Salamanca²⁷.

Questa organizzazione del sistema di controllo rimase in vigore per i successivi nove mesi, con due modifiche, tuttavia, sostanziali. La Junta Superior de Censura Cinematografica fu trasferita da Salamanca a Burgos, nuova capitale politica dello Stato, mentre le competenze censorie passarono alle dipendenze della Secretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio dell'Interno controllato da Ramón Serrano Suñer²⁸. Con la legge del 30 gennaio 1938 che configurò l'architettura amministrativa dello Stato, infatti, furono istituiti undici dipartimenti ministeriali tra i quali quello per gli affari interni assegnato al falangista cognato di Franco a cui vennero affidate le competenze in materia di comunicazione sociale. Poche settimane dopo un altro esponente del partito, Dionisio Ridruejo, fu nominato direttore generale del Servizio Superiore di Propaganda²⁹. Nell'aprile dello stesso anno fu creato il Departamento Nacional de Cinematografía per la cui guida fu scelto ancora una volta un falangista, Manuel Augusto García Viñolas, insieme a un altro scrittore, Antonio de Obregón, in qualità di segretario generale. Come conseguenza le funzioni della

²⁷ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 129.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ministerio del Interior, *Decreto nombrando Jefe del Servicio Nacional de Propaganda del expresado Ministerio a don Dionisio Ridruejo Jiménez*, BOE n. 504 del 09/03/1938, p. 6163 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 05/07/2017).

Junta Superior passarono a dipendere dal Dipartimento «con útil unificación de criterios»³⁰.

Dopo che il regime ebbe provveduto a colmare il vuoto legislativo relativo all'ordinamento giuridico della stampa con la *Ley de prensa*³¹, che impose dure restrizioni, emanando l'ordinanza del 2 novembre 1938 Serrano Suñer procedette a riorganizzare anche la censura cinematografica, considerando prioritario porre sotto il controllo diretto dello Stato uno strumento di comunicazione tanto influente come il cinema. Si legge, infatti, nel preambolo:

«Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión. La experiencia del sistema hasta haora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia»³².

Di conseguenza il Ministero dell'Interno creava due organismi distinti, entrambi alle sue dipendenze, affiancando alla Junta Superior, che comunque manteneva il suo primato, la Comisión de Censura Cinematográfica (art. 1) presieduta dal capo del Departamento Nacional de Cinematografía e da quattro membri designati dal Ministero su proposta, rispettivamente, degli organismi deputati alla Defensa Nacional e all'Educación Nacional, della Jerarquía Eclesiástica e della Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda (art. 2). Le stesse autorità avrebbero dovuto fornire indicazioni anche per i componenti della Junta presieduta

³⁰ Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, Editora Nacional, Madrid 1972, vol. I, p. 239.

³¹ Ministerio del Interior, *Ley de Prensa*, BOE n. 549 del 23/04/1938, pp. 6915-6917 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 05/07/2017).

³² Ministerio del Interior, *Orden sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica*, BOE n. 128 del 05/11/1938, pp. 2222-2223 (Ibidem, 05/07/2017).

da un delegato del Ministero dell'Interno. Rispetto alla normativa precedente ciò implicava un ampliamento dei settori rappresentati, aprendo di fatto a un commissario espresso dal Ministerio del Interior retto all'epoca dal cattolico monarchico Pedro Sáinz Rodríguez³³.

L'instaurazione di un ordinamento censorio di carattere nazionale fu salutato dalla rivista «Primer Plano» come una conquista preziosa del nuovo Stato, un elemento di differenziazione notevole rispetto all'apparato precedente, nell'ottica di un accentramento amministrativo che, cancellando con un colpo di spugna le autonomie e le diversità territoriali, non poteva far altro che giovare all'intera nazione. Rivolgendosi ad un fantomatico *alcalde* di una imprecisata città spagnola che avrebbe chiesto informazioni per stabilire nella sua località una censura cinematografica, dopo aver sintetizzato le tappe giuridiche inerenti che avevano condotto a quel risultato, partendo dalla creazione degli enti di La Coruña e Siviglia, la redazione del periodico articolò in tal modo la risposta:

«[...] Así queda suficientemente garantizada la vigilancia dentro de los términos posibles en espectáculos de esta naturaleza, y se consigue una unidad de criterio orientador que hubiera sido imposible imponer fraccionando la misión en jurisdicciones comarcales, o confiándola a la exégesis de las autoridades de cada provincia.

Este último sistema, al dar origen a constantes contrachuques de criterios, hubiera desembocado en un embrollo incuestionable, nocivo para el desarrollo floreciente de la Cinematografía española.

Como ve usted, señor alcalde, sería inaudito pretender, en nombre de cualquier principio, la conveniencia de que en su pueblo se estableciese una Censura Cinematográfica, pues no hay una moral ni una política distintas para cada uno de los pueblos españoles, ni conviene al aspecto nacional

³³ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 31.

[...] ese procedemiento liberal de que todos nos sintamos capaces para opinar de todas las cosas y para crear nuestras capillas que, a veces, [...] sólo sirven para debilitar la fe. No es realmente maravilloso hallar cierta propensión entre los españoles para juzgar cada cual las cosas desde un punto de vista; pero ello pertenece a otro régimen, totalmente abolido [...]. La facultad de impedir en un momento dado y por razones eminentemente graves, las proyección de una película, es un suceso que se da en todas las manifestaciones de la vida pública y que no es exclusivo del cine. Pero pensar que esta excepción crea su sistema, organizando Censuras provinciales que dispersan la autoridad central, es un error evidente en el que ninguna autoridad nuestra ha podido caer»³⁴.

Così, a due anni dall'entrata in vigore del provvedimento firmato da Serrano Suñer, il periodico rendeva noti i nominativi dei componenti dei due organi:

«Concentran ambos organismos la responsabilidad de toda fiscalización moral del cine, en su aspecto politico, religioso, pedagógico y castrense. Así, la Comisión de Censura está integrada por el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía³⁵, como presidente, y reverendo Padre Puyal (nombrado por la Autoridad Eclesiástica); ilustrísimo señor don Romualdo Alvarez de Toledo, director general de Primera Enseñanza (por el Ministerio de Educación Nacional), y coronel señor Giménez Hortega (por el Ministerio de la Guerra). El cargo de vocal de Prensa y Propaganda, vacante en la actualidad, lo asume el presidente de la Comisión.

Componen la Junta Superior don Melchor Fernández Almagro, como presidente (nombrado por el excelentísimo señor ministro de la Gobernación) y los vocales señor García Viñolas (por el Ministerio de Prensa y Propaganda); reverendos Padres Alonso y Peyró (por la Autoridad Eclesiástica); don Miguel Muzquiz (por el Ministerio de Guerra), y don José Valenzuela (por el Ministerio de Educación Nacional)³⁶.

³⁴ *La Censura Cinematográfica*, «Primer Plano», n. 6, 24 novembre 1940.

³⁵ Carica in quel momento ricoperta dallo stesso direttore della rivista Manuel Augusto García Viñolas.

³⁶ *La Censura Cinematográfica*, «Primer Plano», cit.

La sede di entrambe le commissioni doveva coincidere con quella del Ministero dell'Interno, a cui spettava anche indicare come segretari due dei suoi funzionari. Il sistema censorio così delineato si basava sul criterio dei due gradi di giudizio. Di pertinenza esclusiva della Junta era, infatti, la valutazione in un'unica istanza dei documentari e dei notiziari, nonché delle produzioni del Departamento: in seconda istanza, invece, era incaricata di revisionare tutte le altre produzioni private (art. 3) che in prima battuta erano già passate al vaglio della Comisión (art. 4) - della quale poteva, dunque, correggere eventuali errori - intervenendo anche nel caso di difformità di giudizio tra il Presidente e gli altri membri, o nell'eventualità in cui si fosse registrato il voto contrario di un Commissario. In tale circostanza scattava, infatti, la revisione d'ufficio da parte del primo organo (art. 5) al quale potevano ricorrere in appello anche i produttori o gli esercenti nel termine di quindici giorni dalla notifica del respingimento parziale o totale della pellicola (art. 8). L'ordinanza confermava, inoltre, l'obbligo per coloro che sottoponevano l'opera al vaglio dei commissari di consegnare le parti tagliate o per richiesta dei censori o per iniziativa propria; i frammenti di pellicola sarebbero stati conservati sempre per due anni (art. 11 e 13). Oltre ad indicare nel dettaglio le somme da versare per tutte le richieste di revisione e per ottenere il certificato (art. 17), gli articoli successivi ribadivano la comminazione di sanzioni pecuniarie - pur senza quantificarle - per coloro che avrebbero disatteso le disposizioni censorie (art. 16), stabilite per competenza dal Ministero dell'Interno, e affidavano la vigilanza sul rispetto e l'applicazione dei verdetti alle autorità locali (art.15)³⁷.

³⁷ Ministerio del Interior, *Orden sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica*, cit.

2.3. L'organizzazione del sistema censorio nei primi anni Quaranta (1939-1945)

All'indomani della fine del conflitto intestino, il franchismo diede continuità alla sua politica in materia di comunicazione sociale innanzitutto attraverso il dirigismo nell'ambito dell'informazione giornalistica, con la pubblicazione di un considerevole numero di testate direttamente di proprietà statale dipendenti dall'Aministración de Semanarios y Revistas della Delegación Nacional de Prensa, e il perfezionarsi delle restrizioni di carattere amministrativo e censorio³⁸. Dopo aver introdotto con un provvedimento del 15 luglio 1939 la censura preventiva per le rappresentazioni teatrali, le opere liriche e le partiture musicali, l'esacerbato interventismo del regime nel settore dello spettacolo si manifestò anche attraverso le norme relative all'accesso dei minori nelle sale cinematografiche emanate il 24 agosto 1939. Con questo provvedimento legislativo pubblicato pochi giorni dopo a firma di Serrano Suñer, lo Stato si preoccupava – come si legge nel preambolo – di tutelare i bambini e i ragazzini dai «danni» che poteva procurare la proiezione di pellicole non idonee nella gran massa di spettatori che costituivano il pubblico infantile. A questo scopo, si proibiva ai minori di quattordici anni di assistere agli spettacoli ordinariamente programmati nei cinema, essendo loro riservato l'accesso solo alle sessioni appositamente organizzate con pellicole approvate *ad hoc* dagli organi censori (art. 1), ai quali, secondo le disposizioni della legge del 2 novembre 1938, era demandato anche il compito di classificare i film revisionati (art. 6). Nelle sessioni dedicate, che avrebbero dovuto essere obbligatoriamente programmate da

³⁸ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 57.

tutti i gestori di sala nei giorni festivi, comprese le domeniche, e in quelli di chiusura delle scuole (art. 2), veniva imposto dal 1° gennaio dell'anno successivo l'inserimento di una pellicola di carattere educativo o patriottico in aggiunta a quelle ricreative. I bambini con meno di quattro anni potevano essere accompagnati solo dai genitori nelle sessioni ordinarie e anche da altre persone in quelle straordinarie (art.4). Alle imprese cinematografiche era vietato indicare nei programmi, nei cartelloni o negli annunci, in generale in tutti gli strumenti pubblicitari, che i film in promozione erano stati proibiti ai minori (art. 5)³⁹.

Il quadro si completò con l'Orden del 18 aprile 1940 con la quale tutte le manifestazioni e i discorsi pubblici pronunciati fuori dell'ambito di pertinenza – e, dunque, anche dalla responsabilità - della Chiesa, della Falange e dell'Università dovevano essere preventivamente autorizzati dalla Dirección General de Propaganda. In questo modo «el intervencionismo en materia de espectáculos, celebraciones o actos públicos era prácticamente ilimitado»⁴⁰ – chiosa Gubern - tanto da giungere a misure estreme quali il divieto governativo di celebrare nel 1940 la cena della vigilia di Natale in ristoranti o locali pubblici.

Tornando più specificamente al cinema, il passo successivo nel percorso legislativo iniziato nel periodo bellico fu l'istituzione nel luglio 1939 di un organismo unico deputato alla censura che si sarebbe occupato da quel momento in poi anche dell'esame preventivo dei copioni cinematografici⁴¹. Il preambolo e i primi

³⁹ Ministerio de la Gobernación, *Orden regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo*, BOE n. 245 del 02/09/1939, p. 4883 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta,06/07/2017>).

⁴⁰ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, cit., p. 58.

⁴¹ L'obbligo di sottoporre alla censura preventiva argomenti e sceneggiature cinematografiche rimase in vigore fino al 14 febbraio 1976 (Ivi, p. 60.)

articoli dell'ennesimo provvedimento siglato da Serrano Suñer, infatti, così recitavano:

«En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios que presiden esta obra de educación posean en todo momento unidad precisa y duración segura, conviene crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno y la realice, aplicándola a cada caso particular.

En virtud de lo expuesto, este Ministerio ha dispuesto:

Artículo primero. – Se crea una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General del mismo.

Artículo segundo. – Dicha Sección de Censura estará consituída por los Organismos necesarios y suficientes, que le permitan atender a su cometido en orden: 1.º A la censura de toda clase de publicaciones no periódicas, y de aquellos periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa; 2.º A los originales de obras teatrales, cualquiera que sea su género; 3.º A los guiones de películas cinematográficos; 4.º A los originales y reproducciones de carácter patriótico; 5.º A los textos de todas las composiciones musicales que lo lleven, a las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial. Los organismos de censura que la publicación de presente Orden interviniesen las obras comprendidas en los cinco apartados anteriores trasladarán la documentación correspondiente a la Sección de Censura, que se hará cargo para lo sucesivo de las tramitaciones [...]»⁴².

All'inizio degli anni Quaranta, il sistema di controllo sul cinema venne rafforzato regolamentando anche le procedure produttive in vista di una incipiente ripresa dell'industria spagnola dopo la fine dei combattimenti che negli anni precedenti avevano insanguinato il territorio nazionale. Le imprese impegnate in

⁴² Ministerio de la Gobernación, *Orden creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General*, BOE n. 211 del 30/07/1939, pp. 4119-4120 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 06/07/2017).

queste attività furono obbligate dall'aprile 1940 a presentare una programmazione semestrale riassuntiva di tutte le operazioni previste e a chiedere al Departamento Nacional de Cinematografía il permesso di iniziare le riprese di ogni film indicando in dettaglio, oltre naturalmente alla ditta produttrice, il titolo, il periodo e i luoghi in cui si sarebbe svolta la storia; i personaggi, l'orientamento e la sintesi della trama e, infine, il quadro completo dei collaboratori alla realizzazione della pellicola. Come sottolinea Gubern, questo provvedimento istituzionalizzava una triplice censura, aggiungendo alle altre de trafele già esistenti, cioè l'esame della sceneggiatura e dell'opera ultimata, aspetti diversi quali, ad esempio, l'esame della «tesis de la obra» e dell'ambientazione spazio-temporale⁴³.

Ancor più significativo in relazione alle dinamiche interne al regime e al legame a doppio filo tra politica e comunicazione fu il passaggio successivo con il quale, nello stesso arco cronologico caratterizzato sulla scena internazionale dall'avanzata delle forze dell'Asse sul campo di battaglia della seconda guerra mondiale, si concretizzò in Spagna la preminenza dell'influenza falangista anche sul piano propagandistico-culturale e, dunque, cinematografico. Nel maggio del 1941 venne, infatti, creata la Vicesecretaría de Educación Popular della Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, un organismo statale alle cui dipendenze furono trasferiti nell'ottobre dello stesso anno, tutti i servizi e gli enti competenti in materia di stampa e propaganda prima collegati alla Subsecretaría de Prensa y Propaganda e al Ministerio de la Gobernación⁴⁴. La decisione veniva formalmente ricondotta nell'ambito del processo graduale di

⁴³ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, cit., p. 64.

⁴⁴ Jefatura del Estado, *Ley por la que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de F. E. T. y de las J. O. N. S., que se crea por la presente Ley*, BOE n. 142 del 22/05/1941, pp. 3636-3637 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 08/07/2017).

revisione della legge del 30 gennaio 1938, con la quale in via provvisoria si era strutturata l'Amministrazione Centrale dello Stato: non ritenendosi conveniente la costituzione di un Ministero indipendente dei servizi di propaganda, nella considerazione dell'importanza dottrinale e politica di questi ultimi, si giudicava, tuttavia, opportuno il loro inserimento «en los organos elaboradores de la doctrina politica del Estado, por lo que se organizarán dentro del Partido mediante la creación de una Vicesecretaría que se llamará de Educación Polupar»⁴⁵. Il suo fine era «la propagación del modelo ideológico y cultural de FET y de las JONS, el cerrar el paso a la heterodoxia y, eventualmente, la represión del heterodoxo» e per questo, fino all'estate del 1945, l'istituto acquisì nella sua sfera di pertinenza praticamente la totalità degli aspetti della comunicazione sociale, qualsiasi forma di espressione pubblica, per mezzo di immagini, suoni e testi⁴⁶. Nel novero delle varie delegazioni nazionali in cui era articolata la Vicesecretaría comparve anche la Delegación Nacional de Cinematógrafo y Teatro⁴⁷, alla quale sarebbero stati ben presto ascritti i due enti censori già esistenti. Come diretta conseguenza di questi cambiamenti, si determinò, infatti, l'esigenza di riorganizzare anche la censura cinematografica. Se nell'atto fondante dell'organo si era ribadita la preservazione sia della Junta Superior che della Comisión de Censura Cinematográfica come entità autonome dipendenti, però, dalla stessa Vicesecretaría (art. 10), nel nuovo provvedimento del 23 novembre

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Benito Bermejo Sánchez, *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), un "ministerio" de la propaganda en manos de Falange*, «Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea», n. 4, 1991, pp. 73-74 e seguenti (disponibile online: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2728>, 24/03/2019).

⁴⁷ Secretaría General del Movimiento, *Decreto por el que se organizan los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. y de las J. O. N. S.*, BOE n. 288 del 15/10/1941, pp. 7987-7988 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 09/07/2017).

1942⁴⁸ firmato da Gabriel Arias Salgado si stabiliva che l'esercizio della censura spettava alla Commissione mentre alla Giunta Superiore erano affidate le procedure di revisione e controllo (art. 1 e 4). Anche la composizione delle due istituzioni veniva così modificata:

«Art. 2.º La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por el Vicesecretario de Educación Popular, y cinco Vocales, nombrados por el mismo, a propuesta unipersonal, respectivamente, del Ministerio del Ejército, de la Autoridad Eclesiástica, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) los cuatro primeros, y el quinto de ellos será Lector Censor de guiones del Departamento de Cinematografía y Teatro.

La Junta Superior de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por la Vicesecretaría de Educación Popular, y cinco Vocales, designados en forma análoga a los de la Comisión Nacional, y que podrá ser presidida por el delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, cuando lo estime oportuno»⁴⁹.

Rispetto al precedente consesso, dunque, si segnala la significativa presenza di un esponente del Ministero competente in materia di finanziamento e protezione della produzione nazionale. Altra novità degna di nota è l'inserimento tra le competenze della Commissione dell'esame non solo dei film tanto spagnoli quanto stranieri, ma anche del materiale pubblicitario che le case di distribuzione o i proprietari delle pellicole avrebbero consegnato con esse ai gestori delle sale (art. 3): fotogrammi, locandine, fotografie e programmi illustrati dovevano essere materialmente sottomessi alla Commissione, mentre i manifesti di grande formato,

⁴⁸ Secretaría General del Movimiento, *Vicesecretaría de Educación Popular.- Disponiendo la reorganización de los organismos de censura cinematográfica*, BOE n. 330 del 26/11/1942, pp. 9630-9632 (ibidem, 09/07/2017).

⁴⁹ Ivi, p. 9631.

difficilmente trasportabili, dovevano essere riprodotti in scala con disegni fedeli affinché tutto potesse essere esposto, poi, con il relativo timbro di approvazione (art. 19).

Il provvedimento regolava, inoltre, nel dettaglio anche il funzionamento interno degli organi censori stabilendo nel quinto articolo che:

«Todos los componentes de la Comisión y de la Junta tendrán voz en la apreciación general de las películas sometidas a censura, pero a la terminación del examen de aquéllas cada uno de los Vocales emitirá dictamen escrito y firmados con la resolución que considere prudente, teniendo en cuenta cada uno de ellos, exclusivamente, los puntos de vista propios de la representación que ostente, o sea, militar y de defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto; - este último ha de comprobar además en las películas de producción nacional si la realización de las mismas se adapta al guión autorizado.

[...]

El Presidente, a la vista de los dictámenes emitidos por los Vocales y sin que pueda tomar decisión positiva en caso de algún dictamen negativo, aún cuando sí negativa ante dictámenes positivos, hará propuesta de resolución definitiva que, certificada por el Secretario, será elevado al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro. El Delegado Nacional expedirá el documento oportuno con la resolución de la Comisión»⁵⁰.

Il parere di ogni commissario era, dunque, vincolante e doveva proporre esplicitamente un giudizio di totale approvazione/respingimento o eventuali tagli che potevano rendere la pellicola accettabile (art. 5). La risoluzione definitiva avrebbe, così, determinato anche se essa poteva essere considerata «recomandable o

⁵⁰ Ibidem.

semplemente tolerada» per i minori di sedici anni o se, al contrario, ne veniva autorizzata la visione solo per gli adulti (art. 6).

Le sessioni dei due comitati dovevano rimanere segrete e non potevano assistervi altro che i componenti stessi, a meno che, in casi eccezionali e debitamente giustificati, non fosse concessa una deroga dai Presidenti (art. 2). Data la necessità di tempi rapidi, nella circostanza in cui ad essere sottomessi alla censura fossero stati documentari, il verdetto doveva essere espresso nell'arco di quarantotto ore, mentre per i film di finzione si prevedeva un termine di quindici giorni (art. 12).

Sebbene la *ratio* dell'intervento di modifica della procedura di controllo espressa nel preambolo fosse l'esigenza di garantire un criterio di unità conforme a quanto postulava il *Movimiento*, per favorire una migliore efficacia nel servizio riunendo in un solo organismo le funzioni e le competenze prima disperse in due e, allo stesso tempo, limitare il più possibile ostacoli, elusioni e ritardi «dejando a salvo las garantías que corresponden a los interes particulares, siempre respetables, pero subordinados al superior fin de la educación general, afectado de manera decisiva por un medio de tan extraordinaria difución como es el cinematógrafo», nella sostanza le novità segnalate non rappresentavano stravolgimenti significativi. Il nuovo provvedimento – osserva, infatti, Gubern – supponeva una certa sistematizzazione giuridica delle esigenze derivate dalle necessità politiche e ideologiche nella vigilanza e nel controllo delle forme di espressione cinematografica dopo cinque anni di esperienza, tuttavia nelle linee essenziali finiva per perpetuare il modello e la pratica censoria derivata dalla normativa precedente. Questo carattere di continuità sarebbe valso non solo per il passato, ma anche per il futuro del regime: la filosofia dell'apparato censorio e i suoi metodi concreti di attuazione, con i necessari

ritocchi formali spesso dettati da bisogni congiunturali, avrebbero persistito per le tre decenni successive⁵¹.

Da questo punto di vista, la modifica degli equilibri sia interni che esterni conseguente alla conclusione del secondo conflitto mondiale, non avrebbe inciso sulla struttura del sistema di controllo, pur condizionandone inevitabilmente i meccanismi e i principi di applicazione. Il 1945 segnò, infatti, un ridimensionamento dell'influenza del nazionalsindacalismo falangista nel campo della celluloide a favore di un corrispondente rafforzamento del nazionalcattolicesimo: nel luglio di quell'anno la Vicesecretaría cessò di fatto di esistere passando dalle dipendenze della Secretaría General del Movimiento al controllo del Ministerio de Educación Nacional, retto dal cattolico integralista José Ibañez Martín. La voce dei falangisti continuò a farsi sentire attraverso la stampa che faceva capo al partito, fuori dal controllo e spesso in polemica con i nuovi organi competenti: anche la creazione del Ministerio de Información y Turismo nel 1951 è considerabile, in certo qual modo, una rivincita del duo Gabriel Arias Salgado-Juan Aparicio López che avevano rappresentato una costante nel gruppo dirigente della Vicesecretaría⁵². Ma di fatto, il peso della morale cattolica sul piano cinematografico diventò sempre più consistente, tanto che l'azione censoria finì per concentrare prioritariamente la sua attenzione verso le questioni di moralità sessuale piuttosto che verso gli aspetti di carattere politico-ideologico⁵³.

⁵¹ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 72 e 80.

⁵² B. Bermejo Sánchez, *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), un "ministerio" de la propaganda en manos de Falange*, «Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea», cit. p. 93.

⁵³ R. C. Cancio Fernández, *BOE, cine y franquismo*, cit., pp. 46-47. Come sottolineato in questo studio, una delle prime manifestazioni della suddetta inversione di rotta fu la creazione il 28 giugno del 1946 di una Junta Superior de Orientación Cinematográfica in cui si fusero le due commissioni preesistenti e che si costituì quale primo organismo consultivo in materia di controllo

2.4. L'applicazione delle norme e il funzionamento della censura

Il breve excursus giuridico appena delineato mette in evidenza come una delle costanti dei provvedimenti che definirono la struttura della censura nei primi anni del franchismo sia stata la necessità di accentrare l'azione di controllo e uniformare l'operato degli enti di volta in volta preposti, conferendo loro un'autorità che non potesse essere messa in discussione da altri soggetti sia pure istituzionali e che avesse una ricaduta uniforme sull'intero territorio nazionale. Tale esigenza nasceva da almeno due ragioni di ordine storico: la prima è riconducibile all'antecedente tradizione decentralizzata della censura in epoca repubblicana per cui l'esame dei singoli film era inizialmente affidato alle autorità periferiche e ogni governatore civile o sindaco poteva sospendere le proiezioni nel caso in cui lo ritenesse opportuno⁵⁴. Il vezzo degli amministratori locali di entrare nel merito delle questioni censorie, senza limitarsi a vigilare sull'attuazione delle direttive degli organi competenti, contravvenendo alle prerogative che la legge affidava loro, fu evidentemente un'abitudine dura a morire se ancora nel 1941 anche dalle colonne delle riviste specializzate, illustrando la prassi censoria, si sentiva la necessità di precisare i limiti del loro raggio d'azione:

«La vigilancia e inspección de todo lo relativo a la Censura Cinematográfica corresponde a los gobernadores civiles, en las capitales de provincias, y a los alcaldes, en las demás poblaciones. A estas autoridades incumbe, únicamente la vigilancia – nunca la modificación ni sanción – de películas que

cinematografico; con un successivo intervento legislativo del 7 ottobre 1947 che ne regolamentava il funzionamento, fu introdotta la facoltà del commissario ecclesiastico di porre il diritto di veto in caso di disaccordo con la maggioranza della Junta, in cui non si prevedeva più, tra l'altro, alcuna rappresentanza militare.

⁵⁴ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 122 e nota.

vayan provistas del certificado expedido por los organismos de Censura del Ministerio de la Gobernación, únicos autorizados para ello»⁵⁵.

La seconda ragione coincide con la proliferazione di enti censori non coordinati e sparsi sul territorio che si erano venuti a creare nei primi mesi della Guerra Civile generando una confusione che la crescente burocratizzazione del nuovo stato nazionalista aveva finito per contribuire a incrementare. Le giunte locali e provinciali, oltretutto, furono affiancate da gabinetti di censura per così dire privati o ufficiosi, che si formarono soprattutto in ambienti cattolici. La campagna moralizzatrice del cinema che attraversò il cattolicesimo europeo negli anni Trenta, a cui diede impulso la pubblicazione dell'enciclica papale *Vigilanti cura*, coinvolse in pieno anche i fedeli e il clero spagnolo⁵⁶: se già negli ultimi mesi della Repubblica si erano moltiplicate le iniziative volte ad applicare la linea dettata dal Vaticano in tutte le sue proposte (ulteriore riprova, secondo Emeterio Diez Puertas dello scollamento verso il governo legittimo ritenuto responsabile di una decadenza morale in cui era caduta la società spagnola e di cui il cinema era stato ampiamente fautore), dopo lo scoppio del conflitto gli *alcaldes* e i governatori locali finirono spesso per delegare ai parroci o ad alcuni membri dell'Azione Cattolica il compito di rivedere ed eventualmente correggere i dettami della precedente censura repubblicana relativi ai film in quel momento in circolazione⁵⁷.

L'applicazione pratica del meccanismo censorio progressivamente costruito durante il conflitto, entrò nella sua fase più intensa dopo l'occupazione, agli inizi del

⁵⁵ Pio Garcia, *Censura Cinematográfica Española*, «Primer Plano», n. 12, 3 gennaio 1941.

⁵⁶ Fernando Sanz Ferreruella, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, «Istitución Fernando El Catolico», Zaragoza 2013, pp. 67-115.

⁵⁷ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., pp. 109-124.

1939, di Madrid e Barcellona. L'importanza delle due città, in cui avevano sede i migliori studi di produzione e di doppiaggio, i laboratori, gli uffici centrali dei distributori, le più rinomate sale e le organizzazioni di settore oltre che le redazioni delle riviste specializzate, fece sì che i nazionalisti sentissero il bisogno di studiare e attuare un piano preciso per procedere alla loro occupazione non solo militare ma anche cinematografica. Tale operazione, articolata nelle quattro pratiche della repressione, con l'epurazione della cinematografia repubblicana, della propaganda, con la proiezione di pellicole politicamente orientate, della normalizzazione, con il ritorno dell'industria alla situazione precedente alla parentesi repubblicana, e della retorica, con la realizzazione di film dedicati all'occupazione della città, segnò un'evoluzione epocale per la cinematografia spagnola, di impatto considerato paragonabile, se non addirittura superiore, a quello determinato dal passaggio al sonoro⁵⁸.

Sulla scorta della requisizione di beni e proprietà dei partiti e delle associazioni che avevano appoggiato la Repubblica, furono confiscati anche tutti i materiali filmici reperiti nei due centri: per valutare l'ingente quantità di pellicole sequestrate, furono istituite commissioni provvisorie di censura in entrambi i centri urbani, in modo analogo a quanto si verificò oltre che a Valencia, dove però il fenomeno assunse una portata minore. La prima giunta, insediatasi a Barcellona nei locali del cinema Pathé Palace, visionò in un solo mese settecentosessantadue pellicole sia per assicurarsi che non fosse proiettato nulla che non fosse in linea con gli interessi e i principi del *Movimiento*, sia per permettere al più presto la riapertura delle sale cittadine, superando così la difficoltà di trasportare i materiali a Burgos dove in quel

⁵⁸ Id., *Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid*, «Secuencias», n. 6, 1997, pp. 23-38.

momento avevano sede gli organismi censori⁵⁹. Il principale risultato del lavoro frenetico di tutti gli enti attivi in quel momento fu la divergenza dei giudizi: ogni giunta operava rifacendosi a orientamenti ideologici differenti nel valutare i medesimi filmati, secondo la preminenza che potevano avere in esse le componenti militari, religiose o falangiste. Capitò, dunque, che una pellicola fosse proibita in un luogo e approvata in un altro con conseguente e naturale disorientamento di spettatori e distributori⁶⁰. Per ovviare a queste incongruenze nel dicembre del 1939 fu assegnato alla Junta Superior de Censura il compito di rivalutare tutte le pellicole già censurate a Siviglia, La Coruña, Salamanca, Barcellona, Madrid e, in misura, ridotta anche a Valencia. L'omogeneità non fu, tuttavia, raggiunta in tempi brevi: la scarsità di mezzi tecnici a disposizione, la carenza di risorse anche umane (solo cinque membri e altrettanti supplenti che potevano anche assentarsi dalle sedute per varie ragioni), oltre ai differenti tagli che ogni organo censorio aveva a suo tempo decretato, non resero agevole il lavoro dei commissari. Così, nonostante la decisione di mantenere in vigore i primi verdeti emessi in attesa del pronunciamento definitivo, il forte ritardo accumulatosi anche a causa della considerevole mole di materiale da revisionare venne a determinare una situazione caotica e incoerente di cui alcune imprese distributrici approfittarono: in tal modo ancora nel 1944 circolavano pellicole censurate dalle commissioni provvisorie anni addietro⁶¹.

Per comprendere le difficoltà e i limiti di attuazione della procedura, accanto alla confusione generata dalla contraddittorietà delle deliberazioni, va presa in considerazione anche l'arbitrarietà che contraddistinse la censura franchista. Sin dai

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Josep Estivill, *El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra*, «Secuencias», n. 6, 1997, pp. 39-50.

⁶¹ Ivi, pp. 42-44.

primi provvedimenti, infatti, mancarono indicazioni precise sui criteri che orientavano l'azione dei commissari che, dunque, potessero essere tenuti in debita considerazione dagli operatori del settore. L'estrema varietà nell'applicazione delle direttive statali ad opera degli amministratori locali non aveva messo al riparo il funzionamento del sistema da questa medesima pecca neanche nei decenni precedenti all'insediamento del regime, nonostante vari documenti ufficiali avessero diffuso indicazioni generiche sui temi sanzionabili. In epoca franchista si ottenne la pubblicazione di un codice nazionale solo nel 1963: sin dalla creazione della prima Junta de Censura Cinematográfica collegata al Gabinete Civil della Segunda División comandata dal generale Queipo de Llano⁶², le norme censorie non assunsero mai una veste giuridica; l'unica documentazione ufficiale consultabile per orientarsi nella questione era ed è costituita dagli atti prodotti nell'ambito delle riunioni⁶³. Ciò non toglie che esistessero decaloghi ad uso interno, compilati non certo per una maggiore trasparenza, quanto piuttosto per evitare dissensi tra i commissari e migliorare l'efficienza dell'istituzione. Uno di questi fu il cosiddetto Codice di Siviglia⁶⁴, utilizzato dalla Junta attiva dal marzo 1937 al novembre del 1938, e che ebbe un carattere semipubblico dato che alcune imprese distributrici ne detenevano una copia. Ispirate ai principi cattolici e promosse, sul modello del Codice Hays americano, dall'Associazione Nazionale dei Padri di Famiglia che

⁶² Già dal 31 agosto del 1936 il generale aveva istituito in territorio andaluso la censura fotografica, poi estesa dall'11 settembre successivo al settore cinematografico fino a che a metà novembre il Gabinetto della Seconda Divisione non fu incaricato di gestire il controllo su tutto il territorio allora in mano ai militari, sopprimendo così tutte le commissioni locali già esistenti. Di lì a un mese si costituì la prima giunta. La scelta di Siviglia come centro organizzativo della censura si giustificava con la presenza in città delle maggiori imprese di distribuzione e affitto di pellicole operanti nel territorio della "Nuova Spagna" nazionale (José María Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Fundación Blas Infante, Siviglia 2000, tomo I, pp. 76-77).

⁶³ Rosa Añover Díaz, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1992, (tesi dottorale), p. 21.

⁶⁴ Emeterio Díez Puertas, *El Código de Sevilla*, «Archivos de la Filmoteca», n. 20, giugno 1995, pp. 36-48.

dall'aprile del 1937 esprimeva i suoi rappresentanti nell'organo deputato alla valutazione dei contenuti delle pellicole, queste istruzioni di carattere preminentemente moralistico⁶⁵ non furono mai rese pubbliche né ufficiali - secondo Emeterio Diez Puertas - per i conflitti generatisi tra cattolici e produttori e, soprattutto, tra cattolici e falangisti, in lotta continua per il controllo della politica cinematografica, in particolare, ma non solo, nel suo aspetto censorio⁶⁶. Se, infatti, era stato l'esercito a svolgere inizialmente il ruolo da protagonista negli interventi in materia, è pur vero che le associazioni cattoliche si configurarono come gruppi di pressione non irrilevanti sia nei mesi precedenti al conflitto che nei primi anni di vita del nuovo Stato. Tanto più che dopo la parentesi segnata dalla preminenza falangista, come abbiamo visto, subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale l'influenza cattolica sul cinema si animò di nuovi slanci. Ancor prima di questa fase, ma anche dopo l'inserimento di un ecclesiastico nella giunta valutativa, la Chiesa organizzò sul territorio una vera e propria censura parallela, spesso in conflitto con gli organi

⁶⁵ A orientare le norme del codice approvato nella seduta del 4 maggio 1937 e ritrovato nell'Archivio Generale dell'Amministrazione statale nel 1989 era, innanzitutto, l'estremo rigore nel proibire le produzioni in cui, in forma più o meno esplicita, si disprezzassero o si contraddicessero i principi religiosi e i fondamenti morali alla base dell'identità del popolo spagnolo. Laddove un'opera avesse affrontato temi religiosi, questi dovevano essere trattati con il massimo rispetto, né tanto meno si potevano mettere in ridicolo le figure dei sacerdoti e dei religiosi, da esaltare o ritrarre con la massima considerazione possibile. Riguardo alla libertà dei costumi, si raccomandava ai censori di tollerare solo rappresentazioni realistiche e non tendenziose, mentre dovevano essere tagliate scene di effusioni amorose, di baci o di connubi sessuali; allo stesso modo andavano ridotte al massimo le scene di danza di coppia o di balli orientali, soprattutto se le inquadrature mettevano in risalto la sensualità del corpo delle ballerine. Non erano gradite neanche le rappresentazioni di divorzi, di suicidi, di adulteri o di sequenze macabre e violente; assolutamente proibito narrare di vizi o amori contro natura come pure proiettare pellicole che avessero come protagonisti omosessuali, a meno che non si trattasse di situazioni secondarie con valenza comica. Massimo rigore era consigliato anche per i film di «Gansters» che ledessero l'immagine delle autorità o potessero costituire «scuole di criminalità». Solo in chiusura giungevano finalmente le raccomandazioni sui temi di guerra, politici, sociali e internazionali, con la messa al bando dell'ideologia comunista o di tendenze marxiste, di tutto ciò che riguardasse la lotta di classe, le vessazioni o le difficoltà economiche degli operai o dei ceti più umili, degli orientamenti antimilitaristi e dei riferimenti alle nazioni straniere ad eccezione di quelle amiche (Ivi, pp. 42-44).

⁶⁶ Marta Recalde Iglesias, *La lucha entre Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)*, «Huarte de San Juan. Geografía e Historia», n. 21, 2014, pp. 301-329 (<http://academica-e.unavarra.es/xmlui/handle/2454/16797>, 10/07/2017).

ufficiali, in grado di ridimensionare l'autorità preposta che pure risultava attenta a fare in modo che il cinema fosse veicolo di diffusione per la sola religione riconosciuta, vagliandone non solo l'aderenza ai principi generali ma anche la più banale espressione riferita all'"unico vero Dio"⁶⁷. Dal punto di vista cattolico, infatti, la censura statale risultava insufficiente⁶⁸ e pertanto i rappresentanti delle varie associazioni incaricate, dapprima individualmente, poi coordinati in riunioni settimanali, crearono un sistema proprio di classificazione dei film rispondente a criteri unitari⁶⁹. A questa procedura, in grado di causare probabilmente perdite anche consistenti nelle vendite dei biglietti, si aggiungeva la censura operata dai vescovi e dai sacerdoti: nella diocesi di Granada, ad esempio, Monsignor Parrado istituì nel 1944 una «Censura Moral de Espectaculos» poiché pur apprezzando il meritorio impegno dello Stato era a suo dire necessario completarne o interpretarne il lavoro⁷⁰.

La «paracensura», tuttavia, non era di pertinenza esclusiva delle gerarchie ecclesiastiche: anche se il fenomeno delle giunte illegali non è conosciuto nelle sue ripercussioni reali, anche per la discrezione e la condizione di clandestinità a cui la loro condizione giuridica le relegava, il loro funzionamento è comprovato dalla

⁶⁷ R. Añoover Díaz, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, cit., pp. 616-1001.

⁶⁸ Già dal 1938 si era manifestata in varie forme l'insofferenza per il peso insoddisfacente che i cattolici erano riusciti, a loro parere, a conquistare nelle commissioni, per il mancato accoglimento di parte delle loro proposte relative alla normativa di riferimento e per l'immoralità delle pellicole che «il giudaismo e la massoneria» producevano per la corruzione della gioventù spagnola. Si vedano al riguardo le dichiarazioni riportate in E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 161.

⁶⁹ R. Añoover Díaz, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, cit., pp. 668-670. Considerando l'importanza e l'enorme capacità del mezzo di comunicare a una platea ben più ampia di quella normalmente raggiunta dai sacerdoti, la Chiesa spagnola provò, in realtà, a controllare il cinema in vari modi: tra questi, ad esempio, la creazione di sale parrocchiali per l'esibizione delle pellicole, raggruppate talora in circuiti che potessero mettere pressione sia ai gestori delle sale sia ai produttori, in modo da convincerli a finanziare opere gradite ai cattolici.

⁷⁰ J. Estivill, *El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra*, «Secuencias», cit., p. 47.

documentazione prodotta dagli organi ufficiali e dalle denunce di irregolarità registrate soprattutto nei più grandi centri urbani. Tra le più attive e importanti, la commissione di Vizcaya, protetta se non forse addirittura presieduta dal governatore locale, e quella di Bilbao, attiva ancora nel 1941. Ad accrescere il caos, anche il protrarsi del funzionamento delle giunte provvisorie di Siviglia, Barcellona, Valencia ben oltre il termine (mesi se non anni interi) della loro soppressione ufficiale⁷¹.

Carattere non giuridico anche se chiaramente non illegale e, soprattutto, di notevole impatto e attendibilità data l'autorevolezza e l'influenza della fonte soprattutto nei primi anni Quaranta, avevano anche le indicazioni operative e le comunicazioni sull'attività della censura pubblicate dalla rivista «Primer Plano», che sin dagli esordi dimostrò una certa attenzione alla questione. Attraverso la prima pagina del numero inaugurale del 20 ottobre 1940, infatti, si rendevano note, nella rubrica «Fuera de cuadro», le seguenti disposizioni dettate dal Departamento Nacional de Cinematografía in materia di censura dei copioni, rientrante da qualche settimana nelle competenze di quest'ultimo:

«La Censura de guiones, dependiente, desde hace unas semanas, del Departamento Nacional de Cinematografía, hace públicas estas normas a que han de sujetarse en lo sucesivo para su presentación a Censura los guiones cinematográficos:

“1° Deberán estar desarrolladas de acuerdo con la técnica básica del cine, para que por su lectura se deduzca, en lo posible, la calidad artística del film.

2° Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos.

⁷¹ Ivi, pp. 45-46.

3° Se procurará que el guión que se presente a Censura no sufra luego correcciones a lo largo de su filmación”»⁷².

Anche se risulta difficile comprendere in quale modo, il copione avrebbe, dunque, dovuto lasciar trasparire quanto più possibile la qualità artistica del film e non subire correzioni nel corso della lavorazione. Particolare attenzione era riservata anche alla lingua, con l'imposizione inderogabile del castigliano. Nel numero successivo, inoltre, si diffidavano le case produttrici dal pubblicizzare la data di uscita delle pellicole prima di entrare in possesso del relativo nulla osta:

«La Comisión de Censura Cinematográfica ha dictado la siguiente disposición:

“Las casas productoras están en libertad de hacer la propaganda de sus films con la anticipación que consideren necesaria para sus fines comerciales; pero se abstendrán en lo sucesivo de hacer pública la fecha de los estrenos sin tener previamente el certificado de la Censura de la película que corresponda”»⁷³.

Dal gennaio 1941 il settimanale cominciò a render nota anche la lista dei film passati al vaglio della Comisión de Censura nei giorni immediatamente precedenti la sua uscita, indicando se questi fossero stati approvati per i minori o solo per gli adulti, se fossero stati o meno disposti tagli⁷⁴.

In questo modo, sottolinea Gubern, «[...] con su consignas, instrucciones y aclaraciones, el órgano oficioso del Departamento Nacional de Cinematografía fue

⁷² «Primer Plano», n. 1, 20 ottobre 1940.

⁷³ *Recordemos la Ley*, «Primer Plano», n. 2, 27 ottobre 1940.

⁷⁴ Si vedano a titolo esemplificativo *Películas censuradas del 23 al 29 de diciembre 1940*, «Primer Plano», n. 12, 3 gennaio 1941; *Películas censuradas del 30 de Diciembre al 5 de enero*, «Primer Plano», n. 13, 12 gennaio 1941; *Películas censuradas del 20 al 27 de Enero*, «Primer Plano», n. 16, 2 febbraio 1941; *Películas censuradas del 27 de Enero al 2 de Febrero*, «Primer Plano», n. 17, 9 febbraio 1941.

creando una sublegislación y hasta una jurisprudencia acerca de la censura cinematográfica y de su casuística»⁷⁵.

Prendendo in considerazione, dunque, questa varietà di riferimenti oltre alle argomentazioni espresse dai censori stessi, è stato, comunque, possibile rintracciare delle tendenze repressive generali rispetto ai principi ispiratori delle deliberazioni: nonostante le peculiarità legate alle diverse stagioni del regime, infatti, studi dedicati hanno individuato una «gerarchia» di proibizioni tematiche. In primo luogo era vietato parlare di amore se non in una maniera astratta e indiretta: rappresentare il sesso, soprattutto la sessualità femminile, era completamente inammissibile. Ovviamente, grande rilievo ebbero anche le proibizioni di carattere politico e religioso, anche se spesso queste si collocano in subordine rispetto all'ossessione per la rispettabilità e l'onestà⁷⁶. L'inesistenza di un confronto dialettico nell'attività politica successiva alla Guerra Civile, che aveva reso inattuabile qualsiasi forma di opposizione interna al «monolitismo ideologico» imperante, nonché il peso della pressione cattolica cui si è già fatto riferimento, favorirono logicamente la catalizzazione dell'attenzione in forma prioritaria verso la moralità sessuale⁷⁷. La funzione censoria più efficace si esplicò, inoltre, nella fase dell'esame dei progetti durante la quale i delegati, intervenendo direttamente sui copioni, potevano non

⁷⁵ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 61.

⁷⁶ H. J. Neuschäfer, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, cit., p. 10. È chiaro, sottolinea lo studioso, che tanto i tabù tematici, tanto il doppio trattamento censorio stimolarono l'attuazione di tattiche di camuffamento e dissimulazione da parte di autori che riuscirono in questo modo a districarsi dai pericoli. Se l'imposizione di un linguaggio enigmatico prova la potenza della censura, l'ingegno e la maestria con la quale fu talora ingannata ne lascia intravedere anche l'impotenza. Da questa dialettica emerge la creatività e il valore di parte della produzione letteraria e artistica del franchismo, sia pure in un momento di grande difficoltà generata nel primo decennio anche dalla perdita di una generazione di intellettuali e artisti scomparsi o esiliati.

⁷⁷ R. C. Cancio Fernández, *BOE, cine y franquismo*, cit., p. 47.

soltanto modificare totalmente o parzialmente le basi della futura pellicola, ma spingersi anche a configurare un determinato tipo di cinema⁷⁸.

Questi fattori, unitamente alle dinamiche auto-censorie generate dal clima di forte intimidazione vigente nel Paese, fecero sì che sulle produzioni nazionali l'impatto della censura (la cui grande importanza per tutta la durata del regime non è affatto messa in discussione dagli studiosi) risultò, negli anni Quaranta, alquanto limitato: data l'architettura generale del sistema di controllo e di promozione costruito dallo Stato difficilmente furono realizzate opere sgradite al regime e quasi mai si manifestò la necessità di intervenire pesantemente sui lungometraggi. L'unica ma eclatante eccezione è rappresentata in questo senso dal caso de *El crucero Baleares*⁷⁹, pellicola dell'ex militare e spia franchista Enrique del Campo prodotta dalla Radio Films, filiale spagnola della RKO nordamericana. Inizialmente, il progetto fu presentato da una modesta impresa, denominata Arte Films, che aveva un'unica pellicola già all'attivo (*El huésped del sevillano* del 1939, opera prima dello stesso regista) e che avrebbe realizzato la sua seconda e ultima produzione solo sei anni più tardi⁸⁰. In un secondo momento, subentrò la filiale americana che secondo la rivista «Primer Plano» era stata l'unica ad aver accettato senza riserve e aver tempestivamente applicato la disposizione della Subcomisión Reguladora de Cinematografía per cui le imprese importatrici, quasi tutte costole di grandi

⁷⁸ Rosa Añover Díaz, *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», n. 158, giugno 1989, p. 12.

⁷⁹ Per lungo tempo le vicissitudini di questo film sono state collegate dagli studiosi a quelle di un'altra opera di propaganda, *Rojo y Negro* di Carlos Arévalo. Sulla sua precoce e improvvisa scomparsa dagli schermi, tuttavia, in tempi più recenti sono state ipotizzate - come verrà successivamente illustrato - spiegazioni differenti.

⁸⁰ Juan Antonio Martínez-Bretón, «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I., 1995, pp. 137-154, disponibile in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes al link http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-crucero-baleares-un-caso-atipico-de-la-censura-franquista--0/html/ffa01832-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_10_, 24/07/2017).

produttori internazionali, erano state vincolate alla realizzazione in Spagna di una pellicola ogni dieci che intendevano introdurre nel mercato nazionale. Nel medesimo articolo, pubblicato sulle pagine del periodico falangista nel novembre 1940, il Direttore Generale Emilio P. D. de Argüelles sostenne che la scelta era stata dettata anche da interessi economici, auspicando che essa potesse essere di esempio anche per altri:

«[...] No nos ha impulsado sólo la medida de la Subcomisión Reguladora, pues hubiéramos podido cumplir el requisito con adquirir cualquier película española, como han hecho otras casas. Producimos, porque puede ser un buen negocio y porque queremos colaborar con cariño y entusiasmo en los esfuerzos del Estado para crear una Cinematografía española»⁸¹.

Rassicurando sull'assenza di difficoltà nell'operare in territorio iberico, il dirigente annunciava che la casa produttrice aspirava a realizzare in queste stesse modalità dalle dieci alle dodici pellicole all'anno, per la lavorazione delle quali, tuttavia, si sarebbe dovuto ricorrere a tecnici specializzati provenienti dall'estero, in attesa che si fosse formata in Spagna manodopera realmente qualificata. Rispondendo a precise domande del giornalista sulle ragioni della scelta del soggetto per questa impresa inaugurale, il Direttore addusse ragioni "sentimentali" oltre che economiche:

«En quanto a «El crucero *Baleares*», es por nuestra parte una empresa un poco romántica, en la que lo de menos en el interés commercial [...] conceptuábamos que el crucero «Baleares» es el

⁸¹ L., *La casa RADIO-FILM inicia sus producciones en España. Su Director General, Señor Argüelles Explicas Sus Proyectos*, «Primer Plano», n. 5, 17 novembre 1940.

sublime episodio naval de la Cruzada española, equivalente al que para el Ejército de tierra es el Alcázar de Toledo [...]»⁸².

Rappresentando un episodio della recente guerra intestina caricato di connotati eroici dalla retorica nazionalista quale l'affondamento dell'incrociatore "Balears" e del suo equipaggio in seguito a un attacco repubblicano, il film si candidava a inaugurare, infatti, quel breve filone dedicato alla *Cruzada* e alla narrazione del recente passato bellico dal punto di vista dei vincitori che si sviluppò nell'immediato dopoguerra. Già solo per questo ci si potrebbe attendere un trattamento benevolo da parte della censura di Stato, tanto più che per la delicatezza dell'argomento si richiese anche un parere consultivo al Ministero della Marina. Dalle parole di presentazione utilizzate dal direttore del Departamento Nacional de Cinematografía riportate da Rosa Añover Díaz, si coglie effettivamente l'entusiasmo suscitato dal progetto, considerato come possibile veicolo di propaganda anche all'estero e in particolare nei paesi dell'America Latina⁸³. Il Ministro della Marina concesse la sua approvazione delegando un ufficiale dell'armata navale a vigilare ed eventualmente intervenire nella realizzazione della pellicola. Di fatto, invece, le premesse furono smentite: la prima stesura del copione scritto da Antonio Guzmán Merino e dallo stesso Enrique del Campo non fu approvata; alla redazione definitiva, a cui fu concesso il via libera della Marina, il 29 luglio 1940, partecipò lo stesso delegato del corpo armato. Il giorno seguente fu autorizzato anche dalla censura: il copione si presentava strutturato in due parti di cui una, intitolata *El martirio*, dedicata alla rappresentazione dell'insurrezione sobillata da un manipolo di repubblicani

⁸² Ibidem.

⁸³ R. Añover Díaz, *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», cit., p. 16.

grotteschi, codardi e agitatori, sull'incrociatore "Miguel de Cervantes". Al contrario, nell'altra sezione, *La gloria*, i nazionalisti erano descritti come salvatori della patria modelli di ordine e valore⁸⁴. La prima parte del film era ambientata a Cartagena, dove nel corso di una festa in cui gli ufficiali si mostravano reticenti nel manifestare la loro fedeltà alla Repubblica preferendo, invece, giurarla alla patria, si cominciava anche a delineare la storia d'amore tra la protagonista femminile Elena (Marta Ruel), figlia del viceammiraglio, e i due militari Luis Alarcón (Roberto Rey) e Fernando Henestrosa (Tony D'Algy). Secondo quanto è stato possibile ricostruire, la trama doveva, poi, svilupparsi in questo modo⁸⁵: Henestrosa si allontana dalla base navale perché incaricato di portare un messaggio urgente e riservato a El Ferrol scortando la moglie e la figlia dell'ufficiale per una visita di piacere; nel frattempo, scoppiata la sollevazione militare del 18 luglio, il viceammiraglio cade vittima della rivolta dei facinorosi rossi. Alarcón, gettato a mare con le mani legate, riesce a salvarsi grazie all'aiuto del compagno d'armi Zafarrancho (Manuel Moràn) prima che i due siano raccolti da una nave italiana. Dopo una sequenza di immagini di alcune delle città controllate dagli insorti, la narrazione torna sulle vicende dei protagonisti: Elena ed Henestrosa sono ormai sposati e quest'ultimo presta servizio come docente sulla nave scuola "Galatea". Insoddisfatto dell'incarico e impaziente di combattere, si fa assegnare a un nuovo incrociatore che sta per essere varato, il "Balears", dove si ricongiungerà anche con Alarcón e Zafarrancho. Subito protagonista di battaglie gloriose, durante una notte in cui Henestrosa è di guardia, la nave viene avvicinata da un'altra imbarcazione e, colpita nel deposito di munizioni, s'incendia. Divisa in due affonda inesorabilmente alle prime luci dell'alba mentre i marinai schierati in coperta

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ La sinossi, redatta da Carlos Fernández Cuenca, è tratta da Alfonso Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1996, pp. 261-262.

affrontano coraggiosamente la morte cantando le note dell'inno falangista *Cara al sol*. A leggere la sinossi, dunque, si direbbe che *El crucero Baleares*, girato sulla nave gemella dell'incrociatore affondato al largo di Cartagena, il "Canarias", fosse una pellicola di chiara impostazione propagandistica destinata ad essere sostenuta dall'apparato statale. Anche la campagna pubblicitaria avviata già nei mesi di lavorazione era stata poderosa e aveva sempre sottolineato la centralità dell'apporto delle forze armate, indicando tra i maggiori motivi d'interesse la narrazione dell'eroica epopea della gloriosa Marina spagnola, tanto che ben quarantotto sale dei maggiori centri urbani ne avevano annunciato la programmazione⁸⁶. Dopo qualche difficoltà durante il processo di lavorazione dovuta ai contrasti economici tra la RKO e gli studi Ballestreros dove furono girati gli interni e curata la postproduzione, la pellicola fu presentata il 9 aprile 1941 alla Comisión de Censura Cinematográfica che l'approvò totalmente, senza taglio alcuno: già nel corso della seduta a cui aveva assistito, il delegato di Marina aveva avanzato delle obiezioni che apparivano, tuttavia, superabili. Ma prima dell'uscita del film fissata per il 12 aprile nel Cinema Avenida di Madrid, fu sospesa la proiezione per ordine telefonico del Ministro della Marina⁸⁷.

Che in realtà il film, i cui costi di lavorazione erano lievitati anche per il forte ritardo accumulato (disguidi che qualche studioso attribuisce alle limitate capacità professionali del regista⁸⁸), non avesse suscitato grande entusiasmo nelle alte sfere e nei vertici della politica cinematografica dello Stato, è deducibile dalla breve

⁸⁶ J. A. Martínez-Bretón, «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, cit.

⁸⁷ R. Añoover Díaz, *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», cit., p. 16.

⁸⁸ J. A. Martínez-Bretón, «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, cit.

recensione pubblicata nella pagina critica di «Primer Plano» già prima della concessione del visto censorio:

«Las películas que llevan un título tan glorioso y de tanta trascendencia como el de “El crucero “Balears” (*sic!*), están obligadas a una talla que no siempre se consigue. La gesta histórica del «Balears» ha sido llevada a la pantalla mezclada con una historia de amor como elemento ameno de la cinta. La película ha resuelto muchas cosas difíciles, pero ha descuidado la construcción del asunto, la natural claridad requerida que se presta a los confusionismos. Varía los escenarios y emplea el mar consiguiendo buenos efectos parciales. Posiblemente se ha querido hacer un argumento al estilo norteamericano, y este deseo es la causa de no dar un tono dramático intenso y del empleo de personajes cómicos. La interpretación es cuidada, a cargo de Tony D’Algy, Roberto Rey, Marta Ruel, Manolo Morán»⁸⁹.

Come racconta Carlos Fernández Cuenca, due giorni prima dell’uscita fu organizzata una proiezione privata nella sede del Ministero della Marina a cui partecipò un gruppo numeroso di ufficiali: al termine della stessa fu decisa «la prohibición sin paliativos ni atenuantes»⁹⁰. Di fronte a quest’inaspettato precipitare della situazione, la Radio Films tentò di montare una pellicola simile per esportarla all’estero, ma l’opposizione del Ministro della Marina fu nuovamente ferma e categorica giudicando l’operazione «contraria agli interessi nazionali»⁹¹, tanto che nel maggio 1941 si ordinò il sequestro di tutti i residui ancora esistenti negli studi di lavorazione. Il percorso burocratico si concluse definitivamente nel 1948: dopo la morte prematura del regista avvenuta l’anno precedente la casa produttrice chiese un

⁸⁹ A. Mas-Guindal, *El Crucero «Balears»*, «Primer Plano», n. 26, 13 aprile 1941.

⁹⁰ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, Editora Nacional, Madrid 1972, vol. II, p. 555.

⁹¹ R. Añover Díaz, *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», cit., p. 17.

nuovo pronunciamento degli organi competenti per risolvere anche le pendenze fiscali senza che però l'esito della valutazione cambiasse⁹².

Di certo il negativo e le copie della pellicola furono distrutte: a non essere altrettanto chiare le motivazioni che determinarono la proibizione dell'opera anche per l'assenza di argomentazioni ufficiali al riguardo. Tra i *rumors* già circolanti all'epoca, la tesi più attendibile risulta – anche dopo l'analisi del copione⁹³ – quella che individua nella frivolezza della rappresentazione con quasi la metà del film dedicato alla storia d'amore, e nell'inadeguatezza della realizzazione rispetto alle alte aspettative propagandistiche ostacoli insuperabili:

«Se estimaba, en general, que la cercanía del triste suceso, considerado por algunos como consecuencia de un error de táctica, aconsejaba no tratarlo todavía, y menos en la forma superficial con que la película lo presentaba. Prevalció el criterio de la inoportunidad y la insuficiencia temática»⁹⁴.

La vicinanza temporale dell'uscita di un'opera considerata, invece, politicamente e tecnicamente idonea a una rappresentazione adeguata della Guerra Civile come *Sin novedad en el Alcázar* di Augusto Genina, rese probabilmente ancora più acuto il contrasto con l'«antiprototipo» del film politico a cui, al contrario, il regime aspirava, contribuendo a rallentare l'elaborazione di un modello valido per un cinema di esaltazione patriottica⁹⁵. Dal punto di vista della censura, infine, l'episodio è testimonianza di un'anomalia giuridica dovuta all'ingerenza di

⁹² J. A. Martínez-Bretón, «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, cit.

⁹³ R. Añover Díaz, *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», cit., p. 18.

⁹⁴ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., p. 556.

⁹⁵ J. A. Martínez-Bretón, «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, cit.

componenti statali estranee alle istituzioni e al sistema di controllo: il clamore e il malessere suscitato⁹⁶ sono, secondo alcuni studi specifici (Gubern, Añover Díaz, Martínez-Bretón), all'origine della necessità di sancire anche a livello giuridico la non ricevibilità di dinamiche similari per scongiurare il pericolo di recidive. Nel secondo paragrafo dell'articolo 10 del provvedimento di riorganizzazione dell'apparato repressivo varato nel novembre del 1942 secondo il quale «ninguna autoridad podrá suspender por motivos de censura la proyección de una película aprobada por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica»⁹⁷, si condenserebbe, dunque, un ulteriore significato recondito, oltre alla già evidenziata esigenza di arginare le iniziative dei governatori locali. Tale norma, tuttavia, sarebbe stata ancora infranta in futuro⁹⁸.

2.5. La censura idiomática: il doppiaggio obbligatorio

Un importante aspetto dell'attuazione del sistema di controllo fu la censura idiomática. Come conseguenza della diffusione del sonoro, negli anni Trenta il cinema aveva già suscitato una controversia sulla questione linguistica legata alla diffusione di vocaboli stranieri. La Real Academia della Lengua Española, che aveva già lamentato l'invasione di termini anglosassoni legati al mondo del cinema come, per esempio, *set* e *star*, caldeggiò la purificazione dei dialoghi del grande schermo attraverso la soluzione del doppiaggio realizzato negli studi nazionali, per lo più

⁹⁶ Dall'analisi di documenti interni emerge che le stesse autorità censorie considerarono la proibizione moralmente e giuridicamente ingiusta (Ibidem).

⁹⁷ Secretaría General del Movimiento, *Vicesecretaría de Educación Popular.- Disponiendo la reorganización de los organismos de censura cinematográfica*, BOE n. 330 del 26/11/1942, cit., p. 9631.

⁹⁸ R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 72.

barcellonesi. La questione linguistica si impose ancora di più durante la guerra – è stato osservato - come conseguenza del carattere centralista, antirepubblicano e xenofobo delle forze ribelli. Si cominciò, pertanto, con la proibizione delle lingue regionali nei film, nei documenti burocratici e nella pubblicità cinematografica: in nome del centralismo vennero, ad esempio, trasformate dal catalano al castigliano le denominazioni delle sale, tra cui, allo stesso modo, scomparvero anche tutti i riferimenti alla parola Repubblica o le intestazioni dedicate all’anarchico Durruti. Dal 21 maggio 1938 vennero, poi, messi al bando i termini stranieri nelle denominazioni degli esercizi pubblici⁹⁹. Se non era insolito leggere su alcuni manifesti propagandistici la scritta «*¡Habla la lengua del Imperio!*»¹⁰⁰, già prima che la censura idiomática fosse sancita da una legge nazionale, numerosi documenti ufficiali emanati negli anni della Guerra Civile trasmisero questa stessa concezione patriottica e accentratrice della lingua che informava la campagna di stampa nazionalista. In un proclama del governatore militare di San Sebastián del 16 aprile 1937, ad esempio, si affermava:

«Preocupación de toda autoridad debe ser la de eliminar causas que tiendan a desunir a los gobernados. [...] Para nadie es un misterio las diferencias que han existido entre algunas regiones de España y [...] sí considero mi deber aprovechar este momento [...] para suavizar estas diferencias y que, por la voluntad de todos, vayan fundiéndose en un exaltado amor a la madre España en apretado abrazo de sus hijos, hermanos de las diferentes regiones. Para ello uno de lo mejores medios de

⁹⁹ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., pp. 154-155.

¹⁰⁰ Alejandro Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Editorial CIMS 97, Barcelona 1997, p. 48.

demostrar esa compenetración de cariño y de ideas es emplear el idioma común, sobre todo cuando se dispone, como nosotros, de uno tan hermoso como el castellano [...]»¹⁰¹.

La legge del 18 maggio 1938 che dettava le nuove norme per l'iscrizione dei nomi dei neonati nel Registro Civile affermava il principio di unità, la volontà di contrastare le più piccole manifestazioni delle tendenze autonomistiche e, a maggior ragione, separatiste di alcuni territori, limitando, tra l'altro, la possibilità di scegliere appellativi che non fossero inclusi nel novero dei santi celebrati nel calendario della Chiesa Romana. Mettendo al bando nomi astratti e tendenziosi, il provvedimento segnalava, infatti, come origine di alcune anomalie registrate,

«[...] la morbosa exacerbación en algunas provincias del sentimiento regionalista, que llevó a determinados Registros buen número de nombres, que no solamente están expresados en idioma distinto al oficial castellano, sino que entrañan una significación contraria a la unidad de la Patria[...]»,

ribadendo nel medesimo preambolo che

«la España de Franco no puede tolerar agresiones contra la unidad de su idioma, ni la intromisión de nombres que pugnan con su nueva constitución política [...]»¹⁰².

Di qui alla messa al bando totale nei mesi successivi dei termini stranieri, della lingua e delle culture diverse da quella dominante in ogni occasione pubblica il passo fu breve. Culmine naturale nel settore cinematografico di questa violenta campagna

¹⁰¹ Il testo è riportato in R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), cit., p. 32.

¹⁰² Ministerio de Justicia, *Orden señalando normas para la inscripción de nombres en el Registro Civil*, BOE n. 577 del 21/05/1938, pp.7435-7436 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 25/07/2017).

di nazionalizzazione linguistica che aveva già coinvolto tutti gli ambiti della vita sociale, non escluso l'intrattenimento¹⁰³, fu l'istituzionalizzazione della censura idiomatica con la legge del 23 aprile 1941 che stabiliva il doppiaggio obbligatorio per ogni sorta di pellicola proiettata. Promotore del provvedimento emanato dal Ministerio de Industria y Comercio fu il falangista Tomás Borrás, capo del Sindicato Vertical del Espectáculo, grande sostenitore della «castiglianizzazione» di tutto ciò che faceva parte del mondo della celluloido. Stranamente, una legge così importante, origine di innumerevoli ripercussioni per la cinematografia spagnola, non venne mai pubblicata nel Boletín Oficial del Estado, minandone pertanto la validità dal punto di vista strettamente giuridico. L'enigma - secondo Román Gubern - ha due possibili spiegazioni: la prima che si trattò di una involontaria omissione per un mero disguido, a cui, tuttavia, nessun produttore pensò minimamente di appellarsi; la seconda, che in realtà la norma non venne mai formulata giuridicamente, ma che fu comunque applicata perché fortemente voluta dal Sindicato. Dalla sua diffusione attraverso le pagine della rivista falangista «Primer Plano», in un momento in cui, come abbiamo visto, si stava materializzando la posizione di preminenza della Falange nel settore anche attraverso la creazione della Vicesecretaría de Educación Popular, il provvedimento di fatto entrò nella storia del cinema spagnolo¹⁰⁴. L'ordinanza con la quale il nuovo organo competente riorganizzò la censura nel novembre dello stesso anno conteneva indicazioni sulla prassi burocratica da

¹⁰³ Nel maggio 1940 Serrano Suñer aveva proibito «en rótulos, muestras, anuncios y lugares y ocasiones análogos el empleo de vocabolos genéricos extranjeros, como denominaciones de establecimientos o servicios de recreo, industriales, mercantiles, de hospedaje, de alimentación, profesiones, espectáculos y otros semejantes» (art. 1) non per «un mezquino espíritu de xenofobia, sino por exigencias del respeto que debemos a lo que es [...] nuestro, como el idioma [...]» (Ministerio de la Gobernación, *Orden de 16 de mayo de 1940 por la que se dispone queda prohibido en rótulos, muestras, anuncios, etc. el empleo de vocablos genéricos extranjeros*, BOE n. 138 del 17/05/1940, p. 3370, ibidem, 25/07/2017).

¹⁰⁴ Román Gubern, *Voces que mienten*, introduzione al volume A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, cit., pp. 11-17.

rispettare per le pellicole straniere relative tanto al pagamento delle imposte d'importazione¹⁰⁵ quanto all'obbligo di sottoporre a censura i film solo a doppiaggio avvenuto. Il tredicesimo articolo precisava, infatti, che solo in casi eccezionali le opere potevano essere visionate in versione originale accompagnate dal testo dei dialoghi tradotti:

«Las solicitudes de censura serán dirigidas al delegado nacional de Cinematografía y Teatro y las películas deberán presentarse en el Registro de la Vicesecretaría tal y como hayan de proyectarse en público. Únicamente en casos excepcionales y por motivos debidamente fundados y razonados, podrá autorizar el delegado nacional de Cinematografía y Teatro que sean presentadas a censura cintas en su versión original, acompañadas, en estos casos, del texto que en el doblaje haya de hacerse en idioma español para su proyección al público. En dichos casos se abonarán triples derechos de censura, no eximiendo esta presentación, que se estimará previa, de la obligación de someterla a fallo definitivo ante la propia Comisión una vez efectuado su doblaje en español [...]»¹⁰⁶.

Il doppiaggio costituisce, naturalmente, una forma intrinseca di manipolazione permettendo un controllo capillare dei dialoghi strettamente funzionale ad un sistema di censura a tutto campo quale quello che il regime stava, come abbiamo visto, lentamente cercando di costruire in quegli anni. L'alterazione dei contenuti, che si traduce in una distorsione semantica del testo filmico, si accompagna, com'è risaputo, alla perdita delle modulazioni e dei toni delle voci originali. L'esibizione dei film stranieri in castigliano, dunque, produsse effetti significativi per il cinema

¹⁰⁵ L'articolo tredici affermava che fintanto che non si fosse stabilito un sistema che permetteva di controllare in anticipo il pagamento dei diritti di importazione, le pellicole sarebbero state accompagnate necessariamente, oltre che dal permesso d'importazione, anche da un documento originale che attestasse l'assolvimento o l'esenzione dai diritti di dogana (Secretaría General del Movimiento, *Vicesecretaría de Educación Popular.- Disponiendo la reorganización de los organismos de censura cinematográfica*, BOE n. 330 del 26/11/1942, cit., p. 9632).

¹⁰⁶ Ibidem.

spagnolo tanto sul piano artistico che su quello commerciale. Le numerose mistificazioni¹⁰⁷ censorie finirono per assumere spesso forme surreali in scene in cui le parole pronunciate dai personaggi contraddicevano chiaramente l'espressione dei volti che apparivano sul grande schermo¹⁰⁸. Oltre a favorire la popolarità degli attori stranieri e, naturalmente, lo sviluppo della professionalità dei doppiatori e del volume di affari di quest'indotto, il doppiaggio obbligatorio limitò la competitività produttiva del cinema spagnolo mentre agevolava altri settori come l'esercizio e la distribuzione¹⁰⁹. Soprattutto, la misura approvata nel 1941 radicò una consuetudine così solida nel pubblico iberico che l'abolizione dell'obbligo, decretata il 31 dicembre 1946 nell'ambito della riorganizzazione del sistema censorio avvenuta all'indomani della seconda guerra mondiale¹¹⁰, finì in realtà per non sortire effetti concreti sulla prassi del doppiaggio¹¹¹.

¹⁰⁷ A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, pp. 63-69.

¹⁰⁸ R. C. Cancio Fernández, *BOE, cine y franquismo*, cit., pp. 66-67.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Nel dettare le norme di funzionamento della Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, il ministro Ibañez Martín chiariva che tra le competenze del nuovo organismo unico rientrava concedere o negare l'autorizzazione al doppiaggio di pellicole straniere e l'eventuale esibizione delle stesse con sottotitoli in castigliano (Ministerio de Educación Nacional, *Orden de 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica*, BOE n. 200 del 19/07/1946, p. 5716, visionabile in <http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 10/07/2017). Di fatto, l'articolo terzo al comma e) decretava la reintroduzione della libertà di esibire film in versione originale, per la cui sospensione si faceva riferimento ufficialmente all'articolo 8 del provvedimento del 23 aprile 1941, istituendo nel contempo la pratica dell'autorizzazione al doppiaggio regolamentata in via definitiva con l'ordinanza del 31 dicembre del 1946. A partire dal 1 gennaio dell'anno successivo i permessi sarebbero stati concessi esclusivamente ai produttori di pellicole spagnole che, per la loro qualità tecnico-artistica, avrebbero ottenuto l'approvazione della Junta. Il secondo articolo stabiliva, infatti, la classificazione delle produzioni nazionali in tre differenti categorie, concedendo quattro/cinque permessi ai film di prima, due a quelli di seconda ed escludendo invece quelli giudicati non meritevoli: «a) La primera categoría comprenderá aquellas películas que supongan un avance considerable en alguno de los distintos aspectos de la producción o que posean, al menos es su conjunto, [...] méritos suficientes para que sean objeto de aprecio y protección. Las películas a las que se declare de primera categoría tendrán derecho a la concesión de cuatro permisos de doblaje, y cinco si obtienen la declaración de película de interés nacional.

b) La segunda categoría comprenderá aquellas películas que, sin sobrepasar del nivel medio de la producción cinematográfica española, sean, no obstante, acreedoras a la protección del Estado. Las películas declarada de segunda categoría tendrán derecho a dos permisos de doblaje.

3) Se considerarán película de tercera categoría aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito para la cinematográfica española y no sean, en consecuencia,

2.6. Il Departamento Nacional de Cinematografía

A completare il mosaico dei meccanismi di controllo su cui si basò la costruzione della politica cinematografica del franchismo, accanto alla censura e al doppiaggio obbligatorio, si colloca l'organizzazione della propaganda diretta, aderente alle necessità del nuovo Stato. A questo scopo sorse nell'aprile del 1938 il Departamento Nacional de Cinematografía (di qui in avanti anche DNC) dipendente dalla Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior e affidato, come già accennato, alla direzione di Manuel Augusto García Viñolas, giornalista falangista laureato in diritto, con limitata esperienza nel settore che, tuttavia, supplì a questa mancanza con la nomina a segretario generale di Antonio de Obregón¹¹². Il nome di García Viñolas rappresentava, d'altronde, una garanzia per i vertici dello Stato: combattente da lungo tempo in prima linea nella «reconquista española [...]», una juventud puesta al servicio siempre de una profunda cultura, primera figura del mundo joven de nuestras Letras, juventud llena de impulsos nuevos»¹¹³.

I due scrittori si dedicarono immediatamente all'organizzazione dell'ente redigendo una relazione illustrativa delle sue funzioni e della sua struttura presentata,

merecedoras de protección alguna. Las películas declarada en tercera categoría no tendrán derecho a la concesión de ningún permiso de doblaje».

Qualora i componenti della Junta Superior avessero considerato sconveniente il doppiaggio in castigliano di una produzione straniera (art. 6), questa poteva essere proiettata, previa autorizzazione, esclusivamente con i sottotitoli (Ministerio de Educación Nacional, *Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano*, BOE n. 25 del 25/01/1947, pp. 572-573, ibidem, 10/07/2017).

¹¹¹ José Enrique Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in Román Gubern, José Enrique Monteverde, Esteve Rimbau, Casimiro Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, Marsilio, Venezia 1995, p. 91.

¹¹² Felipe Adán, *El Jefe Nacional de Cinematografía habla para "Radio y Cinema"*, «Radio y Cinema», n. 4, 15 maggio 1938.

¹¹³ Ibidem. Nel corso dell'intervista García Viñolas chiarisce la propria visione della politica cinematografica di Stato: nei suoi punti essenziali (sostegno all'industria privata, impulso alla cinematografia nazionale, monopolio del notiziario attraverso la produzione diretta, doppiaggio obbligatorio) il suo pensiero coincide esattamente con quanto attuato dal regime franchista.

tramite il capo del Servizio Nazionale di Propaganda Dionisio Ridruejo al Ministro degli Interni Serrano Suñer¹¹⁴. L'architettura del Departamento era ispirata ai seguenti criteri generali, coincidenti con i principi basilari di tutta la futura politica cinematografica franchista:

«1 - La producción Cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.

2 - Por el contrario, el Estado estimulará la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la Cinematografía nacional.

3 - El Estado ejercerá el control de la producción nacional, a fin de que el Cine español sea digno de los valores espirituales de nuestra Patria.

4 - El Estado se reserva la producción de Noticiarios y Documentales políticos.

5 - Ninguna actividad Cinematográfica dentro de la nación podrá quedar fuera de la competencia y alcance de este DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRÁFIA»¹¹⁵.

Per assolvere alle tre funzioni principali di produzione di notiziari e documentari politici, di controllo, orientamento e regolamentazione della filmografia nazionale e di quella straniera importata in Spagna, l'ente fu dotato di tre sezioni specifiche oltre che di una segreteria e un'amministrazione generale. Il «Jefe Nacional» avrebbe provveduto ad approntare la struttura e avviare l'attività del Departamento che, secondo il progetto fondativo, si sarebbe dovuto connotare quale «primera autoridad cinematográfica de la nación», membro effettivo di ogni commissione ufficiale operante in materia di produzione e censura con parere determinante e diritto di veto¹¹⁶. Naturalmente queste attribuzioni plenipotenziarie

¹¹⁴ Il documento è riprodotto in appendice al volume Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 2011, pp. 465-471.

¹¹⁵ Ivi, p. 466.

¹¹⁶ Ivi, p. 467.

non trovarono un corrispettivo nella prassi reale dato che non si inserivano affatto nel composito quadro dell'apparato burocratico franchista i cui equilibri finirono per assestarsi solo negli anni 1940-1942¹¹⁷. Probabilmente proprio per le rivalità e le sovrapposizioni con le altre istituzioni cinematografiche espressione di interessi divergenti, le competenze del Departamento furono definite ufficialmente soltanto il 25 febbraio del 1940, dopo ben due anni dalla sua creazione¹¹⁸, essendo così circoscritte alla sfera politica del cinema. Il provvedimento legislativo stabiliva, infatti, che all'ente, posto alle dipendenze della Dirección General de Propaganda, spettasse:

- emettere i permessi di realizzazione come requisito previo per tutte le pellicole prodotte da soggetti nazionali o stranieri (art. 1);
- rappresentare un punto di riferimento per tutte le istituzioni e le associazioni cinematografiche che non avessero carattere esclusivamente commerciale o industriale, e che non fossero inglobate nelle organizzazioni sindacali statali (art. 2), svolgendo il compito di intermediario tra queste e gli organi ufficiali con cui intendessero relazionarsi (art. 3);
- gettare le basi per la costituzione di una scuola cinematografica di Stato (art. 4);
- rappresentare gli interessi della Spagna nelle relazioni con le cinematografie straniere;

¹¹⁷ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 54.

¹¹⁸ Ministerio de la Gobernación, *Orden fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía dependiente de la Dirección General de Propaganda*, BOE n. 56 del 25/02/1940, p. 1393 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 03/08/2017).

- presiedere attraverso la figura del suo Jefe la Comisión de Censura Cinematográfica come disposto dal provvedimento del 2 novembre 1938 (art. 6);
- promuovere la produzione di film di propaganda, notiziari e documentari dotati di «un carácter informativo y formativo de la conciencia popular española, de acuerdo con las directrices políticas del nuevo Estado» (art. 7);
- coordinare tutte le iniziative di propaganda promosse anche da altri organismi dello Stato e del Movimiento (art. 8);
- dirigere e orientare la stampa specializzata (art. 9) in primo luogo attraverso la pubblicazione del suo organo ufficiale, la rivista «Primer Plano»;
- vigilare sulla produzione privata (art. 10)¹¹⁹.

Inserito nelle dinamiche della duplicazione degli apparati di propaganda da parte della Falange e del loro incardinamento nelle strutture statali dopo la costituzione del primo governo franchista, il DNC deve considerarsi, in realtà, il successore della Sección cinematográfica del partido piuttosto che la conseguenza di quanto realizzato fino a quel momento dagli organismi ufficiali, non solo per il contenuto delle sue produzioni, ma soprattutto per la struttura organizzativa in quanto ereditò mezzi, sistema di lavoro e personale dell'istituto falangista¹²⁰. Superate le difficoltà iniziali per mancanza di risorse economiche e materiali, il Departamento riuscì a raggruppare intorno a sé la maggioranza dei tecnici e degli operatori che fino a quel momento avevano collaborato con le forze insorte. I suoi vertici furono occupati da validi intellettuali e professionisti di varia formazione: nel gruppo dirigente accanto a García Viñolas, figurarono nei primi anni il già citato

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ R. R. Tranche, V. Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, cit., p. 89.

Antonio de Obregón, scrittore, giornalista e direttore di Producciones Hispánicas; Manuel José Goyanes, ex membro de la Sección de Cinematografía de FET y de la JONS, capo di produzione fino al 3 novembre 1939 quando il suo incarico fu affidato a José Luis Sáenz de Heredia; Carlos Martínez Barbeito, avvocato e giornalista gallego responsabile dei rapporti con l'estero; Joaquín Reig Gozalbes, inviato, curatore, *speaker* e supervisore tecnico dei cinegiornali e, infine, il regista Edgar Neville, ideatore e realizzatore di vari documentari. La squadra tecnica fu costituita dal personale della casa di produzione CIFESA e della preesistente organizzazione falangista, con esperienza consolidata nella realizzazione del cinema di finzione¹²¹. La gestione efficiente di García Viñolas, l'incremento della produzione filo franchista e della sua diffusione anche all'estero per contrastare la propaganda repubblicana resero il Departamento l'istituzione cinematografica più attiva e importante sorta nel periodo bellico, in grado di definire – al di là delle trasformazioni subite anche nella denominazione - le direttrici della politica di settore anche negli anni successivi¹²².

2.7. Il *Noticiero Español*

Nato per sopperire alla carenza di produzione cinematografica nazionale e, soprattutto, per offrire una versione ufficiale di tutti i temi sensibili connessi con la guerra, il DNC produsse il *Noticiero español* e circa 22 documentari politici (di cui

¹²¹ Ivi, pp. 95-97.

¹²² E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 280-281. Dall'agosto del 1941 il DNC fu denominato Servicio de Cinematografía e più tardi le sue competenze furono demandate ad altri enti.

10 durante la guerra)¹²³, tipologie di audiovisivi per i quali, secondo il parere di García Viñolas ed evidentemente delle alte gerarchie franchiste e falangiste, il semplice controllo non sarebbe risultato sufficiente¹²⁴. L'azione dell'organismo, in realtà, fu fortemente limitata dalla sua tardiva apparizione avvenuta circa due anni dopo lo scoppio del conflitto. Lo storico e critico franchista Carlos Fernández Cuenca lamenta al riguardo:

«Durante los varios meses de 1937 que funcionó en la Exposición Universal de París el pabellón de la República española, proyectábanse cada día documentales producidos en el lado rojo; algunos eran muy malos, pero los había discretos y no faltaban algunos francamente buenos. ¿Qué hicieron las autoridades de Burgos para contrarrestar esa inteligente e incisiva propaganda, que se ofrecía gratuitamente a todos los visitantes de la Exposición? ¿No hubiera sido posible ofrecer la contrapartida visual de aquellas películas? Claro que lo hubiera sido [...]. Pero aparte de que no existía en 1937 ninguna organización estatal dependiente del Gobierno de Burgos capaz de emprender la alta misión propagandística que al cine correspondía, tampoco abundava el material suficiente para llenar una sesión de poco más de un par de horas»¹²⁵.

Effettivamente il primo risultato tangibile dell'azione del DPN rappresentato, come già accennato, dalla realizzazione e dalla distribuzione di un cinegiornale in grado di veicolare al pubblico nazionale e internazionale l'orizzonte ideologico e il punto di vista dei rivoltosi sugli episodi bellici risentì di entrambi gli *handicap*. Il ritardo determinò, ovviamente, l'assenza nella narrazione cinematografica

¹²³ Per un censimento dettagliato si veda R. R. Tranche, V. Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, cit., pp. 491-496.

¹²⁴ F. Adán, *El Jefe Nacional de Cinematografía habla para "Radio y Cinema"*, «Radio y Cinema», cit.

¹²⁵ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., vol. I, pp. 243-244.

nazionalista degli episodi chiave avvenuti nel biennio precedente¹²⁶. Allo stesso tempo le difficoltà congiunturali legate alla mancanza di pellicola vergine, alla scarsità di manodopera qualificata, di strutture di produzione adeguate e di una rete di distribuzione interna ed esterna fecero sì che i nazionalisti non potessero raggiungere lo scopo prefissato senza l'aiuto delle potenze straniere. In quest'ottica, i rapporti con l'Italia¹²⁷ e con la Germania¹²⁸ e gli sforzi compiuti dalla sezione del Departamento per concludere accordi proficui risultarono assolutamente decisivi, tanto che – è stato osservato - una delle conseguenze più singolari della Guerra Civile fu la relazione di dipendenza che la cinematografia spagnola stabilì con quella nazista. Senza l'aiuto del Terzo Reich, oltre a quello dell'Italia, del Portogallo¹²⁹ e dei simpatizzanti francesi, non sarebbe stata possibile, infatti, la realizzazione di pellicole nella zona franchista.

La Germania giustificava il suo appoggio come una reazione di autodifesa contro la propagazione del comunismo, ma i reali moventi erano le sue ambizioni espansionistiche verso il mercato ispanofono e i connessi interessi commerciali, nel tentativo di contrastare il monopolio statunitense e aprire uno spiraglio favorevole

¹²⁶ Il vuoto temporale determina «a priori una visione parziale della guerra: l'idea della Nuova Spagna che sarebbe sorta dopo la *reconquista* dell'esercito nazionale guidato da Franco, che anima gran parte dei servizi, diventa il tema attorno al quale si costruisce la struttura del *Noticiero*. L'immagine che passa attraverso i cinegiornali franchisti non è tanto quella di un paese che vive la guerra, quanto piuttosto quella di una società in cui il processo di cambiamento di regime, necessario per ristabilire l'ordine delle cose e allontanare dal paese la minaccia del comunismo, deve essere assolutamente portato a compimento. In quest'ottica, è inevitabile che la guerra non venga rappresentata dai franchisti come un dramma: al contrario, nella rappresentazione filmica, proprio la guerra e la sua naturale evoluzione si rivela essere la *conditio sine qua non* [...]» su cui si fonda ideologicamente il rinnovamento della nazione (Anna Scicolone, *La rappresentazione della guerra civile spagnola nei notiziari cinematografici. Studio comparato delle strategie di comunicazione e propaganda sul caso spagnolo e francese*, Tesi dottorale, Università della Tuscia di Viterbo, Viterbo 2009, pp. 131-132).

¹²⁷ L'applicazione degli accordi con la cinematografia dell'Italia mussoliniana ebbe ricadute soprattutto nell'ambito dei film di finzione. Si veda al riguardo Felipe Cabrerizo Pérez, *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)* «Archivos de la Filmoteca», n. 48, ottobre 2004, pp. 122-133.

¹²⁸ Emeterio Diez Puertas, *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, «Archivos de la Filmoteca», n. 33, ottobre 1999, pp. 34-59.

¹²⁹ Alberto Pena Rodríguez, *El gran aliado de Franco: Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, Edicions do Castro, A Coruña 1998.

per conquistare, attraverso il cinema, simpatie nell'opinione pubblica dei Paesi dell'America Latina¹³⁰. Tra il 1936 e il 1945 sono state individuate tre fasi, suggellate da una serie di accordi ufficiali, nelle relazioni cinematografiche tra i due Paesi che resero la Spagna, soprattutto nei primi tre anni della guerra mondiale, il territorio non occupato militarmente dalla Wehrmacht con una maggiore presenza del cinema nazista. In prima battuta, già dal 1936 questa collaborazione aveva dato vita alla fondazione a Berlino della Hispano-Film-Produktion a opera di Johann Wilhelm Ther con la collaborazione, tra gli altri, di Joaquín Reig Gozalbes, che due anni più tardi, come abbiamo visto, sarebbe entrato a far parte del DNC. Oltre alla realizzazione di film commerciali in castigliano e tedesco, la Hispano-Film-Produktion si occupò della realizzazione di pellicole di propaganda filonazionaliste¹³¹ tra cui *El azote del mundo* (1936), *Arriba España* (1937) e, in sinergia con la Falange, il documentario *España eroica* (1938).

Parallelamente all'attività promossa da Berlino, le autorità franchiste cercarono l'appoggio dei nazisti per realizzare un proprio notiziario rivolgendosi in primo luogo all'UFA, già attiva nella sponsorizzazione della causa nazionalista che, tuttavia, rifiutò la proposta di collaborazione avanzata da García Viñolas. Ad assumere il ruolo di *partner* del DNC in questo affare fu, invece, la Hispania Tobis, impresa fondata nel 1935 al fine di vendere in Germania le produzioni della Cinematografía Española Americana Sociedad Anónima (CEA) e, allo stesso tempo, distribuire nel Paese iberico quelle della TOBIS, la storica casa nata a Berlino nel

¹³⁰ Ivi, p. 34. Le affinità ideologiche tra i due regimi non evitarono l'insorgere di problemi nelle trattative per la stipula degli accordi di cooperazione per le tensioni generate da interessi non perfettamente collimanti e per il mutamento delle condizioni di partenza nel corso delle negoziazioni.

¹³¹ Ivi, p. 38.

1928¹³², prima ad ampia partecipazione internazionale, poi assorbita dal potere nazista. In cambio del sostegno alla realizzazione del notiziario, i dirigenti della sede centrale fecero pressioni per ottenere concessioni in termini di commercio, censura e propaganda che oltrepassavano i limiti degli interessi d'impresa dimostrando – secondo Diez Puertas – come, in realtà, si trattasse di un negoziato tra due Stati¹³³.

Accettate le condizioni, il 18 giugno 1938 il DNC stipulò nella capitale tedesca un accordo che prevedeva la consegna di cinque/seicento metri di pellicola impressionata ai laboratori berlinesi, dove il girato sarebbe stato assemblato in notiziari e documentari: il contenuto doveva essere concordato tra la Tobis e il rappresentante del DNC Joaquín Reig Gozalbes incaricato di visionare il materiale ricevuto, selezionarlo secondo gli ordini provenienti da Burgos, redigere e registrare il commento sonoro e, infine, supervisionare il montaggio. La TOBIS si impegnò altresì a fare in modo che alcune delle notizie spagnole fossero inserite nei cinegiornali americani e inglesi, oltre che in quelli propri e della UFA. In cambio, ottenne l'esclusiva mondiale dei filmati realizzati per il DNC salvo che per quanto riguardava la Spagna, dove i diritti spettavano alla Hispania-Tobis, e all'America Latina, dove la distribuzione era affidata alla valenciana CIFESA¹³⁴.

¹³² Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, p. 179 (edizione originale Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, Carl Hanser Verlag, Monaco-Vienna 1992).

¹³³ I Tedeschi chiesero, infatti, di poter esibire in piena libertà lungometraggi e documentari di propaganda, che il notiziario UFA continuasse a essere proiettato senza limitazioni e che, al contrario, le autorità riducessero la possibilità di girare altri notiziari nel territorio controllato, in modo che le altre nazioni avrebbero dovuto rivolgersi alla TOBIS per acquisire immagini sulla Spagna. In secondo luogo, si pretese un atteggiamento benevolo della censura verso i film tedeschi, una maggiore rigidità contro le pellicole avverse al Nazismo oltre che un incremento della quota di mercato per il cinema tedesco, premendo per una riapertura delle importazioni non in regime di libero commercio come in precedenza, bensì con quote contingentate e, naturalmente, favorevoli alla Germania (E. Diez Puertas, *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, «Archivos de la Filmoteca», cit., pp. 42-46).

¹³⁴ Ivi, pp. 46-47.

Grazie a questa sinergia fu possibile finalmente far partire il progetto del *Noticario Español*, il cui primo numero apparve nel giugno del 1938 e che fu editato fino al marzo 1941 per un totale di circa trentadue uscite con cadenza irregolare, presumibilmente quindicinale tra la metà di settembre e di novembre del 1938, trisettimanale tra gennaio e marzo e tra ottobre e novembre dell'anno successivo e approssimativamente mensile nel restante arco temporale, a parte l'eccezione dell'annualità trascorsa tra l'uscita del penultimo e dell'ultimo numero¹³⁵.

Non si può definire nessun criterio generale nella struttura e nella composizione dei notiziari: le edizioni registrate raccolgono un totale di centossessantaquattro notizie anche se nella documentazione del DNC figurano come uscite incluse nel computo o come numeri straordinari anche filmati che in realtà sono documentari o *reportage* monografici, due dei quali (n. 20 e 22) dotati anche di titolo proprio (*El gran desfile de la Victoria en Madrid* e *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía*, entrambi del 1939). Solo i primi diciotto numeri possono considerarsi prodotti durante la Guerra Civile (anche se il n. 18 include già notizie posteriori al 1° aprile 1939), mentre gli altri appartengono all'immediato dopoguerra. Il criterio dell'attualità è quasi sistematicamente ignorato nel confezionamento del cinegiornale: non è, infatti, inusuale addirittura un ritardo anche di tre mesi nella diffusione di alcuni servizi rispetto alla data dell'invio agli studi di postproduzione¹³⁶.

¹³⁵A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit., p. 651-652. Come avverte l'autore, la mancanza di indicazioni precise sulla periodicità e sull'identificazione di ogni edizione rinvenuta non consente di effettuare una catalogazione precisa né dal punto di vista cronologico, né da quello quantitativo. Generalmente le notizie non hanno un titolo e durano in media 90 secondi; anche la durata complessiva dei notiziari risulta estremamente variabile, oscillando tra i 9 e i 16 minuti circa.

¹³⁶ *Ibidem*.

I materiali utilizzati appartenevano per la maggior parte al Departamento, tranne qualche eccezione rappresentata dalle otto notizie con immagini girate nella «zona rossa», dalle tre di provenienza tedesca, dalle due registrate dalla *troupe* CEA impegnata nelle riprese del documentario *Romancero Marroquí* e la seconda parte di due servizi riguardanti l'Italia¹³⁷: il primo narra il ritorno in patria di una nave di volontari che con il loro sangue avevano «fecondato» i campi iberici portando generosamente il loro contributo nella battaglia contro i nemici della «España una, grande y libre», attraccati nel porto di Napoli e accolti da Re Vittorio Emanuele III¹³⁸; il secondo riguarda l'*Acto de solidaridad Hispano-Italiana* in cui le immagini della celebrazione della “Leva Fascista” a Roma acclamata dai due «grandi popoli» uniti in un «autentico fervore latino»¹³⁹ con Mussolini, la delegazione spagnola e Millán Astray in tribuna, provengono dal Cinegiornale Luce.

La scarsità di mezzi a disposizione condizionò, in realtà, la capacità degli operatori del Departamento; come ricorda, infatti, «Primer Plano» in occasione del secondo anniversario della «Liberación de España»:

«Tres equipos, con aguerrido espíritu de milicia, recorrían incesantemente los frentes. La campaña fué dura. Se luchaba con la escasez y las malas condiciones del material; todos los centros cinematográficos estaban en poder del enemigo. Pero la voluntad y la inteligencia superó dificultades»¹⁴⁰.

¹³⁷ Ivi, pp. 653 e 666.

¹³⁸ *Noticario Español* n. 9/7, novembre 1938.

¹³⁹ *Noticario Español* n. 1/4, maggio 1938.

¹⁴⁰ *Tambien la cámara de cine estuvo en la guerra*, «Primer Plano», n. 24, 30 marzo 1941.

L'esiguo numero di operatori con sole tre squadre attive, dunque, dotate di strumenti probabilmente ereditati dalla Sezione cinematografica della Falange¹⁴¹ spiega, in parte, la difficoltà di realizzare un prodotto finale che rispettasse, in termini di durata, non solo gli *standard* commerciali dell'epoca, ma anche le direttive dello stesso García Viñolas. Nelle consegne generali a cui doveva rispondere il montaggio dei notiziari, esplicitate in un documento redatto probabilmente dallo stesso direttore del DNC, si richiedeva, infatti, una media di otto notizie per numero con un metraggio complessivo di trecento metri di pellicola¹⁴², misura abituale dei cinegiornali. Tale difficoltà, perdurata anche in tempo di pace, inficiò anche l'efficacia rappresentativa della realizzazione, dato che l'inserimento di alcuni temi di evasione, trattati per di più in maniera prolissa¹⁴³, finì per produrre numeri banali, quasi totalmente carenti di accenti ideologici tradendo il tentativo di sfruttare al massimo tutto il girato disponibile per coprire la mancanza di altre notizie più aderenti alla finalità ultima¹⁴⁴. Se, d'altro canto, l'estensione variabile dei servizi garantiva una certa flessibilità, la lunghezza e la ridondanza di alcune di essi determinò un'assenza di equilibrio, rendendo difficile per lo spettatore individuare una gerarchizzazione degli argomenti e riconoscere una qualsivoglia struttura logica nell'assemblaggio delle varie parti del filmato¹⁴⁵.

¹⁴¹ R. R. Tranche, V. Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, cit., pp. 111-112.

¹⁴² *Ivi*, p. 474. Il documento è qui interamente riprodotto in appendice.

¹⁴³ È il caso, per esempio, dell'ultimo numero, integralmente dedicato a varie gare sportive con la cronaca della partita di calcio tra le nazionali di Spagna e Portogallo giocata a Bilbao il 16 marzo 1941 e conclusasi con il punteggio di 5 a 1 per i padroni di casa. Il commento, naturalmente, non si esime dall'esaltazione patriottica del valore dei calciatori spagnoli, vittoriosi nonostante le condizioni sfavorevoli del campo da gioco (*Noticario Español* n. 32, marzo 1941).

¹⁴⁴ R. R. Tranche, V. Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, cit., p. 104.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Per quanto riguarda, invece, le tematiche più frequenti, esse si possono ricondurre a pochi ma significativi nuclei, individuabili – com'è stato notato – sin dal primo numero¹⁴⁶ che da questo punto di vista assume un valore paradigmatico¹⁴⁷: la fede cristiana del Paese; la tradizione e la restaurazione dei valori della “Spagna eterna”¹⁴⁸; le sfilate e le rassegne militari; le opere di assistenza delle associazioni affiliate alla Falange; le relazioni internazionali soprattutto con l'Italia e la Germania; la contrapposizione tra lo sforzo di ricostruzione prodotto dai nazionalisti e la distruzione causata, nel racconto retorico della voce fuori campo, non dalla guerra

¹⁴⁶ A. Scicolone, *La rappresentazione della guerra civile spagnola nei notiziari cinematografici. Studio comparato delle strategie di comunicazione e propaganda sul caso spagnolo e francese*, cit., pp. 122-125.

¹⁴⁷ Composto da otto servizi, il numero inaugurale si apre con una intestazione che non sarà riutilizzata successivamente: essa è formata da quattro fotogrammi in cui le scritte in bianco «El Departamento Nacional de Cinematografía (sic!)» «Presenta» «Noticiero Español» «Nº 1» si stagliano su una serie di riprese di scene belliche che si concludono con l'immagine di un soldato che mostra la bandiera nazionale sventolante, unico elemento, oltre alle didascalie, conservato nell'intestazione definitiva, con la sovraimpressione, tuttavia, del giogo e del fascio di frecce falangista. L'apertura è dedicata alle macerie di Madrid, in particolare della città universitaria, dove - come recita il commento - i palazzi costruiti per l'insegnamento ricevono la lezione del «magnifico eroismo» dei militari. Con il secondo servizio si sottolinea immediatamente il prezioso contributo della Falange all'impresa, con la sezione femminile dell'Auxilio Social che soccorre la popolazione di Vinaroz conquistata dall'esercito franchista. Le operazioni di ricomposizione dell'insediamento urbano devastato dal conflitto iniziano significativamente dalla ricollocazione di una croce sul tetto di una chiesa: un chiaro richiamo al recupero di quei valori tradizionali disprezzati dal nemico. Non a caso il cinegiornale prosegue con le riprese dei festeggiamenti in onore di San Fernando alla presenza delle autorità militari nel complesso reale di La Granja. Anche le immagini delle devastazioni nella valle dell'Ebro sul fronte di Tortosa, città dall'alta tradizione politica e letteraria, si soffermano, nel quinto servizio, sui danni subiti dalle costruzioni religiose durante i bombardamenti. I rapporti con l'Italia nel filmato precedente, a cui già si è fatto cenno; il presidio del territorio conquistato nella zona dell'Alto del León in cui si combatté aspramente nei primi mesi di guerra (servizio n. 6); le celebrazioni solenni per il primo anniversario del generale Mola con l'erezione di un monumento commemorativo dell'incidente del 3 giugno 1937 nel luogo stesso in cui si verificò (servizio n. 7) e la rivista navale compiuta da Francisco Franco in persona nel porto di Vinaroz (servizio n. 8) completano la narrazione.

¹⁴⁸ H. J. Neuschäfer, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, cit. p. 12. L'espressione si riferisce ad una idea della Spagna tradizionalista, fortemente radicata nei principi cattolici della Controriforma e nel passato imperiale, contrapposta soprattutto in epoca contemporanea alla “Spagna moderna” o “Anti-Spagna”. Sul processo di sviluppo dell'identità spagnola e sull'uso strumentale del sentimento nazionalista in un'ottica politico-culturale concentrata maggiormente sulle dinamiche del XIX secolo, ma ricca di riferimenti agli antecedenti delle altre stagioni storiche, si veda José Álvarez Junco, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Editorial Taurus, Madrid 2001.

bensi dalla fazione rossa, con una delegittimazione costante del nemico¹⁴⁹ che finirà per segnare gran parte della rappresentazione del conflitto e che veniva perpetuata anche attraverso le sequenze dedicate alle gesta eroiche, alla liberazione delle città o al ricordo dei caduti, soprattutto di quelli illustri. Emblematica l'enfaticizzazione del culto della personalità di José Antonio Primo de Rivera, il martire della rivoluzione, ricordato in più numeri¹⁵⁰ con riferimento alle commemorazioni dell'anniversario della morte o del traslato delle spoglie¹⁵¹. Il percorso iconografico delineato attuando tale strategia comunicativa andrà tessendo pian piano una mappa immaginaria dei luoghi della memoria e dei rituali che faranno della guerra una fonte di evocazione permanente in tutta la parabola temporale del franchismo¹⁵². L'analisi di documenti interni al Departamento mostra, d'altronde, l'intenzione di controllare il più possibile gli obiettivi e le direttrici di ogni edizione. Il documento programmatico del 31 maggio 1938 in cui García Viñolas chiarisce le finalità del *Noticario*, costituisce una vera e propria sintesi delle «obsesiones nacionales»¹⁵³, indicando tra le prerogative del cinegiornale:

«Destacar la personalidad del Caudillo; recoger las actividades de la Falange, la indole religiosa de nuestros actos en su parte fundamental, la obre social de Nuevo Estado, la incorporación

¹⁴⁹ Nel numero 8 del *Noticario* dedicato alla narrazione di ciò che accade nella «zona roja», a un frammento di una pellicola repubblicana che rappresenta un gruppo di donne mentre incitano alla resistenza in una strada di Barcellona, si giunge a sovrapporre, a mo' di scherno, i versi delle galline (*Noticario Español* n. 8/6).

¹⁵⁰ *Noticario Español* n. 10/4; n. 17/6; n. 18/7; 28/3.

¹⁵¹ La scomparsa del fondatore della Falange, fucilato nella prigione di Alicante il 20 novembre del 1936, diede luogo, da questo momento in poi, nella narrazione retorica del franchismo, alla creazione del culto dell'*ausente*. Secondo lo storico Paul Preston, Franco, ben felice di essersi liberato di un rivale scomodo e carismatico, per la salvezza del quale non aveva volutamente profuso gli sforzi necessari, ne sfruttò suggestioni e simboli per nascondere il tentativo di conseguire il controllo del partito e il suo progressivo disarmo ideologico (P. Preston, *La guerra civile spagnola. 1936-1939*, cit., p. 140-143).

¹⁵² R. R. Tranche, V. Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, cit., p. 106.

¹⁵³ Ivi, p. 105.

del pueblo a las tareas, las relaciones de España en el extranjero, y las manifestaciones del dominio marxista que dejaron en las ciudades liberadas, para contraste de nuestra obra de reconstrucción. Todo ello sin ninguna estridencia y procurando tanto en la misión cinematográfica como en el texto que lo explique, tono de absoluta serenidad»¹⁵⁴.

Il tentativo continuo di legittimazione dell'*alzamiento*, attribuendo all'altra fazione la responsabilità degli orrori della guerra generata da quell'evento; la volontà di collocare la nuova Spagna nell'orizzonte internazionale cominciando, sia pur implicitamente, a reclamare il ruolo che meritava anche in virtù del suo illustre passato¹⁵⁵ e la rintracciabilità degli assi portanti dell'ideologia nazionalista rendono, dunque, il cinegiornale un compendio che riunisce e nello stesso tempo anticipa le declinazioni cinematografiche della propaganda franchista.

3. LE MISURE DI PROTEZIONE

Prima del 1936 il sistema cinematografico spagnolo obbediva alle leggi della domanda e dell'offerta, base dell'economia capitalista: era il mercato che decideva cosa si produceva, chi e come produceva e per quali destinatari. Con lo scoppio della Guerra Civile, le forze nazionalistiche imposero un cambio di rotta, abbandonando progressivamente questo modello: il mercato venne sostituito, cioè, dall'autorità politica nel determinare le dinamiche produttive. Il regime rispettava la proprietà privata ma la sottometteva di fatto alla pianificazione statale e alle leggi

¹⁵⁴ Ivi, p. 473. Il documento firmato a Burgos e intitolato *Consigna* è riprodotto in appendice.

¹⁵⁵ La celebrazione a Huelva della festa in ricordo della partenza delle caravelle per le Americhe, presidiata dall'ammiraglio Bastarreche a bordo della nave "Lauria", diventa l'occasione per il richiamo al glorioso passato imperiale, come a voler idealmente porre il nuovo Stato, che nei piani dei nazionalisti doveva risorgere dalle macerie della guerra, in linea di continuità con la sua storia (*Noticario Español* n. 7/4). La persistenza di questo tema anche nel cinema di finzione del primo franchismo sarà analizzata più avanti.

dell'autarchia¹⁵⁶. Il binomio repressione/protezione, che - come osserva Monteverde - corrispondeva perfettamente all'autoritarismo paternalista del franchismo, si manifestò chiaramente nella tendenza a indebolire le iniziative autonome dell'industria cinematografica, per poi indurle a dipendere dalle protezioni e dai sovvenzionamenti statali¹⁵⁷. Il primo passo compiuto in questa direzione fu la creazione di un apparato burocratico centralizzato e ramificato in una serie di istituzioni, spesso in competizione tra di loro per il controllo sul settore, e che si convertì di per se stesso in un fattore economico, dal momento che l'industria poteva operare solo districandosi nella sua complessità.

Dopo la censura e la creazione del Departamento Nacional de Cinematografía, il franchismo diede, infatti, vita alla Subcomisión Reguladora de Cinematografía alle dipendenze del Ministerio de Industria y Comercio, responsabile della politica economica, legata al padronato e diretta nei primi anni da Santos B. Bollar¹⁵⁸. All'organismo, istituito con una Orden del 20 ottobre 1939 pubblicata sul BOE il giorno successivo e composto da due sezioni, quella produttiva (Rama de Estudios Cinematográficos, de Laboratorios e de Fotografía) e quella del commercio (art. 3), furono affidate competenze ad ampio spettro consistenti in:

- governare tutto ciò che riguardava il regime di importazione ed esportazione delle pellicole, i problemi relativi alla distribuzione interna e alla regolamentazione delle operazioni commerciali, le relazioni tra affittuari, distributori e produttori;

¹⁵⁶ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 22.

¹⁵⁷ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., pp. 85-86.

¹⁵⁸ E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 54.

- vigilare sulla produzione e provvedere alla protezione dell'industria cinematografica nazionale;
- occuparsi della gestione giuridica dei diritti d'autore e della regolamentazione delle distinte professioni connesse al settore;
- redigere un registro centrale della cinematografia;
- organizzare le cineteche (art. 14)¹⁵⁹.

Alla base di questa misura c'era la considerazione che l'industria nazionale figurava tra i comparti economici che più necessitavano dell'intervento statale, azione necessaria a far sì che essa potesse uscire dallo stato di minorità in cui si trovava colmando il *gap* che la separava da quella degli altri Paesi. Nel preambolo del medesimo provvedimento, infatti, si legge:

«Es quizás la industria cinematográfica una de las más necesitadas de apoyo tutelar por parte del Estado, porque si bien han sido merítisimos los esfuerzos de tipo individual realizados esporádicamente, la falta de coordinación de los mismos, así como de una acción ordenadora por parte del estado para que la intervención fuera eficaz ha hecho que esta industria no pudiera salir del estado incipiente en que se encuentra, sobre todo si se compara su estado actual con los avances logrados en otros países»¹⁶⁰.

Anche in questo caso, dunque, la parola d'ordine era interventismo in nome della coordinazione e dell'orientamento ideologico di un settore che il franchismo riconosceva di primaria importanza tanto dal punto di vista economico che da quello propagandistico. Ciò non toglie che le competenze attribuite alla Sottocommissione

¹⁵⁹ Ministerio de Industria y Comercio, *Orden creando la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía*, BOE n. 294 del 21/10/1939, pp. 5895-5896 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta,11/08/2017>).

¹⁶⁰ *Ibidem*.

andassero in parte a sovrapporsi, come già accennato, sia a quelle del Departamento che a quelle del Sindicato Nacional del Espectáculo, ente riconosciuto ufficialmente solo nel giugno del 1941¹⁶¹ ma, in realtà, attivo già da tre anni. Guidato inizialmente dallo scrittore Tomás Borrás, il sindacato aveva cominciato, infatti, a formarsi sin dal 1938 in quelle città dove esistevano sedi locali della Central Nacional-Sindicalista della Falange (unica organizzazione di questo tipo riconosciuta legittima per tutta la durata del regime), anche se solo dopo la conquista di Madrid, Barcellona e Valencia si erano formate importanti sezioni riservate allo spettacolo; nel 1940 si costituì, infine, anche a livello nazionale. Le competenze attribuite al Sindicato furono chiarite con un decreto del 19 febbraio dell'anno successivo che riconosceva lo stesso come corporazione di diritto pubblico con piena personalità giuridica (art. 1): la Subcomisión Reguladora de Cinematografía avrebbe dovuto da quel momento in poi cederli tutte le funzioni relative alla rappresentazione e alla disciplina degli interessi economici di quel ramo della produzione (art. 4 e 2). Oltre ad essere in esso definitivamente integrata la Sociedad General de Autores de España (art. 5), il Sindicato avrebbe dovuto, dunque farsi carico di dettare le norme sulla produzione, sulla distribuzione e sul consumo di cinema; di disegnare la politica di finanziamento; di intervenire nelle vertenze per dirimere le divergenze nel settore; di partecipare alla stesura di contratti-tipo; di redigere i regolamenti sul lavoro; di pronunciarsi sull'apertura di nuovi locali formulando pareri vincolanti per l'altro organo competente in materia, cioè la Junta Central Consultiva e Insepectora de Espectáculos.

¹⁶¹ Jefatura Nacional del Movimiento, *Ley sobre clasificación de Sindicatos*, BOE n. 192 del 11/07/1941, pp. 5191-5192 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta>, 11/08/2017).

Pur fortemente ridimensionata, la Subcomisión non scomparve, però, fino al 1958 e per regolare i rapporti tra i due enti si trovò il seguente compromesso: il Sindicato avrebbe gestito l'azione di protezione in quanto responsabile dei fondi per il credito, per i premi e per le sovvenzioni, mentre la Subcomisión avrebbe continuato a occuparsi dei permessi d'importazione¹⁶². Questi ultimi avrebbero finito per condizionare fortemente l'industria nazionale: le licenze di doppiaggio furono, infatti, legate alla produzione di film spagnoli che pertanto finirono per rappresentare non più il fine dell'attività produttiva, quanto il mezzo per poter importare pellicole straniere. Come sottolinea Monteverde¹⁶³, questa misura, risalente alla circolare del 1941 istitutiva del doppiaggio obbligatorio ed esempio dell'ipocrisia e della duplicità del franchismo, rendeva sterile qualsiasi dibattito sul protezionismo, in quanto senza tutela statale l'industria cinematografica nazionale non sarebbe stata semplicemente in grado di sopravvivere.

«Indubbiamente la protezione, oltre a essere un mezzo di controllo, era un modo per incoraggiare determinati contenuti e per far sì che le case produttrici anteponessero i gusti o i suggerimenti delle commissioni di classificazione e di altri organismi burocratici a ogni altro criterio di scelta»¹⁶⁴.

Il meccanismo così innescato risultava, inoltre, chiaramente contraddittorio rispetto alla politica autarchica perseguita in quegli anni, dato che la fonte di introiti maggiore per i produttori era rappresentata proprio dai film stranieri che riscuotevano

¹⁶² E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., pp. 53-56.

¹⁶³ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Rimbau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., pp. 94-95.

¹⁶⁴ Ivi, p. 94.

maggior successo di pubblico. Si riduceva la possibilità per la cinematografia spagnola di conquistarsi la propria fetta di mercato incoraggiando tra gli operatori del settore una condotta di tipo commerciale e affaristico completamente slegata dalle competenze professionali. Per evitare che fossero prodotte pellicole assolutamente inconsistenti solamente per essere utilizzate come merce di scambio per l'ottenimento dei permessi di doppiaggio, la Sottocommissione introdusse un sistema classificatorio che legava le concessioni delle licenze alla qualità dei film presentati quantificata in base ai costi di lavorazione, stabilendo tre categorie: la prima, a cui si assegnavano tra le tre e le cinque licenze; la seconda che corrispondeva a due/quattro permessi e la terza che non consentiva il doppiaggio di nessun film¹⁶⁵. I permessi potevano, poi, essere ceduti anche ai distributori stranieri, alimentando un fiorente mercato nero e garantendo entrate che ricoprivano interamente i costi di produzione indipendentemente dal successo al botteghino dei film realizzate dalle imprese autoctone¹⁶⁶. A partire dal 1944 nel sistema classificatorio fu introdotta la categoria «di interesse nazionale» attribuita unicamente ai film girati con personale tecnico-artistico interamente spagnolo e finalizzati all'esaltazione dei valori della razza e ai principi politici e morali professati dal regime. Pur non prevedendo l'attribuzione di premi in denaro, questa valutazione garantiva l'aumento dei permessi d'importazione oltre a tutta una serie di agevolazioni preziose come l'uscita del film nel momento più favorevole, la priorità nei circuiti di seconda visione con l'obbligo per gli

¹⁶⁵ R. C. Cancio Fernández, *BOE, cine y franquismo*, cit., p. 69. Come abbiamo già in parte osservato analizzando la modifica delle norme di doppiaggio introdotte dalla Orden del 31 dicembre 1946, le quote furono ritoccate negli anni successivi senza, tuttavia, scalfire il sistema né correggere le storture così generate.

¹⁶⁶ Citando sia studiosi di sinistra come Doménech Font sia osservatori di orientamento opposto come Vizcaíno Casas, Monteverde sottolinea come il giudizio negativo su questo tipo di politica sia stato da parte della critica concordemente unanime (J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Rimbau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 95 e nota).

esercenti di mantenere il film in programmazione fino a che la media dei biglietti venduti non avesse raggiunto la quota del 50% dei posti disponibili nell'arco di una settimana¹⁶⁷.

Un'altra delle novità più significative introdotte dal franchismo fu l'attuazione di una politica di finanziamento volta a incrementare il comparto lavorativo del settore, convertendo gli studi e i laboratori di lavorazione e di doppiaggio nei pilastri su cui edificare l'industria: a questo fine la Sottocommissione varò misure volte a imporre che le pellicole straniere fossero duplicate e doppiate in Spagna¹⁶⁸.

L'apparato protezionistico fu, poi, completato con l'imposizione di una «quota schermo» che prevedeva l'obbligo di proiettare una data percentuale di film nazionali in un certo arco cronologico, pari inizialmente a una settimana di cinema spagnolo ogni sei di prodotto importato¹⁶⁹. Nel 1944 le settimane di programmazione riservate al cinema straniero passarono a cinque, alle quali doveva necessariamente seguire la settimana di lungometraggi nazionali anche se questa interrompeva l'esibizione di grandi successi. Nel caso in cui un film spagnolo avesse garantito un buon successo di pubblico anche oltre i sette giorni obbligatori, il tempo di proiezione eccedente non poteva più essere recuperato in favore di un film straniero come era stato, invece, concesso in precedenza, e questo avrebbe indotto gli esercenti a non superare mai il termine di programmazione stabilito per legge. L'esibizione di film nazionali,

¹⁶⁷ Ivi, p. 96.

¹⁶⁸ E. Díez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 80.

¹⁶⁹ Ministerio de Industria y Comercio, *Orden por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española*, BOE n. 347, del 13/12/1941, p. 9724 (<http://www.boe.es/legislacion/gazeta, 12/08/2017>). A tal fine l'anno cinematografico veniva diviso in due periodi: il primo, dal 1° ottobre al 3 maggio, destinato all'uscita delle pellicole, mentre il secondo, compreso tra il 1° giugno e il 3 settembre, poteva essere dedicato alla riproposizione delle opere già proiettate nel medesimo locale (art. 2). Tutte le sale sarebbero state, inoltre, obbligate dal primo gennaio successivo a completare il programma di ogni sessione con uno dei cortometraggi definiti «de complemento» (art. 3). La vigilanza sull'applicazione di tali disposizioni veniva affidata alla Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (art. 4).

che nei casi appena descritti finirono addirittura per essere penalizzati invece che favoriti dall'ordinamento legislativo, si trasformò, dunque, conclude Monteverde, in una sorta di tassazione mal sopportata dai gestori delle sale. Le pellicole di terza categoria furono escluse dalla programmazione nei cinema di prima scelta e dal computo della quota schermo. Il provvedimento conseguiva, pertanto, un doppio risultato: difendere sì la qualità cinematografica, ma allo stesso tempo, date le modalità e i soggetti responsabili della classificazione, operare anche una ulteriore forma di censura velata nei confronti di film scomodi al regime¹⁷⁰.

Le tasse doganali, sia d'importazione che per il doppiaggio, pagate perché le pellicole straniere potessero essere esibite in lingua spagnola, confluirono, secondo le norme stabilite il 23 aprile 1941, in un fondo per la protezione che dal novembre dello stesso anno fu amministrato dal Sindacato Nazionale dello Spettacolo, il quale poteva utilizzarlo per accordare crediti, assegnare premi, finanziare copioni e borse di studio.

La concessione dei crediti cinematografici, per cui potevano godere di prestiti senza il pagamento di interessi le pellicole sostenute per la totalità da capitale spagnolo e dotate di una sceneggiatura e di caratteristiche tecnico-artistiche di qualità, fu uno strumento di finanziamento fondamentale per la produzione nazionale per vent'anni, dal 1944 al 1964. Il prestito copriva circa il 40% del costo previsto e nei primi dieci anni fu riconosciuto al 62% dei titoli realizzati. Nei primi cinque anni lo Stato distribuì in questo modo l'11% dei fondi necessari per rimettere in marcia la produzione.

¹⁷⁰ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 97.

L'ammontare totale dei premi sfiorava, invece, circa i due milioni di *pesetas* così ripartiti: due primi premi da quattrocentomila e quattro da duecentocinquantamila per i migliori film dell'anno, e quattro premi da venticinquemila *pesetas* per le migliori pellicole di complemento, di cui un 20% distribuito direttamente agli artisti e ai tecnici designati dal Sindacato.

Ogni anno si bandiva, poi, un concorso riservato ai copioni che metteva in palio cinque premi da cinquantamila *pesetas*; i testi vincitori diventavano di proprietà del Sindacato che li cedeva ai produttori disposti a realizzarli, circostanza questa che non sempre si verificava.

Le borse di studio, infine, erano destinate alla formazione di professionalità tecnico-artistiche qualificate e ne venivano concesse dieci all'anno della durata di sei mesi per un ammontare di cinquemila *pesetas* oltre le spese di viaggio¹⁷¹.

¹⁷¹ E. Díez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., pp. 82-83.

CAPITOLO II

GLI ANNI QUARANTA NEL CINEMA SPAGNOLO

1. L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Gli anni dell'instaurazione del nuovo stato franchista coincidono con l'inizio di una nuova stagione per il cinema spagnolo anche dal punto di vista produttivo. Se la guerra civile lasciò in eredità una inadeguatezza strutturale, dovuta da un lato alla mancanza di un apparato industriale che fosse in grado di rifornire le sale cinematografiche nella zona controllata dagli insorti, dall'altro all'impossibilità per il fronte repubblicano di mantenere i livelli produttivi che si prospettavano prima dello scoppio conflitto, pur godendo della disponibilità degli studi e dei laboratori di Madrid e Barcellona, dal 1939 in poi si cercò di ricostruire il tessuto industriale del paese. I risultati, se si adotta una visione d'insieme, possono considerarsi alquanto positivi. José Enrique Monteverde mette, infatti, in guardia dal commettere l'errore di identificare l'industria cinematografica unicamente con il settore produttivo, trascurando la distribuzione, l'esercizio o le strutture complementari; chiarisce, infatti, lo studioso:

«a fronte di un'innegabile debolezza del settore produttivo [...] la distribuzione, l'esercizio e il doppiaggio godettero di una vera e propria età dell'oro fino a costruire, se non un vero e proprio monopolio, quanto meno un oligopolio che concentrava gli interessi di diversi settori. Alcune catene di sale delle grandi città avevano interessi nel campo della distribuzione, dei laboratori e degli studi, ed estesero progressivamente i loro contatti alla rete intessuta dalle multinazionali, raggiungendo un'importanza economica non trascurabile, tanto che a questo riguardo il settore cinematografico spagnolo poteva figurare tra i più sviluppati d'Europa»¹⁷².

¹⁷² J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 101.

I dati ufficiali del Sindacato Nazionale dello Spettacolo relativi ai film prodotti evidenziano, ad ogni modo, un incremento significativo: si passò dai dieci titoli del 1939, che nell'anno successivo divennero più del doppio (ventiquattro), ai trentuno del 1941, per raggiungere il picco di cinquantadue nel 1942 e quarantanove nel 1943, prima di assistere a una lieve flessione coincidente con la fase finale della seconda guerra mondiale. Se, tuttavia, nella quinta decade del XX secolo fu dichiarata una produzione totale di quattrocentoquarantadue film dal 1939 al 1950, il fatto che risultassero in attività centoquindici imprese rivela come la frammentazione del sistema produttivo si connotasse quale caratteristica dell'industria di quel periodo e non solo. Nello stesso arco temporale solo tre case di produzione riuscirono a superare i venti titoli complessivi (la Cifesa con quarantuno, la Suevia e l'Emissora con trentotto e venticinque rispettivamente): ciò denota la difficoltà di programmare attività e piani di sviluppo a lungo termine, oltre che l'incapacità di attrarre investimenti continuativi.

La debolezza dell'imprenditoria cinematografica spagnola contribuì da un lato ad accentuare la sua dipendenza dal protezionismo statale, dall'altro la rese poco competitiva sia sul mercato interno, nel quale era in grado di coprire solo il 25% del fabbisogno nazionale, sia sul mercato internazionale. Ancora secondo Monteverde, questa mancanza di competitività può essere ricondotta a diversi fattori: un'infrastruttura depauperata; l'interesse spesso esclusivamente locale dei temi con un carattere ideologico marcato; la scarsa vivacità commerciale e la mancanza di canali per la penetrazione nei mercati stranieri, a cui deve aggiungersi l'impossibilità di promuovere un sistema di coproduzioni ad ampio spettro per via dell'isolamento del paese soprattutto dopo la sconfitta dell'Asse (una simile prospettiva fu praticabile

solo con Portogallo e Italia). In ultimo, ma in misura preponderante, il forte ritardo del cinema spagnolo rispetto agli altri Paesi, dovuto sia alla precaria formazione dei suoi professionisti, sia alla scarsa conoscenza della produzione contemporanea a causa del contesto bellico e della censura, sia alla preferenza per i modelli stranieri rispetto alla rappresentazione della realtà nazionale. Dall'estero, tuttavia, l'industria spagnola dipendeva per attrezzature e celluloidi che era costretta a importare in grandi quantitativi. In questo quadro generale maturò la grave crisi verificatasi alla fine della guerra cui si è fatto precedentemente riferimento¹⁷³.

1.2. CIFESA: la fabbrica dei successi del cinema franchista

Nonostante il bipolarismo produttivo del cinema spagnolo, concentrato per lo più nei due maggiori centri di Madrid e Barcellona, continuasse a caratterizzare il panorama nazionale anche negli anni della Seconda Repubblica, una delle novità più significative degli anni Trenta fu la nascita a Valencia, realtà produttivamente attiva già nel periodo del muto, dell'azienda forse più importante della cinematografia iberica. CIFESA (Acronimo di Compañía Industrial Film Española S.A.) fu, infatti, fondata nella città della costa orientale della Spagna il 15 marzo 1932 dall'industriale Manuel Casanova Llopis, presidente del consiglio di amministrazione e guida dell'impresa insieme al figlio Vicente, con un capitale iniziale di tre milioni di *pesetas* e un'attività preliminarmente volta alla distribuzione dei film della Columbia nel mercato interno. Il successo ottenuto con la commercializzazione della pellicola *El agua en el suelo* indusse i proprietari (secondo Gubern su suggerimento del regista

¹⁷³ Ivi, pp. 101-108.

Florián Rey) ad ampliare la propria attività cimentandosi nella produzione. Il primo film realizzato fu *La hermana San Sulpicio* (1934) proprio di Florián Rey con Imperio Argentina, tra le dive più celebri dell'epoca, il cui ingaggio costò, a suo stesso dire, un quarto del *budget* totale: circostanza questa che confermerebbe l'attenzione immediatamente dimostrata dalla nuova casa produttrice per il protagonismo delle stelle nazionali sul modello dello *star-system* hollywoodiano. La decisione pagò nell'immediato: il successo del film consentì a CIFESA di aprire una filiale a Buenos Aires e da lì iniziare un'espansione progressiva verso gli altri paesi latino-americani. L'attività produttiva continuò con regolarità con lungometraggi e documentari fino allo scoppio della Guerra Civile, facendo registrare generalmente un buon successo commerciale, eccezionale nel caso di *Morena Clara* (1935-1936), film di Florián Rey che rimase in programmazione per parecchi mesi nelle sale nonostante gli avvenimenti bellici. Benché nel 1936 CIFESA avesse aperto nuovi mercati nel Marocco francese, in Germania, Francia e Olanda, oltre che aumentato il proprio capitale a sei milioni di *pesetas*, l'*alzamiento* determinò inevitabilmente una battuta d'arresto, bloccando tutti i progetti in via di attuazione: la realizzazione de *El genio alegre* di Fernando Delgado fu interrotta e la protagonista femminile, Rosita Diaz Gimeno, scampata per poco alla fucilazione, dovette essere sostituita da un'altra attrice ripresa sempre di spalle; la pellicola *Nuestra Natacha*, adattamento di un'opera di Lejandro Casona affidata a Benito Perrojo, fu confiscata nel 1939 dalla censura mentre *La casta Susana*, film che Florián Rey avrebbe dovuto girare a Parigi con Imperio Argentina, non fu neanche iniziato.

Al di là di questa cesura significativa – sottolinea ancora Gubern – CIFESA deve comunque essere considerata come il primo grande sforzo del capitale spagnolo

di strutturare una industria nazionale degna di questo nome e che ricalcasse i modelli del cinema americano. Nonostante la sede legale si trovasse a Valencia, tutte le pellicole furono girate negli studi madrileni: con questa decisione l'impresa si vincolava alla burocrazia e al potere bancario della capitale, contribuendo pertanto a porre in discussione il primato della cinematografia barcellonese¹⁷⁴.

Se, tuttavia, l'attività produttiva a Madrid durante la guerra diminuì drasticamente, riuscendo CIFESA a ottenere un qualche utile principalmente dalla distribuzione, la nuova ascesa iniziò dal Sud del paese. Immediatamente la casa produttrice manifestò, infatti, il proprio appoggio agli insorti e la piccolissima sede di Siviglia si trasformò ben presto nel fulcro della CIFESA nazionalista: quando le maestranze e i dirigenti dell'impresa furono sorpresi a Cordova dallo scoppio del conflitto mentre si stava girando il film di Delgado, la maggior parte di essi si schierò con le truppe che avevano preso la città e da allora cominciò il loro lavoro al servizio della causa. La stessa città andalusa, che prima rappresentava una sede assolutamente periferica, divenne, dunque, il nuovo centro propulsore delle attività con l'intensificarsi della distribuzione, in un primo momento delle pellicole già disponibili prima del conflitto, poi, dal 1937, il repertorio ormai antiquato si ampliò con qualche pellicola italiana. Il lavoro di produzione si avvalese, invece, di riprese che venivano effettuate nella retroguardia o al seguito delle truppe in tutta la zona controllata dai nazionalisti anche se le immagini dovevano poi essere montate a Lisbona o a Berlino. Furono realizzati documentari di propaganda incentrati sulla guerra in atto e film narrativi a cui CIFESA partecipava indirettamente soprattutto dopo la fondazione a Berlino della Hispano-Film-Produktion da parte di Norberto

¹⁷⁴ Román Gubern, *El cine sonoro en la II República*. Editorial Lumen, Barcelona 1977, pp. 77-80.

Soliño, ex-rappresentante di CIFESA a L'Avana. Tra i documentari propagandistici ritroviamo *Entierro del general Sanjurgo* (1936), *Asturias para España*, *Bilbao para España*, *Santander para España* e *Homenaje a las brigadas navarras*, realizzati tutti del 1937 dalla troupe di *El genio alegre*; dello stesso anno *Entierro del general Mola*; nel 1938, invece, *Hacia la nueva España* e *La gran victoria de Teruel*, per finire con i documentari dedicati alla vita nelle retroguardie o alla narrazione dei momenti successivi alla presa delle città da parte dei franchisti tra cui la serie "Ciudades para la nueva España".

Anche nella fase successiva, quella dell'immediato dopoguerra, i Casanova dimostrarono in ogni modo il loro appoggio a Franco guadagnandosi, tra l'altro, amicizie influenti. Vicente, il figlio del fondatore, prese in mano le redini dell'impresa e riuscì ad approfittare del momento favorevole sposando la missione di trasformare il cinema nell'arma di propaganda al servizio dello Stato come il *Caudillo* auspicava. Per fare questo si mirò a ridurre i costi per dare avvio a una produzione seriale di pellicole in grado di soddisfare un mercato in cui scarseggiava la concorrenza straniera, confidando nella protezione che il regime di autarchia prometteva. Casanova fondò, quindi, nell'agosto del 1939, una seconda società con il nome di Cifesa Producción complementare alla preesistente e che di lì a due anni avrebbe raggiunto un capitale sociale superiore agli undici milioni di *pesetas* da sommare ai sei della impresa originaria, cifra considerevole per il cinema spagnolo dell'epoca e destinata a essere accresciuta ancora negli anni immediatamente successivi, fino a fare di CIFESA la casa produttrice più importante nel panorama nazionale. Tale posizione dominante fu acquisita anche grazie ad una precisa strategia volta ad allineare l'impresa ai dettami del nuovo regime: la collaborazione

con gli organismi statali proseguì non solo come in tempo di guerra con la realizzazione di documentari propagandistici e di cortometraggi pedagogici, ma anche con la trasformazione strutturale in un impresa modello del nazionalsindacalismo imperante, in grado di superare la lotta di classe con la partecipazione dei dipendenti alla divisione degli utili, le paghe straordinarie, la liquidazione e i prestiti agevolati¹⁷⁵.

A tutto questo si aggiunse una costante campagna promozionale con la sponsorizzazione di vari eventi soprattutto in occasione delle celebrazioni nel Día de la Raza, con iniziative di beneficenza e con la promozione della popolarità delle proprie stelle. L'obiettivo finale era quello di rafforzare la propria immagine di casa di produzione autenticamente spagnola, popolare e valenciana ma soprattutto «cattolica, apostolica e romana»¹⁷⁶.

Per quanto riguarda concretamente la produzione di pellicole, accanto a titoli che ricalcavano temi e forme del periodo repubblicano, vanno annoverati film come *¿Quién me compra un lio?*, che inaugura, oltre alla collaborazione con la Producciones Campa e con il regista catalano Ignacio Ferrés Iquino, il filone più caratterizzante e remunerativo della prima CIFESA franchista, cioè la commedia eccentrica e di basso costo ma in grado di ottenere il gradimento popolare, e lungometraggi ideologicamente orientati come *¡Harka!*. Tra il 1939 e il 1942 CIFESA conquistò un primato assoluto nel panorama nazionale passando dalle undici pellicole distribuite nella prima stagione e dalle due prodotte nel 1939 a un totale di ventidue film distribuiti e undici prodotti a soli due anni di distanza. Un volume di affari destinato ad aumentare ancora di più negli anni immediatamente

¹⁷⁵ Fèlix Fanés, *Cifesa: la antorcha de los exitos*, Institució Alfons el Magnànim – Diputació Provincial de València, Valencia 1982, pp. 63-79.

¹⁷⁶ Ivi, p. 80.

successivi grazie alle leggi protezionistiche emanate dallo Stato, fino ad arrivare alla grave crisi del biennio 1945-1946, causata, oltre che da una gestione non ottimale della famiglia Casanova, soprattutto dalla trasformazione del quadro internazionale che determinò la ripresa dell'importazione di pellicole dall'estero, soprattutto delle produzioni americane¹⁷⁷.

2. UNA PRODUZIONE DI GENERE

Il cinema spagnolo degli anni Quaranta - osserva Gubern – preferì guardare ai testi letterari piuttosto che rivolgere lo sguardo alla disgregata realtà sociale che circondava quotidianamente i professionisti del settore probabilmente perché si trattava di una realtà troppo lacerante. In più gli adattamenti letterari avevano il vantaggio, oltre che di fornire argomenti in grado di sopperire alla carenza di idee originali, di mettere al riparo dagli interventi censori. Le opere che si selezionavano per essere adattate offrivano la garanzia di essere state già vagliate dalla censura libraria o teatrale. Non c'è da stupirsi, conclude dunque lo studioso spagnolo, che subito dopo la fine della Guerra Civile il numero maggiore delle trasposizioni letterarie si produsse negli «ensegueros» anni 1939 e 1940 con circa il 50% sul totale. All'interno del conteggio generale della decade va inclusa anche la presenza significativa di *remakes* che, in una tendenza generalmente conservatorista, insistevano su vecchi successi o interpellavano la memoria del pubblico con un riferimenti non troppo lontani nel tempo¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 80-146.

¹⁷⁸ Román Gubern, *Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta*, in *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, «Cuadernos de la Academia», n. 11/12, Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2002, pp. 57-71.

Se si analizza la produzione della prima metà degli anni Quaranta nella prospettiva dei generi, il comico, con percentuali che in alcuni anni si avvicinano al 40% del totale, fu sicuramente quello preponderante anche per la necessità di evasione propria del dopoguerra. Si trattava di una produzione differenziata fatta di commedie di puro intrattenimento, musicali, urbane e sofisticate, simili a quelle dei «telefoni bianchi», con intrecci basati sull'ascesa sociale e lo scambio di persona, e che subiva l'influenza del cinema americano¹⁷⁹. Nonostante l'autarchia, infatti, erano i modelli hollywoodiani a prevalere, quegli stessi diffusisi nel decennio precedente, già assimilati dagli autori e che incontrarono il favore del pubblico spagnolo prima e dopo la Guerra Civile. Le principali fonti d'ispirazione furono il romanzo rosa e la letteratura umoristica, soprattutto dell'assurdo: a questo riguardo l'esempio forse più significativo è il film *Eloisa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), riproposizione di un testo teatrale di Enrique Jardiel Poncela e, pertanto, più vicino a un modello più marcatamente autoctono. Altri autori adattati furono Wenceslao Fernández Flóres (*Huella de Luz*, ancora di Rafael Gil, 1943), Pedro Muñoz Seca e i fratelli Álvarez Quintero. Le commedie di questo periodo, a volte eccentriche e assurde, presentavano un mondo inesistente e ideale, frivolo e falso, popolato di borghesi ricchi e aristocratici raffinati che, proprio per le caratteristiche appena descritte entrava in flagrante contraddizione con la realtà dell'epoca. Eppure - è stato osservato - esse non permangono così aliene dalla vita spagnola come appare in un primo momento: interpretare la necessità di ascesa sociale come un riflesso, per quanto incosciente si voglia, delle necessità economiche proprie della società

¹⁷⁹ Áurea Ortiz, *La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada*, in Luis Fernández Colorado, Pilar Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, «Cuadernos de la Academia», n. 9, Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2001, pp. 115-125.

spagnola nel momento più duro del dopoguerra, non risulta tanto assurdo¹⁸⁰. Così la presenza costante del personaggio che si approfitta dei più deboli, i numerosi riferimenti al tema del doppio, l'equivocità, lo scambio di personalità, le vite frustrate, i segreti mai rivelati sono motivi e temi che, ripetendosi in quasi tutte le trame, costituiscono, da un lato, costanti del genere sin dal teatro classico, ma dall'altro assumono un senso peculiare se rapportate al contesto. Inquadrate sotto la luce della censura e della repressione di regime queste costanti rivelano la non univocità del cinema del primo franchismo: il rigido apparato di controllo statale lasciò all'iniziativa privata e, dunque, alla legge della domanda e dell'offerta, questa produzione che venne giudicata inoffensiva proprio perché distante dalla quotidianità e che, per questo, riuscì a formulare un racconto fuori dal coro dell'ufficialità, seppur privo di intento critico e di qualsivoglia carica eversiva¹⁸¹.

Tra gli esempi più rappresentativi della tradizione di genere del cinema spagnolo si classificano i film del *cine floklórico*, caratterizzati da ambientazioni andaluse, strutturati in funzione del canto e del ballo, generalmente il flamenco, e che avevano come protagoniste le più famose dive canore del momento come Estrellita Castro, Conchita Piquer, Lola Flores. Sulla scia del successo dei film di Imperio Argentina (si pensi, ad esempio, a *Morena Clara* di Florián Rey del 1936 che, come prima accennato, ottenne i favori del pubblico su entrambe le sponde), «la scelta populista del franchismo trova [...] nella direzione di Cifesa un valido difensore di quel cinema folcloristico che ruota intorno a un personaggio della danza o della canzone [...] andalusa, assimilata - per qualche strana ragione - al genere più

¹⁸⁰ Ivi, p. 122.

¹⁸¹ Per l'analisi di temi, opere, influenze e contraddizioni rintracciabili in questo genere si veda anche lo studio specifico di José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona 2002, pp. 85-111.

autenticamente spagnolo. [...] In tale contesto, il tema della tauromachia è inevitabile, come dimostra *La corrida della morte* (Lucia, 1949)»¹⁸².

In questi anni non mancano neanche i melodrammi come *El clavo* (Rafael Gil, 1942) basato su un racconto breve di Pedro Antonio de Alarcón incentrato sulla descrizione di scenari e costumi del tempo, secondo lo stile del cosiddetto «cinema in frac», nella cui cornice il film racconta una straziante storia di sapore melodrammatico¹⁸³. Alle rappresentazioni psicologiche e calligrafiche con precedenti teatrali e narrativi, si aggiunse la tradizione dei «drammi rurali»: considerata profondamente spagnola, quest'ultima visse negli anni Quaranta un momento di grande vitalità a partire da *La malquerida* (1940), film tratto dall'opera omonima di Jacinto Benavente e diretto da López Rubio. Seguiranno *La Dolores* (1940) e *Marianela* (1940) di Benito Perrojo (opera quest'ultima ispirata al romanzo di Benito Pérez Galdós di cui costituisce il primo adattamento sonoro)¹⁸⁴, *La aldea maldita* (1942) e *Orosia* (1943) di Florian Rey; *Tierra sedienta* (1945) di Gil, *La agua bajan negras* (1948) di Sáenz de Heredia; *Entre Barracas* (1949) di Juan de Orduña e *Un*

¹⁸² Vicente Sánchez Biosca, *Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa, le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2000, vol. III, tomo I, p. 556.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Riprendendo il giudizio che Román Gubern formula nella sua monografia dedicata al pluripremiato regista attivo tra la Spagna e l'America latina, Castro de Paz considera il film come la risposta di Perrojo alle richieste di un cinema autenticamente spagnolo, auspicato dagli intellettuali della fazione vincitrice della guerra che il cineasta aveva appoggiato. Nonostante il tentativo di dar vita a un possibile modello, riproponendo un'opera del grande rappresentante del realismo letterario del XIX secolo, Perrojo avrebbe compiuto una scelta controversa che, in realtà, lo avrebbe orientato verso un cinema piuttosto a vocazione civile e che lo avrebbe esposto a ben otto interventi della censura sul copione: il romanzo selezionato, infatti, oltre a non avere un lieto fine, era nato dalla penna di un autore che non godeva in quel momento delle simpatie del regime, tanto da non essere più riproposto sugli schermi fino al 1958 ad opera di Buñuel (J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., pp. 59-62).

hombre va por el camino (1949) di Manuel Mur Oti. Solo alla fine del decennio comparvero drammi e melodrammi di ambientazione urbana¹⁸⁵.

Per completare il quadro occorre fare riferimento ai generi e ai filoni convenzionali la cui frequentazione fu più esplicitamente promossa dalla cultura ufficiale: rientrano tra questi, le avventure di ambiente coloniale, i film storici e il cinema detto *de cruzada*, perché più apertamente di propaganda politica. Le pellicole coloniali furono incoraggiate dal gusto personale del dittatore, entusiasta di *Beau Geste* (William A. Wellman, 1939), e del fondatore della Falange, José Antonio Primo de Rivera: questa probabilmente l'origine di *Harka* (1941) di Carlos Arévalo, *Legión de héroes* (1941) di Juan Fortuny e *¡A mí la legion!* (Juan de Orduña, 1942) a cui si aggiunsero altre opere che sconfinavano nel genere storico, come *Alhucemas* (1947) di López Rubio, e un filone parallelo di impronta religiosa, ispirato all'eroismo dei missionari¹⁸⁶. Sul cinema *de cruzada*, nell'ambito del quale si possono collocare una decina di titoli soprattutto della prima metà del decennio, ci si soffermerà ampiamente più avanti; è opportuno ora analizzare le caratteristiche del filone storico «talora identificato per sineddoche con l'intera produzione dell'epoca»¹⁸⁷.

Sebbene la realizzazione dei film storici proietti il discorso prevalentemente nella seconda metà del decennio, con tutti i mutamenti contestuali determinati dalla fine della seconda guerra mondiale, la sconfitta delle forze dell'Asse e l'isolamento profondo del regime sulla scena internazionale, essa è stata a lungo considerata dalla storiografia, soprattutto dagli anni Settanta in poi del Novecento, come la più

¹⁸⁵ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., pp. 120-121.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 122.

rappresentativa del cinema franchista attribuendole, spesso in un'accezione squalificante, le etichette di «cine de fazaña», «celluloide de cartón piedra», «epopea nacional-católicas», «al servicio del Imperio»¹⁸⁸. Si includono in tale ambito i lungometraggi ambientati soprattutto nell'età medievale e moderna, con riferimenti a episodi eroici della Guerra di Indipendenza¹⁸⁹. Non è possibile intendere le caratteristiche di questo filone – avverte Monteverde – senza tener presente la particolare concezione della storia adottata dal franchismo, capace di per sé di generare un modello filmico:

«Tra i suoi elementi fondamentali, il predominio assoluto della dimensione politica su quella economica o sociologica, il ruolo centrale dei personaggi illustri e delle loro vicende biografiche, l'esaltazione dell'eroe-capo visto come motore della storia e in rapporto paternalistico nei confronti dei suoi sottoposti, il manicheismo nella visione dell'«altro» come nemico interno o esterno, la pretesa pseudoerudita di accumulare fatti concreti all'intenzione fondamentale di sacralizzare gli eventi sovrapponendo il mito al dato storico, la concezione teleologica di un'unica missione nazionale al di sopra delle differenze regionali, la selezione strumentale di determinati segmenti cronologici presentati come gloriosi in funzione del loro supposto valore anticipatore e legittimante nei confronti del presente, l'individuazione e il consolidamento di referenti visivi ancorati alla pittura «storica» e la tendenza ad adottare i moduli del romanzo e del dramma storico ottocentesco»¹⁹⁰.

Tra i modelli di riferimento, infatti, figurano il teatro del *Siglo de Oro* nella sua variante calderoniana e i drammi storici che avevano consacrato negli anni Dieci

¹⁸⁸ Javier Hernández Ruiz, *Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit., pp. 127-136.

¹⁸⁹ Jesús Alonso López, *1808-1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista*, in Joaquín Álvarez Barrientos (a cura di), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2008, pp. 379-400.

¹⁹⁰ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939 – 1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Rimbau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 123.

Eduardo Marquina e il suo «modernismo puro». Tale origine conferisce a tutti i film di ambientazione storica, anche quelli che non si possono ascrivere all'epica nazionalista, una tendenza retorica comune. La ricerca di ispirazione nell'arte drammatica o narrativa in genere rappresentò, d'altronde, una costante anche in altri contesti europei, proseguendo una tendenza già manifestatasi negli anni precedenti oltre che in Italia, in Germania e nel regime di Vichy con l'intento di propiziare letture simbolicamente orientate, anche nel Regno Unito in produzioni altisonanti come *Cesar and Cleopatra* (Gabriel Pascal, 1944) ed *Henry V* (Lawrence Oliver, 1944)¹⁹¹. Se, nell'immediato dopoguerra, poteva risultare più prudente e prestigioso dedicare il cinema nazionale agli adattamenti di determinati autori della tradizione «la *españolidad* de este tipo de filmes era preferida por buena parte de una crítica» che optava per la Storia piuttosto che per il folklore¹⁹². Nel caso spagnolo, inoltre, il ricorso alla Letteratura e alla Storia consentiva anche di veicolare messaggi ideologici in forme metaforiche più edulcorate e consone all'isolamento internazionale, che suggeriva la necessità di non urtare troppo la sensibilità delle democrazie occidentali.

Sicuramente l'epopea storica ben si accordava, d'altro canto, con il sogno imperialista del franchismo rappresentato nella tetralogia considerata paradigmatica di questa produzione composta dai film realizzati da Juan de Orduña per CIFESA tra il 1948 e il 1951: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de*

¹⁹¹ J. Hernández Ruiz, *Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit. pp. 128-129.

¹⁹² José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit. p. 138.

Castilla (1951) e *Alba de América* (1951)¹⁹³. Da questi e da altri titoli già si può intuire la costruzione di una galleria di eroine celebri e coraggiose, che popolavano un genere che in quel periodo mirava a ricreare un imperialismo immaginato, in grado di compensare l'impero geografico e reale definitivamente perduto, riproponendo temi e stilemi della retorica ufficiale sul progetto di una potenza da ricreare e sulla difesa della patria di fronte allo straniero: la presenza femminile assunse, infatti, in quel frangente il valore della personificazione della «madre patria» e della trasposizione dei valori eterni nella figura stessa della donna¹⁹⁴. La galleria di simboli e stereotipi patri assegnati al genere femminile trovò, infatti, la sua massima rappresentazione nel cinema di quegli anni. A questo riguardo è stato osservato:

«Nunca ha sido la mujer tan omnipresente y visible en las pantallas de cine ni tan ausente e invisible en la reconstrucción política y social del país. El protagonismo femenino se reduce a una serie de roles y comportamientos fijos, creados para anular la amenaza de una sexualidad femenina independiente del control masculino y de las instituciones que lo garantizan y asegurar el mantenimiento de una jerarquía patriarcal/nacional»¹⁹⁵.

¹⁹³ Sull'analisi di questi film in particolare, sul valore della storia nel loro racconto e sulla trasformazione del genere negli anni Cinquanta si veda anche Vicente Sánchez-Biosca, *Una nación de carton-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa*, in Ismael Saz, Ferrán Achilés (a cura di), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Universitat de Valencia, Valencia 2012, pp. 499-519.

¹⁹⁴ Isolina Ballesteros, *Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40*, «Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies», vol. 3, 1999, pp. 51-70 (disponibile on-line al seguente link: <http://www.jstor.org/stable/20641449>, 05/06/2017).

¹⁹⁵ Ivi p. 54.

Ruoli e comportamenti fissi, dunque, in stridente e paradossale contrasto con la realtà sociale ma in linea con l'immaginario di qualsivoglia nazionalismo moderno europeo¹⁹⁶.

Ignorando la decadenza del XVII secolo e il periodo illuminista, l'altro tema dominante fu la *Reconquista* intesa come un'affermazione nazionalista dei principi religiosi, della vocazione apostolica e della missione colonizzatrice della Spagna e pertanto assimilabile, come vedremo, all'affermarsi del franchismo stesso. Emblematico, da questo punto di vista, il personaggio di Isabella di Castiglia, protagonista di *Alba de América*, film che chiuse il ciclo del cinema storico: una icona in grado di compensare la razza, la fede e il futuro imperiale e che rappresenta la regione che, insieme all'Aragona, ha fondato la grandezza e l'unità della nazione spagnola¹⁹⁷.

3. «UN CINEMA FASCISTA?»

Se alla breve carrellata tra i generi appena compiuta si affianca il sistema di censura e controllo instaurato nei primi anni del regime, si potrebbe pensare sulle prime che tutta la produzione degli anni Quaranta possa essere definita *tout court* di stampo fascista. L'interrogativo che qui si pone sulla opportunità di considerare la produzione del decennio come un cinema prevalentemente se non esclusivamente di matrice fascista, riprendendo il titolo di una riflessione di Castro de Paz, mira, in realtà, a evidenziare una complessità ben diversa.

¹⁹⁶ George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Editori La Terza, Roma-Bari 2011² (edizione originale George L. Mosse, *Nationalism and sexuality: middle-class morality and sexual norms in modern Europe*, The University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin 1985).

¹⁹⁷ Ivi, pp. 62-63.

Come sottolinea lo stesso autore, il giudizio di valore sul cinema di questa epoca è stato a lungo condizionato dalla considerazione negativa di un periodo storico inevitabilmente caratterizzato dalle conseguenze economiche e culturali, oltre che sociali e politiche, della guerra appena conclusasi e che ne avrebbero determinato l'arretratezza e la totale assenza di qualsiasi motivo d'interesse. Un giudizio lapidario e monolitico, dunque, basato sul pur condivisibile assunto che la settima arte sia specchio fedele dei tempi e che non lasciava margini di discussione. Negli ultimi venti anni la storiografia spagnola ha, invece, posto il cinema degli anni Quaranta al centro del dibattito scientifico, affrontando l'oggetto di studio da un punto di vista diverso, più basato sull'analisi dei testi filmici che su aprioristici posizionamenti teorici¹⁹⁸. Ne è emerso, dunque, un quadro generale ben più composito, in cui accanto ai segni del tempo sono emerse sfumature, contraddizioni e ambiguità. A partire dalla produzione storica, che abbiamo visto essere considerata la più rappresentativa del cinema fascista. Nel già citato intervento critico di Hernández Ruiz dedicato proprio alle pellicole di ambientazione storica, lo studioso precisa, infatti, che anche dal punto di vista contenutistico e tematico non tutte le prospettive furono unanimemente concordi con il dettato di regime: alla pretesa ufficiale che il cinema dovesse veicolare una visione imperialista della storia nazionale si contrappone un panorama eterogeneo, in cui molte volte si poneva più enfasi su aspetti come il codice dell'avventura e del melodramma, la fedeltà letteraria o drammaturgica che sulla «misión hispánica». Individuare l'importanza del sostrato teatrale e letterario generalmente di stampo tradizionalista come una caratteristica comune anche ad altre cinematografie europee coeve ridimensiona la portata

¹⁹⁸ José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: huellas textuales de la Guerra Civil en el cine español de los años cuarenta*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit. pp. 43-57.

ideologica di tale ispirazione. Tutto questo porta a concludere che se da un lato è innegabile l'esistenza di un gruppo di pellicole deliberata espressione di valori imperiali - in cui rientrano soprattutto *La nao capitana*, *En doncel de la Reina* e *Reina Santa* oltre al menzionato ciclo di CIFESA - dall'altra parte il modello filmico che così si conforma non giunge al punto di «marcar el rumbo del celuloide de ambientación histórica y, muchos menos, de toda la heterogénea producción de los años cuarenta»¹⁹⁹.

La stessa valutazione, basata stavolta su dati di tipo quantitativo e non qualitativo, è stata formulata da Monteverde:

«I film che più comodamente si prestano a una definizione del paleofranchismo cinematografico, quelli che in modo più esplicito veicolano le sue idee di fondo, furono una minoranza rispetto al volume della produzione. Anche messi insieme, i film storici e religiosi sono in numero assai esiguo rispetto a quelli dei generi più frequentati, che sembrerebbero invece estranei all'indottrinamento propagandistico [...] la volontà prevalente del regime fu quella di orientare la produzione al divertimento e all'evasione»²⁰⁰.

A parte qualche biografia come *Foja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) e il *Capitán de Loyola* (Díaz Morales, 1948) o qualche dramma dedicato alla rappresentazione di conflitti di coscienza come *La fe* (1947) – fa notare ancora lo studioso – anche i film religiosi non vennero prodotti in numero significativo.

Nell'economia di questo discorso risulta utile aprire una parentesi sulla strana parabola del primo film, presentato al pubblico come la biografia del sacerdote

¹⁹⁹ J. Hernández Ruiz, *Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?*, ivi, pp. 135-136.

²⁰⁰ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 119.

pedagogo Andrés Manjón (1846-1923), fondatore nel 1889 della Escuela del Ave María a Granada da lì diffusasi presto su tutto il territorio nazionale, che nutrì un forte interesse per i gitani e che promosse la concezione di un metodo di insegnamento - rivolto soprattutto agli strati sociali più deboli - attrattivo per i discenti più che basato sulle costrizioni e i castighi. La ricostruzione quasi agiografica della vita del sacerdote interpretato da Alberto Romea ne esalta i valori cristiani e la sua alta umanità, dando luogo a un'opera filmica considerata poco accurata dal punto formale, ma nel quale si inseriscono messaggi altamente ideologici per cui i valori difesi dal protagonista si identificano con i valori del nuovo regime franchista. Questa strategia – è stato osservato²⁰¹ – trova un'evidente manifestazione in un discorso che Manjón pronuncia ai suoi allievi relativamente a quelle che devono essere le loro priorità nella vita. La sequenza è ambientata in un giardino in cui un nutrito gruppo di ragazzini schierato in file ordinate riceve un addestramento militare per volere dei professori. Il sacerdote arringa gli astanti con queste parole:

«Vamos a formar un batallón infantil para acostumbrarnos todos a la disciplina militar. Pero quiero advertiros que esto, además de un juego, es una enseñanza. La idea de que después de Dios la Patria está por encima de todo en la tierra y que es obligación nuestra defenderla hasta morir.

La Patria es amor, respeto y veneración a nuestra historia, lengua y creencias. El que no ama a su madre es un tipo repugnante y no merece el respeto de la sociedad. El que no ama a nuestra madre España es un ser degenerado y no merece vivir en la patria a la que odia. Quien dice Patria, dice historia propia»²⁰².

²⁰¹ Joan M. Minguet Batllori, *Forja de almas (1943), la parábola de la autoridad*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit. pp. 207-217.

²⁰² Ivi, p. 210.

Un richiamo evidente, dunque, alla devozione per Dio e per la «madre patria», identificata ancora una volta nella più significativa veste femminile, da inserire all'interno di una formazione volta alla trasmissione della disciplina militare. La sequenza si presenta, dunque, come un'operazione metaforica in virtù della quale ciò che si vede e si sente sullo schermo non ha come destinatari i ragazzi del film ma gli spettatori in sala. Il discorso trasmette tutto l'odio verso i «degenerados» che non amano la madre Spagna, con una chiarissima allusione ai vinti nel recente conflitto intestino che ha visto i nazionalisti cattolici e difensori della patria contrapporsi ai rossi, devianti dal materialismo comunista.

Nonostante le chiare tracce ideologiche riscontrabili a puro titolo esemplificativo e assolutamente non esaustivo nella citata sequenza - sottolinea ancora Joan M. Minguet Batllori - il regime non appoggiò il progetto né in fase di censura preventiva né dopo la sua realizzazione. Nella seconda metà del 1942, infatti, si alternarono pronunciamenti contraddittori da parte delle autorità franchiste che prima caldeggiarono l'approvazione del copione, anche se con tagli e aggiustamenti ritenuti opportuni, poi ne proibirono la realizzazione sulla base del parere contrario della Secretaría de Educación Popular della Falange, realizzazione a cui, infine, fu concesso il definitivo permesso da parte della Subcomisión Reguladora de Cinematografía a pochi giorni di distanza. Girato tra l'ottobre e il dicembre 1942 e uscito l'anno successivo, al film non fu riconosciuta l'appartenenza alla categoria d'Interesse Nazionale ricevendo solo il quarto premio del Sindicato. In tutte le valutazioni effettuate non si rintraccia nessun riferimento al valore ideologico dell'opera che, pur apparendo ad un'analisi posteriore un «panfleto propagandístico en favor del nuevo orden instituido por Franco» - conclude lo studioso - costituisce,

allo stesso tempo, un ulteriore elemento probatorio a carico della tesi dell'incapacità del regime di costruire un discorso cinematografico e un immaginario collettivo organico e compatto in grado di oltrepassare il ferreo autoritarismo che pure adottò.

Nonostante queste considerazioni, tuttavia, *Forja de almas* resta un documento prezioso per comprendere la società spagnola del dopoguerra e le sue dinamiche: pellicola in tutto e per tutto politicamente corretta, porta sul grande schermo un tema centrale per il consolidamento del nuovo assetto sociale e culturale della Spagna come quello dell'insegnamento, tanto più che il modello pedagogico di padre Manjón fu recuperato proprio dal franchismo nei primi anni del dopoguerra. Non solo lo stesso Franco presenziò alle celebrazioni per il cinquantenario della fondazione dell'istituto nel 1940 ma anche a livello accademico vi fu una fioritura di studi dedicati al suo fondatore che andò scemando alla fine della decade. Diretto da un falangista, tuttavia, il film ricevette paradossalmente un'accoglienza tiepida da parte della componente cattolica e dalle gerarchie ecclesiastiche: alla sua realizzazione sembra non abbia collaborato, ad esempio il Ministerio de Educación Nacional guidato in quel momento dal cattolico José Ibañez Martín, né tantomeno essa fu patrocinata dalle autorità ecclesiastiche. *Forja de almas* si convertì, probabilmente, in una testimonianza della lotta in atto tra Chiesa e Falange per il controllo dell'educazione, oltre che in un manifesto di ciò che l'insegnamento sarebbe stato nell'epoca del Nazional-cattolicesimo²⁰³.

Ancora una volta, dunque, il contesto storico si intreccia con il cinema in maniera più o meno prevedibile: le formule ideologicamente dominanti permeano e informano le opere filmiche contribuendo a determinarne sia contenuti che fortune. È

²⁰³ Josep Estivill, *Forja de almas (1943): un reflejo de la sociedad española de posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», n. 33, ottobre 1999, pp. 8-23.

una tendenza che si può riscontrare in tutti i generi, anche in quelli d'evasione e che apparentemente possono risultare più refrattari a determinate influenze come la commedia, anche perché più orientati ad incontrare il favore del pubblico. Partendo dalle riflessioni gramsciane sul «nazionale-popolare» e sulla capacità del Fascismo di manipolazione culturale delle masse attraverso l'uso del populismo come strumento usato dalle componenti della classe dirigente per saldare i ceti subalterni al loro progetto, parte della storiografia cinematografica spagnola ha, in realtà, messo in luce come queste dinamiche siano rintracciabili anche nel genere comico²⁰⁴ e nel cinema folklorico del primo franchismo: l'argomento romantico di questa produzione costituisce un esempio di un tentativo di costruzione del consenso attraverso prodotti culturali che drammatizzano le negoziazioni complesse tra gruppi dominanti e subalterni, in quanto incentrati sulla storia d'amore a lieto fine tra una gitana e un giovane latifondista di ceto superiore²⁰⁵. Una delle costanti delle trame consiste nell'assimilazione nelle sfere alte della società della protagonista esotica, appartenente a un'altra razza²⁰⁶, attraverso l'unione amorosa con il ricco possidente che, però, avviene solo dopo che questi ha accettato i valori culturali di lei; per altro verso, il personaggio popolare finisce per assumere costumi e linguaggio dell'amato. Di frequente l'intreccio romantico è simbolizzato attraverso il ricorso al confronto tra

²⁰⁴ Attraverso la disamina di due commedie particolarmente rappresentative, entrambe del 1945, *El destino se disculpa* e *La vida en un hilo*, dirette da registi più o meno vicini al regime quali, rispettivamente José Luis Sáenz de Heredia e Edgar Neville, Steven Marsh supporta l'ipotesi che è lo Stato che in questo caso si appropria della cultura popolare per giustificare e rafforzare il proprio progetto ma che, allo stesso tempo, questo processo suppone la necessità di fare determinate concessioni e permettere una certa libertà di azione ai gruppi subalterni: tutto questo coincide con lo spazio di negoziazione tra la cultura di massa e la cultura d'élites (Steven Marsh, *Negociando la nación: Tácticas y prácticas del subalterno en la comedia cinematográfica de los años cuarenta*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit. pp. 99-125).

²⁰⁵ Jo Labanyi, *Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo*, ivi, pp. 83-97.

²⁰⁶ Id, *Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas*, «Archivos de la Filmoteca», n. 32, giugno 1999, pp. 22-42.

musica popolare – rappresentata dalla protagonista femminile, quasi sempre una cantante di flamenco – e la musica classica identificata nel protagonista maschile che, però, non si risolve mai in una lotta manichea tra posizioni culturali opposte, bensì propone una visione della cultura dinamica e interattiva.

«El argumento romántico de la folklórica franquista simboliza, mediante la unión amorosa final, el sueño fascista de una sociedad unida que trasciende la lucha de clases, lo cual se distingue del sueño marxista egalitario gramsciano – o de la Segunda República española, que inventó y promovió el cine folklórico como género “nacional-popular” – por su estructura vertical: el protagonista masculino de clase superior se casa con la protagonista femenina de clase inferior. Sin embargo, en estas películas las relaciones de clase demuestran consistir en unas negociaciones complejas e interactivas entre diversos grupos sociales, cada uno de los cuales es en sí heterogéneo y contradictorio»²⁰⁷.

Tali considerazioni hanno consentito a Jo Labanyi di avanzare una proposta critica originale: per lo studioso l'assenza di coerenza del progetto culturale franchista potrebbe essere ripensata alla luce di una idea più sofisticata dell'egemonia, rintracciabile in questi prodotti culturali e coincidente, per l'appunto, con la consapevolezza che essa consiste in un processo complesso e variabile di negoziazioni tra forme culturali eterogenee.

Serrando le file del discorso, il quadro complesso che emerge dalle riflessioni degli esperti che hanno contribuito a una lettura prismatica del cinema degli anni Quaranta e ai quali si è fatto riferimento induce, dunque, a formulare alcune considerazioni di base che possono costituire, in qualche modo, una risposta

²⁰⁷ Id, *Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit., p. 88 e seguenti.

all'interrogativo iniziale sulla sua essenza: l'uso dell'aggettivo franchista per qualificare tale produzione, figlia dell'appartenenza a un contesto che inevitabilmente e in maniera quasi ovvia la influenza profondamente, deve tenere in debito conto le sfumature e l'eterogeneità evidenziate. In tal senso, risulterebbe non perfettamente calzante la definizione di "cinema fascista" se con essa si intendesse indicare un'ispirazione esclusiva da parte del regime che pure si potrebbe ipotizzare in virtù dell'autarchia e delle forme di controllo imposte allora alla società e al mondo culturale spagnolo. Tanto più se si considerano temi e generi che dominano il periodo. Ciò non significa, come vedremo, che non furono realizzati film fascisti, dotati di finalità eminentemente propagandistiche o con la funzione specifica di giustificare la sollevazione militare franchista contro il legittimo governo repubblicano: sebbene irrilevanti dal punto di vista numerico, essi ebbero risonanza e ripercussioni pubbliche innegabili, oltre che logiche²⁰⁸. Con un'efficace espressione metaforica, la produzione del primo decennio del regime è stata definita come «un cinema ferito»²⁰⁹ che mostra i segni di una tragedia appena conclusasi e che li manifesta sotto forme talora insospettabili:

«[...] el trauma de la guerra convertía en malsano el clima que dichos textos respiraban, transformaba películas aparentemente intrascendentes o decididamente volcadas hacia la propaganda de los vencedores en 'textos descentrados', escorados hacia la angustia y la pulsión de muerte»²¹⁰.

²⁰⁸ J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit. p. 34.

²⁰⁹ La felice metafora di Julio Pérez Perucha è stata ripresa da Castro de Paz come identificativa di uno dei più singolari nuclei formali e semantici di questo cinema (Id., *Un cinema herido: huellas textuales de la Guerra Civil en el cine español de los años cuarenta*, in L. Fernández Colorado, P. Couto-Cantero (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, cit., p. 45).

²¹⁰ Ibidem.

Questa ferita che prende corpo in forme diverse in film altrettanto diversi realizzati nella decade può essere rintracciata analiticamente in quasi tutte le opere più rilevanti del periodo, anche in quelle intenzionalmente costruite come strumenti propagandistici quali *¡Harka!* (Carlos Árevalo, 1941) e *¡A mi la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) o in quelle della seconda metà del decennio, indipendentemente dal genere di appartenenza, in cui la perdita irrimediabile dell'oggetto amoro, che prende forma nella donna assassinata, scomparsa o traditrice, e la solitudine, la malinconia e la follia che ne derivano possono leggersi come metafore di un paese desolato, angustiato, popolato di oppressori e ombrosi ricordi, in cui affiorano in modo incontrollabile i sensi di colpa²¹¹.

Appare, in conclusione, evidente come il cinema del dopoguerra costituisca una fonte storica imprescindibile per conoscere una Spagna che si è appena lasciata alle spalle una delle pagine più dolorose della sua Storia, in cui si costruisce, con tutte la sua virulenza e le sue contraddizioni, un assetto politico-sociale che la dominerà per i successivi trentasei anni. Specchio dei tempi in cui si riflettono le dinamiche in atto, il cinema offre la chiave di volta per comprendere le sfaccettature, i pilastri ideologici, le trasformazioni del nuovo regime: per questo motivo, al di là della ricchezza di letture e di spunti interpretativi che pure suggerisce il resto della produzione, si considera imprescindibile procedere alla disamina dei testi a cui il franchismo programmaticamente affidò la propria voce.

²¹¹ Ivi, p. 46-47.

4. IL CINEMA *DE CRUZADA* O DI ESALTAZIONE PATRIOTTICA

Il 1 aprile del 1939, quando il generale Franco dichiarò la guerra conclusa, l'industria cinematografica era abbastanza provata come tutto il resto del Paese: la produzione filmica, dunque, non fu ripresa che in autunno con *La Dolores* di Florián Rey e le pellicole girate in Italia da Benito Perrojo (*Los hijos de la noche*) e da Edgar Neville (*Frente de Madrid*). Il primo film realmente politico che circolò nella nuova Spagna fu *Sin novedad en el Alcázar* (1940) realizzato in regime di coproduzione da Augusto Genina e dedicato all'esaltazione della difesa dell'Alcázar di Toledo²¹².

Non appena fu in grado di organizzarsi autonomamente, il cinema spagnolo produsse anche le proprie opere di propaganda alcune delle quali vanno a costituire il gruppo compatto del cosiddetto cinema *de cruzada*, riprendendo il termine utilizzato dal cardinale Plá y Deniel nella sua pastorale *Las dos ciudades* per definire la Guerra Civile²¹³. Si tratta di un cinema finalizzato esplicitamente all'indottrinamento politico il cui compito era ricordare il passato prossimo della nazione e legittimare l'insurrezione militare, realizzato prevalentemente tra il 1939 e il 1942, cioè negli anni immediatamente successivi al trionfo franchista in cui si delinea il profilo del

²¹² José María Caparrós Lera, *História crítica del cine español*, Ariel Historia, Barcelona 1999, p. 75.

²¹³ La lettera pastorale dell'allora vescovo di Salamanca, pubblicata il 30 settembre 1936, riprendendo un termine già apparso in scritti di altri ecclesiastici, conferisce ufficialità all'attribuzione del carattere di "crociata" al colpo di stato militare del 18 luglio. Nella consistente parte del documento dedicata all'illustrazione delle motivazioni ideologiche e religiose che avrebbero spinto la Chiesa a schierarsi con i generali sollevatisi contro il legittimo governo e ai chiarimenti relativi all'uso del lemma stesso, l'alto prelato ripropone la tradizionale accezione giuridico-teologica di crociata sulla scia di Tommaso D'Aquino, Bellarmino e Suárez: la "guerra santa" è una risposta difensiva e riparatrice alla persecuzione religiosa scatenatasi all'indomani dell'*alzamiento*, uno strumento per abbattere un "regime tirannico" e ristabilire l'ordine violato che, però, evoca anche la lotta contro l'eretico e l'infedele. Richiamando l'allegoria agostiniana delle due città in contrapposizione reciproca come proiezione di «las dos Españas», il conflitto viene interpretato come scontro tra cristiani combattenti, pronti al martirio, e i "senza Dio" "figli di Caino" incarnati nei miliziani soprattutto comunisti, prefigurando l'essenza di quel nazionalcattolicesimo che sarà il fondamento ideologico del "Nuovo stato" (Giuliana Di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Universitat de València, València 2012², pp. 23-39).

nuovo Stato e, contemporaneamente, sulla scena internazionale si registra la massima espansione delle forze dell'Asse. Se si segue la classificazione tradizionale formulata da Román Gubern nel 1986, il cinema *de cruzada* è circoscrivibile a sette lungometraggi: oltre al già citato *Frente de Madrid*, rientrano nel ciclo concluso nel 1942 per le mutate condizioni internazionali *El crucero Baleares*, *Escuadrilla*, *Porque te ví llorar*, *Raza*, *Rojo y negro* e *Boda en el infierno*²¹⁴.

4.1. *Porque te ví llorar*

Porque te ví llorar, il primo lungometraggio realizzato e autoprodotta da Juan de Orduña²¹⁵ su soggetto di Jaime de Salas Merlé, debuttò a Madrid nel Palacio de la Prensa il 29 dicembre 1941 dopo la prima barcellonese del 18 nel cinema Fantasio²¹⁶. Più che per essere incentrata sui temi ideologici, la pellicola si caratterizza come melodramma sentimentale tanto da essere stato definito un «tremendo feuilleton»²¹⁷. Pur essendo inserito tradizionalmente nel gruppo dei film di propaganda politica dell'immediato dopoguerra (anche se Gubern lo considera una degradazione del

²¹⁴ Román Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid 1986, pp. 82-83.

²¹⁵ Attore teatrale e cinematografico, dopo il debutto sul grande schermo nel film *La Casa de la Troya* (1924) fu interprete di vari successi tanto in epoca muta come in quella sonora. Cominciò a cimentarsi nella regia con diversi cortometraggi soprattutto a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo (nel 1928 ricoprì contemporaneamente il ruolo di attore e regista nell'opera *Una aventura de cine*), per poi dedicarsi quasi esclusivamente a questa attività dalla Guerra Civile in poi (Carlos Aguilar, Jaume Genover, *El cine español en sus interpretes*, Verdoux, Madrid 1992, p. 281).

²¹⁶ Il testo teatrale su cui si basa l'opera non era stato né dato alle stampe né rappresentato in precedenza: scritto a Bilbao nel 1938 per essere portato in scena dalla compagnia María Bassó e Nicolás Navarro, fu prima proibito dalla censura perché considerato immorale poi, dietro le rimostranze dell'autore, approvato il 27 luglio 1939 ma troppo tardi per essere rappresentato dalla medesima compagnia; rimase, pertanto, inedito fino a che Juan de Orduña non lo trasformò nella sceneggiatura del film che firmò egli stesso con la collaborazione per i dialoghi di Santiago de la Escalera (Rafael Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cinquenta años de cine español (1924-1974)*, Hispanoscope - Shangrila Textos Aparte, Santander 2014, pp. 166-171).

²¹⁷ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., vol. I, p. 167.

genere)²¹⁸, la sua appartenenza al cinema *de cruzada* è stata talora oggetto di specifici distinguo. Il fatto che la presenza della Guerra Civile e l'idea di crociata siano, infatti, soltanto secondarie rispetto all'intreccio narrativo accomuna questo film più ad opere come *El frente de los suspiros*, *¡Harka!* o *¡A mí la legión!*, che a quei film in cui, invece, tutta la trama si svolge durante il periodo bellico e l'intreccio è subordinato al discorso propagandistico principale²¹⁹. Presente nei primi tre film del regista e inquadrato dal punto di vista dei vincitori, il conflitto, diventa un pretesto narrativo su cui innescare il melodramma (*Porque te ví llorar*), concludere una storia d'amore (*¡A mí la legión!*) o un contesto per un dramma passionale della retroguardia (*El frente de los suspiros*):

«Para Orduña la Guerra Civil es una excusa argumental que desencadena los hechos emotivos. No se hacen soflamas antimarxistas, no se plasman discursos antidemocráticos explícitos, no se deslizan argumentos xenófobos, como sí hacen las otras películas “de cruzada” »²²⁰.

La vicenda narrata ha per protagonista l'aristocratica asturiana Maria Victoria, figlia del marchese di Luanco, che la sera del 18 luglio 1936 avrebbe dovuto festeggiare il suo fidanzamento ufficiale in una serata di gala oggetto di incuriosite cronache mondane. La festa si traduce, però, in tragedia: mentre la radio annuncia la notizia della sollevazione militare, un gruppo di miliziani repubblicani fa irruzione sequestrando e assassinando il promesso sposo e violentando la marchesina. In seguito all'oltraggio subito, Maria Victoria resta incinta e partorisce un figlio che non

²¹⁸ Román Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, cit., p. 92.

²¹⁹ In virtù di tali considerazioni, ad esempio, l'ispanista francese Nancy Berthier non lo inserisce nel novero dei film d'ispirazione patriottica dell'immediato dopoguerra (Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1998, p. 24).

²²⁰ R. Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cinquenta años de cine español (1924-1974)*, cit., p. 165.

è amato. Il disonore che l'ha colpita, infatti, non è tollerato né dalla famiglia né dal suo ambiente sociale da cui si sente respinta e isolata: l'unica eccezione è rappresentata dalla vecchia balia che continua a dimostrarle affetto e comprensione. Per questo, si reca spesso in chiesa a piangere finché un giorno si fa avanti un operaio che si assume la colpa della violenza e la paternità del bambino. Sconvolta Maria Victoria chiede al padre di organizzare un matrimonio riparatore che possa dare un cognome al figlio e di consentirle di trasferirsi all'estero. Il marchese propone allora ad un operaio chiamato a sistemare un apparecchio radio di sposare la figlia e riconoscere il bambino dietro il pagamento di un sostanzioso compenso in denaro. Maria Vittoria accetta la soluzione a patto di non vedere l'uomo se non dopo la celebrazione delle nozze e di non rincontrarlo poi mai più. A matrimonio avvenuto, scoprendosi il volto dal fitto velo che indossa, si rende conto di aver sposato José, lo stesso uomo che si era dichiarato autore dello stupro. Dopo giorni José ottiene un incontro in cambio della promessa di firmare il permesso per l'espatrio di Maria Victoria che, però, riesce a convincere a far visita alla madre nella sua casa. La balia nel frattempo, avendo compreso che José è il violentatore, decide di denunciarlo ma la polizia non lo trattiene perché in quei giorni l'uomo si trovava ad Oviedo e aveva partecipato agli scontri militari guadagnandosi anche il conferimento dell'onorificenza della Cruz Laureada de San Fernando: non poteva, dunque, essere responsabile del crimine che aveva, invece, rivendicato. Alla richiesta di chiarimento di Maria Victoria, José motiva la sua scelta con la volontà di riparare all'ingiustizia che lei aveva subito e al dolore che immeritadamente le causava

l'atteggiamento di coloro che la disprezzavano, volontà maturata vedendola piangere davanti alla Vergine²²¹.

Se il sentimentalismo romantico domina, dunque, la pellicola, essa, tuttavia, risulta profondamente legata alla Guerra Civile non solo per l'irrompere della violenza rossa nel luccichio della vita mondana dei protagonisti, ma anche per la lezione di morale impartita da quest'uomo onesto, eroe di guerra, che compie il proprio dovere senza prevedere alcun tornaconto personale e che risultava estremamente apprezzabile dal punto di vista franchista²²². Proprio il suo carattere di melodramma filtrato attraverso una luce più religiosa che politica la rendeva, oltretutto, un'opera estremamente funzionale alla diffusione dei valori del regime per la capacità di veicolarli anche al pubblico più popolare avvezzo a rappresentazioni di questo genere sia cinematografiche che letterarie e teatrali. Sebbene i melodrammi di Juan de Orduña non possano, come abbiamo visto, considerarsi cinema di propaganda in senso stretto, è chiaro che trasmettono i valori dominanti del contesto storico:

«La aceptación del público de un género en apariencia insustancial, centrado en la explotación del sentimiento del espectador, los convierte en uno instrumento eficaz de transmisión de la concepción ideal que de la sociedad preconizaba el franquismo, sin conflictos sociales ni políticos y una moral ultracatólica como solución de todos los problemas»²²³.

Proprio in virtù della centralità dell'elemento religioso, si può, dunque, definire questo film come esempio di un cattolicesimo melodrammatico, cifra caratteristica

²²¹ A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit., pp. 769-770.

²²² C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., p. 168.

²²³ R. Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cinquenta años de cine español (1924-1974)*, cit., p. 165-166.

anche di altre produzioni di Juan de Orduña: a partire da *Por que te vi llorar* – è stato osservato in un recente studio monografico dedicato al cineasta - i conflitti drammatici si pongono sotto una luce cattolica attraverso la quale i concetti di colpa, castigo e redenzione servono per ristabilire l'ordine iniziale e portare a compimento il melodramma²²⁴.

Oltre che nel potenziamento della componente melodrammatica, la forza attrattiva dell'opera sul grande pubblico risiedeva, inoltre, anche nella capacità di coniugare il patetismo della trama con il rilievo conferito alla rappresentazione del paesaggio (oggetto spesso di efficaci panoramiche orizzontali) e di alcuni aspetti della cultura asturiana: fu, infatti, il primo film girato a Llanes rivestendo, da questo punto di vista, anche un valore documentale data la riconoscibilità di alcuni luoghi caratteristici quali il porto, la cappella della Maddalena o la basilica di Santa Maria. I motivi folklorici con le canzoni e i balli tipici regionali, oltre a qualche espressione dialettale pronunciata dalla servitù, contribuiscono a delineare il quadro dell'identità locale, caratteristica in grado di attirare ancor oggi l'attenzione mediatica²²⁵.

Tralasciando gli aspetti puramente stereotipati, in realtà, ad uno sguardo attento non sfugge l'importanza visuale della rappresentazione della natura, sottolineata anche dall'enfatica colonna sonora di Juan Quintero. Sin dall'*incipit* le riprese paesaggistiche, lungi dal costituire un semplice sfondo, si caricano di significati narrativi: alla dimensione bucolica delle Asturie con le scene di vita contadina che aprono la narrazione mentre in sottofondo scorrono le note della canzone *Asturias, tierra querida*, si affianca ben presto l'immagine del mare agitato, metafora

²²⁴ Ivi, p. 169.

²²⁵ Si veda a questo proposito l'introduzione alla puntata del 14 marzo 2016 del programma televisivo *Historia del nuestro cine* (<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-porque-vi-llorar-presentacion/3522742/>, 26/06/2017).

premonitrice del turbine di passioni scatenate dalla tragedia della guerra. Di contro il mare calmo rappresenterà la quiete prima e dopo la tempesta. Non è un caso - è stato osservato – che la spiaggia sia stata scelta come scenario per due momenti chiave della vita della protagonista: la passeggiata con l’innamorato José quando già la festa per il fidanzamento è stata annunciata e quella con l’uomo che sposa e che comincia a conoscere, apprezzandone in qualche modo la condotta apparentemente irreprensibile. L’uso consapevole dello spazio da parte di Orduña funge di frequente da corrispettivo/contraltare dello stato d’animo dei personaggi e da metafora della situazione sociale. Spesso, ad esempio, è rimarcata la differenza tra gli ambienti domestici della tenuta aristocratica ampi e freddi, privi di simboli religiosi (il cui conforto, non a caso, la protagonista cerca recandosi in chiesa), e l’umile ma accogliente abitazione della madre dell’operaio in cui la presenza di un crocefisso e di un altare della Vergine testimonia che la felicità del focolare si coniuga con la pace di Dio²²⁶.

Come sottolinea Gubern, infine, pur assimilando al modello del romanzo d’appendice proposto da Juan de Orduña che grazie al buon successo di botteghino di questo film fu ingaggiato tra i registi di CIFESA, *Porque te vi llorar* si presta a considerazioni critiche interessanti anche dal punto di vista più spiccatamente propagandistico:

«La primera es que este film introduce al tema de la violación de una mujer honesta por un rojo, tema inaugural que volverá a reaparecer en *Boda en el infierno* (1942), en una agresión que puede alcanzar una categoría alegórica, como imagen de la España honrada y noble (la protagonista es aristocrática) violada por las turbas revolucionarias. La eficacia emocional de esta agresión sexual es

²²⁶ R. Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cinquenta años de cine español (1924-1974)*, cit., p. 172-173.

muy grande, como demostró ya D. W. Griffith con el provocador racismo fisiológico de su epopea [...] *The birth of a Nation* (1915) [...]. Por otra parte, el final feliz que disipaba todas las sospechas y reconciliaba a la marquesa y al obrero vehiculaba la consigna fascista de reconciliación de las clases sociales antagonistas, eliminando todas sus contradicciones sociales de un plumazo²²⁷».

Al di là della volontarietà o meno di questa polisemia metaforica da parte del realizzatore, la rappresentazione dello stupro di una donna rispettabile e di sani principi, sarà, come vedremo, utilizzato non solo in *Boda en el infierno*, come sottolinea il critico spagnolo, ma anche in *Rojo y Negro* quale elemento in grado di catalizzare l'indignazione viscerale dello spettatore verso la deplorevole condotta dei comunisti e dei repubblicani, non solo nemici della tradizione più autenticamente spagnola ma anche minacce per l'onore femminile e per la patria stessa. L'elemento assume ancor più valore se si mette in relazione con la totale asessualità che, invece, caratterizza tutte le vicende amorose che legano uomini e donne fedeli alla causa nazionalista portate sullo schermo in questi anni.

4.2. *Escuadrilla*

Anche *Raza* (per la cui analisi si rimanda al capitolo successivo) e *Escuadrilla* di Antonio Román, furono girate nel 1941. Al di là della datazione, le due pellicole non dividevano solo il contesto storico, le finalità di esaltazione patriottica o il legame con il recentissimo passato della Guerra Civile di cui si occupavano. Entrambe furono anche destinate a una circolazione fuori dai confini nazionali²²⁸, il

²²⁷ R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, cit., p. 92.

²²⁸ *Escuadrilla* fu doppiato e distribuito anche in Italia con il titolo di *Capitan Sparviero*, soprannome attribuito al protagonista maschile comandante della squadriglia di aviatori a cui, invece, fa

che conferma, insieme ai premi ricevuti, la totale approvazione di cui godettero da parte dei vertici dell'apparato statale spagnolo. La loro appartenenza al piano comunicativo ufficiale che si provò ad attuare attraverso il cinema è, per di più,

riferimento il titolo spagnolo. La versione italiana del film, di cui è conservata una copia attualmente non visionabile presso gli archivi della Cineteca Nazionale di Roma, che con tutta probabilità corrisponde a quella versata il 3 luglio 1954 dalla Direzione Generale per lo Spettacolo - Divisione Cinematografia (prot. n. 1089/1773), è stata oggetto di una travagliata vicissitudine burocratica. Approvata il 22 aprile 1943 con visto n. 1983 prot. 31940 dal Ministero della Cultura Popolare, essa fu ben presto inserita tra le pellicole vietate dalle competenti autorità della Repubblica in quanto la richiesta di revisione (prot. 1773 del 31/1/1947) avanzata dalla Finanziaria Cinematografica Italiana - FINCINE con capitale sociale 10.000.000 lire, direzione a Roma in via Regina Elena n. 68 e sedi sparse in tutta la penisola (Ancona, Bari, Bologna, Brescia, Cagliari, Catania, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Roma, Torino e Trieste) fu vagliata il successivo 5 febbraio e respinta con la seguente motivazione: «si tratta di un film assai mediocre, nel quale la banale storia d'amore dei protagonisti serve solo di pretesto perché possano essere narrati numerosi episodi della guerra civile di Spagna, con esaltazione della parte franchista. Alla seconda revisione del film si è notato che sono stati apportati non pochi tagli di scene relative agli episodi bellici ma l'eliminazione di tali scene non ha affatto cambiato il tono fondamentale della narrazione, la quale, per quanti altri tagli possa subire la pellicola, data la particolare ambientazione, non potrà perdere il suo carattere esaltativo del partito di Franco» (Presidenza del Consiglio dei Ministri - Servizi della Cinematografia, "Revisione cinematografica definitiva" - "Appunto per il Sottosegretario di Stato" del 14 febbraio 1947).

Per una serie di disguidi, generati probabilmente anche da una intenzionale seppur non accertata condotta furbesca di alcuni agenti della società di distribuzione, *Capitan Sparviero* riuscì temporaneamente a sfuggire alle maglie della censura. Di sicuro il film fu, infatti, proiettato nel cinema Stadium di Roma nel gennaio 1947: il suo contenuto di esaltazione della fazione franchista destò proteste da parte del cittadino Roberto Zerboni, abitante in via Vespignani 1, che la sera del 9 ne segnalò l'inopportunità all'Ufficio di Pubblica Sicurezza del quartiere Flaminio (comunicazione del Ministero dell'Interno alla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Servizio per la Cinematografia, Oggetto: Cinema Stadium - proiezione film "Capitan Sparviero", documento che riprende il contenuto della lettera della Questura di Roma del 10 gennaio n. 39615). Nonostante le rassicurazioni della Fincine, che a stretto giro aveva giustificato l'accaduto attribuendo la responsabilità a una distrazione del direttore dell'agenzia capitolina e affermava di aver provveduto al ritiro delle copie dalle varie sedi territoriali (comunicazione del 13 gennaio 1947 firmata da entrambi gli amministratori delegati E. Pescatori - Q. Rocchi), un episodio simile si registrò ancora nel marzo dello stesso anno nel comune di Carlentini in provincia di Siracusa, dove la locale Prefettura, dopo averne preso visione, annullò la programmazione della pellicola dotata di un falso nulla osta del Sottosegretariato per la Stampa e lo Spettacolo ed il Turismo col numero di protocollo n. 299880 del 6 agosto 1945 (in realtà il documento risalente al 1937 si riferiva ad altro film), per questioni di ordine pubblico in seguito alle proteste di «elementi comunisti del luogo». Nel frattempo, con un telegramma circolare (11 aprile 1947 n. 4028/CV3) indirizzato a tutte le Prefetture, la Presidenza del Consiglio dispose il sequestro del nulla osta contraffatto, di tutte le copie circolanti abusivamente ed effettuò le proprie rimostranze alla società attraverso una raccomandata firmata dal Sottosegretario il 12 aprile (prot. N. 4068 del 14 aprile 1947), riservandosi di adottare opportuni provvedimenti a carico degli eventuali responsabili. Pertanto, le autorità governative di varie città (Padova, Caltanissetta, Siracusa, Bari, Milano, Bologna) inviarono a Roma le copie giunte in loro possesso, alcune più tempestivamente, altre a distanza di anni: soltanto il 19 dicembre 1952 i funzionari di Caltanissetta rimisero alla Direzione Generale dello Spettacolo la copia sequestrata rimasta in giacenza dall'aprile 1947 (Prefettura di Caltanissetta, Divisione P.S. prot. n. 05637 del 19 dicembre 1952). La lunga vicenda, che a quanto sembra emergere dai documenti consultati - e a cui in parte si è fatto riferimento - si concluse senza conseguenze né per i responsabili né per gli agenti della Fincine, è stata ricostruita grazie al carteggio custodito presso l'Archivio della Direzione Generale Cinema, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, fondo della Revisione Cinematografica, fascicolo 1773 "Capitan Sparviero".

confermata dalla composizione sia del cast che dell'*équipe* realizzatrice del progetto: oltre a un significativo gruppo di attori maschili che interpretarono i ruoli dei personaggi principali e che facevano parte dello *star system* di regime, infatti, due tra i più rappresentativi cineasti vicini al potere, José Luis Sáenz de Heredia e Antonio Román, si occuparono della sceneggiatura e il secondo anche della regia.

Escuadrilla, realizzata - come ben evidenzia una didascalia iniziale inserita nei titoli di testa - in collaborazione con «La Gloriosa Aviación Española», racconta le vicende eroiche e sentimentali di un gruppo di aviatori nazionalisti in pieno conflitto bellico. La collocazione temporale è il primo elemento che il film mette in risalto, aprendo con le notizie che la radio diffonde sullo *status quo* e le riprese di un bombardamento aereo durante il quale gli ordigni vengono sganciati dai velivoli e inquadrati dall'alto, mentre cadono a ripetizione sul territorio sorvolato. Siamo, dunque, sul fronte meridionale dove si sta formando una nuova squadra scelta sotto il comando del capitano Pablo Campos (José Nieto). I piloti sono alloggiati nella tenuta di Don Enrique, dove fa presto ritorno la figlia Ana Maria. Il padre l'aveva, infatti, mandata a studiare in Inghilterra convinto così di offrirle il meglio, dato che, a suo parere, proprio l'educazione era uno dei motivi per cui in Spagna si erano diffuse «ideas exóticas», in gran parte responsabili della guerra e dell'attuale stato di un Paese in cui le donne sono state costrette a prendere il posto degli uomini nei lavori agricoli: l'automobile che accompagna la giovane alla fattoria paterna attraversa, infatti, campi coltivati sui quali la macchina da presa si sofferma proprio per evidenziare bene il fenomeno. L'arrivo in casa della diciottenne, bella e assolutamente disinteressata al drammatico momento che la patria sta attraversando, coinvolge i soldati che fanno a gara per attirarne l'attenzione. La corte che entrambi

fanno alla ragazza fa nascere una forte rivalità tra il capitano della formazione e il suo miglior pilota Miguel Alarcón (Alfredo Mayo). Il loro rapporto di amicizia è messo in discussione prima dal fatto che Miguel non ritiene ammissibile l'interesse dimostrato da Pablo, credendolo già impegnato con un'altra donna rifugiata a Madrid, e poi dall'imprudenza commessa dal comandante che durante il primo combattimento aereo costringe la formazione a seguirlo in un'azione avventata pur essendo a corto di carburante. Nel corso di un'altra missione contro i rossi l'aereo di Miguel viene colpito ed egli è costretto a paracadutarsi in zona nemica: l'avvenimento sconvolge Ana Maria inducendola a manifestare chiaramente non solo i sentimenti che nutre per il suo corteggiatore, ma anche a impegnarsi in prima persona nella causa nazionalista, dedicandosi da infermiera alla cura dei feriti. Grazie al contatto con una spia franchista, Pablo riesce a localizzare il luogo di detenzione del compagno e ad organizzarne la fuga proprio prima che questi venga fucilato. Mentre la pattuglia aerea attacca dall'alto, il velivolo di Pablo atterra per raccogliere Miguel ma il coraggioso capitano resta ferito e muore in volo, non prima però di aver rivelato all'amico che la donna di cui si interessava era in realtà figlia naturale di suo padre. Il lieto fine è così assicurato: Ana Maria e Miguel possono continuare a combattere per una nuova, grande Spagna dove cresceranno i loro figli, uniti dal loro amore e dal sentimento patriottico che ora nutrono entrambi²²⁹. La pellicola si chiude con la cerimonia in memoria dell'ufficiale che ha sacrificato la sua vita per la patria e per lo spirito di corpo: per rendergli l'onore dovuto, gli viene attribuita una medaglia al valor militare dagli alti rappresentanti dell'Aviazione, alla presenza degli amici e commilitoni testimoni delle sue gesta.

²²⁹ La sinossi del film qui riproposta segue la scheda presente in A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit., p. 314.

L'eroismo, la fratellanza degli aviatori, soldati virili²³⁰ sprezzanti del pericolo pur di realizzare il loro compito, e il patriottismo, innanzitutto dei militari ma anche dei civili, sono i valori che il film tende, dunque, ad esaltare. La macchina da presa indugia, inoltre, a lungo e in più momenti sull'inquadratura degli aerei in volo come a voler sottolineare la presunta potenza di fuoco delle forze armate nazionali.

4.3. *Rojo y Negro*

Se *Escuadrilla* fu considerata opera pienamente in linea con i dettami ufficiali tanto da passare al vaglio della censura senza subire tagli²³¹ e da ricevere il premio del Sindacato Nazionale, non ebbero lo stesso percorso lineare altri due film ugualmente concepiti come strumento di propaganda patriottica: *El crucero Baleares* e *Rojo y Negro*.

Mentre le dinamiche censorie relative al film di Enrique del Campo risultano ben delineate, la scomparsa dalla programmazione delle sale spagnole della pellicola di cui Carlos Arévalo fu regista, oltre che autore del soggetto, dei dialoghi e della sceneggiatura tecnica, rimane ancora un enigma di difficile risoluzione, data l'assenza di documentazione al riguardo. Secondo una lunga tradizione storiografica, fatta risalire all'articolo pubblicato da Eduardo Ducay su «Bianco e Nero» nel 1950²³² e ampiamente accettata dagli specialisti spagnoli che hanno privilegiato lo studio del cinema del dopoguerra o della censura cinematografica, il film sarebbe

²³⁰ Enric Rispoli i Freixes, *100 películas sobre la guerra civil española*, Centro de Investigaciones Literarias Española e Hispanoamericanas, S. A. Edición, Barcelona 1992, p. 55.

²³¹ N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, cit., pp. 26-27.

²³² Eduardo Ducay, *Il cinema in Spagna*, «Bianco e Nero», n. 11, novembre 1950, pp. 55-69; i riferimenti che accomunano la sorte di *Rojo y Negro* a quella di *El crucero Baleares* sono alle pagine 57-58.

rimasto in cartellone solo per un lasso di tempo molto breve probabilmente perché sgradito a qualche ignoto gerarca franchista o agli stessi vertici della Falange. La validità delle numerose ipotesi elaborate sulle motivazioni di tale provvedimento, non essendo in realtà suffragate da prove oggettive per mancanza di fonti, non è attualmente vagliabile: è questa la conclusione cui è giunto Alberto Elena in un articolo chiarificatore che segna una svolta critica sulla questione²³³. Uscito il 25 maggio 1942 nel Cinema Capitol di Madrid il film rimase in programmazione fino al 14 giugno dello stesso anno: è un fatto che la sua commercializzazione subì da quel momento in poi un brusco arresto. Se si analizzano i documenti che la riguardano, in realtà la pellicola risulta aver compiuto un percorso di revisione regolare da parte delle autorità preposte: la sua realizzazione fu autorizzata dal Departamento Nacional de Cinematografía il 29 settembre 1941 e, una volta terminata, nel maggio 1942 venne approvata «totalmente» dalla Vicesecretaría de Educación Popular consentendone la visione solo agli spettatori con più di quattordici anni. Il 25 agosto dello stesso anno, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía diede, infine, parere favorevole addirittura all'esportazione dell'opera e alla sua presentazione (mai avvenuta) alla Mostra del Cinema di Venezia²³⁴. Di sicuro nei mesi successivi fu proiettata all'estero in occasione di importanti celebrazioni ufficiali. Nulla, dunque, lasciava presagire una permanenza così effimera sugli schermi spagnoli, tanto più che non vi sono tracce di un ritiro brusco dal mercato e che l'accoglienza della critica risulta generalmente positiva, a parte la significativa eccezione di «Primer Plano». Muovendo da tali considerazioni, Elena suggerisce di allargare l'orizzonte della questione e di relazionare il mancato sfruttamento commerciale del film con il

²³³ Alberto Elena, *¿Quién prohibió Rojo y Negro?*, «Secuencias», n. 7, 1997, pp. 61-78.

²³⁴ Tutti i documenti sono riprodotti in appendice all'articolo citato.

contesto politico, in particolare i rapporti conflittuali all'interno della Falange, tra Franco e i generali scontenti del suo esercito, e tra questi e i membri più radicali del partito: l'estate del 1942 fu, infatti, per il regime un momento difficile che si concluse con la destituzione di Serrano Suñer e con il ridimensionamento dell'influenza falangista nella struttura del nuovo Stato. Questi fattori – suggerisce lo studioso – indicano una nuova pista per spiegare il ritiro del film: si può concludere che i mutati equilibri semplicemente non rendessero più opportuna la circolazione di un'opera cinematografica considerata l'unica «di autentica concezione falangista»:

«*Rojo y Negro* es, sin duda, el único filme de auténtica concepción falangista que se ha realizado, desde la alusión en el título a los colores de la bandera de Falange Española hasta la declarada filiación de la protagonista y de sus camaradas a los ideales y las conductas que la acción exalta»²³⁵.

Recuperata dopo quarant'anni, *Rojo y Negro* è, dal punto di vista critico, forse la più interessante tra le pellicole di propaganda del dopoguerra: testo di «extraordinaria densidad discursiva»²³⁶ che coniuga il montaggio ejzenstejniano con le influenze avanguardistiche degli anni Venti e del documentario di propaganda nazionalsocialista, esso dà forma all'aspirazione falangista alla realizzazione di «un cinema fascista, militante, combattivo e di grande impegno formale e tecnico»²³⁷.

Muovendo dalla metafora della «Storia di una Giornata Spagnola» introdotta da una lunga didascalia che successivamente ai titoli di testa si staglia sull'immagine di una brocca che trabocca acqua, la vicenda narra il percorso compiuto dalla nazione

²³⁵ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., p. 168.

²³⁶ J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., p. 37.

²³⁷ V. Sánchez Biosca, *Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975*, cit. p. 549.

dal 1921 alla nuova «aurora trionfante», simbolicamente rappresentata dalla bandiera falangista, passando attraverso la tragica notte del conflitto civile. La «mañana», che piena di presagi porta il germe della rinuncia a un destino comune di tutti gli spagnoli, si apre con la marcia dei soldati che stanno per andare a combattere la guerra d’Africa a cui assistono i due piccoli protagonisti Miguel e Luisa: dai commenti contraddittori della folla e dal dialogo tra i due bambini, di cui uno ferventemente favorevole, l’altro titubante anche per l’influenza del pensiero paterno, si comprende la spaccatura che già attraversa il popolo diviso tra chi sostiene la necessità di difendere gli interessi della nazione e di vendicare i caduti e coloro che, invece, criticano l’intervento militare. L’oscillazione di un pendolo, che si sovrappone in sovrapposizione a piccole scene di vita quotidiana che la macchina da presa cattura entrando nell’intimità delle case della città madrilena, segnala lo scorrere del tempo verso le ore pomeridiane: un orologio che segna le tredici introduce alla «tarde», momento che coincide con le elezioni del 1933. I due protagonisti, ormai adulti, si ritrovano su fronti opposti: Luisa (Conchita Montenegro) tiene nascosta la sua affiliazione alla Falange, mentre Miguel (Ismael Merlo) è sempre più assorbito dall’attività politica che svolge nelle file comuniste. La giovane attende il fidanzato attardatosi in una riunione di partito: durante la passeggiata Miguel strappa un manifesto falangista da un muro mentre Luisa per il disappunto lascia cadere la borsetta. Nel raccoglierla, Miguel trova una spilla che mostra l’appartenenza dell’amata al fronte politico opposto: nella discussione che segue entrambi si mostrano convinti delle proprie idee accusando l’altro di essersi fatto trascinare nell’errore. La violenza deprecata da Luisa, e di cui a suo parere Miguel si rende complice, domina la vita del paese come mostrano i titoli dei giornali

che si sovrappongono nella parte bassa dello schermo alle figure dei protagonisti, preludio al rapido montaggio di scene di incendi, distruzioni, azioni sacrileghe, aspri quanto vani confronti politici, assassini, sollevazioni contadine, riunioni di falangisti e di femministe, episodi frutto della dissoluzione morale che compongono tutti insieme il quadro della Seconda Repubblica. Nuovamente l'immagine di una coppa colma d'acqua si sostituisce gradualmente, alla fine della lunga sequenza, all'incendio che sta divampando: lo scoppio della guerra giunge a purificare tutto grazie all'intervento militare simboleggiato da un soldato che, impugnando la bandiera falangista, squarcia con la sua arma il velo dell'inquadratura²³⁸. È iniziata la «tragica notte» «roja de sangre y negra de Odio» in cui, come annunciava la didascalia introduttiva, il fratello avrebbe rinnegato il fratello ma che sfocerà, infine, in un'«Aurora triunfante»: «un riferimento colmo di speranza – nella sventura - alla primavera dell'inno falangista»²³⁹. Il testo di *Cara al sol* elaborato nelle ultime settimane del 1935 a partire dalla musica del compositore basco Juan Tellería Arrizabagala molto apprezzata – secondo le ricostruzioni militanti - da José Antonio Primo de Rivera²⁴⁰, si conclude in effetti con questi versi:

«Volverá a reír la primavera,
que por cielo, tierra y mar se espera.

Arriba escuadras a vencer

²³⁸ La breve sequenza conferisce forma iconografica alla descrizione iniziale: «la espada, como una luz, rasgó sombras con clarines de victoria» si legge, infatti, nella didascalia di apertura.

²³⁹ V. Sánchez Biosca, *Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975*, cit. p. 549.

²⁴⁰ AA. VV., «*Cara al sol*». *Himno de guerra y amor, Cuadernos de la Vieja Guardia n. 1*, Hermandad de la Vieja Guardia, Madrid 2011, p. 13 (www.viejaguardia.es/documentos/CaraalSol.pdf, 16/06/2017). Sul tema si veda anche Francisco Caballero Leonarte, *Anecdotario del "Cara al sol"*, «Altar Mayor», n. 142, 2011, pp. 844-854. Le parole dell'inno furono opera dello stesso José Antonio insieme ad altri intellettuali della Falange tra cui Dionisio Ridrujeo, Augustín de Foxá e Rafael Sánchez Mazas.

que en España empieza a amanecer»²⁴¹.

Le bandiere vittoriose annunceranno la gioia di una pace duratura, una metaforica primavera che si aspettava in cielo, in terra e per mare, e che tornerà a sorridere mentre in Spagna comincerà ad albeggiare («amanecer»): l'auspicio dell'inno è tradotto in immagini nel film, nel quale l'uccisione dei protagonisti non sarà altro che preludio al risorgere di quel sole che aveva lasciato il posto all'ombra, consentendole di coprire quella stessa bandiera che sembrava ammainata definitivamente («el sol que no se puso nunca se cambiaría en sombras, cubriendo una bandera que parecía arriada definitivamente»)²⁴². Risulta, dunque, piuttosto evidente come entrambi i testi, quello della canzone e quello della didascalia che condensa in parole il senso del racconto cinematografico²⁴³, le cui note di accompagnamento hanno, non a caso, la stessa paternità (Juan Tellería è autore anche della colonna sonora della pellicola), giochino sulle medesime e piuttosto consuete metafore richiamate anche nei fotogrammi conclusivi del film: la parola «fine» procede verso il primo piano dal fondo dell'inquadratura fissa di un paesaggio naturale in cui si intravedono le prime luci del giorno e su cui in sovrimpressione sventola una bandiera prima carlista, poi monarchica e falangista con il giogo e il fascio di frecce simbolo del partito²⁴⁴.

²⁴¹ http://www.rumbos.net/cancionero/ant_001.htm#mp3, 16/06/2017.

²⁴² Didascalia iniziale di *Rojo y negro*, C.É.P.I.C.S.A., Madrid 1942.

²⁴³ Castro de Paz avanza l'ipotesi che lo scrittore e poeta falangista José María Alfaro, coautore di *Cara al sol*, membro della prima Junta Nacional dopo la nomina di José Antonio come capo unico, responsabile della Subsecretaría de Prensa y Propaganda dall'agosto del 1939 all'ottobre 1940, che nei titoli di testa compare come supervisore artistico, sia, in realtà, il possibile autore del testo introduttivo (J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., p. 39).

²⁴⁴ V. Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid 2006, p. 140.

Perché questo accadesse è stato necessario il sacrificio della gioventù spagnola, tanto quella che non aveva mai smarrito il cammino verso la luce della speranza, tanto quello di coloro che avevano avuto bisogno di scontrarsi con la Storia per redimersi: il conflitto civile allontana, infatti, temporaneamente i due giovani per poi riunirli nel comune destino di morte. Luisa, militante clandestina della Falange nasconde in casa sua Julio, un altro falangista ricercato e si reca a casa di sua madre per informarla delle sorti del figlio e per recuperarne la pistola. Qui viene a sapere della detenzione di un altro militante e, fingendosi la fidanzata di un comunista, si reca nella «checa» anarchica del Convento de las Adoratrices, un centro di detenzione per prigionieri politici, dove riesce a vedere il camerata sincerandosi delle sue condizioni, ma attira anche i sospetti del responsabile della struttura che la fa seguire fino alla casa in cui vive con sua madre e una domestica. La donna cerca invano di seminare il suo inseguitore ma il pedinamento va a buon fine: durante la notte una pattuglia di miliziani della CNT fa irruzione nell'appartamento. Durante la perquisizione i repubblicani trafugano alcuni oggetti preziosi ma non trovano il fuggiasco: la loro ricerca viene, infatti, interrotta dal ritrovamento di una comunicazione della Falange indirizzata alla «camarada» Luisa che, pertanto, viene immediatamente arrestata e condotta alla Dirección General de Seguridad. L'abbruttimento e la disumanizzazione dei miliziani vengono messe in risalto nelle sequenze successive: durante la notte tutti gli uomini si ubriacano e uno di loro entra nella cella dove è detenuta la donna per violentarla. La scena è girata «con estrema sottigliezza» lasciando l'aggressore per quasi tutto il tempo fuori campo e concentrandosi sullo sguardo prima terrorizzato poi smarrito della protagonista, che

non ha modo di difendersi, e che permette agli spettatori semplicemente di intuire l'accaduto²⁴⁵.

La mattina seguente Luisa, che porta in volto le pena e l'umiliazione della violenza subita, viene trasferita nella «checa» di via Fomento inquadrata dalla macchina da presa in tutti i suoi ambienti, come se all'intera costruzione mancasse una delle pareti perimetrali: vengono così mostrate le celle piene di uomini fermati spesso per motivi futili e detenuti senza alcuna spiegazione né informazione sulle loro sorti; alcuni vengono interrogati mentre i dirigenti discutono sullo stato del conflitto e sulla condotta da tenere. In una di queste riunioni a cui partecipa Miguel ci si confronta sull'opportunità o meno di uccidere tutti i fascisti in nome del popolo e della rivoluzione: il giovane titubante è costretto ad uniformarsi al pensiero dominante dall'intransigenza dei suoi compagni. Nel frattempo la madre di Luisa gira nelle varie sedi dei repubblicani in cerca della figlia: riesce, infine, a localizzarla e a farle recapitare un pacchetto. Preoccupata, si reca, poi, a casa di Miguel per informarlo della situazione, ma quando il giovane arriva in via del Fomento Luisa non si trova più lì. La sua corsa disperata verso il campo dove avvengono le fucilazioni non è, però, fortunata: arrivato sul posto non può far altro che piangere sui cadaveri sparsi sul terreno. Tra le lacrime comprende il suo errore e alla vista di una pattuglia di miliziani, apre il fuoco ma cade vittima della reazione degli stessi²⁴⁶. Il suo cadavere bocconi sul selciato inquadrato con una ripresa dall'alto che appiattisce la figura assume la sagoma di una salvifica croce che si dissolve

²⁴⁵ «Con extrema sutileza, la cámara penetra en la celda en *travelling* hacia delante y a idéntico ritmo que el despiadado sujeto (fuera de campo), pero, en pura lógica textual, no gestiona su punto de vista, sino el de quien *sin poder por ahora evitarlo*, está a su lado, compartiendo el dolor, sabiendo lo que ocurre. La mirada aterrorizada de Luisa que, obviamente, no coincide con el eje de la cámara así nos lo confirma» (J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., p. 49).

²⁴⁶ A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit., pp. 796-797.

lentamente per lasciare il posto al rosso e al nero della bandiera, al rosso dell'alba e poi di nuovo al nero del lungo fermo immagine finale su cui scorrono le note della marcia militare.

Al di là dei pregi stilistici dell'opera oggi apprezzati dalla critica, tra i quali non va dimenticata, oltre al sapiente uso dei movimenti della macchina da presa di Arévalo, al montaggio d'ispirazione sovietica di Mariano Pombo, all'intensità recitativa soprattutto della principale interprete femminile, Conchita Montenegro, la potenza chiaroscurale della fotografia in bianco e nero curata da Enzo Riccioni, Alfredo Fraile (per gli interni) e André Pérez Cubero (per gli esterni)²⁴⁷, dal punto di vista della semantica propagandistica il film aveva il "merito" di porre l'accento sulla violenza che dominava l'«horror del Madrid rojo», sulla fede cieca nella vittoria degli insorti, sull'elevato spirito della resistenza antimarxista²⁴⁸.

«Quizá el valor predominante que, en la consideración histórica, deba reconocerse a esta película es el hecho de ser uno de los primeros testimonios cinematográficos que aparecen del concepto de la resistencia; resistencia antimarxista, claro está, per no inferior en autenticidad ni en intensidad a la resistencia antifascista que después veríamos reflejada en muchas producciones italiana, alemanas, soviéticas, checas, polacas, etc, etc. Rojo y negro canta noblemente al heroísmo anónimo de los que día tras día se deslizaban entre las mallas policiales para llevar suministros a los presos, para proporcionar escondites a los perseguidos, para transmitir noticias a los que carecían de receptores de radio, para organizarse con vistas a la posible liberación de la capital»²⁴⁹.

Effettivamente contesto e ambientazione non restano sullo sfondo ma diventano essi stessi protagonisti: a differenza di quanto accade in altre pellicole, la

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ E. Ripoll i Freixes, *100 películas sobre la guerra civil española*, cit., pp. 59-60.

²⁴⁹ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., pp. 168-169.

tragica vicenda amorosa dei due innamorati costituisce semplicemente il filo rosso della trama ma non l'ossatura, individuabile, come abbiamo osservato, nella struttura fortemente metaforica. La dimensione intima e sentimentale di questa relazione non emerge mai: entrambi i componenti della coppia sono proiettati prevalentemente verso i propri ideali, giusti o fallaci che siano, e finiscono per impersonare la spaccatura ma anche il legame profondo che lega le due anime di un Paese destinate a ritrovare la propria indissolubile unità dopo essersi fatalmente allontanate. In nome della fede nel fascismo e nel partito in cui milita, della granitica convinzione che la pervade e che contrasta con le insicurezze e con i dubbi che affiorano in Miguel in alcune circostanze, Luisa ricopre un ruolo non di semplice supporto o di assistenza ai feriti, ma insolitamente attivo e intraprendente per una donna al servizio della causa: dotata di coraggio e spirito di iniziativa, il suo campo di azione travalica i confini domestici e giunge a contrapporsi apertamente alla figura maschile cui pure è sentimentalmente legata sin dall'infanzia. La sua condotta autonoma e indipendente, che genera la redenzione dell'anima gemella, rievoca in chiave moderna la funzione delle eroine dei film storici, in grado di fondare/rifondare la nazione incarnando i valori eterni della patria difesi a costo del sacrificio estremo dalle disastrose azioni dei nemici che, tuttavia, non costituiscono un blocco unitario: si apre al contrario uno squarcio sulle contraddizioni interne al Fronte Popolare «che demuestra así una observación realista»²⁵⁰, tanto da contemplare l'onestà, l'integrità umana di un militante comunista come Miguel che mai viene identificato con il nemico acerrimo verso cui provare odio nonostante le sue convinzioni comuniste e, dunque, materialiste. Anche la religione, d'altronde, pur entrando a pieno titolo nel novero di

²⁵⁰ V. Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, cit. p. 129.

quei pilastri della nazione che vanno difesi (il riferimento alle azioni sacrileghe dei repubblicani è evidente nel *collage* che rievoca il contesto anche attraverso i richiami alla violenza anticlericale) resta, tuttavia, sullo sfondo come credo intimo della famiglia di Luisa, certo disprezzata dagli anarchici che nella perquisizione della casa maneggiano con sufficienza i testi sacri rinvenuti, ma che in nessun frangente diventa motore dell'azione né ispirazione della resistenza falangista.

4.4. *Boda en el infierno*

Boda en el infierno, la pellicola che temporalmente chiude il breve ciclo del *cine de cruzada*, cominciò a essere girata poco prima che fosse ultimata la lavorazione di *Rojo y Negro* (11 gennaio-29 maggio 1942). Adattamento del romanzo di Rosa María Aranda *En un puerto ruso*, il film di Antonio Román prodotto dalla Hércules Films²⁵¹ narra la vicenda di un marinaio spagnolo, capitano della nave “Campuzano” (José Nieto), che nel porto di Odessa incontra Blanca Vladimirovna, una poverissima donna russa fuggita da Mosca perché rimasta sola e caduta in miseria dopo la rivoluzione. Costretta ad accoltellare un commissario comunista per difendersi dalle sue molestie, la giovane racconta tutto a Carlos, che per salvarla accetta di organizzare un finto matrimonio (facilmente annullato in patria) e di condurla con sé, scoprendo solo dopo che si tratta, in realtà, della figlia dell'ultimo ambasciatore dello Zar in Spagna. Durante il viaggio il capitano le parla della sua fidanzata Mari-Lis (Conchita Tapia) che vive a Madrid, dove la raggiungerà dopo l'attracco, e del suo intento di sposarla in abito bianco con il benessere delle famiglie.

²⁵¹ A. Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit., pp. 172-173.

Dopo un lungo viaggio in treno verso Parigi Blanca si unirà ad altri Russi bianchi fuoriusciti e troverà lavoro come ballerina dopo una casuale esibizione nell'Hotel Savoy con il connazionale Ricardo Havendish (Tony D'Algy) che le mette a disposizione le sue conoscenze nell'ambiente dello spettacolo. La sua carriera decolla facendole subito raggiungere fama e successo: anche Carlos e Mari-Lis si recano a assistere ad una sua *performance* in una tappa della *tournee* nella capitale spagnola. In un colloquio privato Carlos confessa a Blanca di essere stanco della fidanzata da cui si è temporaneamente allontanato, ma quando anche Mari-Lis si recherà da lei sarà confortata e rassicurata sulle sorti del loro rapporto. Quando sembra che il nuovo amore stia per sbocciare, Blanca parte nuovamente per tre mesi per rispettare il suo contratto. Nel frattempo, scoppia la guerra civile. Il 18 luglio il "Campuzano" si trova in alto mare: al tentativo di parte dell'equipaggio di assumerne il controllo per mantenere la fedeltà alle forze governative, Carlos e gli altri ufficiali reagiscono contrastando con la forza l'ammutinamento per preservare la nave per gli insorti guidati da Franco. Carlos si arruola nelle file nazionaliste ma Mari-Lis rimane prigioniera a Madrid, ostaggio dei miliziani per via del loro precedente legame sentimentale. Blanca, allora, per sdebitarsi decide di aiutare Carlos: torna a Madrid con il pretesto di collaborare con il Socorro Rojo Internacional e diventa "La Bailarina del Proletariato" esibendosi nelle feste repubblicane con l'intento di sedurre il responsabile della prigione dove è detenuta Mari-Lis. Entrata finalmente nelle simpatie di Julián Suárez detto "El Pirata", mentre è con lui a cena, assiste a baldorie dissolute con uomini ubriachi che ballano sui tavoli e si lanciano boccali, incuranti anche di colpire un'immagine sacra della Madonna con il Bambino appesa al muro. Un bombardamento interrompe bruscamente la festa: i due si trasferiscono

negli uffici dove Blanca riesce a convincere l'uomo a farle scegliere una domestica tra le detenute. Ottiene così la liberazione di Mari-Lis e, grazie alla complicità del suo compagno di ballo e pretendente Ricardo, viene organizzata la fuga prima in ambulanza poi in treno verso la zona franchista, fino al ricongiungimento con Carlos a Hendaya: Blanca si è così sdebitata nei confronti del suo benefattore e può iniziare una nuova vita con Ricardo.

Come si intuisce, la trama del film risulta abbastanza rocambolesca: il solito motivo sentimentale è anche questa volta agganciato al contesto storico e ai temi propagandistici anche se lo sguardo si apre a scenari internazionali con il prologo ambientato nel porto di Odessa²⁵² e sequenze parigine sempre, tuttavia, in interni, sebbene la rappresentazione della guerra civile sia, come di consueto, ricondotta esclusivamente alle dinamiche interne alla nazione spagnola. La brutalità dei sovietici e le conseguenze nefaste della Rivoluzione bolscevica anche per una ragazza integerrima e di buona famiglia come Blanca suggeriscono, tuttavia, un parallelo con i danni che il comunismo è in grado di arrecare anche alla società spagnola. Non solo le scene di ebbrezza e dissoluzione morale dei miliziani prima descritte, ma anche la spietatezza con cui si eliminano gli avversari politici (è il caso dell'uccisione solo narrata verbalmente e non rappresentata dei familiari di Mari-Lis), nonché la leggerezza con cui viene attuata l'esecuzione sommaria di Julián Suárez - il carceriere colpevole di aver lasciato prevalere i propri istinti sessuali piuttosto che la razionalità e, invece, giustiziato per tradimento senza alcuna

²⁵² Premiata dal Sindacato Nazionale dello Spettacolo insieme a *Escuadilla e Raza*, *Boda en el infierno* è stato indicata come l'opera che ha inaugurato il filone antisovietico del cinema spagnolo (tema non del tutto nuovo ma mai trattato con una pur parziale ambientazione in URSS) che non avrebbe preso piede realmente prima del 1954, con il coinvolgimento diretto della Spagna franchista nelle dinamiche della guerra fredda (R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, cit. pp. 101-102).

possibilità di difesa - provano la disumanizzazione di una società gestita dai rossi, priva di giustizia e dei valori che tradizionalmente costituiscono l'identità spagnola, come la compassione per le persone in difficoltà, la religione e la fedeltà ai propri ideali, e che, invece, appartengono ai soli avversari. L'immagine sacra che prima viene oltraggiata e poi cade accanto a un cadavere in seguito al bombardamento è il simbolo di un'irriverenza che non può che essere punita, di una deviazione dalla via maestra che può e deve essere corretta solo con l'intervento militare. Sebbene non compaiano espliciti riferimenti al concetto di razza, in realtà uno dei motivi che rende impossibile il coronamento dell'amore tra il capitano spagnolo e la ballerina russa è la mancanza di radici comuni: come spiega Blanca alla rivale poco prima di consegnarla nelle braccia dell'amato, l'unione di Mari-Lis e Carlos non potrà che essere felice perché i due condividono le stesse esperienze, lo stesso linguaggio e sono cresciuti insieme sin da bambini.

Nell'apprezzarne la buona fattura cinematografica, Carlos Fernández Cuenca riconosce al film, oltre alla notevole qualità scenografica, dovuta alla bravura di Francisco Escriña, anche il merito di aver portato sullo schermo cinematografico per la prima volta la ribellione di molte navi della flotta spagnola nei primi giorni dell'*Alzamiento*:

«Lo convencional de la situación de arranque [...] redimiase por la buena factura cinematográfica de su expresión y por la notabilísima ambientación del decorador Francisco Escriña con la ayuda del bailarín ruso exiliado Sacha Goudin; la reconstrucción en un estudio madrileño de animadas calles del puerto soviético poseía sorprendente veracidad. Proseguía la trama por cauces untando rebuscados, pero de seguro efecto para ganar la atención de los espectadores, y culminaba en

toda la segunda parte, relativa a dos aspectos de nuestra guerra: la sublevación en el barco y el terror en Madrid, con las incautaciones y las destrucciones alocadas y con el clima alucinante de las checas.

Era la primera vez que se llevaba al celuloide la rebelión de la marinería de muchas naves de la Escuadra española en los primeros días del Alzamiento»²⁵³.

In realtà proprio la scena della sollevazione sulla nave con l'anelito alla fedeltà nei confronti del legittimo governo, conferisce involontariamente dignità allo schieramento pro-repubblicano: il capitano apre il fuoco contro gli ammutinati che chiedono solo di proseguire, nel rispetto della legalità, la rotta prevista per Barcellona, rifiutando di assumere il ruolo di traditori. Come è stato, infatti, osservato:

«Durante los primeros años de la posguerra, el bando vencedor acometió la tarea de erigir de la nada que suponía la negación absoluta del dispositivo político y cultural de la República, un nuevo Estado. El entorno cultural, y el cine no fue ajeno a ello [...]. No obstante, contrariamente a estas intenciones, en algunos films, caso de *Boda en el infierno*, terminaba por aflorar, sin duda de forma no prevista por sus responsables, una suerte de mala conciencia por la flagrante falta de legalidad que subyacía a la, por ellos denominada, Cruzada [...].

Si a tenor del tratamiento que adquieren los tipos del bando republicano y de la imagen de *gulag* global que trasciende de la Unión Soviética este film es inequívocabilmente fascista y profranquista en *Boda en el infierno*, en especial en la escena del enfrentamiento que se dirime en el petrolero entre la oficialidad y la marinería, se barrunta ese rescoldo mal mitigado de los insurgentes. A esta contribuyen tanto el digno retrato que de la marinería prorrepública se ofrece y que contrasta vivamente con la satánica imagen de los milicianos defensores de Madrid [...] con la que,

²⁵³ C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, cit., p. 170.

poco después, se encontrará el espectador, como la ilustrativa circunstancia de que el motín se desencadene per una tripulación en defensa de la legalidad»²⁵⁴.

Bypassando le contraddizioni leggibili in filigrana, il valore del film è individuabile non tanto nell'ideologia, che condivide con le altre pellicole del ciclo, né in un intreccio sentimentale che seppur elaborato non risulta certo originale, quanto nella forma estetica prevalentemente visuale attraverso la quale riesce a veicolare il messaggio. Al di là delle reminiscenze iconografiche de *La corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn che affiorano (anche se non attraverso espliciti inserimenti di fotogrammi come in *Rojo y Negro*) nella pianificazione visuale dello scontro sulla petroliera, il racconto si caratterizza, infatti, per una «prodigiosa capacidad de síntesis» che si avvale dell'efficacia semantica di molte inquadrature, nella frequenza della sineddoche visiva (la partenza della nave dal porto di Odessa si condensa, ad esempio, semplicemente nell'immagine di un'ancora che emerge dalle acque) e di transizioni rapidissime attraverso stacchi e riprese fisse di foto, cartelli e primi piani. Non trascurabili sono anche i dialoghi in cui la densità tragica è spesso stemperata attraverso una vena satirica e ironica, riconoscibile apporto del drammaturgo e scrittore Miguel Mihura, in grado di conferire un'aura di simpatia, anche grazie alla bravura dell'interprete Manolo Morán, anche alla figura del libidinoso carceriere Julián Suárez²⁵⁵.

²⁵⁴ Imanol Zumalde Arregi, *Boda en el infierno*, in Julio Pérez Perucha (a cura di), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1998, p. 142.

²⁵⁵ Ivi, p. 143.

5. CONCLUSIONE DI UN CICLO E “RINASCITA DEL GENERE”

Con l'intento di celebrare l'anniversario dell'*alzamiento*, in un numero del luglio 1942 che esibiva in copertina un mezzo busto del generale Franco di profilo con il braccio alzato che giganteggiava sulle immagini della sfilata per la vittoria, la rivista «Primer Plano» propose un bilancio della presenza della *Cruzada* nella produzione nazionale:

«No ya por razón de propaganda – que es razón de peso cuando, como en este caso, hay verdades que airear a todos los vientos y enseñanzas y experiencias que fijar para que el tiempo no las haga estériles al diluirlas en sus brumas de olvido -; no ya por razón de propaganda, digo sino para servir a su esencia y su destino no podía el cine, nuestro cine, desentenderse de la historia palpitante que a su vista se ha desvelado. Una cinematografía vuelta de espaldas a la vital acción que ha estremecido hasta el tuétano a nuestra nación sería un cine al que habría que calificar, por lo menos de incosciente [...].

No puede pues sorprender que la guerra, donde nuestro destino fué recobrado, haya sido tema reiterado de nuestro cine. El arte tuvo siempre buena inspiración en los climas heroicos. Y precisamente por su aspiración o su ser de arte es natural que nuestro cine ambicionara construir sobre el firme cimiento del dolor y la gloria recientes de España, la arquitectura de sus más nobles intentos»²⁵⁶.

Non può sorprendere, dunque, secondo l'autore dell'intervento, la reiterata frequentazione di un tema così importante per la Storia patria da parte dei cineasti spagnoli. Una produzione che avesse volto le spalle a un'azione tanto vitale, che aveva scosso sin nel profondo tutta la nazione, non poteva che essere tacciata

²⁵⁶ Adolfo Lujan, *Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español*, «Primer Plano», n. 92, 19 luglio 1942.

quantomeno di incoscienza. Non solo per diffondere verità né solo per sottrarre all'oblio del tempo insegnamenti ed esperienze, quindi non per mere anche se legittime ragioni propagandistiche, ma per rispettare la sua stessa aspirazione a connotarsi quale forma di espressione artistica il cinema spagnolo non poteva esimersi dal trattare della guerra, del dolore e della gloria recente della Spagna, poiché l'eroismo ha sempre ispirato l'arte. L'interrogativo che ci si pone, piuttosto, è se l'argomento eroico della *Cruzada* possa considerarsi esaurito. In effetti, come si è accennato, in quello stesso anno con *Boda en el infierno* si concluse il ciclo apertamente di propaganda dedicato alla Guerra Civile. Tra il 1943 e il 1947 non si produsse in territorio spagnolo nessun film che facesse riferimento alla *Cruzada*. La ragione, secondo Gubern, non risiede, però, nell'abbondanza di trattazioni già effettuate: piuttosto, è facilmente identificabile nel mutato assetto internazionale determinato dal rovesciamento negli equilibri di forza tra gli schieramenti protagonisti del secondo conflitto mondiale che, nei mesi successivi all'uscita del film di Antonio Román, aveva definitivamente cancellato le speranze di una rapida vittoria nazifascista. Episodi decisivi come il protrarsi prima e il fallimento poi dell'assedio di Stalingrado, il successo britannico di El Alamein, lo sbarco in Africa, le vittorie statunitensi contro i nipponici nel Teatro del Pacifico ebbero precise ripercussioni anche sulle dinamiche della cinematografia spagnola:

«Ante la eventual victoria aliada, las exaltaciones y alardes fascistas debían ser puestos en sordina. Luego vino la derrota del Eje y las sanciones de la ONU contra el régimen franquista en 1946. [...] El «cine de Cruzada» había quedado provisionalmente enterrado»²⁵⁷.

²⁵⁷ R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, cit., p. 103.

Ma un argomento tanto prolifico dal punto di vista artistico e così centrale nella costruzione della narrazione della nazione franchista, non poteva essere destinato a scomparire definitivamente:

«[...] ¡cuanto queda por tocar! El aire, el mar y la tierra fueron escenarios de episodios maravillosos de heroísmo individual o colectivo, que si en otra época pedían letra de romance, hoy demandan rodar de cámaras.

[...] no podemos menos de calificar de cobarde un afán de olvidar que representa, inconscientemente, una predisposición al tropizo en piedras idénticas.

Se da [...] el caso de que los films de mayor éxito de público han sido éstos: los que encendían su interés sobre una acción en la que todos los espectadores, en uno o en otro sentido, han sido un poco actores. Semanas y semanas han estado prendidos de las carteleras los títulos de películas que recogen episodios de nuestro Movimiento»²⁵⁸.

I motivi che l'articolista cita perorando la causa della persistenza della Guerra Civile come fonte d'ispirazione per la cinematografia nazionale, cioè l'innumerabile varietà di episodi di eroismo individuale e collettivo che reclamano l'attenzione della macchina da presa, la necessità di una presa di coscienza di una rappresentazione che, lungi dal caratterizzarsi come visione che ravviva un dolore prossimo, si connota come gradito intrattenimento per gli spettatori che si riconoscono essi stessi attori degli eventi messi in scena e che, per di più, assolve il dovere di scongiurare l'oblio, divulgando le "sacre" ragioni del sollevamento militare e riscuotendo, tra l'altro, un grande successo di pubblico con corrispondente tornaconto economico, non lasciano adito a dubbi sul fatto che la *Cruzada* possa tornare alle luci della ribalta. Da questo punto di vista, la disamina non può che rivelarsi profetica: ne è

²⁵⁸ A. Lujan, *Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español*, «Primer Plano», cit.

prova l'immediato ripresentarsi del tema in un contesto che, verso la fine del decennio, risulta nuovamente mutato.

Nell'ambito della produzione storica che, come abbiamo visto, dominò la seconda parte degli anni Quaranta, infatti, possono essere distinte alcune pellicole che, dopo quasi un lustro di assenza della Guerra Civile dagli schermi spagnoli, ripresero il genere *de cruzada* senza, tuttavia, costituire un ciclo unitario come era stato nel cinema del primo franchismo. Si trattava anche questa volta di un ristretto numero di film prodotti tra il 1947 e il 1951 nei quali si manifestò «una strategia cosciente» di richiamare alla mente tanto i momenti precedenti quanto l'esperienza stessa del conflitto, recuperando in alcune occasioni quegli stessi principi ideologici che avevano caratterizzato il cinema *de cruzada*. Tra le varie produzioni cinematografiche che in questa seconda stagione del franchismo furono ambientate totalmente o parzialmente in quegli anni e in cui possono essere rintracciate dinamiche propagandistiche favorevoli alla fazione degli insorti anche attraverso attacchi più o meno velati al regime repubblicano, si distinguono *Vida en sombras*, singolarissima opera unica di Lorenzo Llobet-Gracia (1948) che infranse di fatto il tabù, *El santuario no se rinde* di Arturo Ruiz Castillo (1949) e *Cerca del cielo* di Mariano Pombo e Domingo Viladomat (1951)²⁵⁹.

²⁵⁹ Fernando Sanz Ferreruela, *La idea de cruzada en el cine español del primer franquismo (1938-1951)*, in María Pilar García Cuetos, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Ascensión Hernández Martínez (a cura di), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada Editores, Madrid 2012, pp. 428-434.

CAPITOLO III

L'USO POLITICO DEL CINEMA NEL PRIMO FRANCHISMO

IL CASO *RAZA*

1. UN FILM PARADIGMATICO

All'indomani della conclusione della Guerra Civile, come precedentemente illustrato, il regime imprime un'accelerazione alla sua politica cinematografica sintetizzabile in quattro pratiche fondamentali. In primo luogo, la creazione di una struttura economica autarchica che privilegia gli impresari e i cineasti impegnati nella produzione, distribuzione e nella proiezione del cinema franchista, nonostante i problemi che tali privilegi creano in termini, ad esempio, di mancanza di pellicola vergine o scarsità di lungometraggi. In secondo luogo, l'articolazione di un apparato censorio delineato a partire già dal 1938, il più vistoso di tutti i meccanismi di controllo²⁶⁰, che bandisce i temi contrari allo spirito nazionale. La violenza della persecuzione elimina, poi, i professionisti considerati nemici del regime attraverso arresti, epurazioni, espulsioni e condanne a morte. In ultimo, la diffusione attraverso le pellicole dell'immagine idealizzata delle origini e dei fondamenti del franchismo.

Nell'opinione della critica, due film in particolare, pur diversissimi tra di loro, rispecchiano all'inizio degli anni Quaranta quella che è stata definita «l'ortodossia del regime»²⁶¹: si tratta di *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) e di quel *Rojo y negro* di Carlos Arévalo, evocazione dei colori della bandiera falangista, la cui complicata vicenda distributiva è stata interpretata – come già accennato - alla luce dei contrasti interni alla Falange stessa. Entrambe le vicende narrate tessono apertamente le lodi del *movimiento nacional* a poca distanza dai drammatici eventi del conflitto, ma mentre il secondo scompare rapidamente dagli schermi il primo

²⁶⁰ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in R. Gubern, J. E. Monteverde, E. Riambau, C. Torreiro, *Storia del cinema spagnolo*, cit., p. 87.

²⁶¹ V. Sánchez Biosca, *Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa, le cinematografie nazionali*, cit., pp. 547-581.

segna il debutto di questo genere di racconti di guerra e coloniali attraverso la rappresentazione della personale mitologia di Francisco Franco che ne è l'ispiratore diretto. E a questa circostanza deve in misura preponderante la sua "fortuna", intendendo il termine sia in riferimento alla risonanza che ebbe in patria al momento della sua realizzazione, sia all'attenzione multidisciplinare che da decenni è in grado di catalizzare da parte di studiosi non solo spagnoli. *Raza* costituisce, infatti, una sorta di tappa obbligata per esperti e appassionati del cinema iberico e per tutti coloro che intendono approfondire, più in generale, le caratteristiche della produzione di propaganda in un'ottica non esclusivamente nazionale, il rapporto tra cinema e potere politico, in particolare in quegli anni in cui le dittature imperversavano in Europa, nonché la rappresentazione di quella Guerra Civile²⁶² anticamera del secondo conflitto mondiale e prima guerra del Novecento raccontata in tempo quasi reale dai mezzi di comunicazione di massa²⁶³: l'ennesimo, importante tassello,

²⁶² La bibliografia spagnola sul tema è davvero ampia: qui si accenna soltanto ad alcuni tra gli studi più significativi degli ultimi decenni: José María Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, cit.; Ramón Sala Noguer, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao D.L. 1990; Enric Rispoli i Freixes, *100 películas sobre la guerra civil española*, cit.; Alfonso Del Amo, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, cit.; Esteban Claver, *El cine en Aragón durante la guerra civil*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1997; Id., *El cine en Andalucía durante la guerra civil*, cit.; Rosa Álvarez Berciano, Ramón Sala Noguer, *El cine en la zona nacional. 1936-1939*, Mensajero, Bilbao 2000; Magí Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel Cine, Barcelona 2003²; Vicente Sánchez-Biosca, *España en armas: el cine de la Guerra Civil española*, Col·lecció Quaderns del MuVIM (Serie minor) n. 6, Museu Valencia de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), Valencia 2007; Sánchez-Biosca V. (Ed), *Imágenes en emigración: iconos de la guerra civil española*, vol. I, Valencia 2008, vol. II, Valencia 2009 (numeri monografici n. 60-61 della rivista «Archivos de la Filmoteca»); Nancy Berthier (a cura di), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Casa de Velazques, Madrid 2012.

²⁶³ Come ricordano Luisa Cicognetti e Pierre Sorlin, l'immagine analogica aveva già illustrato le guerre dell'Ottocento, e molte pellicole erano state girate durante la prima guerra mondiale, ma è a metà degli anni Trenta che le tecnologie del mezzo fotografico e di quello cinematografico consentono una diffusione sistematica e di massa della produzione iconica; gli avvenimenti iberici ebbero, pertanto, una risonanza straordinaria attraverso i rotocalchi e i magazine di tutto il mondo, oltre che, naturalmente, grazie ai cinegiornali e alla radio, in grado di riportare i fatti della guerra riducendo oltremodo lo scarto temporale tra l'accadimento e il racconto (Luisa Cicognetti, Pierre Sorlin, *Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione, 1936-1939* in AA. VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Editrice Compositori, Bologna 1999, p. 14).

insomma, di quella relazione tra Cinema e Storia, ormai diffusamente indagata e terreno fertile di sempre più prolifiche ricerche trasversali²⁶⁴. Senza dimenticare l'interesse in ambito letterario di una narrazione che, prima di trasformarsi in prodotto filmico, è stata concepita sotto forma di testo scritto, sia pur orientato e finalizzato alla trasposizione cinematografica. In quanto tessera che contribuisce a formare il controverso mosaico biografico di uno dei protagonisti del XX secolo *Raza* è, inoltre, un documento certo non trascurabile, anche se variamente interpretato, tanto per gli ispanisti che per gli agiografi del dittatore: si pensi, a puro titolo esemplificativo, al celebre lavoro di Paul Preston *Franco: a biography*²⁶⁵ che vi fa riferimento, o alla strenua difesa di Ricardo de la Cierva, autore dell'introduzione alla più recente edizione della *novela*. Non trascurabile anche solo perché è piuttosto insolito che un capo di stato o di governo nel pieno esercizio delle sue funzioni utilizzi in prima persona, al fine di giustificare una vittoria, una finzione letteraria/cinematografica in cui egli stesso risulta rappresentato.

A tale già considerevole complesso di motivi d'interesse, va, infine, aggiunta la consapevolezza che lo studio dell'opera e, più in generale, del "fenomeno" *Raza*, non si può ancora considerare concluso: proprio per le sue molteplici implicazioni, infatti, si profila aperto a continui aggiornamenti, come ha dimostrato la recente disamina di

²⁶⁴«L'impiego del film da parte dello storico – ricorda lo studioso francese Michèl Lagny nella premessa alle sue riflessioni metodologiche - per anni considerato inconcepibile e in seguito, pur se con circospezione, ammesso, pare ormai costituire l'oggetto di una moda via via crescente, tanto più che tutti, i cineasti in primo luogo ma anche gli storici, gli etnologi e i filosofi, sostengono la stretta relazione fra cinema e storia» (Michèl Lagny, *Il cinema come fonte di storia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie: le cinematografie nazionali*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 265).

²⁶⁵ Chiedendosi come fosse possibile che in un momento così difficile, tra la fine del 1940 e l'inizio del 1941, con l'Europa dilaniata dalla guerra e la Spagna attanagliata dalla fame, il dittatore avesse trovato il tempo per dettare il testo passeggiando avanti e indietro nel suo studio, il biografo di Franco interpreta l'atto stesso di scrivere, per di più in uno stile «spiccatamente romantico», come un segno del suo infondato ottimismo e di una grande capacità di estraniarsi dalle reali condizioni del suo Paese (P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit., p. 417).

documenti inediti ritrovati negli archivi di Salamanca e di Madrid relativi tanto alle sessioni cinematografiche organizzate due sere a settimana nella residenza del *Caudillo* (che rivelano un'intensità prima insospettata della sua cinefilia), tanto ai dati sulla distribuzione della pellicola oltre che in Spagna anche nei Paesi latino-americani e nelle nazioni europee alleate²⁶⁶. Proprio questa prospettiva di ricerca sembra connotarsi come una delle più prolifiche: se, infatti, da un lato *Raza* sembra aver ottenuto il beneplacito persino di Papa Pio XII che - come viene riportato in un resoconto diplomatico - visionò parte della pellicola in un'anteprima esclusiva in Vaticano²⁶⁷, ancora in gran misura inesplorato è il versante della ricezione del film negli Stati esteri nei quali circolò nel breve arco temporale intercorso tra la sua uscita e il rapido precipitare delle sorti dei due governi nazi-fascisti travolti dagli esiti bellici. In quest'ottica, si è ritenuto utile tentare una prima ricostruzione dell'impatto che la proiezione del film ebbe nel panorama culturale dell'Italia di Mussolini, rintracciandone le vestigia negli Archivi della Biennale di Venezia e della Direzione Generale Cinema di Roma.

²⁶⁶ *'Raza', el espíritu de Franco. Las sesiones de cine en El Pardo*, reportage realizzato con testimonianze degli storici del cinema dell'Università di Barcelona José M^a Caparrós e Magí Crusells nell'ambito del programma "Para todos La 2" trasmesso dalla rete La 2 della Televisión Española il 26 ottobre 2011 (<https://www.youtube.com/watch?v=LXCNCBnfTio>, 2 novembre 2016).

²⁶⁷ Secondo una lettera del 9 maggio 1942 inviata dall'ambasciatore presso la Santa Sede, José de Yanguas, al Ministro degli Affari Esteri spagnolo, ancor prima della proiezione ufficiale in Vaticano, il Pontefice visionò le scene di più alta «emoción religiosa y dramática», dimostrandosi compiaciuto per l'alto spirito che informava la pellicola ed esprimendo, però, il desiderio che della circostanza non si diffondesse notizia. L'impossibilità di sapere quali sequenze siano state in quella occasione effettivamente mostrate, oltre che la riflessione sulla particolare tipologia di fonte, non consente di comprendere appieno il reale valore dell'apprezzamento papale (Magí Crusells, *Franco, un dictator de película. Nuevas aportaciones a Raza*, in Gloria Camarero (a cura di), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid 2011, p. 263-264).

2. LA GENESI DEL PROGETTO

Se i governi precedenti alla Guerra Civile non avevano definito una vera e propria politica cinematografica, l'intervento franchista si sviluppò in quel «coacervo di organismi statali» il cui modificarsi e trasformarsi – com'è stato indagato nei capitoli precedenti - «sarebbe avvenuto di pari passo con i movimenti politici più generali»²⁶⁸.

È utile qui precisare a che punto fosse giunta l'evoluzione di questo processo nel momento in cui si configurò il progetto culturale di *Raza*. Innanzitutto, era già attivo dal 1938 il Departamento Nacional de Cinematografía, sorto all'interno della Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, creata nel 1937 e dipendente dal Ministero dell'Interno, diretto in quei primi anni da Manuel Augusto García Viñolas. Accanto a questa struttura, il 20 ottobre 1939 il Ministero dell'Industria e del Commercio aveva dato vita alla Subcomisión Reguladora de Cinematografía: se in un primo momento la presenza simultanea dei due organismi statali che si occupavano di cinema aveva determinato una lotta per il controllo dello stesso, dal febbraio del 1940 si erano definiti meglio gli equilibri. Il Departamento aveva mantenuto così le sue competenze in materia di censura e di concessione dei permessi per le realizzazioni, mentre la Sottocommissione avrebbe continuato a detenere il potere economico sulla importazione e l'esportazione delle pellicole²⁶⁹. Tramite il suo organo di stampa ufficiale, cioè la rivista specializzata «Primer

²⁶⁸ J. E. Monteverde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, cit. p. 86.

²⁶⁹ Ferrán Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca» n. 27, ottobre 1997, p. 53.

Plano», il Dipartimento, in quegli anni roccaforte falangista²⁷⁰, aveva cominciato a chiedere con forza che il cinema del nuovo Stato diventasse arma politica²⁷¹:

«El cine es arma que todos los estados necesitan esgrimir; [...] Pues, de una parte, conforme a los cánones de la eficacia, el cine no puede ser abiertamente una tarea oficial; de otra parte y conforme a los cánones grises de la prudencia, el cine - expresión dominante de los pueblos - no puede quedar fuera de la intervención oficial. Como se ve, no ha de faltarle a esta arma nueva su escuela de equilibrio.

Aun cuando nos parezca elemental, la experiencia me aconseja decir que lo primero que ha de procurar un Estado en política cinematográfica es poder disponer de una buena cinematografía; de forjar, por así decirlo, esta lanza de su expresión, a base de dotar la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado [...]»²⁷².

L'apparizione del Sindacato Nazionale dello Spettacolo, con la sua politica di sovvenzione a base di premi e crediti a fondo perduto, aveva, infine, contribuito, come abbiamo visto, a tracciare la rotta dell'industria cinematografica spagnola.

Della necessità di intensificare e coordinare la propaganda statale per sfruttare in modo più efficace le potenzialità dei filmati, anche sperimentando strategie mai adottate in precedenza, erano evidentemente consapevoli i quadri dirigenziali degli

²⁷⁰ José Enrique Monteverde, *Hacia el cine franquista: la línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945*, in *La herida de las sombras: el cine español de los años cuarenta*, Madrid, Cuadernos de la Academia n. 9, pp. 59-82; Joan M. Minguet Batllori, *La generación del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)* in *Tras el sueño, actas del VI Congreso de la AEHC*, Cuadernos de la Academia, n. 2 anno 1998, pp. 187-201.

²⁷¹ «[...] Sabemos que nuestro cine vive un retraso considerable [...] pero digamos [...] que por vez primera tenemos fe en la renovación de la Cinematografía española [...] por vez primera, creemos en la renovación total de España. Pues la Cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace. [...] Le pedimos a la Cinematografía, como a toda obra nacional, un tono que nos garantice la digna presencia en este mundo que sólo históricamente tenemos ganada [...] pero sería vano todo esfuerzo si el cine no se viese asistido por la totalidad de un nuevo orden de cosas [...] Sólo así. Pues el Cine debe flotar sobre la vida de su pueblo, como síntoma y nivel de su naturaleza, no puede nunca sostenerse en el aire sin tocar esa vida humana de la que se nutre [...]» (Manuel Augusto García Viñolas, *Manifiesto de la cinematografía española*, «Primer Plano», anno I, n. 2, 27 ottobre 1940).

²⁷² Id., *Manifiesto de la cinematografía española*, «Primer Plano», anno I, n. 4, 10 novembre 1940.

enti citati: significativa, a tale riguardo, la proposta avanzata dallo stesso Garcia Viñolas di creare una Direzione Generale della Cinematografia sull'esempio italiano²⁷³. Una consapevolezza che pian piano si era fatta strada fino a raggiungere i vertici politici del regime.

In questo contesto generale si colloca la realizzazione di *Raza*, film che si intendeva ergere a modello per il cinema spagnolo «non solo per quello che in esso si narrava, ma anche per la concezione stessa del progetto, realizzato al margine dell'industria privata, però, anche dei servizi ufficiali di propaganda»²⁷⁴. Effettivamente – conferma Nancy Berthier, autrice di uno dei più puntuali e dettagliati studi sulla pellicola e, più in generale, sull'immagine cinematografica del franchismo - la realizzazione e la promozione del film si trasformarono in un vero e proprio affare di Stato. La fondazione del *Consejo de la Hispanidad*, attivo dal 2 novembre 1940 per la promozione della cultura nazionale all'estero, può essere addirittura messa direttamente in relazione con il progetto: il fatto di affidare la produzione di *Raza* a un organismo emanato dallo Stato permise, infatti, di assumere un controllo permanente su di esso²⁷⁵. La sua realizzazione non ebbe eguali per mezzi tecnici ed economici nel panorama cinematografico coevo e fu gestita nel Palazzo di El Pardo, a quanto pare, da Franco in persona: la scelta del direttore cadde, dopo un'attenta selezione, sul nome di José Luis Sáenz de Heredia, una garanzia politica, in quanto cugino di José Antonio Primo de Rivera, e regista ritenuto dal dittatore stesso in grado di assolvere al compito²⁷⁶. Lo stesso Sáenz de

²⁷³ Rafael F. Tranche, Vicente Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Fimoteca Española, Madrid 2006⁸, p. 39.

²⁷⁴ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», cit. p. 55.

²⁷⁵ N. Berthier, *Le franquisme et son image*, Presses Universitaires du Mirail, cit., p. 33.

²⁷⁶ Ivi, p. 34-36 e 209-210.

Heredia²⁷⁷ curò la sceneggiatura insieme ad Antonio Román, con la consulenza storico-letteraria dello scrittore Manuel Aznar e di Manuel Halcón, direttore del *Consejo*. Secondo la testimonianza del protagonista maschile Alfredo Mayo, avvenente stella del cinema dell'epoca, il girato quotidiano sarebbe stato, inoltre, puntualmente inviato alla residenza del *Caudillo* per essere visionato e approvato²⁷⁸.

Ma l'impronta di Franco sull'opera non fu dettata solo da queste seppur già significative circostanze: è di natura ben più sostanziale. Dopo l'uscita del film, presentato al Palacio de la Música di Madrid il 5 gennaio 1942, venne pubblicato per i tipi delle Ediciones Numancia di Madrid, in un'elegante versione a stampa, limitata e numerata in cinquecento esemplari, rilegata in pergamena, il testo omonimo, contenente l'idea originaria dell'argomento: una bozza di sceneggiatura intitolata *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, firmata da Jaime de Andrade, pseudonimo dello stesso Francisco Franco. L'operazione editoriale era stata coordinata dalla Sección de Ediciones de la Delegación Nacional de Propaganda, in cooperazione con la Biblioteca Nacional, il Servicio Histórico Militar e la Real Academia de la Historia: nessun dubbio, dunque, sul suo carattere ufficiale, al quale

²⁷⁷ Autore di opere teatrali e soggetti per riviste musicali, nella prima metà degli anni Trenta José Luis Sáenz de Heredia (Madrid, 1911-1992) curò i sottotitoli di film stranieri e realizzò due pellicole per la casa di produzione Filmófono sotto la supervisione di Luis Buñuel. Negli ultimi mesi della Guerra Civile iniziò a collaborare con il Departamento Nacional de Cinematografía per la produzione di film di propaganda: proprio questa esperienza, unitamente alla parentela privilegiata, gli valse l'incarico di realizzare *Raza*. Sincero e convinto franchista, firmò anche il documentario agiografico *Franco, ese hombre*, in occasione del venticinquesimo anniversario del regime, prima di concepire nel 1975 il soggetto di un film commemorativo mai realizzato sul dittatore appena scomparso, intitolato *El último caído*. Famoso per questa trilogia incompiuta, fu in realtà un regista assai duttile, che negli anni Quaranta e Cinquanta si cimentò con vari generi per poi dedicarsi, dalla metà del decennio successivo, alla commedia popolare leggera. Per la filmografia completa si vedano la voce redatta da Vicente Sánchez-Biosca in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino 2006, pp. 253-254 ma soprattutto il recente volume curato da José Luis Castro de Paz e Jorge Nieto Ferrando, *El destino se disculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2011.

²⁷⁸ La pratica, descritta dall'attore nel documentario di Gonzalo Herralde e Román Gubern *Raza, El espíritu de Franco* (1977) (filmato visionato presso la Filmoteca comunale di Saragozza), è stata negata dal regista in una delle sue ultime interviste (Román Gubern, *Tres retratos de Franco*, «Archivos de la Filmoteca», n. 42-43, ottobre 1995, vol. II, p. 150).

si volle aggiungere anche un forte connotato simbolico inserendo nella nota conclusiva, sovrastante l'immagine di Cristo in croce, il dettaglio relativo al termine della stampa, coincidente proprio con il giorno 18 luglio «del año del Señor de MCMXLII, glorioso aniversario para la Raza Española»²⁷⁹. Che si trattasse di un'opera del *Caudillo* in persona, paternità comprovata ad anni di distanza dalla richiesta di inclusione come sceneggiatore nei registri della Sociedad General de Autores effettuata nel 1964²⁸⁰, era già di pubblico dominio quando, nel 1945, dopo che la pellicola era stata proiettata in numerose città sia spagnole che europee, vide la luce una seconda edizione, sotto il marchio della medesima casa editrice, ma curata, questa volta, dalla Vicesecretaría de Educación Popular e stampata a Madrid nella tipografia Diana²⁸¹. Mentre la prima pubblicazione esibiva in copertina semplicemente l'immagine di un veliero, la grafica della seconda utilizzava una iconografia strettamente relazionata con la pellicola; così nella prima di copertina compariva sullo sfondo un arco di trionfo sul cui frontale cui si leggeva la scritta «Vittoria»; in basso, era ritratta una madre in compagnia del figlio nell'atto di salutare con un braccio alzato un cavaliere che, posto sotto un angelo, impugnava una spada e una bandiera. Sul retro, invece, il disegno di una famiglia in cui un marinaio in uniforme abbracciava sua moglie circondato dai figli²⁸². La differenza, forse, più significativa risiede, però, nel riferimento al genere letterario a cui ricondurre l'opera: mentre nella prima edizione si parla di una bozza di sceneggiatura

²⁷⁹ Jaime de Andrade, *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Ediciones Numancia, Madrid 1942. Tutti i riferimenti a questo testo sono relativi all'esemplare n. 52 custodito presso la Biblioteca dell'Università di Zaragoza, «donativo del Jefe de la Casa Civil di S. E. el Jefe del Estado» del 21 gennaio 1946.

²⁸⁰ David Caldevilla Domínguez, “Raza”: *la mirada sobre “los males de España” de Franco*, in Id, Juan Enrique González Vallés, Francisco Cabezuelo Lorenzo (a cura di), *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Visión Libros, Madrid 2012, p. 136.

²⁸¹ Rafael Utrera Macías, *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», n. 21, 2009, p. 214.

²⁸² Ivi, p. 215.

della pellicola, nella seconda, sin dalla copertina, si dichiara la natura di «novela» da attribuire al testo. Anche in virtù di ciò, alcuni storici della letteratura includono il Generalissimo nel novero degli scrittori della sua generazione, o nell'elenco dei prosatori che si sono occupati nelle loro pagine letterarie di quella vicenda storica in qualità di osservatori, militanti, interpreti esiliati e non: in quest'ultima prospettiva, come fa notare lo studioso Rafael Utrera Macías, Franco/Andrade rientrerebbe in tutte le tre categorie:

«su guión/novela funciona antonomásticamente por cuanto un general insurrecto, triunfador en la guerra, victorioso en la paz reflexiona y escribe para ofrecer un relato literario que debe convertirse en ejemplar modelo cinematográfico»²⁸³.

Se, dunque, l'intento era quello di offrire un paradigma interpretativo delle recenti vicende belliche come base per una trasposizione cinematografica che si ergesse a rappresentazione antonomastica, l'obiettivo si può considerare pienamente raggiunto: la pellicola realizzata risulta, infatti, alquanto aderente al racconto letterario nonostante, in realtà, il testo di Franco fosse lontano dal costituire una vera e propria sceneggiatura nel senso stretto del termine, tanto che l'incarico di ricavarne una versione definitiva e più aderente alle esigenze filmiche e alle specificità del linguaggio cinematografico dovette essere affidato a professionalità più esperte, quale il regista Sáenz de Heredia in collaborazione con Antonio Román. Se si intende con il termine sceneggiatura una «scrittura che “mette in scena” una vicenda, con indicazioni riguardanti ambienti di ripresa, movimenti e dialoghi degli attori [...] che espone più in particolare tutti i movimenti degli attori e della macchina e tutti i

²⁸³ Ibidem.

particolari visivi e sonori»²⁸⁴, il testo di Franco non corrisponde a tale definizione. Il volume presenta, infatti, una struttura divisa per parti e capitoli che ricalca l'andamento cronologico della *fabula* più che fornire specifiche tecniche per un intreccio propedeutico a un girato filmico (divisione dell'azione in scene, interno/esterno, momento della giornata in cui si svolge l'azione, indicazioni su campi, piani e movimenti di macchina etc), anche se il ritmo della narrazione procede per lo più attraverso sequenze dialogate introdotte, talora, da ampie descrizioni paesaggistiche²⁸⁵ o da interventi di raccordo della voce narrante. All'interno delle cinque parti in cui si articola il racconto, nei vari capitoli compaiono ulteriori suddivisioni evidenziate da spazi bianchi che indicano l'alternarsi delle sequenze segnato da mutamenti delle coordinate spazio temporali.

La prima sezione (pp. 13-67) è interamente dedicata alla presentazione dei protagonisti, i membri della famiglia Churruca, all'interno del contesto geografico di appartenenza – la Galizia – e in un momento storico particolarmente significativo per la vicenda nazionale come la fine del XIX secolo. Il rientro da una missione del capofamiglia, ufficiale di marina, riempie di fermento tutta la casa e di entusiasmo i suoi abitanti: la moglie Isabel e tre figli maggiori Pedro, José e Isabelita. Il loro carattere – con l'eccezione del più piccolo, Jaime - comincia a essere tratteggiato pian piano attraverso piccoli episodi e atteggiamenti che lasciano intuire lo sviluppo di personalità contrapposte. Dopo aver reso tutti insieme omaggio al Cristo dei naviganti, una volta giunti nella loro casa i piccoli ricevono i regali del padre: al

²⁸⁴ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano 1991, pp. 32-33.

²⁸⁵ Si veda, ad esempio, la descrizione introduttiva della costa gallega in un indeterminato giorno estivo del 1897, un quadro naturalistico in cui si inserisce il personaggio di Isabel de Andrade in attesa del ritorno dello sposo (J. de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, cit., pp.15-17).

maggiore questi ha portato il libro «de la Gloria de la Marina española» con l'intento di illustrare a tutti, dopo un breve *excursus* sulle navi degli antichi popoli navigatori del Mediterraneo (dai Fenici ai Greci agli Arabi), le gesta dei grandi ammiragli della marina castigliana e aragonese, degli esploratori e dei *conquistadores* che avevano non solo ampliato i confini del mondo allora conosciuto ma, soprattutto, esteso l'Impero spagnolo oltreoceano, fino ad arrivare all'Invencible Armada e alla battaglia di Trafalgar, in cui si era distinto l'antenato Don Cosme Damián Churruca. Non a caso proprio il piccolo Pedro, il primogenito che già si era manifestato insensibile al dolore degli animali catturando un uccellino, non comprende la bellezza della sua morte, il valore del suo sacrificio per il dovere e per la patria, e dubita della possibilità che possano ancora esistere uomini all'altezza di questi leggendari eroi del passato. Non appena si presenterà l'occasione, lo stesso Pedro Churruca dimostrerà tutto il suo onore trovando la morte a Cuba nella guerra contro gli Stati Uniti che porterà alla perdita delle ultime colonie.

La seconda parte (pp. 69-106) traghetta la famiglia Churruca, trasferitasi a Madrid, verso il cuore della vicenda: lo scoppio della Guerra Civile nel 1936. Il dodicesimo anniversario della morte del padre con la visita dell'amico e compagno d'armi, l'Ammiraglio Pardo, genera una discussione tra Pedro, studioso di Diritto, e il vecchio militare: partendo dall'analisi degli ultimi risvolti dell'intervento spagnolo in Marocco, la conversazione mette in risalto la profonda differenza tra l'orientamento ideologico del primogenito - convinto che una nazione che ha abbandonato il suo Impero non abbia il diritto di continuare a chiedere il sangue dei suoi figli per conquistare, oltretutto, sabbie desertiche e territori rocciosi - e la tradizione familiare di incondizionato patriottismo incarnata sia dal sacrificio paterno

che dalla condotta dei suoi fratelli: il più piccolo, Jaime, si è arruolato in marina per ovviare alla rinuncia del maggiore, mentre José sta per ricevere i gradi di ufficiale nell'Alcázar di Toledo. Per l'evento, celebrato in città con grandi festeggiamenti, giungono anche i familiari, a eccezione di Pedro: la passeggiata per il centro storico dei Churruca, a cui si unisce il compagno di José, Luis Echevarría, diventa una digressione di carattere storico-artistico-letterario e l'occasione che consente al giovane soldato di manifestare le sue simpatie per Isabelita. Dopo la celebrazione del loro matrimonio, di lì a qualche tempo, Pedro chiederà alla madre di assegnargli la parte di eredità paterna che gli spetta da usare per la sua candidatura a deputato repubblicano. Il dispiacere procuratole dalle scelte del figlio e il turbamento per il nuovo clima di anticlericalismo che si instaura nella Repubblica contribuiscono ad aggravare le condizioni di Isabel, che muore prima di assistere ai disastri del conflitto. Il venir meno dell'unico legame che ancora teneva unita la famiglia porta Pedro ad allontanarsi definitivamente dai fratelli che, invece, si riuniscono spesso a casa di Isabelita e di Luis fino alla primavera del 1936, quando il Fronte popolare «comincia la disintegrazione della Spagna»²⁸⁶: mentre José svolge il suo incarico di docente all'Accademia militare, Jaime ha rinunciato alla marina per porsi al servizio di Dio e Isabelita si trasferisce a Bilbao con i figli per trascorrere lì l'estate.

Nell'introduzione alla terza parte (pp. 107–165) il narratore onnisciente illustra il precipitare della situazione politica aggravata dalla morte di Calvo Sotelo, a suo dire orchestrata dallo stesso Governo:

²⁸⁶ Ivi, p. 102.

« [...] las consignas del Komintern ruso estaban en ejecución, y la implantación del comunismo en nuestra Patria era ya cosa decidida. Unos días más tarde, el 18 de julio de 1936, surgió la primera aurora de esperanza»²⁸⁷.

Il sollevamento militare in Marocco sotto la direzione del generale Franco blocca José a Madrid, impedendogli di tornare a Toledo ma non di unirsi alle forze nazionaliste: incaricato di una missione in incognito si confonde con i combattenti del Fronte Popolare ma viene riconosciuto, ferito durante un conflitto a fuoco nei pressi del monumento a Cervantes e imprigionato. Durante il processo la fierezza della rivendicazione dei suoi principi rende inutile qualsiasi tentativo di difesa: Marisol, amica di Isabelita che per lui nutre una simpatia particolare, si reca da Pedro nel tentativo di convincerlo ad aiutare il fratello riuscendo, però, solo ad ottenere il permesso per una visita in carcere e, dopo l'esecuzione della condanna a morte, l'autorizzazione a dare sepoltura al cadavere. Fermo e orgoglioso, José affronta una fucilazione frettolosa e approssimativa per l'incombere di un bombardamento aereo, gridando «¡Arriba España!» con il braccio destro alzato. Per questo, quando il suo corpo giunge alla donna che lo attende per la sepoltura, Marisol si accorge che l'amato respira ancora. Miracolosamente, grazie alle cure del dottor Gómez, riesce a guarire e a tornare al fronte di combattimento aiutato da spalleggiatori della fazione nazionalista.

Nel frattempo, nel monastero di Calafell dove era stato destinato, Jaime subisce, insieme ai confratelli dell'ordine di San Juan de Dios, l'assalto sacrilego di miliziani repubblicani e muore sulla vicina spiaggia affrontando con la serenità della fede il tragico sacrificio a cui è chiamato. Il fratello Pedro, capo del servizio

²⁸⁷ Ivi, p. 110.

informazioni del Fronte Popolare a Barcellona, viene a conoscenza dell'accaduto ritrovando nella refurtiva la medaglia con il Cristo dei Naviganti che indossava Jaime e che recava nel retro la sua data di nascita.

Nella quarta sezione (pp. 167–225) il racconto si sposta a Vittoria sul fronte di combattimento, anche se la guerra rimane sullo sfondo: non viene, infatti, descritto nessun episodio del conflitto reale ma solo riferito dello stato generale delle operazioni e dell'affondamento della corazzata "España" al largo di Santander. L'attenzione del narratore è, piuttosto, focalizzata sulla condotta e sullo stato d'animo dei soldati, in primo luogo del capitano Luis Echeverría, scoraggiato dalle difficoltà e attanagliato dalla nostalgia della famiglia che non riesce a raggiungere a Bilbao per la lentezza con cui il fronte avanza. Alle perplessità per il sacrificio delle vite dei migliori che questo conflitto chiede e al pessimismo che nutre, si aggiunge il tormento personale dell'uomo che, infine, decide di attraversare la linea durante la notte e di unirsi allo schieramento opposto pur di riabbracciare i suoi cari. L'onta della diserzione non consente, però, alla moglie di accoglierlo quando nel cuore della notte bussa alla sua porta: respinto da Isabelita e dalla figlia, Luis recupera il senso del dovere e torna sui suoi passi per ricongiungersi con i commilitoni. Le sue tracce si perdono nell'oscurità mentre va incontro al suo tragico destino.

Nel frattempo, cinque giorni dopo all'accampamento prossimo a Vittoria giunge il capitano Churruca che, sotto falso nome, si unisce alle truppe e viene a sapere della misteriosa scomparsa del cognato. Conquistata finalmente Bilbao, José può recarsi in visita dalla sorella ormai vedova: la gioia per l'inaspettato ritorno del fratello creduto morto consente alla donna di liberarsi del peso che porta e di confidargli l'accaduto. Da ora in poi nessuno più dovrà venirne a conoscenza: la

memoria di Luis dovrà essere onorata, anche dalla piccola figlia che fu testimone della sua debolezza, come quella di un eroe caduto per la patria. Grazie al comportamento virtuoso di tutti i suoi componenti, non ultimo Jaime del cui martirio anche José viene a conoscenza, l'onore della famiglia Churruca è fatto salvo. Anche Pedro, infatti, si schiera *in extremis* dalla parte giusta: contattato dalla vedova di un militare le consegna preziosi documenti riservati, sposando anch'egli la causa di coloro che renderanno nuovamente la Spagna rispettabile, liberandola dagli assassini e dai criminali repubblicani. Scoperto, muore fucilato sulla collina del Montjuich gridando «¡Arriba España!», così come aveva fatto José nella medesima circostanza.

Nell'epilogo (pp. 227-239) si sciolgono anche gli ultimi nodi della vicenda: la *Cruzada* ha oramai trionfato e il riscatto di Pedro libera l'animo dei Churruca dall'ultima ombra di vergogna. José e Marisol possono finalmente ricongiungersi e vivere il loro amore mentre i festeggiamenti per la vittoria a Madrid segnano un nuovo inizio per la storia della nazione spagnola. La narrazione si conclude circolarmente con un richiamo alle parole di Pedro Churruca padre: è l'ammiraglio Pardo che, stavolta, fa riferimento agli *almogávares*, «la expresión más alta del valor de la raza [...] ibera», per spiegare al figlio di Isabel chi sono gli eroi che vede sfilare, tra i quali primeggia lo zio José.

3. I NUCLEI TEMATICI

Come precedentemente accennato, il racconto letterario segue l'ordine naturale degli eventi rispettando il paradigma logico della struttura-tipo comune ai testi narrativi²⁸⁸, articolata nei cinque momenti fondamentali:

- situazione iniziale, che coincide con la descrizione della tranquillità della vita familiare in Galizia;

- rottura dell'equilibrio iniziale, con la morte del capofamiglia e il trasferimento a Madrid;

- evoluzione della vicenda, attraverso le vicissitudini biografiche dei vari componenti della famiglia legate alle conseguenze determinate dal momento storico sia a livello familiare e socio-politico sia a livello affettivo, la morte della madre, la momentanea disgregazione del nucleo e lo scoppio della guerra civile;

- ricomposizione di un equilibrio generata dalla condotta moralmente irreprensibile o comunque di riscatto finale di tutti i personaggi principali;

- situazione finale con la celebrazione della vittoria dei nazionalisti e l'inizio di una nuova epoca di prosperità tanto per la famiglia, quanto per la patria.

Il punto di vista del narratore, etero-diegetico, è per lo più a focalizzazione zero. Nelle battute iniziali, i lettori vengono chiamati in causa direttamente dall'autore che dedica l'opera ai suoi giovani connazionali:

«A las juventudes de España que con su sangre abrieron el camino a nuestro risurgir. EL AUTOR».

²⁸⁸ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985.

Nella nota introduttiva che segue si legge invece:

«Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y la espiritualidad características de nuestra raza.

Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo.

Sacrificios sublimes, hechos heriocos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos.

Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres...¡Muchos!... Que así es España y así es la raza».

È, dunque, immediatamente ed esplicitamente dichiarato l'intento pedagogico-didascalico oltre che ideologico del progetto. Non solo, infatti, l'autore si propone di glorificare la generazione che ha donato il proprio sangue per la patria rendendone possibile la risurrezione, ma suggerisce egli stesso le chiavi di lettura con cui interpretare il testo.

Come sottolinea Rafael Utrera Macías, l'uso del plurale concreto «le gioventù» invece del singolare astratto richiama la denominazione del Frente de las Juventudes, sezione della Falange Española Tradicionalista y de las JONS istituita da Franco con la legge del 6 dicembre 1940 per regolamentare e unificare l'azione delle organizzazioni giovanili del partito. Sin dall'inizio dell'*alzamiento*, queste si erano distinte come realtà tra le più vive della rivoluzione spagnola e che negli auspici dei vincitori avrebbero dovuto garantire, d'allora innanzi, l'inquadramento e l'indottrinamento politico delle giovani generazioni «en el espíritu católico, español

y de milicia propios de Falange»²⁸⁹. Il sangue, metonimia dai connotati marziali e religiosi, è simbolo del sacrificio tanto del soldato come del martire, dal momento che la guerra ha assunto i caratteri di una crociata. I fattori ideologici e sentimentali si uniscono per sintetizzare l'essenza di quanto l'autore vuole trasmettere, stabilendo l'opposizione tra la nobiltà e la spiritualità dell'autentica razza spagnola e il materialismo che aveva dominato la società nella stagione politica precedente. La retorica utilizzata in questo frammento – sottolinea ancora lo studioso – in modo simile allo stile del resto dell'opera, si serve di parallelismi (*así es, así es*), enumerazioni (*sacrificios sublimes, hechos eroico, rasgos de generosidad, actos de elevada nobleza*), di sinonimi (*escenas, episodios*) e ripetizioni (*vuestros, familia, raza*) di modo che il tono discorsivo tende ad agire sul ricevente sostenendosi su evidenti elementi conativi (l'uso del tu) combinati con fattori emotivi²⁹⁰.

Parimenti l'autore colloca il racconto nell'ambito del «vero storico», non soltanto avvertendo che le gesta straordinarie degli eroi non appartengono all'artificio e alla fantasia mitopoietica bensì alla tradizione, ma anche e soprattutto ricollegando di volta in volta le vicende a un preciso contesto storico, a partire dall'ultimo scorcio del XIX secolo per attraversare (sia pur con significative ellissi temporali) la dittatura di Primo de Rivera, l'epoca repubblicana e giungere, infine, al faticoso triennio 1936-1939. È la storia nazionale insieme alla disciplina militare a essere il più efficace mezzo di trasmissione dei valori, considerando l'inadeguatezza che viene attribuita tanto alla classe docente, quanto al sistema accademico. Per bocca dei personaggi più retti, che mai smarriscono la via, come José e l'ammiraglio

²⁸⁹ Jefatura del Estado, *Ley instituyendo el Frente de Juventudes*, BOE, n. 342 del 07/12/1940, pp. 8392-8394 (<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/342/A08392-08394.pdf>, 10 novembre 2016).

²⁹⁰ R. Utrera Macías, *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», cit., pp. 220-221.

Pardo, i professori sono giudicati come infami che non sanno molto della gioventù che dovrebbero formare; la madre Isabel, preoccupata per la scelta di Pedro di dedicarsi all'Università piuttosto che alla carriera militare, riferisce che, secondo il marito, quello era il luogo dove «venía fomentándose la decadencia de España»²⁹¹ anche perché si osava vagliare analiticamente e criticare l'azione del Governo, riflettendo sulla opportunità e l'efficacia delle guerre intraprese. Il racconto letterario si trasforma allora in una galleria di *exempla* di personaggi illustri: le loro imprese sono rievocate prima da Churruca padre, ripercorrendo le glorie della marina a cominciare dai Fenici, poi dal figlio José che, passeggiando per Toledo, illustra ai familiari le vicende di reali, nobili, condottieri, artisti e letterati che in quella città avevano lasciato traccia in ogni angolo, dal sovrano Visigoto Recaredo, che aveva donato la fede cristiana al popolo spagnolo, ad Alfonso VI, al leggendario Cid fino a Miguel de Cervantes, definito «el sublime cantor de la caballería»²⁹² che lì aveva scritto *L'illustre fregona*.

Raza si propone, dunque, come una narrazione allegorica in cui convogliano sia le sublimazioni dell'esperienza biografica personale del suo ideatore²⁹³, sia le simbologie esemplarizzanti di vicende personali e familiari, che diventano a loro volta rappresentazioni problematiche della cultura e della società: per di più determinate allegorie, soprattutto quelle basate sul concetto di nazione, rimandano a momenti storici segnati da un confronto particolarmente aspro, da violenza e da

²⁹¹ J. de Andrade, *Raza. Anecdario para el guión de una película*, cit., p. 74.

²⁹² Ivi, p. 207. Sotto la sua statua, la cui «figura caballerosa» aveva presidiato la diseguale lotta, José era stato ferito e catturato dai repubblicani.

²⁹³ Román Gubern, *“Raza”: un ensueño del general Franco*, Ediciones 99, Madrid 1977.

profonde divisioni politiche²⁹⁴: in questi frangenti i modelli positivi emergono in antitesi ai nemici della patria.

I nuclei concettuali di Spagna, nazione, patria - per la quale «todo es poco»²⁹⁵ - e razza sono posti continuamente al centro della narrazione come motori dell'azione dei personaggi che spesso vi fanno esplicito riferimento nelle loro conversazioni. Indubbiamente il termine *raza*, scelto come titolo²⁹⁶ per la bozza di copione, per il romanzo e per la prima versione del film, è, insieme a nazione, dovere (che, scritto sia con lettera maiuscola che con la minuscola, si identifica nella sua accezione più alta con il servire la patria) e alla dicotomia onore/vergogna, parola chiave del testo: è la *raza* che «llena de alto contenido la palabra Hispanidad»²⁹⁷ e che s'incarna nei combattenti che attraversano l'oceano a settant'anni per unirsi agli insorti, nei giovani figli di immigrati in America che tornano in patria per arruolarsi volontari, trovando l'onore della morte, perché scorre nelle loro vene il sangue di una nobile discendenza, quella degli *almogávares*. Rispondendo alle domande, non a caso formulate dal promettente figlio José, Pedro Churruca così presenta questi gloriosi antenati, i guerrieri eletti della stirpe spagnola senza eguali in nessun altro popolo:

«Eran guerreros escogidos, la flor de la raza española... Duros para la fatiga y el trabajo, firmes en la pelea, ágiles y decididos en la maniobra. Su valor no es igualado en la Historia per el de ningún otro pueblo...

²⁹⁴ R. Utrera Macías, *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», cit., p. 222.

²⁹⁵ J. de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, cit., p. 177.

²⁹⁶ Il titolo può essere spiegato anche alla luce delle simpatie verso il nazismo nutrite da Franco che in quel momento si trovava a far fronte alle forti pressioni con cui i tedeschi sollecitavano l'entrata in guerra della Spagna al fianco delle potenze dell'Asse (P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit., pp. 374-481).

²⁹⁷ J. de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, cit., p. 178.

[...] Cuando llega la ocasión, no faltan. Sólo se perdió tan bonito nombre; pero almogávar será siempre el soldado elegido, el voluntario para las empresas arriesgadas y difíciles, las fuerzas de choque o de asalto... Su espíritu está en las venas españolas y surge en todas las ocasiones [...]»²⁹⁸.

E l'occasione arriva con la guerra civile, in cui il fiore della gioventù spagnola - comprensiva anche dei volontari sudamericani - combatte, oltre che nelle truppe dell'esercito regolare, nelle file dei falangisti e dei *requetés*²⁹⁹. Non vi è nessun accenno al supporto dei fascisti italiani e dei tedeschi, mentre sul fronte opposto si registra la presenza delle Brigate internazionali: trapela il messaggio che i campioni della nazione spagnola stanno da soli rendendo un gran servizio all'Europa, purgandola degli indesiderabili di tutte le rivoluzioni³⁰⁰ che stanno toccando con mano di che pasta sono fatti gli spagnoli: questa prospettiva rende anche emotivamente più facile il compito ai nazionalisti, i quali vengono sollevati dal peso di dover combattere contro i loro fratelli di sangue, e che non possono in alcun caso essere considerati più valorosi dei rossi, «equivocados sí; pero valientes»³⁰¹.

4. I PERSONAGGI

Com'è stato più volte sottolineato dagli studiosi, *Raza* è un libro che si caratterizza per la sua assoluta trasparenza ideologica: l'autore non si preoccupa di velare le sue teorie rivestendole con sovrastrutture estetiche o psicologiche, bensì le

²⁹⁸ Ivi, p. 36.

²⁹⁹ Erano così definiti i militanti dell'organizzazione paramilitare carlista che parteciparono come volontari alla Guerra Civile (Stanley G. Payne, *Identidad y nacionalismo en la España contemporánea: el carlismo, 1833-1975*, Editorial Actas, Madrid 1996; Jordi Canal, *Banderas blancas, boinas rojas: una historia política del carlismo, 1876-1939*, Marcial Pons Historia, Madrid 2006).

³⁰⁰ J. de Andrade, *Raza*. Anecdario para el guión de una película, cit., p. 172.

³⁰¹ Nella stessa conversazione con gli alti ufficiali dell'esercito, José esprime anche tutto il sollievo per non «sentir el dolor de la propia sangre!» (ivi, pp. 190-191).

espone «en toda su brutal desnudez»³⁰², spesso attraverso i dialoghi e le affermazioni dei suoi personaggi tra i quali compare egli stesso. Non solo, infatti, Franco si proietta nel protagonista José Churruca, ma si autocita nel testo come un essere distante e mitico, un dio occulto la cui autorità e il cui prestigio sono imprescindibili³⁰³: le truppe in Marocco si sono sollevate «a las ordenes del general Franco», che con la sua presenza riesce a trasmettere fiducia e tranquillità ai suoi soldati che, a loro volta, lo celebreranno nel giorno del trionfo quando «los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España»³⁰⁴. Secondo lo storico Paul Preston l'opera servì al suo ideatore per contornare di un'aurea provvidenziale la sua figura:

«Il romanzo apre uno squarcio rivelatore sul desiderio narcisistico di grandezza che animava Franco. Egli non si limita ad attribuirsi natali, un'infanzia e origini sociali più nobili attraverso il protagonista, José Churruca, ma si autocelebra anche come Caudillo cui nulla sfugge»³⁰⁵.

A parte questa non trascurabile peculiarità, il sistema dei personaggi di *Raza* è schematizzabile nella classica suddivisione tra personaggi primari e secondari che dal punto di vista sociale possono essere catalogati in tre gruppi principali: militari, civili e religiosi. Tra i primi si annoverano vari gradi della milizia, mentre tra i civili si identificano per lo più donne, medici, servitori, giudici e avvocati³⁰⁶. Come in una tragedia greca, i personaggi, anche quelli dinamici come Pedro con la sua redenzione finale, tendono ineluttabilmente verso il loro prevedibile destino: le personalità dei

³⁰² Román Gubern, «*Raza*»: *un ensueño del general Franco*, cit., p. 13.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ J. de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, cit., pp. 110, 172-173 e 239.

³⁰⁵ P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit., pp. 417-418.

³⁰⁶ R. Utrera Macías, *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», cit., p. 221-222.

membri della famiglia Churruca - perno intorno al quale ruota tutta la narrazione - sono delineate sin dalle prime battute nella casa in Galizia e la loro futura condotta risulta intuibile grazie ai numerosi indizi che il narratore dissemina anche in episodi apparentemente marginali³⁰⁷. I fratelli José e Pedro, l'eroe e l'antieroe, simboleggiano l'opposizione tra le due fazioni contrapposte, tra Spagna e Anti-Spagna, mentre il più piccolo Jaime svolge il proprio dovere prima come militare, poi come servo di Dio: anche il suo sangue di martire cristiano renderà onore alla famiglia e alla patria.

Le donne della famiglia, invece, insieme a Marisol Mendoza, fidanzata devota e salvatrice di José, rappresentano l'ideale femminile del regime: padrone di casa, mogli e madri perfette hanno sempre la forza di fare la cosa giusta al momento giusto. Sono fulcro della famiglia, che sono in grado di tenere unita nonostante le difficoltà; custodi della fede cattolica e dei valori della tradizione riescono a controllare i propri sentimenti antepoendo sempre il dovere ai desideri personali. Se nei personaggi maschili, sia minori che principali, si riflettono i motivi del conflitto e le posizioni contrapposte, nei comportamenti delle donne non esiste nessuna possibilità di equivoco: i modelli femminili sia all'interno della famiglia che della società sono, infatti, tutti positivi. Le due Isabel, genitrice e figlia, incarnano alla perfezione la figura della madre ideale la cui ruolo, alquanto passivo, è di semplice complemento a quella dello sposo che aspettano nelle lunghe assenze; rispetto ai figli finiscono per sostituire l'autorità paterna solo dopo la morte, principalmente come depositarie della memoria, dell'esempio e dei valori che i loro uomini hanno trasmesso. La funzione salvifica della «donna angelo» si esplica tanto nell'azione di

³⁰⁷ D. Caldevilla Domínguez, *"Raza": la mirada sobre "los males de España" de Franco*, cit., pp. 159-160.

Marisol, strumento attraverso il quale può concretizzarsi la miracolosa resurrezione del protagonista, tanto nell'intervento di Carmen Soler, la vedova che spinge Pedro a compiere il passo decisivo convincendolo a cambiare schieramento attraverso il richiamo al «Deber», oltre che facendo leva sui suoi tormenti intimi. Più tramiti che protagoniste, dunque, le donne assumono un ruolo attivo quando sono costrette dalle circostanze, dall'assenza della figura maschile di riferimento, a costo comunque di sacrificare parte della propria femminilità: è il caso, ad esempio, di una combattente che si presenta alla sede della seconda sezione dello Stato Maggiore nello stesso giorno in cui José si riunisce all'esercito. Al fine di svolgere il suo servizio di ausilio ha dovuto sacrificare i suoi capelli e assumere un'identità maschile per aggirare più facilmente i controlli: la prima preoccupazione dell'ufficiale che l'accoglie è di procurarle nuovi abiti poiché sicuramente «*estará deseando recuperar su feminidad*»³⁰⁸.

Dopo la vittoria del fronte nazionalista, d'altronde, la condizione femminile era stata totalmente rivoluzionata: in epoca repubblicana le donne erano state incluse nell'elettorato sia attivo che passivo, avevano ottenuto pari opportunità lavorative all'interno della funzione pubblica ed eguaglianza dei diritti nel matrimonio, che poteva essere sciolto per volere di entrambi i coniugi. Tutte queste conquiste, sancite dalla Costituzione del 1931, furono annullate dalla legislazione successiva che delineò una nuova società assolutamente patriarcale e maschilista. Il divorzio (anche con azione retroattiva) e l'aborto furono semplicemente cancellati: le mogli persero il diritto ad amministrare i propri beni, a ereditare e a lavorare. Tutte le azioni svolte

³⁰⁸ J. de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, cit., p. 163.

contro il volere o senza l'assenso del marito erano considerate giuridicamente nulle³⁰⁹.

Naturalmente, alla cinematografia fu affidato il compito di elaborare e diffondere il nuovo modello di femminilità³¹⁰, basato sulla rigida separazione dei ruoli che relegava la donna a una condizione secondaria e sottomessa. E *Raza*, testo emblematico dell'azione propagandistica del primo franchismo, non poteva che riproporre questo modello³¹¹ sin dallo scritto letterario. Come sottolinea Nancy Berthier, a questo proposito l'originalità dell'opera come strumento di esaltazione patriottica risiede nel fatto che la maternità, sebbene secondaria poiché non sopravanza il ruolo strutturale che ha la paternità nella costruzione della razza per fondare le basi del paradigma familiare, è essa stessa un oggetto di rappresentazione: essa è parte integrante di un modello familiare più vasto che rinvia, in ultima istanza, a un modello di società³¹² e a una retorica patriottica ben precisa.

In gran parte del cinema degli anni Quaranta ideologicamente orientato, la presenza femminile assume, infatti, il valore della personificazione della «madre patria» e della trasposizione dei valori eterni nella figura stessa della donna. La galleria di simboli e stereotipi patri assegnati al genere femminile troverà, di lì a poco, la sua massima incarnazione nei personaggi delle eroine celebri e coraggiose che, come abbiamo visto, popolano i film storici.

³⁰⁹ Carme Molinero, *Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño"*, «Historia Social», n. 30, 1998, pp. 97-117, consultabile on line al link <http://www.jstor.org/stable/40340520>, 08/04/2019).

³¹⁰ Fátima Gil Gascón, *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Comunicación Social, Sevilla-Zamora-Salamanca 2011.

³¹¹ Eduard Huelin, *La imagen de la mujer en la película Raza*, «Film-Historia», n. 1, 1997, pp. 51-62.

³¹² N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, cit., p. 64.

5. DAL LIBRO AL FILM

Come già accennato, la trasposizione in immagini della vicenda narrata da Francisco Franco risulta alquanto rispettosa della linea contenutistica tracciata nel testo letterario, nonostante gli interventi operati da regista e sceneggiatori: alcune scene sono state, infatti, trasferite di pari passo nel film mentre altre sono state modificate o soppresse. Queste trasformazioni – evidenzia Ferrán Alberich - pertengono soprattutto alla costruzione dello sfondo sociale e politico della storia: quello che cambia è la definizione dei nemici della nazione. Nel libro, la Spagna deve essere salvata da se stessa, da tutta la società, e solo i militari hanno la coscienza vigile e il coraggio per intraprendere questa impresa. Mentre, infatti, don Pedro Churruca muore a Cuba lottando contro gli Stati Uniti, la maggioranza dei suoi connazionali resta assolutamente distante e indifferente: questa indifferenza si concretizza nella difficoltà che le mogli dei soldati riscontrano nel reperire informazioni sull'andamento delle operazioni belliche. Dopo il clamore causato dallo scoppio del conflitto, i giornali di Madrid, infatti, non riportano notizie sulla battaglia in corso e le uniche fonti sono quelle militari. Questa sequenza viene soppressa nel film, sostituita da un'immagine quasi equivalente ma più sottile costituita da un montaggio alternato tra i preparativi dei soldati allo scontro e le riprese di un ballo in una festa popolare; stessa sorte tocca al richiamo agli orientamenti pacifisti sostenuti dal giovane Pedro, studente di Diritto, nel colloquio con l'Ammiraglio Pardo nel giorno del dodicesimo anniversario della morte del padre e che, nel corso di una conferenza all'Università con riferimento alla guerra in Marocco, avevano ottenuto

l'acclamazione generale³¹³. Del contesto repubblicano viene messa in risalto la vocazione anticlericale con assalti e saccheggi ai danni delle chiese: a un episodio simile si oppone la matriarca Isabel che, al contrario, si rifugia nella religione, mal sopportando le delusioni procuratele dal figlio e il turbamento causato dal coevo clima politico³¹⁴.

Insieme alle valutazioni sul problema della docenza, vengono meno nella pellicola anche i riferimenti alla storia della città di Toledo con tutti i suoi contributi alla cultura nazionale, mentre la digressione storica iniziale e la presentazione della famiglia sono riproposte in maniera identica. La seconda parte del libro viene, invece, efficacemente sintetizzata attraverso alcuni fotogrammi di transizione che collegano la preghiera per il marito scomparso, pronunciata da Isabel a tavola con i figli, con la cerimonia nuziale di Isabelita e Luis, per presentare, infine, le scene della morte della vedova e della professione religiosa di Jaime: a questo punto compaiono in sovrimpressione titoli di periodici che riassumono gli eventi fino alla Guerra Civile. Di qui in avanti la narrazione procede di nuovo parallelamente ma l'inserimento di alcune sequenze che hanno per protagonisti i politici risultano funzionali alla definizione più precisa del nemico: responsabile dello smarrimento morale e della decadenza della nazione, della sua perdita di influenza sulla scena internazionale è proprio la classe politica, che in occasione della crisi di Cuba non ha

³¹³ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca» cit., pp. 56-57.

³¹⁴ L'importanza della componente anticlericale nel nazionalismo spagnolo di tradizione repubblicana affondava le sue radici nel clima culturale del finale del XIX secolo e, in particolare, nella crisi seguita alla disfatta del 1898 quando l'anticlericalismo si intensificò con l'accusa rivolta alla Chiesa e agli ordini religiosi di essere la causa della decadenza spagnola. Da quel momento in poi tali argomenti contribuirono a formare parte della visione politica della fazione repubblicana, rinforzati dai paragoni con l'immagine idealizzata di una Francia laica e repubblicana, libera da ingerenze del Vaticano (María Pilar Salomón Chéliz, *El discurso anticlerical en la construcción de una identidad nacional española republicana (1898-1936)*, «Hispania Sacra», n. 110, 2002, pp. 485-498 disponibile on line: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/179/177>, 30/03/2017).

voluto sostenere con ulteriori finanziamenti le spese belliche perché «¡la guerra no es popular!». È quanto dichiara un deputato in una seduta parlamentare convulsa che precede nel film il nuovo incarico dato al capitano di marina Churruca) e che ora deve pagare il fio della sua codardia e della sua obbedienza alla massoneria e ai poteri stranieri che ne hanno influenzato le decisioni³¹⁵. Anche alcuni personaggi minori non presenti nel libro compaiono, invece, nella pellicola: tra i più significativi, i due repubblicani che smascherano il tradimento e arrestano Pedro Churruca nel finale del film. Si tratta di un militare, dignitoso e composto, e di un dirigente di estrazione popolare, probabilmente ispirato alla figura di *El Campesino* che, invece, appare fanatico ed esaltato. In un'intervista rilasciata allo studioso Jordi Sebastian, il regista Sáenz de Heredia chiarisce che l'attribuzione di un'identità reale precisa a questi due personaggi è plausibile quanto arbitraria poiché nel film non se ne esplicitano i nomi. La differente condotta tenuta dai due sarebbe, piuttosto, funzionale a rendere manifesta la composizione variegata delle forze repubblicane, sottolineando la compostezza della reazione di un militare di professione che sente tutti gli obblighi della divisa e, di contro, l'impulsività di un civile, soldato improvvisato³¹⁶.

Sul fronte opposto – sottolinea, infine, Alberich - la presenza dei falangisti aggiunge alla stirpe di eroi che i militari rappresentano nel libro, un altro gruppo di eroi equiparato al primo; per lo studioso, senza contraddire il testo scritto, la pellicola sfuma la rigidità della separazione tra buoni e cattivi secondo l'appartenenza o meno all'apparato marziale:

³¹⁵ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca» cit., pp. 57-58.

³¹⁶ L'intervista è parzialmente riportata in Magí Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, cit., p. 209.

«La película define a los diputados, sin matiz partidista alguno, como los enemigos de España, lo que convierte a la democracia parlamentaria en la causa contra la que luchan los militares alcistas junto con los falangistas. Militares que aceptan la calificación de fascistas y parecen comportarse como tales»³¹⁷.

Oltre alla demonizzazione della politica e della democrazia parlamentare, un altro aspetto che si rinforza nel film è la caratterizzazione in senso simbolico e positivo dei personaggi anche grazie al carisma degli attori scelti – *in primis* Alfredo Mayo – emblemi a loro volta di una Spagna forte e virile. Tra gli effetti di questa tendenza a privilegiare il modello positivo a scapito di quello negativo, contrappunto necessario sì ma pur tuttavia secondario, si può annoverare uno dei motivi di massima divergenza tra il testo di Jaime de Andrade e l'opera cinematografica³¹⁸: il destino di un personaggio secondario come Luis Echevarría, compagno d'armi di José e marito della giovane Isabel. Caratterizzato sin dalla passeggiata a Toledo quale uomo privo delle doti e del travolgente trasporto ideologico dell'amico, nel racconto letterario Luis finisce per perdersi nell'oscurità materiale e spirituale della diserzione. Le sue scelte infami di allontanarsi dal campo, di passare il fronte e di unirsi al nemico pur di riabbracciare i suoi familiari, trattenuti in una zona controllata ancora dai rossi, maturano nel cuore della notte: respinto dalla moglie illuminata da un raggio di luce che proviene dal Cristo, è ancora una volta avvolto dalle tenebre dell'oscurità che lo ammantano facendone perdere definitivamente le tracce³¹⁹.

³¹⁷ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», cit., p. 58.

³¹⁸ N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, cit., pp. 63-64.

³¹⁹ Nel testo letterario si rintraccia spesso un parallelo tra lo stato d'animo dei personaggi e lo sfondo paesaggistico e naturalistico: per esempio, la partenza del marinaio Churruca per la missione senza

L'oscurità, dunque, diviene metaforicamente simbolo di perdizione e di morte: per peccati simili, e soprattutto per la vigliaccheria di un militare, non può esserci nessuna forma di riscatto e di perdono; solo la morte può avvolgere nell'oblio un tale disonore salvando la rispettabilità della famiglia. Tutto questo nel film resta solo una tentazione: l'arrivo inaspettato del cognato dissuade Luis dal nefasto proposito, sotto l'ombra incombente del Generalissimo, testimone silenzioso della vicenda nella sua posa fiera in piano americano e braccia conserte della foto fissata sulla porta del rifugio militare. Intervistato dalla studiosa transalpina Nancy Berthier, il regista ha addotto come motivazione per questo cambio il fatto che a suo parere per lo spettatore sarebbe stato meglio veder rappresentato sullo schermo un angelo tutelare che un diavolo, un intervento provvidenziale, cioè, che impedisce a un uomo attanagliato da un bisogno di commettere un'empietà:

«Yo lo quité porque me parecía que era mejor para el espectador que hubiese una intencionalidad como puede pasar en la vida con la persona que va a robar porque necesita para comer pero algo le quita la cosa de hacerlo, se lo impide y me parece que es mejor poner al ángel tutelar que al demonio»³²⁰.

6. RAZA E LA AUTO-RAPPRESENTAZIONE DEL CAUDILLO

Oltre a rappresentare un prodotto esemplare del cinema di propaganda, *Raza* è considerata una fonte imprescindibile per addentrarsi nella psicologia di Franco,

ritorno che lo attende è accompagnata dalla pioggia e dai venti del Nord che agitano il mare plumbeo; lo stesso vento freddo batte gli alberi del giardino quando Isabel è costretta dalla morte del marito ad abbandonare la tenuta galiziana con i figli. La relazione tra gli elementi temporali e la moralità delle persone è talvolta stabilita soprattutto in relazione alla notte che, dominata dai pericoli, non è il momento adatto alle azioni degli uomini retti e lavoratori (R. Utrera Macías, *Raza*, *novela de Jaime de Andrade*, pseudónimo de Francisco Franco, «Anales de Literatura Española», cit., pp. 229-230).

³²⁰ N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, cit., p. 223.

nonché per illustrare le componenti ideologiche e individuare le matrici iconografiche del suo regime. L'argomento della pellicola, infatti, può essere analizzato attraverso le sue due direttrici essenziali: la auto-rappresentazione del dittatore e l'immagine di una Spagna rinata sotto il suo comando e volenterosa di riconquistare un ruolo da protagonista nello scenario internazionale che, attraverso il film, si intendeva veicolare tanto all'interno che all'esterno. Proprio nel suo porsi a servizio delle rivendicazioni imperialiste, nel suo costituire un autentico compendio dei valori di Franco, nell'intima radiografia delle sue debolezze e dei suoi desideri, nel suo convertirsi in un documento di «incalcolabile valore psicoanalitico» a prescindere dai suoi meriti (o demeriti) cinematografici, risiedono alcuni tra i motivi di maggior interesse attuale dell'opera³²¹.

Il primo a occuparsi - all'indomani della morte del *Caudillo* - di un tema fino ad allora protetto da tabù e forti limitazioni fu l'insigne studioso antifranchista Román Gubern, che nel 1976 si cimentò nell'analisi del testo letterario di *Raza*, muovendo dalle tesi dello psichiatra Alfred Adler «con el animo de desvelar sus claves biográficas y las razones personales y políticas que le habían llevado a pergeñar aquella fantasía épica»³²². La disamina inserisce l'opera nel genere del melodramma familiare piccolo borghese concepito, però, con l'intento di trasformarlo in un saggio politico e pedagogico, oltre che autobiografico³²³. L'elemento più interessante del testo firmato da Jaime de Andrade risiede, infatti, nel

³²¹ Alberto Reig Tapia, *La autoimagen de Franco: la estética de la raza y del imperio*, «Archivos de la Filmoteca», n. 42-43, ottobre 1995, vol. I, pp. 97-121.

³²² R. Gubern, *Tres retratos de Franco*, «Archivos de la Filmoteca», cit., p. 145.

³²³ Dal fronte opposto, lo storico Ricardo de la Cierva, nell'introduzione all'ultima edizione in ordine di tempo del testo, rifiuta questa equiparazione assoluta tra Franco e la sua famiglia con i personaggi del racconto (per altro largamente accettata) accentuando l'elemento pedagogico e l'importanza dell'opera come rappresentativa dello spirito dell'epoca (Ricardo de la Cierva, «*Raza*» un ensayo pedagógico y autobiográfico de Franco, in Jaime de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película*, Planeta, Barcelona 1997, pp. 7-17).

suo carattere di confessione privata dell'autore che in esso propone una proiezione sublimata di se stesso rintracciabile, in primo luogo, nell'identificazione con il protagonista della vicenda narrata. José Churruca, infatti, è - come osserva Gubern - un ufficiale gallego di fanteria, grossomodo della stessa età di Franco (la vicenda narrata inizia nel 1897), nato anch'egli da una stirpe di militari di marina che, come l'autore, sposa una donna di più alto lignaggio, viene dato per morto, come accadde a Franco nel 1916 in Marocco, e che ha la sfortuna di avere un fratello repubblicano come lo fu Ramón Franco. Il cognome della madre, Isabel de Andrade, così come lo pseudonimo utilizzato per firmare l'argomento del film, è non a caso mutuato dalla discendenza materna dell'autore³²⁴: in questo modo Franco toglie in qualche modo valore alla casata di un padre anticonformista, dedito al gioco, donnaiolo, in perenne contrasto con una moglie austera e tradizionalista (che lasciò per trasferirsi a Madrid dal 1907), per la cui assenza egli soffrì molto nell'infanzia.

Tutta la vicenda romanzesca di *Raza*, è stata, in realtà, interpretata come la trasposizione letteraria e cinematografica del freudiano «romanzo familiare» di Franco, in cui l'autore trasforma specularmente in positivo tutti i tratti negativi della figura di un padre eroe che in realtà non ebbe, inventando il personaggio del capitano Pedro Churruca³²⁵, morto in combattimento nelle acque di Cuba, mentre avrebbe idealizzato, dall'altro canto, l'immagine della madre reale, amata e ammirata³²⁶. La figura del militare devoto, fedele alla famiglia e alla patria, per la quale non esita a

³²⁴ Román Gubern, "*Raza*": *un ensueño del general Franco*, cit., pp. 10 e 14.

³²⁵ Il personaggio di Pedro Churruca discende dal nobile antenato Don Cosme Damián Churruca (1761-1805), imbarcato sulla nave militare *San Juan Nepomuceno* e realmente caduto nella battaglia di Trafalgar narrata e resa popolare da Benito Pérez Galdós nell'omonimo romanzo *Trafalgar*, primo della serie degli *Episodios Nacionales*. Il riferimento esplicito al personaggio storico, incarnazione dell'ideale paradigmatico dell'*almogávar*, contribuisce a creare un effetto di realtà e permette di inscrivere la finzione nella Storia (N. Berthier, *Le franquisme et son image*, cit., p. 45-48).

³²⁶ Enrique González Duro, *Franco. Una biografía psicológica*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 1992, pp. 17-47.

sacrificare la vita, traccia due modelli: da un lato quello storico degli *almogávares*, guerrieri scelti, volontari per le imprese rischiose e difficili, massima incarnazione della razza spagnola; dall'altro l'archetipo familiare trasmesso di padre in figlio e rafforzato dal sacrificio di Pedro Churruca in una delle battaglie navali più significative per la storia nazionale, circostanza che rimanda all'ossessione militare della perdita dell'Impero³²⁷. È al servizio del progetto di “*reconquista*” delle antiche colonie ispaniche e del sogno utopico di riunire, sotto il comando del nuovo Cesare Franco, gli antichi possedimenti attraverso l'impulso imperialistico della tradizione cattolica, ora vivificato dall'*espíritu de la raza*, che si pone, in fin dei conti, tutta la retorica iconografica della pellicola in un contesto storico in cui la guerra in atto lasciava sperare in un nuovo ordine mondiale³²⁸.

Allo stesso tempo, in *Raza* Franco riservò un ruolo centrale alla famiglia attraverso due generazioni. Lo schema delineato, secondo Alberto Reig Tapia, non riproduce tanto la struttura tradizionale familiare, bensì quella più genuinamente militare: un capo-padre valoroso e capace e una truppa-progenie sacrificata, disciplinata e sottomessa. La figura del *pater familias* romano, depositario del prestigio e dei valori della *gens*, si fonde con la “razza” iberica e si trasferisce a tutta la società civile come modello da imitare: le donne – come si è sottolineato - prudenti, obbedienti, discrete e sottomesse, e gli uomini eroici, audaci, forti e disciplinati come nella milizia. Una tradizione che si conserva anche attraverso il nome della casata, meglio se nobile, che si trasmette di generazione in generazione e che va preservato a ogni costo. Per questo Franco avrebbe firmato la sua opera con il

³²⁷ N. Berthier, *Le franquisme et son image*, cit., p. 49.

³²⁸ A. Reig Tapia, *La autoimagen de Franco*, cit. p. 117-118.

cognome che gli sembrava più onorevole e nella vita reale avrebbe introdotto una “h” nel suo secondo cognome per renderlo più eufonico³²⁹.

A incarnare questo archetipo ideale nella seconda generazione dei Churruca è, naturalmente, il protagonista José, il figlio modello, nel quale si proietta il profilo sdoppiato dello stesso autore: questa condizione fa sì che il *Caudillo* compaia nella novella e poi nella pellicola sia come personaggio che come reale capo militare supremo. Egli, infatti, viene evocato nei dialoghi del copione come una divinità lontana nell'azione, comandante dell'*alzamiento* delle truppe in Marocco in grado poi di trasmettere serenità ai suoi compagni di lotta; il suo nome viene citato dalla voce del narratore onnisciente come presenza evanescente nella sfilata conclusiva della vittoria, quando gli aerei disegnano il suo nome nel cielo³³⁰. Nella pellicola la sua presenza acquista forma visuale di un ritratto in una fortificazione e di fugace figura presidenziale nell'epilogo. Con questa duplicità, l'autore si sdoppia ora in un personaggio mitico e distante, nell'Olimpo del potere, ora in un essere umano in carne e ossa, sofferente e in grado di attivare nello spettatore/lettore il processo di identificazione: due forme di auto-gratificazione, conclude Gubern, perfettamente complementari³³¹.

La prestanta fisica dell'attore Alfredo Mayo - con la sua voce virile, il bel portamento, biondo con gli occhi azzurri, attraente e sicuro di sé - condenserebbe da un lato l'esatto opposto delle fattezze del dittatore e, ad un'analisi psicologica, il contraltare ai suoi complessi relativi alla percezione dei difetti del proprio corpo; dall'altro, incarnerebbe il simbolo della nuova razza che si accingeva a dominare il

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ R. Utrera Macías, *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», cit., p. 221.

³³¹ R. Gubern, *Tres retratos de Franco*, «Archivos de la Filmoteca», cit., p. 147.

mondo. L'antagonista José Nieto, che impersona sullo schermo il fratello repubblicano Pedro, ha, invece, i tratti scuri propri dei cattivi, dei responsabili del disastro della Guerra Civile contro cui i salvatori della patria sono costretti a battersi³³².

Se è vero, infine, che *Raza* è la manifestazione diafana dei demoni interiori del suo ideatore, l'ossessione anticomunista e la trasposizione in forma letteraria e visuale del contrasto con il fratello Ramón risultano facilmente rintracciabili³³³. La lotta intestina che sconvolse la Spagna dal 1936 al 1939 rompe temporaneamente l'unità della famiglia esemplare: ma il fratello-nemico, secondo la Berthier, è dipinto non come un nemico irriducibile, bensì come qualcuno che ha temporaneamente smarrito la strada maestra, che coglie, infine, l'occasione per convertirsi alla causa dei giusti e redimersi, riflettendo nella sua condotta il senso del discorso di fine anno pronunciato da Franco al termine della Guerra Civile: l'unità della nuova Spagna, libera e cosciente, dovrà fondarsi sulla redenzione, il pentimento e la penitenza³³⁴.

7. RAZA SUGLI SCHERMI DEGLI ALLEATI

La circolazione di *Raza* al di fuori dei confini nazionali avvenne, naturalmente, nei Paesi allora più vicini per ideologia alla Spagna di Franco e, com'è facile aspettarsi dato il carattere eminentemente politico dell'opera, fu anch'essa un affare di Stato. Portogallo e Argentina furono i primi in cui venne proiettato al termine di rapidi negoziati che non incontrarono nessun reale ostacolo. Un informativa del console di Spagna indirizzata a fine agosto 1942 al Ministro degli Affari Esteri

³³² A. Reig Tapia, *La autoimagen de Franco*, «Archivos de la Filmoteca», cit. p. 105.

³³³ E. Gonzales Duro, *Franco. Una biografía psicológica*, cit., p. 41.

³³⁴ N. Berthier, *Le franquisme et son image*, cit., p. 61.

trasmetteva, così, non soltanto l'entusiasmo suscitato dalla visione ma anche la notizia di tagli effettuati nella capitale argentina per eliminare «attacchi diretti a determinati sistemi» e alcune scene considerate troppo scabrose per la sensibilità di un pubblico «lontano per la geografia e per il tempo»: il riferimento è al «realismo brutale» della scena della fucilazione di Jaime e dei suoi compagni da parte dei miliziani. Naturalmente questi tagli non furono graditi ai franchisti, soprattutto ai nazionalisti più intransigenti come i dirigenti della Falange³³⁵.

Incaricato della gestione all'estero della distribuzione della pellicola fu l'ammiraglio Jesús Fontán Lobe, capo dei servizi segreti e massimo responsabile della *Casa Militar* del dittatore durante la Seconda Guerra mondiale: un uomo di fiducia di Franco, dunque, posto alla guida della sezione cinematografica del *Consejo de la Hispanidad* dal 27 giugno 1941, il cui archivio, ora depositato presso il Centro Documental de la Memoria Histórica di Salamanca, fornisce documenti preziosi per ricostruire tutta la vicenda. Fontán Lobe operò con zelo innanzitutto per ottenere la diffusione di *Raza* in Germania e nei Paesi occupati, ma l'impresa si rivelò più ardua del previsto. Se da un lato, infatti, i negoziati per stringere accordi con impresari tedeschi indussero il Ministero degli Affari Esteri a opporre un deciso diniego alle richieste dei rappresentanti della diplomazia iberica operanti nei territori controllati dai Nazisti che aspiravano a ottenere copie del film per proiettarle nelle occasioni più adatte all'esaltazione dello spirito e dell'orgoglio spagnolo, il processo di acquisizione dei diritti e l'adattamento necessario coprirono tempi più lunghi di quanto, forse, i franchisti avrebbero desiderato. Si dovette attendere, infatti, fino alla fine dell'anno successivo per vedere il film sugli schermi tedeschi, nonostante ci si

³³⁵ M. Crusells, *Franco, un dictator de película. Nuevas aportaciones a Raza*, in Gloria Camarero (Ed.), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, cit., pp. 259-260.

fosse mossi per raggiungere l'obiettivo immediatamente dopo la sua uscita in Spagna: già nel febbraio del 1942 il regista Sáenz de Heredia, si era recato a Berlino, per volere dello stesso Franco, per ottenere il permesso di dirigersi sul fronte orientale – o almeno nelle immediate retrovie – al fine di mostrare *Raza* ai soldati della *División Azul* e catturarne le suggestioni in vista della preparazione di una nuova opera dedicata all'attività del corpo di volontari spagnoli impiegati tra le fila della *Wehrmacht*. Inutile fu anche il tentativo di mediazione dell'ambasciatore spagnolo: l'Alto Comando dell'esercito nazista mantenne un atteggiamento inamovibile nel vietare a qualsivoglia civile di avvicinarsi ai luoghi in cui erano in atto operazioni militari, tanto da raccomandare all'Ambasciata tedesca a Madrid di rifiutare il visto a quanti si volessero recare in Germania con tale proposito³³⁶. Ma questo non fu il solo sgarbo che ostacolò i piani propagandistici franchisti, infastidendo gli uomini del *Caudillo*: alcune lettere inviate da Sáenz de Heredia ai vertici berlinesi della *Reichsfilmkammer*, contenenti critiche all'operato del rappresentante in Spagna dell'ente governativo di direzione e controllo dell'attività cinematografica costituito su iniziativa di Goebbels nel giugno 1933 - colpevole a suo dire di mostrare scarso interesse per il film - lasciano trapelare da un lato il senso di frustrazione per le impreviste lungaggini, dall'altro confermano la premura che i franchisti avevano di assicurarsi una rapida circolazione per preservare tutto il valore dell'operazione culturale messa in campo³³⁷. Dopo l'anteprima destinata alle autorità tedesche e al corpo diplomatico organizzata presso l'Ambasciata spagnola a Berlino il 20 aprile con la presenza del regista, risultati significativi furono raggiunti solo a distanza di mesi. Le trattative con la Transit-Film, impresa cinematografica berlinese

³³⁶ Ivi, pp. 264-267.

³³⁷ Ibidem.

candidata all'acquisizione dei diritti di distribuzione nell'Europa occupata e all'adattamento in lingua tedesca, durarono, infatti, per tutto il 1942. L'accordo tra il suo delegato, il signor H. Wiers, e la Società *Raza* rappresentata dal suo amministratore, il generale Fontán Lobe, fu finalmente firmato il 17 dicembre con condizioni favorevoli ai Tedeschi: questi non solo si assicurarono i diritti di sfruttamento della pellicola nel territorio nazionale e nel resto dell'Europa - ad eccezione, naturalmente, di Spagna, Portogallo, Italia, Inghilterra e Irlanda - incassando il cinquanta per cento dei proventi ricavati in Germania e nelle nazioni occupate, al netto delle spese sostenute in anticipo dalla Transit per il doppiaggio, la duplicazione, il pagamento dei dazi, la promozione e via di seguito, ma ottennero anche, in via del tutto eccezionale, il permesso di esportare in cambio dieci pellicole tedesche scelte dalla *Reichsfilmkammer*. L'impresa berlinese avrebbe versato le spettanze alla Società spagnola ogni sei mesi, occupandosi, tra l'altro, di fungere da mediatore nelle nazioni non occupate sia per la stipula dei contratti di distribuzione che per l'incasso di metà dei profitti netti poi da suddividere, relazionando sulla distribuzione della pellicola con cadenza bimestrale. Fu, inoltre, autorizzata a realizzare tutte le copie necessarie apportando alla versione originale le modifiche ritenute opportune senza, però, eliminare nessun contenuto che fosse fondamentale per lo spirito dell'opera e riportando sempre, sul nastro doppiato, i riferimenti agli studi di registrazione e ai laboratori in cui sarebbero stati effettuati gli interventi. La Società *Raza* si impegnò, dal canto suo, a riconoscere e accettare le leggi vigenti in materia di importazione e di proiezione di pellicole straniere in Germania, così come le norme di censura imposte dal Ministero per l'Istruzione Pubblica e la Propaganda del Reich, a patto che gli eventuali tagli fossero effettuati sempre d'accordo con il

funzionario navale Manuel Espinosa, amico e delegato di Fontán nella capitale tedesca³³⁸.

Grazie a questo accordo e dopo non certo rapide operazioni di sincronizzazione e post-produzione che videro coinvolta anche la UFA e che addirittura si protrassero per un altro anno, *Raza* debuttò al Tauentzien Palast di Berlino nel dicembre 1943 con il titolo *Blutzeugen* (traduzione letterale *Martiri*). Da quanto emerge da un resoconto della Transit-Film custodito nell'Archivio madrileno del Ministero degli Affari Esteri risalente al 19 giugno 1944, a quella data il film risultava distribuito in 73 copie e proiettato in 218 cinema di diverse città tedesche, inclusi i maggiori centri, con un bilancio in attivo: le entrate al 31 maggio ammontavano, infatti, a 216.841,93 marchi contro i 201.733,24 del totale spese sostenute. L'informativa – la cui attendibilità non è confutabile e che desta qualche perplessità considerando il coevo scenario bellico - attesta, inoltre, la vendita effettuata in Grecia, Olanda, Croazia, Slovacchia e Serbia; trattative in corso nel Protettorato di Boemia e Moravia, in Belgio, Polonia, Danimarca, Francia, Norvegia, Turchia, Ungheria, Bulgaria e altri territori dell'Est, mentre Svezia e Romania si sarebbero rifiutate di ricevere la pellicola, proibita per motivi di ordine pubblico dalle autorità anche nella neutrale Svizzera, dove i diritti di distribuzione erano stati acquisiti dalla Neue Interna Film di Zurigo. In Finlandia, infine, il contratto fu rescisso dalla casa di distribuzione nel novembre 1943 perché in seguito alle proiezioni organizzate dalla Croce Rossa nel cinema Rex di Helsinki, con una copia prestata per una settimana

³³⁸ Ivi, pp. 268-272. Per il suo particolare interesse il documento viene riprodotto integralmente nel saggio.

dal concessionario di Stoccolma per tramite del responsabile delle Relazioni Culturali della delegazione spagnola, l'affare fu considerato non più remunerativo³³⁹.

Dato il particolare momento storico, nel pieno degli anni del secondo conflitto mondiale, si può concludere che la strategia adottata dal regime per curare la propria immagine agli occhi di quella parte dei popoli e dei potenti, soprattutto europei, con cui aveva modo di interagire conseguì risultati apprezzabili. A maggior ragione se si includono nel computo anche la proiezione riservata di cui riferisce anche dal quotidiano locale «Il Tevere»³⁴⁰, organizzata il 6 maggio 1942 dall'ambasciatore presso la Santa Sede, José de Yanguas, e avvenuta nel Salone del Collegio Massimo dei Gesuiti a Roma alla presenza di numerose autorità religiose e civili³⁴¹, nonché il passaggio di *Raza* sugli schermi più importanti dell'Italia di Mussolini.

Partendo dal presupposto che la *mission* del *Consejo de la Hispanidad*, produttore di *Raza*, era veicolare la cultura spagnola oltre i confini, non si poteva, infatti, perdere l'occasione di esporre il risultato di tanti sforzi compiuti dalla cinematografia nazionale nella vetrina della Mostra di Venezia. Tanto più

³³⁹ Ivi, pp. 274-275 e seguenti.

³⁴⁰ *Alla mostra d'arte cinematografica. Raza (Spagna) e Il Grande Amore (Germania)*, «Il Tevere», 11 settembre 1942 (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942"). Grazie alla sua ampia e articolata pagina cinematografica - su cui trovarono spazio firme importanti come quelle di Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini, Corrado D'Errico, Leo Longanesi, Raffaello Matarazzo, Roberto Paolella, Corrado Pavolini, Gianni Puccini, Mario Serandrei - il quotidiano romano, la cui solida tradizione nel settore risaliva all'ultimo periodo del muto, aveva svolto un ruolo importante nel dibattito critico sia nella lunga stagione dedicata alla "Rinascita" che nella seconda metà degli anni Trenta, attraverso recensioni puntuali, riflessioni in grado di collegare il cinema alle vicende della cultura e della cronaca, attenzione alle questioni tecniche e soluzioni innovative dello stesso linguaggio critico (Luca Mazzei, *I quotidiani di regime: «Il Popolo d'Italia» e «Il Tevere»* in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, vol. V, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 506- 509).

³⁴¹ M. Crusells, *Franco, un dictator de película. Nuevas aportaciones a Raza*, in Gloria Camarero (Ed.), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, cit., p. 261. Nel suo resoconto dell'evento, l'ambasciatore iberico riporta la presenza nel palco delle autorità di un salone adornato con le bandiere italiana, vaticana e spagnola, dei cardinali Sibilina, Pizzardo, Caccia Dominioni e Catanni e degli ambasciatori di Argentina, Cile, Italia, Portogallo; il pubblico era composto dal corpo diplomatico riconducibile all'Asse accreditato presso la Santa Sede, dal personale della Segreteria di Stato e dagli alti rappresentanti della Città del Vaticano, delle congregazioni e degli ordini religiosi.

considerando che nei primissimi anni Quaranta la rassegna, priva delle rappresentanze extracontinentali e in primo luogo americane, si candidava a essere ancor di più «un bollettino di valori», tra i quali, in primissimo piano, figuravano «i valori artistici, cioè i veri valori dell'anima europea, le sue istanze morali: le sue supreme istanze»³⁴². Nell'edizione del decennale qualche giornalista sottolineava, già prima della conclusione della *kermesse* la centralità acquisita dal film politico e di propaganda sociale, morale e storica grazie agli esempi provenienti dalla Germania (*Il grande Re*, incentrato sulla figura di Federico II di Prussia, e *Andrea Schluster*), dalla Finlandia (*Oltre la frontiera*), dalla Svizzera (*Il Landamano Sauffacher*), dalla Svezia (*Franchi tiratori* e *La clinica gialla*) e dalla Romania (*L'incendio di Odessa*) oltre che, naturalmente, dalle produzioni del Paese organizzatore: un panorama tale da indurre quasi a fare il punto sulle tendenze della cinematografia, usata in Europa, sia pur con formule non nuove, come «arma di combattimento per i fronti interno e immediatamente esterno ma non bellico»³⁴³. Proprio le caratteristiche di tale contesto rafforzano l'esigenza di verificare come l'opera di Franco si sia inserita all'interno di questo discorso contenutistico, come sia stata accolta dagli osservatori che assistettero alla proiezione e quali considerazioni abbia suscitato nel dibattito pubblico animato dalla stampa, specializzata e non, dell'Italia fascista.

³⁴² Antonio Pietrangeli, *La mostra veneziana*, «Bianco e Nero», anno VI, n. 9, settembre 1942, p. 4.

³⁴³ R. G., *Alla mostra d'arte cinematografica. Primato italiano*, «Il Tevere», 11 settembre 1942 (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

7.1. La Mostra del Cinema del 1942 e l'accoglienza della critica

Proiettato al Cinema San Marco nel pomeriggio del 10 settembre 1942³⁴⁴, *Raza* fu presentato fuori concorso alla decima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, una manifestazione inevitabilmente segnata dalla politica e dalla guerra in cui, tra gli altri eventi degni di nota, spicca la visita ufficiale di Goebbels, allora Ministro della Propaganda del Reich³⁴⁵. Il programma giornaliero degli spettacoli, conclusosi con la presentazione di due documentari, l'ungherese *Dal tronco al violino* e il tedesco *Trasformazioni terrestri*, oltre al cortometraggio di Marco Damicelli *Pronto chi parla?* edito dall'Istituto Luce³⁴⁶, prevedeva la proiezione dell'atteso film UFA *Die Große Liebe* (titolo italiano *Il grande amore*), con la protagonista Zarah Leander presente in sala. La pellicola tedesca, in parte girata a Roma, è ovviamente al centro dei resoconti che all'indomani escono sulle varie testate sia nazionali che locali. Contestualmente si parla, piuttosto diffusamente, anche del film spagnolo al quale, tuttavia, non vengono risparmiati né elogi magniloquenti e lusinghieri né stroncature nette e taglienti. L'accoglienza che la critica riserva a *Raza*, infatti, è ben lungi dall'essere concorde e unanime: è un film che divide nettamente estimatori e detrattori e, com'è facile aspettarsi, le motivazioni che portano alla formulazione di tali giudizi non sono sempre di natura squisitamente tecnico-artistica. Autore di una delle recensioni meno polarizzate è Mario Gromo

³⁴⁴ Non esistendo per le prime edizioni documenti ufficiali relativi alle giornate di proiezione, le informazioni sulla presentazione della pellicola nel corso della manifestazione sono ricostruite attraverso la rassegna stampa custodita nella collezione "Raccolta Documentaria" della sezione cinematografica dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (da qui in poi ASAC).

³⁴⁵ *Venezia - Cronaca della X Mostra del cinema - L'arrivo del Ministro Goebbels [Goebbels]*, Giornale Luce C0278, 08/09/1942.

³⁴⁶ E. D., "Il grande amore" - "Raza" e un bel documentario di Damicelli", «Il Gazzettino», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

che, sulle colonne de «La Stampa», parla di un «film di propaganda, di rievocazione, e di celebrazione [...]». Inscenato con mezzi inconsueti, variegato di brani documentari riguardanti la guerra sostenuta dal generale Franco contro i rossi, [...] tutto pervaso di ardente fervore patriottico»³⁴⁷. Sulla cifra documentaristica insistono anche altri inviati nei resoconti, generalmente positivi, trasmessi ai propri giornali: definendolo una «fervida e impressionante rievocazione delle fasi più drammatiche della guerra civile che portò al trionfo delle forze di Franco e dei suoi alleati», a proposito di *Raza* Sandro de Feo per «Il Messaggero» sottolinea come alcune scene di massa, di comizi e di trincee siano di un sapore quasi documentario e riescano «a risuscitare l'aria e il carattere della lotta senza quartiere in cui si giuocava il destino di quel grande Paese»³⁴⁸. Senza dubbio, l'alto valore simbolico della vicenda familiare narrata e l'esaltazione dei «più puri sentimenti patriottici»³⁴⁹ costituiscono l'aspetto maggiormente apprezzato dell'opera³⁵⁰, per alcuni il miglior lavoro presentato dalla cinematografia spagnola alla rassegna veneziana³⁵¹ in un'edizione che vedrà la premiazione di *Goyescas* di Benito Perrojo³⁵².

Realizzato «per illustrare con le più belle qualità del sano popolo spagnolo, gonfio del suo glorioso passato e in lotta per un miglior avvenire anche le ragioni ideali che lo hanno spinto alla guerra contro le bande rosse», per «L'Italiano» di Torino il film

³⁴⁷ Mario Gromo, *Sullo schermo del "S. Marco"*, «La Stampa», 11 settembre 1942, (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

³⁴⁸ Sandro de Feo, *"Il grande amore" con Zarah Leander*, «Il Messaggero», 12 settembre 1942, (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

³⁴⁹ *"Il grande amore e "Raza"*, «Giornale di Genova», 11 settembre 1942, (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

³⁵⁰ G. P., *Amore e nozze di un soldato. Un dramma della guerra spagnola*, «Il Corriere della Sera», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

³⁵¹ E. F. P., *Un bel film spagnolo e "Il grande amore" di Zarah Leander*, «Il Resto del Carlino», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

³⁵² Si veda al riguardo: ASACdati - Attività e manifestazioni - Cinema - Annali 1942 - Premi (<http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=18&c=p>, 15 novembre 2016).

«[...] si distingue per la nobiltà dell'argomento trattato, per la solidità costruttiva che fa concorrere le singole parti all'espressione di particolare magnifico complessivo, per l'acuta drammaticità degli avvenimenti che descrive, per l'interpretazione sorvegliata e sobria, quale raramente abbiamo trovato nei lavori di questa Nazione [...]»³⁵³.

Se, infatti, il riconoscimento della nobiltà e dell'attualità dell'argomento, della drammaticità delle situazioni e della «notevole forza persuasiva»³⁵⁴ rappresentano il minimo comun denominatore della gran parte delle recensioni, non mancano note positive di natura più strettamente tecnica soprattutto nei - non molti, per la verità - giudizi che si pronunciano sul valore estetico e più strettamente cinematografico dell'opera. Ritmo, solidità costruttiva, coesione e funzionalità sempre viva dell'elemento emotivo, una buona fotografia³⁵⁵ insieme a una recitazione definita ora «sorvegliata e in rilievo»³⁵⁶, ora equilibrata³⁵⁷ e «corretta»³⁵⁸ sono tra gli elementi³⁵⁹ che assicurano a un film «fatto con grande serietà, tagliato abilmente, e recitato in

³⁵³ *Un bel film spagnolo – Questa sera “Il grande amore, film dell’Ufa a sfondo patriottico”*, «L’Italiano», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

³⁵⁴ Alberto Albani Barbieri, *Due patetiche storie d’amore*, «Il Solco Fascista», 12 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 4, f. “Raza”).

³⁵⁵ Di tecnica fotografica sapiente, in grado di rendere notevoli alcune inquadrature come, nello specifico, le riprese della folla sul molo in attesa dei velieri, parla, per esempio, Francesco Pasinetti nelle poche righe riservate a *Raza* nel suo resoconto generale della rassegna veneziana per la storica rivista diretta da Vittorio Mussolini (Francesco Pasinetti, *I film della mostra di Venezia*, «Cinema», anno VII, n. 150, 25 settembre 1942, p. 544).

³⁵⁶ E. D., “*Il grande amore*” – “*Raza*” e un bel documentario di Damicelli”, «Il Gazzettino», cit.

³⁵⁷ *Il grande amore e “Raza”*, «Giornale di Genova», cit.

³⁵⁸ M. Gromo, *Sullo schermo del “S. Marco”*, «La Stampa», cit.

³⁵⁹ Sulla qualità della recitazione voce fuori dal coro è quella di Alessandro de Stefani che sulle colonne de «Il lavoro fascista» di Roma scrive: «[...] Con pretesti più o meno felici sono rievocate molte pagine di glorie marinare spagnole; e la conclusione ci offre modo di dare uno sguardo anche alla guerra civile ultima. Le intenzioni, ottime, sono molto penalizzate da una recitazione alquanto dilettantesca e da molto cartone e barbe finte [...]» (Alessandro de Stefani, “*Il grande amore*” con *Zarah Leander*, «Il lavoro fascista», 12 settembre 1942 in ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

modo esemplare»³⁶⁰ un buon successo di pubblico, almeno stando a quanto riferiscono, tra gli altri, «Il Gazzettino» di Venezia e «Il regime fascista» di Cremona³⁶¹. Punti di forza e debolezza di una realizzazione definita ambiziosa vengono così illustrati ai lettori bergamaschi:

«[...] La rievocazione intende mostrare al mondo il vero e tradizionale volto della Spagna nobile e guerriera ed è tutta un inno al coraggio iberico ed allo spirito patriottico degli spagnoli. Purtroppo il nobile assunto è stato presentato dal regista con mano non molto felice. Specie la prima parte, con l'abbondanza esagerata di sovraimpressioni non riesce a conquistare il pubblico ed a rendere a sufficienza l'idea. Nel secondo tempo il film si rialza notevolmente e contiene dei momenti veramente buoni e qualche efficace inquadratura ricca di mordente e di forza. La guerra antimarxista di Spagna è affrontata di scorcio [...] la pittura della guerra, benché in tono minore, è bene espressa, ricca di tratti realistici e umani. Le scene migliori sono quelle della fucilazione del protagonista e dei frati del convento catalano.

Gli interpreti si mantengono sul piano di un'onorevole media, anche se nessuno rivela doti particolari [...]»³⁶².

La realistica scioltezza, un «procedere che non ripete il teatro», la «semplice e “parlata” recitazione», la mancanza del palcoscenico, del coro del melodramma nella rappresentazione della folla e, nei gesti degli attori, dell'amplificazione «domandata dalla ribalta» - elementi spesso avvertiti in altre pellicole spagnole – nonché, al contrario, la naturalezza ottenuta dal regista, costituiscono, invece, per il critico de «Il Resto del Carlino», il maggior pregio dell'opera rendendola «degnissima»:

³⁶⁰ Arnaldo Frateili, *“Il grande amore” con Zarah Leander e “Raza” patriottico film spagnolo*, «La Tribuna», 12 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

³⁶¹ Giuseppe Avon Caffi, *“Il grande amore”*, «Il regime fascista», 12 settembre 1942, p. 3.

³⁶² Gualtiero Capella, *Un patriottico film rievocativo spagnolo “Raza” e una romantica pellicola tedesca “Die gosse liebe”*, «La voce di Bergamo», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

«[...] Passano [...] sullo schermo molti anni e molti episodi, attraverso le vicende – di padre in figlio – di una famiglia. Impegno che il soggetto assolve con abilità, se non con originalità; che trova nel regista Saez (*sic!*) de Heredia vigore di tecnica e di ispirazione; che dimostra la valida qualità di una cinematografia, anche di fronte al film spettacolare. Perché *Razza* è una lunga composizione che, per il numero dei personaggi, l'abbondante scenografia, le scrupolose ricostruzioni e l'impiego dei mezzi, afferma una esperienza pellicolare e la solida possibilità di una industria»³⁶³.

Insieme a *Rojo y Negro* di Carlos Arévalo, infatti, *Raza* viene presentato al pubblico italiano come modello ed esempio di una cinematografia che, nel giro di pochi anni, ha compiuto considerevoli progressi non solo quantitativi ma, soprattutto, in termini sia di qualità tecnica ed artistica che di stile, raggiungendo un livello mai riscontrato prima nelle produzioni nazionali. È quanto tende a dimostrare, sia nei contenuti che nelle forme, la partecipazione con ben tre opere alla rassegna veneziana. Secondo tale logica - spiega Hernández Blasco sulle pagine di «Legioni e Falangi» - è opportuno che i due film, antesignani del cinema politico «o più concretamente dottrinale», siano visti tanto dagli spagnoli che dagli stranieri:

«i primi perché non dimentichino troppo facilmente questi tre anni apocalittici ed unici della nostra storia ed i secondi perché sappiano e si convincano una buona volta che la Spagna è come è, e non come essi immaginavano che fosse [...]. Questi due film dimostrano che il cinema, autenticamente e nettamente spagnolo, esiste. Vale a dire: che noi abbiamo già, come l'Italia e la Germania, un cinema nostro, con caratteristiche e stile propri e che, senza somigliare a nessun altro, è buono quanto quello degli altri [...]»³⁶⁴.

³⁶³ E. F. P., *Un bel film spagnolo e "Il grande amore" di Zarah Leander*, «Il Resto del Carlino», cit.

³⁶⁴ F. Hernández Blasco, «*Raza*» e «*Rojo y negro*» modelli ed esempi del cinema spagnolo, «Legioni e falangi», 1 ottobre 1942, p. 22-23 (ASAC, Cinema, 1942, b. 4, f. «Raza»).

Trattando, in realtà, della lotta compiuta contro il comunismo - nella retorica falangista che informa l'articolo appena citato - proiettare questa vibrante e «autentica» rappresentazione artistica delle vicende storiche oltre i confini iberici significa ricordare alle altre nazioni che la Spagna non aveva combattuto soltanto per difendere la propria libertà, ma anche per mettere in guardia l'Europa intera «contro un pericolo imminente ed assicurare la tranquillità a questa parte del mondo»³⁶⁵. Non solo, dunque, un tentativo di esaltazione dell'orgoglio nazionale, volto a provocare l'ammirazione degli altri popoli, ma una perentoria affermazione – evidente sin dal titolo – del primato di una razza «sempre salda e radicata sull'antico ceppo dei “conquistadores”» nonostante vicende sfortunate (Trafalgar e Cuba) e pronta, in quello spirito, a riprendere «la grande marcia ascensionale di un Paese completamente rifatto e sanato nelle sue strutture interne dalla vittoriosa rivoluzione della Falange»³⁶⁶. Una rivendicazione velata, potremmo concludere, della rilevanza della nazione negli equilibri internazionali in un momento in cui la guerra che stava insanguinando l'Europa la vedeva da un lato fuori dalla scena, ma dall'altro rinsaldava la percezione dell'importanza per la fazione nazi-fascista della presenza di un governo amico in quella zona dello scacchiere.

Paradossalmente, però, tra le critiche più forti che vengono mosse da una parte degli osservatori italiani ritroviamo proprio la mancanza di una lettura più internazionale del conflitto intestino che il film intendeva raccontare anche alle moltitudini delle potenze alleate. Se è vero, infatti, che per alcuni critici tra i suoi difetti peggiori figura la debolezza di una trama esile, frammentaria, puramente

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Comini, *Vecchio tema: l'amore e il dovere*, «Carlino della sera», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

funzionale a offrire pretesti non sempre felici per la rievocazione delle glorie passate, in qualche attacco particolarmente severo si intravedono motivazioni che oltrepassano l'estetica. Entrando nel dettaglio, la rappresentazione cinematografica offerta dal film viene considerata troppo sommaria da Guido Gualassini, sulle pagine de «L'Ambrosiano» di Milano,³⁶⁷ parere questo che concorda con l'analisi che Antonio Pietrangeli compie per «Bianco e Nero», la rivista ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia diretta da Luigi Chiarini:

«Non ci è piaciuto [...] *Raza* [...] un film che vale forse per le sue intenzioni patriottiche, ma che non riesce a persuadere, anche se si vale di una fotografia perfetta [...] di una grande organizzazione produttiva, e di qualche felicità di inquadratura. Il film manca di efficacia proprio in sede di narrazione cinematografica, che è teatralmente esuberante. Manca, soprattutto e almeno, un qualche sforzo per approfondire i caratteri e le psicologie [...]»³⁶⁸.

Sulle colonne de «Il Lavoro» di Genova si legge un giudizio altrettanto netto:

«Pellicola senza un vero e proprio intreccio di cui vari episodi – alcuni ricostruiti, altri presi da documentari – sono tenuti insieme da piccole scene e da molti discorsi. Importante per la Spagna, questo film ha un valore cinematografico minimo»³⁶⁹.

È, tuttavia, il «Corriere di Napoli» a offrire una diversa chiave di lettura, una ragione più profonda, “diplomatica” per così dire, per cui la pellicola risulta indigesta

³⁶⁷ Guido Gualassini, *La decima mostra del cinema*, «L'Ambrosiano», 12 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

³⁶⁸ A. Pietrangeli, *La mostra veneziana*, «Bianco e Nero», cit., p. 23.

³⁶⁹ G. Setti, *Il grande successo di un film di Zarah Leander*, «Lavoro», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. “Proiezioni del 10 settembre 1942”).

ad una parte degli spettatori veneziani con una più spiccata e partigiana sensibilità politica:

«Raza [...] ci ha narrato in forma magniloquente e prolissa, la storia di una famiglia spagnuola nel periodo intercorrente tra la guerra di Cuba (1897) e la recente riconquista nazionale del Caudillo, famiglia che riafferma nelle virtù singole dei suoi appartenenti la nobiltà dei più sani istinti patrii, conducendo al sacrificio eroico alcuni di essi, e offrendo il destro all'unico reprobato, di tendenza rossa, di rifarsi una resipiscente coscienza, tradendo i bolscevichi che lo annoveravano tra i maggiori fedeli. Sarebbe a noi italiani piaciuto di vedere profilata, sia pure di sfuggita, nelle lunghe e frequenti scene di battaglia della guerra antibolscevica di Spagna, almeno l'ombra di un legionario d'Italia, o l'ala di un nostro aereo; comunque il film nel complesso è apparso presuntuoso e tedioso: e tranne qualche scena di certo vigore – ugualmente storpiata dalla pleora – quale quella di un mitragliamento di monaci, a sera, sulla riva del mare, nulla di eccezionale lo ha caratterizzato [...]»³⁷⁰.

Ad infastidire, in questo caso, è, dunque il non detto, un mancato tributo di riconoscenza e gratitudine nei confronti di un alleato che aveva comunque garantito il proprio sostegno alla causa nazionalista.

8. LE DUE STRADE

Dopo la presentazione alla mostra veneziana, di *Raza* fu realizzata una versione in italiano intitolata *Le due strade*. Con il provvedimento n. 31797 della Direzione Generale della Cinematografia presso il Ministero della Cultura Popolare, il film

³⁷⁰ Guido Caizzi, *Un film tedesco "Il grande amore"*, «Corriere di Napoli», 11 settembre 1942 (ASAC, Cinema, 1942, b. 3, f. "Proiezioni del 10 settembre 1942").

aveva, infatti, ricevuto il nulla osta della censura il 25 novembre 1942³⁷¹. Allo stato attuale, non è stato possibile rintracciare alcuna copia italiana del film, che non risulta presente negli archivi della Cineteca Nazionale. Sarebbe stato sicuramente interessante confrontare questa versione con l'originale, anche per individuare eventuali tagli o modifiche apportate a scene o ai dialoghi che, comunque, non vengono segnalate, data la prassi dell'epoca, nel relativo fascicolo conservato presso l'Archivio della Direzione Generale Cinema, che, invece, contiene la documentazione relativa alla revisione effettuata nel febbraio del 1947. Gli allora amministratori delegati della Finanziaria Cinematografica Italiana, con sede in Roma in via Regina Elena n. 68, chiesero, infatti, al Servizio per lo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri di riesaminare una copia già riveduta e corretta, esame che diede, prevedibilmente, esito negativo. Giudicato «un film assai mediocre, mancante di qualità tecniche degne di rilievo», non si ritenne opportuno riammetterlo alla circolazione, basato, com'era, sulla Guerra Civile con l'esaltazione del *bando nacional*³⁷².

Per tutta la durata del regime franchista, dunque, la pellicola non fu probabilmente proiettata in Italia fino a che, nel 1978, in un contesto completamente diverso determinato dalla scomparsa di Franco, *Raza* venne presentato alla XIII Mostra internazionale del cinema di Pesaro, nell'ambito di una rassegna monografica dedicata al cinema spagnolo dei quarant'anni precedenti (1936-1977), aprendo il

³⁷¹ Banca dati della revisione cinematografica 1913-1943 (http://www.italiataglia.it/search/1913_1943, 17/11/2015).

³⁷² Archivio della Direzione Generale Cinema, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, fascicolo 1791 "Le due strade", "Appunto per il Sottosegretario di Stato".

dibattito sulla portata culturale e politica della produzione nazionale di quella stagione³⁷³.

9. *ESPÍRITU DE UNA RAZA*

L'accordo stipulato nel dicembre 1942 per la distribuzione di *Raza* nei territori controllati dal Terzo Reich o che con esso intrattenevano rapporti commerciali, analizzato in precedenza, aveva validità quinquennale: al decorrere di questa scadenza la Transit-film si impegnò per contratto a restituire il *lavender*, cioè l'interpositivo duplicabile che aveva ricevuto, e a distruggere o consegnare tutte le copie che si fossero realizzate delle distinte versioni del film. Molto probabilmente la fine della Seconda Guerra Mondiale, con tutto ciò che ne conseguì per la Germania, non consentì all'impresa berlinese di onorare fino in fondo la parola data. Il governo spagnolo trovò comunque il modo di recuperare i 20.811,99 marchi residui del saldo positivo accumulatosi in favore della produzione fino al 30 settembre 1944 (al netto delle 500.000 pesetas già devolute con il primo versamento effettuato dalla Transit), a cui si sarebbero dovuti sommare i proventi successivi a quella data, dal momento che, agli inizi degli anni Cinquanta, ottenne dalle potenze vincitrici la cessione del 20/30% dell'ammontare delle espropriazioni di beni privati tedeschi³⁷⁴. Tuttavia non

³⁷³ Rosa Rossi, *Il cinema spagnolo dalla dittatura al dopo-Franco*, «Cinemasessanta», n. 119, gennaio-febbraio 1978, pp. 41-45.

³⁷⁴ M. Crusells, *Franco, un dictator de película. Nuevas aportaciones a Raza*, in Gloria Camarero (Ed.), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, cit., pp. 278-281. La prima opzione presa in considerazione consisteva nella possibilità di rivalersi sui conti bloccati che la UFA deteneva ancora in Spagna nel 1948 presso l'Istituto Español de Moneda Extranjera e presso il Banco Alemán Transatlántico di Barcellona. Il Ministero degli Affari Esteri, in linea con il parere espresso in merito dallo stesso Franco, per tramite del generale Luis Peral Sáez, nuovo amministratore della Società *Raza* dall'aprile 1946 al posto di Jesús Fontán Lobe, preferì non adottare tale soluzione per non turbare i già tesi rapporti con gli Alleati Anglo-americani all'indomani della firma (10 maggio 1948) dell'accordo

riuscì a determinare il destino di tutti gli esemplari della pellicola. A questa circostanza, e più in particolare alla presenza negli archivi della UFA di una copia del film del 1941, si deve oggi la possibilità di confrontare la versione originale con il rifacimento proiettato sugli schermi iberici a partire dal 1950. Il 3 luglio di quell'anno, infatti, fu presentata nel medesimo *Palacio de la Música* di Madrid una nuova versione del film, ora intitolato *Espíritu de una raza* che, a quanto dichiarato all'epoca, doveva differire sostanzialmente solo per il nuovo doppiaggio effettuato dalla Metro Goldwyn Mayer. Il negativo originale e tutti i suoi duplicati furono distrutti. Tuttavia, nel 1993 la Filmoteca Española localizzò una copia del film del 1941 proveniente da un cinema ambulante che l'aveva proiettato senza interruzione e che, dunque, risultava in cattivo stato di conservazione. Nonostante il deterioramento, si riuscì a intuire l'importanza delle modifiche che erano state effettuate alla prima versione della quale, due anni più tardi, fu rintracciato un negativo integro nella Filmoteca di Berlino, conservato fino alla caduta del muro negli archivi dell'allora Repubblica Democratica Tedesca. È stato, dunque, possibile confrontare più agevolmente le due pellicole e comprendere che non si era trattato di una semplice risintonizzazione, ma di una vera e propria revisione, con il taglio di circa dieci minuti, con la sostituzione di alcuni dialoghi e l'eliminazione di scene ritenute sconvenienti in un contesto politico completamente diverso quale era quello della Guerra Fredda e del processo che, in tale scenario, avrebbe portato la Spagna di Franco ad uscire dall'isolamento e a essere riconosciuta dalle democrazie occidentali³⁷⁵. Non è nota, al momento, la paternità di un'iniziativa sulla cui effettiva necessità è stata avanzata più di una perplessità: in primo luogo, come ha sottolineato

con i governi di Stati Uniti, Inghilterra e Francia riguardo ai beni statali e parastatali tedeschi sotto la giurisdizione spagnola.

³⁷⁵ Id., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, cit., pp. 205-216.

lo studioso Ferrán Alberich, la riproposizione di quella che era stata l'opera simbolo di un'epoca avvenne nel momento peggiore della stagione cinematografica, poco prima delle vacanze estive, in una fase delicata per la politica estera spagnola. Se si considera, poi, che il rifacimento è strettamente relazionato agli sforzi diplomatici profusi dal regime per rompere l'isolamento internazionale determinato dalla sconfitta dell'Asse e sancito anche dalla mancata ammissione alle Nazioni Unite, al confronto l'operazione potrebbe apparire di tono minore: «l'esistenza di una pellicola realizzata otto anni prima, che già non si proiettava nei cinema spagnoli e la cui diffusione all'estero si era limitata alle nazioni con le quali la Spagna manteneva un grado di affinità politica, non sembra che fosse un ostacolo serio per impedire l'integrazione con la comunità internazionale» osserva Alberich. Eppure la macchina della propaganda si attivò per compiere un *maquillage*, sulla cui natura e intensità è utile indagare più in profondità.

Annunciando la «revisione» dell'«indimenticabile realizzazione di Sáenz de Heredia» concepita come l'autentico trampolino di lancio del cinema spagnolo del dopoguerra, le cronache dell'epoca accoglievano, ovviamente, la nuova presentazione come una occasione assai opportuna per riproporre al pubblico dei più giovani un'opera a loro rivolta e che non avevano avuto modo di conoscere:

«La película que se exhibe con este título es una revisión de «Raza», la inolvidable realización de Sáenz de Heredia, que basándose en la obra de «Jaime de Andrade» constituyó el auténtico arranque del cine español de posguerra. Oportunísima es esta nueva presentación – en la que se ha llevado a cabo una afinación de detalles y una decantación de algunas escenas - , no sólo porque la

juventud actual no la conocía – y el film iba dedicado precisamente a la juventud en el espíritu de su autor -, sino porque cinematográficamente reviste en interés permanente para los aficionados»³⁷⁶.

Secondo la rivista «Primer Plano», il risultato dell'intervento volto a perfezionare dettagli e a ottenere una «decantazione di alcune scene» non aveva fatto altro che rivelare «la permanenza indiscutibile» della lezione umana e storica radicata nell'opera letteraria e l'inalterato valore artistico della pellicola:

«Quienes la vean ahora encontrarán que esta lección humana e histórica del asunto sigue gozando de una permanencia indiscutible enraizada en la obra literaria.

Y cinematográficamente seguimos considerando que el paso de los años y el lógico avance de la técnica no han mermado tampoco la belleza y perfección de sus [...] escenas: la muerte de los religiosos en la playa, las olas que van borrando una a una sus huellas, [...] las escenas del puerto [...] o la noble figura de Isabel.

Sus calidades técnicas – la fotografía de Guerner y Paniagua, la música de Parada, la apropiada escenografía de Feduchi y Burman – siguen válida. Y es grato registrar una vez más la cojuntada interpretación de Ana Mariscal, Blanca de Silos, [...] José Nieto, Alfredo Mayo, [...] Raúl Cancio, [...] y cuantos intervinieron en «Raza», cuya nueva copia con un título adecuado el espíritu que lo guía, merece justamente este honor con categoría de estreno, honrado por las más destacadas figuras de la vida nacional»³⁷⁷.

Ancora a pochi anni prima della fine del regime, i riferimenti alle modifiche apportate in occasione della seconda uscita continuavano a essere generici: si lasciava intuire che, a parte la scelta di un nuovo e «più espressivo» titolo - in linea, d'altronde, con lo spirito di esaltazione della razza iberica e della fazione vincitrice

³⁷⁶ *Espíritu de una Raza*, «Primer Plano», anno XI n. 508, 9 luglio 1950.

³⁷⁷ *Ibidem*.

della guerra che aveva animato tutto il progetto sin dal suo concepimento - i cambiamenti fossero circoscritti a sfumature in alcuni passaggi dei dialoghi, ritoccati per assumere un valore più attuale ed universale, meno legato alle circostanze e al contesto di esordio. Questa è la posizione di Carlos Fernández Cuenca, storico e critico del cinema con vari incarichi ufficiali nell'apparato cinematografico franchista³⁷⁸, nonché primo direttore della Filmoteca Española³⁷⁹, nella sua corposa monografia dedicata al cinema della Guerra Civile:

«La más ambiciosa de las película realizadas en España sobre nuestra guerra es *Raza*, elaborada en 1941; cuando se reestrenó en 1950, con nueva banda sonora que modificaba algunos pasajes del diálogo para quitarles matices circunstanciales y hacerlos más permanentes, cambió su título original por el de *Espíritu de una raza*, que me parece más expresivo: es, efectivamente, el espíritu de nuestra raza lo que describe y, por lo tanto, el espíritu que condujo a la victoria en nuestra guerra»³⁸⁰.

Indispensabile per diradare la nebbia del vago e dell'indeterminato, si è rivelato, dunque, il confronto tra le due pellicole operato dallo studioso Ferrán

³⁷⁸ Alto funzionario e capo del *Departamento Nacional de Cinematografía*, tra i firmatari, tra l'altro, degli accordi di coproduzione cinematografica italo-spagnoli del 1942, Fernández Cuenca garantì il suo impegno intellettuale al regime nel ruolo di ideatore e adattatore di testi per la trasposizione filmica (contribuì con altri, ad esempio, al progetto del documentario *Morir en España* del 1965), oltre che di studioso e critico. I suoi scritti, al pari di quelli della maggior parte degli esponenti della prima stagione della storiografia cinematografica spagnola che ebbe inizio negli anni Quaranta e perdurò fino alla morte del dittatore, nonostante i vari errori di cui sono disseminati, rivestono soprattutto un valore memorialistico, per avere gli autori vissuto in prima persona o come osservatori o per coinvolgimento diretto i fatti di cui raccontano (Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid 2003, pp. 13-14, 109-110, 251 e 343).

³⁷⁹ Fernández Cuenca fu direttore della *Filmoteca*, creata con un decreto ministeriale del 13 febbraio 1953, dal momento della fondazione al dicembre del 1970, quando assunse la carica di presidente mantenuta fino alla morte avvenuta nel 1977 (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/presentacion/historia.html>; *Entierro de Carlos Fernández Cuenca*, «El País», 26 novembre 1977, articolo consultabile al link http://elpais.com/diario/1977/11/26/sociedad/249346808_850215.html, 1 aprile 2017).

³⁸⁰ Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine*, Editora Nacional, Madrid 1972, vol. II, p. 540.

Alberich per la Filmoteca Española e reso fruibile ad appassionati e studiosi soprattutto dalla riedizione del 2002 di *Raza* curata dallo stesso istituto madrileno. Una disamina attenta, infatti, dimostra la profondità degli interventi operati.

Espíritu de una raza fu sonorizzata negli studi della Metro Goldwin Mayer di Barcellona nel 1949. Le voci originali furono sostituite da quelle dei doppiatori che in quel momento stavano lavorando all'uscita più attesa della stagione: *Lo que el viento se llevó*. Gran parte del personale impegnato nell'imponente produzione del celeberrimo *Via col vento* di David O. Selznick fu coinvolto nell'operazione: Alfredo Mayo fu doppiato da Rafael Navarro, la voce abituale dei celebri divi d'oltreoceano Robert Taylor, Charlton Heston e Glenn Ford, mentre ad Elsa Fábregas, interprete dei personaggi di Vivien Leigh e della Dorothy de *El mago de Oz*, fu affidato il ruolo della protagonista femminile³⁸¹. L'operazione fu diretta da José Nieto e nessuno degli attori originali fu chiamato a doppiare se stesso; ugualmente, il regista Sáenz de Heredia non supervisionò la nuova versione³⁸². Se la scelta delle voci pare sia stata, dunque, di natura estetica anche se non del tutto riuscita³⁸³, la necessità della nuova sonorizzazione fu probabilmente dettata dai tagli effettuati e dall'opportunità di conferire un senso altro ad alcune sequenze. Non si aggiunse, infatti, al film nessuna scena ma nelle sale di montaggio del NO-DO – il notiziario ufficiale ed esclusivo del regime - vennero tagliati o comunque modificati vari passaggi attraverso il

³⁸¹ *Raza/Espíritu de una raza*, Divisa Ediciones, Colección Filmoteca Española, Madrid 2002 [DVD].

³⁸² Secondo Ferrán Alberich il regista si sarebbe rifiutato di collaborare alla revisione, della quale non rimase affatto soddisfatto a cominciare dal titolo, mentre i componenti del cast originale non furono neanche interpellati (N. Berthier, *Le franquisme et son image*, cit., p. 220 e 225).

³⁸³ La stessa Ana Mariscal, protagonista femminile, ha espresso in un'intervista le sue riserve sulla scelta della voce più dolce e romantica del nuovo doppiaggio, in stridente contrasto con la sua interpretazione fredda e controllata del personaggio di Marisol Mendoza. E non rappresenterebbe un caso isolato. Se il protagonista maschile interpretato da Alfredo Mayo resta credibile – secondo la Berthier – il personaggio di Pedro Churruca risulta notevolmente artefatto, essendogli stata attribuita una voce dura, senza sfumature che, a differenza della versione primigenia, non ne mette in evidenza l'ambiguità e la lacerazione profonda (Ivi, p. 83).

commento della *voice off*, interventi che avrebbero determinato anche qualche difetto nella sincronizzazione della musica in particolare. Il primo cambiamento significativo si riscontra nei titoli di testa, in cui scompaiono alcuni nomi di tecnici e attori secondari, eliminati non perché scomodi ma per lasciar posto³⁸⁴ a una didascalia introduttiva dal contenuto ben più pregnante:

«La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia pura, veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no resigne a perecer en la catástrofes que el comunismo provoca».

Sin dai primi fotogrammi si indica chiaramente il comunismo come nemico assoluto contro il quale aveva combattuto nella sua storia recente la Spagna di Franco, che in quel momento, non a caso, aveva necessità di proporsi come sponda ideologica e riferimento politico del blocco contrapposto. Come osserva Ferrán Alberich, esso sostituisce il ruolo prima deputato alla società civile e alla democrazia parlamentare:

«El enemigo de España que en el libro era la sociedad civil y en la primera versión de la película, la democracia parlamentaria, pasa a ser el comunismo que, tanto en el libro como en la película anterior, sólo era mencionado de pasada, sin darle ninguna relevancia como adversario de los militares y fascistas que eran los héroes positivos de libro y película respectivamente»³⁸⁵.

³⁸⁴ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», cit. p. 59.

³⁸⁵ Ivi, p. 60.

Buona parte delle modifiche della nuova versione furono orientate a sopprimere riferimenti ad ulteriori nemici – prosegue lo studioso – eliminando, per esempio, sia la connessione tra la massoneria e le ribellioni nelle colonie dal dialogo in cui Churruca padre e un suo collega militare analizzano la situazione dei possedimenti spagnoli nel 1898, sia il riferimento, attraverso i titoli di alcuni giornali e le inquadrature di soldati di marina, al coinvolgimento degli Stati Uniti d’America nelle vicende che avevano portato alla battaglia navale di Cuba. Furono tagliati anche gli insulti e le lamentele dei militari contro i politici: in questo modo la loro lotta si sviluppava contro un nemico innominato e indefinito che, al contrario, nella narrazione degli anni della Guerra Civile sarebbe stato inequivocabilmente identificato. Al caos e alla violenza della Seconda Repubblica si contrapponeva, infatti, la difesa dell’ordine e dei baluardi della tradizione cattolica operata dai ribelli, in primo luogo della famiglia, esaltata dalla voce fuori campo giustapposta alle immagini del matrimonio della giovane Isabel Churruca: vennero, infine, sistematicamente cancellati tutti i riferimenti alla Falange e i passaggi in cui comparivano braccia tese nel saluto alla romana³⁸⁶, adottato non solo da fascisti italiani e nazisti ma obbligatorio anche in Spagna fino al 1947.

Tirando le somme, *Espíritu de una raza* non si differenzia dalla prima versione dal punto di vista globale, dei suoi significati e dei valori profondi, del fine ultimo e dichiarato dell’esaltazione nazionalista: ne smorza sì le spigolosità ritenute sconvenienti, a partire dal titolo che, secondo alcuni, attenua le forti connotazioni

³⁸⁶ Dichiarato per decreto «saluto nazionale» il 24 aprile del 1937, il gesto di alzare il braccio in alto «con la mano aperta e distesa, formando con la verticale del corpo un angolo di quarantacinque gradi» fu diffusamente compiuto soprattutto nelle cerimonie pubbliche, in cui lo esibirono le autorità civili e militari, e persino gli alti prelati. La sua adozione rientra in quel processo di appropriazione delle forme esteriori dei regimi fascista e, in misura minore, nazista avviato da Franco e Serrano Suñer per conformare ad essi il regime che intendevano costituire (Gabriele Ranzato, *L’eclissi della deomocrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini. 1931-1939*, cit., p. 522).

fasciste dell'originale, aggiungendo un termine riconducibile alla sfera religiosa³⁸⁷, ma sostanzialmente rappresenta una rimodulazione del discorso politico dettato, come già sottolineato, dal differente contesto internazionale. Quella che cambia, è l'immagine che il regime di Franco volle dare di se stesso adattandola, in circostanze ormai mutate, agli interessi di politica estera della Spagna. E tenendo in conto che la matrice come tutta la vicenda progettuale, produttiva e distributiva del film trascende, come si è visto, a ogni piè sospinto il mero ambito artistico e cinematografico per sconfinare in quello storico-politico, si tratta di una trasformazione comunque notevole. Alla luce di queste considerazioni, è facile concordare con la conclusione esposta da Alberich al termine del suo confronto:

«Los historiadores del franquismo han apuntado repetidamente el carácter eclético del régimen, que pasó por diversas etapas con la única finalidad aparente de mantenerse en el poder. *Raza e Espíritu de una raza* son la ilustración de esta actitud»³⁸⁸.

Nell'operazione compiuta si può, dunque, individuare la materializzazione visiva del camaleontismo franchista.

10. LA FUNZIONE DEL CINEMA NELLA RETORICA DELLA *HISPANIDAD*

In un'intervista rilasciata da Sáenz de Heredia alla Berthier, il regista sostiene addirittura che la seconda versione di *Raza* rimaneggiata al principio del 1950 fosse

³⁸⁷ R. Gubern, *Raza: un ensueño del general Franco*, cit., pp. 124-125.

³⁸⁸ F. Alberich, *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», cit. p. 61.

stata in realtà concepita per una nuova distribuzione proprio in Argentina³⁸⁹. La mancanza di elementi a sostegno dell'affermazione non consente di valutarne l'attendibilità: tuttavia, se si tiene conto del fatto che, in virtù del costante richiamo al passato glorioso dell'Impero, i Paesi dell'America Latina avevano sempre rappresentato un obiettivo privilegiato della propaganda nazionalista l'ipotesi appare non certo priva di fondamento. Nelle ex-colonie americane, infatti, la propaganda cinematografica era stata tempestivamente promossa dalla Falange. Sin dal 1935, il partito disponeva di un ente specificamente orientato ad attirare i connazionali residenti all'estero e rinsaldare i vincoli con l'antico Impero. Come osserva Emeterio Diez Puertas, la *mission* del Servicio Exterior era perfettamente coerente con quanto espresso nel terzo dei ventisei punti della Falange, che recitava:

«Respecto a los países de Hispanomérica, tendemos a la unificación de cultura, de interes económicos y de poder. España alega su condición de eje spirital del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales»³⁹⁰.

A questo scopo la sezione iberoamericana del Servicio Nacional de Falange Exterior sotto la guida di Augusto Atalaya si dedicò, sin dal 1938, a curare pubblicazioni nelle principali capitali del Nuovo Continente, oltre che a organizzare eventi, conferenze, trasmissioni radiofoniche e a preparare il terreno per vere e proprie missioni culturali di intellettuali e artisti. Per quanto concerne il cinematografo, nel giugno del 1937 venne inviata una *équipe* sotto il patrocinio dell'Alto Commissariato spagnolo in Marocco di cui facevano parte il regista e

³⁸⁹ N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, cit., p. 220.

³⁹⁰ Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, cit., p. 302 e segg.

sceneggiatore Joaquín Martínez Arboleya e l'operatore Antonio Solano: a testimonianza dell'esperienza, venne girato un resoconto delle varie tappe del viaggio, base del *Primer Noticiero Especial para América*, montato negli studi Lumiton di Buenos Aires come il film intitolato *Alma y nervio de España*, in cui confluirono le immagini documentaristiche girate nei primi giorni della rivolta armata in Marocco. Queste pellicole (nel cui computo va inserita anche una terza intitolata *Voluntad: la Falange en Argentina*, volta a illustrare le attività del partito in quel paese) proiettate in incontri organizzati a partire dal settembre dello stesso anno, vennero presentate al pubblico d'oltreoceano per illustrare da un lato l'inizio della ribellione militare nella regione maghrebina spiegandone le ragioni – sostanzialmente la necessità di porre fine al caos comunista – ed esaltando la figura e le doti del Generalissimo (*Alma y nervio de España*); dall'altro si proponevano di valorizzare l'attività del partito in quel Paese, inclusa la raccolta di donazioni per finanziare la guerra in corso. All'inizio del 1938 partì per la capitale argentina una seconda delegazione, il cui arrivo fu filmato dagli stessi cineasti che montarono le sequenze a conclusione del *Segundo Noticiero de Falange Española*: il notiziario andò a completare un ulteriore ciclo di pellicole, realizzate tra la prima e la seconda missione, volto ad aggiornare gli spettatori latinoamericani sulle vicende dell'ex-madrepatria e, attraverso una serie di saluti e riferimenti esplicitamente diretti a loro anche da Franco stesso, spingerli a sentirsi parte integrante del nuovo progetto di ricostruzione politica della grande Spagna³⁹¹. L'insieme di queste e altre iniziative propagandistiche, tuttavia, avrebbe fatto sì che la presenza del partito fosse percepita in alcuni Paesi come una ingerenza straniera, determinando l'opposizione alla

³⁹¹ Si tratta delle pellicole *La guerra por la paz*, *La guerra en España* e *Nota extraordinaria del Segundo Año Triunfal* (Ivi, pp. 303-304).

formazione di organizzazioni simili e, per reazione, una maggiore moderazione della condotta delle sue delegazioni decisa dalla Falange Exterior. Altri studiosi, in realtà, adducono anche motivazioni di carattere economico per spiegare il numero limitato delle edizioni del notiziario, dovuto semplicemente a mancanza di risorse³⁹², indipendentemente dal motivo per cui abortì, tuttavia, il progetto prova l'importanza prioritaria che i Paesi latinoamericani rivestirono anche per la propaganda cinematografica di regime in chiave di esaltazione nazionalistica e imperialistica sin da prima della fine della guerra: un progetto riproposto successivamente anche in anni in cui poteva rientrare in un disegno più organico. Nel 1944, ad esempio, l'intento di realizzare un notiziario proprio della Falange si manifestò nuovamente nella produzione di un paio di numeri di un *Noticario de Falange Exterior* basati su materiali provenienti dalle edizioni del NO-DO, il cinegiornale ufficiale istituito nel dicembre 1942, programmato obbligatoriamente nelle sale spagnole fino al 1975 e, poi, volontariamente fino al 1981³⁹³: una iniziativa anche questa effimera ma a questo riguardo significativa e che colloca anche la Settima Arte nel solco del tradizionale americanismo dello Stato spagnolo.

La corrente di pensiero diffusasi tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX tra intellettuali e politici, orientata a considerare i legami di lingua e cultura come base per stabilire relazioni privilegiate tra la Spagna e le ex-colonie dell'altra sponda dell'Atlantico, denominata in vario modo con i termini *ispanoamericanismo*, *ispanismo*, *panispanismo*, *iberoamericanismo* o *americanismo*, non aveva originariamente un'identità ideologicamente definita e aveva dato vita a iniziative per lo più a carattere privato.

³⁹² R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., p. 28.

³⁹³ *Ibidem*.

«Tanto en América Latina como en España, el concepto de ispanismo significaba fundamentalmente la existencia de un sentimiento de simpatía hacia la cultura y las tradiciones españolas [...]. De hecho, hasta la década de 1930 el movimiento hispanista englobó tanto a liberales como a conservadores, sin que las diferencias entre su visión del hispanismo fueran realmente drásticas»³⁹⁴.

L'interesse governativo per la questione cominciò a manifestarsi negli anni Dieci del Novecento ma il vero cambio di passo si verificò a partire dalla seconda metà del decennio successivo sotto la dittatura del generale Primo de Rivera, a cui devono ascrivere l'incremento del numero dei rappresentanti spagnoli nelle repubbliche latinoamericane, la creazione presso il Ministerio de Estado di un registro per gli enti che avevano come finalità il rafforzamento dei vincoli con tali Paesi, i finanziamenti alle istituzioni come l'Unión Iberoamericana, l'invio di delegazioni a scopo propagandistico, l'organizzazione di convegni americanisti e dell'Esposizione Iberoamericana di Siviglia nel 1929. La polarizzazione ideologica che seguì la caduta della dittatura coinvolse anche il movimento ispanista, facendo sì che il concetto di *hispanidad* acquisisse un carattere politico di esaltazione della potenza storica della Spagna, divenuta grande in virtù del suo ruolo di difesa e promozione della religione cattolica. Una grandezza che avrebbe potuto essere recuperata proprio grazie al ritorno al cattolicesimo e alla monarchia, in opposizione all'eupeismo liberale incarnato dalla Seconda Repubblica. Com'è stato osservato, l'appropriazione da parte dei cattolici conservatori della tradizione come fondamento del loro esacerbato

³⁹⁴ María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, Editorial MAPFRE, Madrid 1994, p. 14.

nazionalismo determinò l'assimilazione della difesa dell'*hispanidad* con la difesa della Patria, contribuendo così a perpetuare il mito delle due Spagne³⁹⁵.

L'imperialismo aggressivo della Falange, nell'ambito del quale l'esaltazione della *hispanidad* si sommava alla difesa del cattolicesimo, all'unità della lingua e della razza come principio con cui giustificare l'aspirazione a ricreare l'impero dei Re Cattolici, si appropriò di questa eredità snaturando il carattere filosofico dell'ispanismo del secolo precedente e trasformandolo nello strumento di diffusione dell'ideale ecumenico di espansione del cattolicesimo. La carica di novità del franchismo rispetto all'ispanismo, tuttavia, non restò circoscritta solo al piano teorico: il regime si differenziò dai predecessori anche per essere il primo a istituzionalizzare in forma sistemica la politica culturale verso l'area latinoamericana. Nei mesi della Guerra Civile, la finalità di questo filone della propaganda nazionalista era ottenere l'accettazione da parte dei Paesi stranieri: non a caso i primi a riconoscere ufficialmente il governo degli insorti furono gli Stati di El Salvador e Guatemala, seguiti dal Nicaragua pochi giorni dopo Italia e Germania. L'importanza formale e concreta del sostegno internazionale spinse la Secretaria de Relaciones Exteriores, organo incaricato della gestione degli affari esteri prima della creazione dello stesso Ministero, a coordinare e a intensificare tutte le iniziative, ufficiali e ufficioso, per raccogliere consenso e appoggi al nuovo regime. All'azione della retorica aggressiva della Falange, si aggiunse, infatti, quella più moderata di delegazioni diplomatiche ufficiali nei Paesi che si erano schierati dalla parte di Franco (tra febbraio e marzo del 1939 altri sette governi sudamericani diedero luogo al riconoscimento), mentre in quelli in cui ciò non era ancora avvenuto ci si rivolse

³⁹⁵ Ivi, p. 18.

soprattutto alle colonie di emigrati e al clero cattolico, nella speranza che questi potessero svolgere una funzione di mediazione. In questi territori la propaganda esaltava il ruolo di difensore della religione e della cultura ispanica, di un patrimonio cioè eredità tanto della penisola iberica come delle aree del Nuovo Continente, svolto dallo schieramento contro le ingerenze straniere consentite dal governo repubblicano. La retorica della *hispanidad*, dunque, rivestì una funzione cruciale nel richiamo all'unità tanto all'esterno come all'interno, sia nell'instabilità della guerra sia nella complicata fase successiva di consolidamento del nuovo Stato, quando la popolazione soffriva gli effetti devastanti del conflitto appena terminato. Se sul fronte interno i toni aggressivi ed espliciti riguardo alle dichiarate seppur utopiche e inattuabili mire imperialistiche franchiste utilizzati in questa fase dovevano servire a ricompattare il Paese e offrire una prospettiva rosea alle sofferenze del momento, fuori dai confini si rivelarono, talvolta, controproducenti, determinando una reazione ostile e diffidente in territori in cui pure si era parteggiato fino ad allora per i franchisti.

Il percorso appena delineato culminò nella creazione del Consejo de la Hispanidad, sintesi suprema dell'ideale ispanico e organismo destinato a orientare in senso sistemico e subordinato agli interessi del regime la politica ispanista. Istituito con la legge del 2 novembre 1940 (BOE 7/11/1940) sotto l'egida del Ministero degli Affari Esteri da un mese guidato da Serrano Suñer, l'ente si ispirava al Consejo de Indias, organo dell'antica amministrazione coloniale sostituendo tutte le organizzazioni che fino a quel momento avevano operato nel medesimo ambito di pertinenza. Se lo scopo dichiarato nell'atto costitutivo era quello di coordinare tutte le attività che tendevano all'unificazione della cultura, degli interessi economici e di

potere relazionati con il mondo ispanico, il Consejo si candidava non tanto a raccogliere l'eredità delle precedenti politiche similari, quanto piuttosto a distaccarsene per poter affermare un'idea molto più concreta di ispanismo: tra le priorità più urgenti c'era, infatti, anche quella di anche per contrastare sul campo il pericolo rappresentato dalla contropropaganda che, di lì a poco, avrebbero potuto attuare gruppi organizzati di esiliati repubblicani, costretti a rifugiarsi oltreconfine per sfuggire alla repressione³⁹⁶.

In questo più ampio contesto dei principi ispiratori e dell'azione del neonato ente, va, dunque, collocata la produzione di un'opera come *Raza*, compendio emblematico di tutti i *topoi* della retorica franchista, in grado di inserirsi a pieno titolo nel discorso imperialista grazie al preambolo storico sulla perdita delle ultime colonie. Non a caso finanziato proprio dal Consejo - alla cui sezione culturale era stato affidato il compito di promuovere la conoscenza dell'attività intellettuale e artistica dei Paesi dell'area ispanica al fine di riaffermare una egemonia culturale che doveva servire da preambolo alla politica espansionistica - il film è espressione dell'identificazione tra la nazione e la cultura ispanica con la dottrina e lo Stato franchisti che, come si è visto, anima anche la propaganda americanistica. La sua distribuzione in Germania e in Italia, inoltre, può essere considerata, nella prospettiva analitica appena delineata, come una delle vie percorse per espletare la funzione che all'operato del Consejo era stata destinata in Europa: convincere le potenze che in quel momento sembrava si apprestassero a fondare un nuovo ordine europeo che solo e soltanto la Spagna poteva svolgere il ruolo di ponte tra il vecchio continente e l'America. Come, infine, la parabola della pellicola con la moderazione di toni e di

³⁹⁶ Ivi, pp. 23-59.

contenuti operata nella seconda versione, segue la linea tracciata dal percorso della politica estera franchista, dalla non belligeranza alla neutralità al tentativo riuscito di integrazione con il blocco occidentale negli anni della Guerra fredda, allo stesso modo il cambio della congiuntura internazionale influì significativamente sulla propaganda ispanista e sul funzionamento dell'organo a essa deputato. Se già dal 1941 il regime provò, non sempre ottenendo risultati significativi, a tenere a freno il radicalismo della retorica falangista, smussando le critiche rivolte agli Stati Uniti e limitando i riferimenti alla razza e all'impero, capisaldi del discorso ispanista fino a quel momento, la necessità di un cambio di rotta sostanziale si concretizzò, dopo la fine della seconda guerra mondiale, nella trasformazione del Consejo de la Hispanidad, già più volte riformato, nell'Istituto di Cultura Ispanica³⁹⁷. Non solo un cambio di denominazione, volto a scardinare l'associazione automatica e ormai scomoda tra Consejo de la Hispanidad, Falange e fascismo, ma una riorganizzazione burocratica che delimitava l'azione dell'organo al piano squisitamente culturale, subordinandola saldamente al controllo e agli interessi di uno Stato che -dall'inizio del decennio successivo, grazie alle tensioni tra le due superpotenze e al rinsaldarsi del fronte anticomunista determinato anche dalla guerra di Corea - aveva ottenuto l'ammissione alle organizzazioni internazionali con la risoluzione del 4 novembre 1950 grazie al voto favorevole o all'astensione di numerose nazioni sudamericane e il sostegno economico degli USA³⁹⁸

³⁹⁷ Ivi, pp. 60 – 132.

³⁹⁸ P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit., pp. 597-602.

11. RAZA E LA NARRAZIONE DEL NAZIONALISMO SPAGNOLO

Analizzando le peculiarità del NO-DO, Rafael R. Tranche mette in guardia dal rischio di pensare che la propaganda franchista possa aver avuto pari efficacia e omologa metodologia dei procedimenti seguiti dal nazismo tedesco e dal fascismo italiano:

«La pretensión falangista (la corriente más proxima a estas ideologías) de construir un discurso audiovisual afin, chocó inmediatamente con las limitaciones tecnica y económicas; pero, sobre todo, con la dificultad para dar cuerpo a la confusa amalgama de signos (tradicionalismo, religiosidad, militarismo...), que el Régimen exhibía como doctrina oficial»³⁹⁹.

Se, però, è possibile assimilare il notiziario che per più di quarant'anni ha rappresentato la voce ufficiale del regime ad uno specchio dell'ideologia franchista, in grado di riflettere in pompa magna tutte le componenti del suo apparato nell'intento – raggiunto o fallito – di uniformare la società spagnola, allo stesso modo in *Raza* si può rintracciare l'intero ventaglio delle direttrici costitutive del nuovo Stato. Come la disamina retorica dei discorsi del *Caudillo* consente di individuare alcuni *tópoi* principali espressi con imprescindibili parole chiave quali *España, cruzada, juventud, hijos, héroes, guerra/paz, victoria, orgullo*,⁴⁰⁰ allo stesso modo il progetto filmico di Franco tende al medesimo fine ultimo: la fondazione

³⁹⁹ R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., pp. 16-17.

⁴⁰⁰ Simona Miglietta, *La guerra civile come rappresentazione nella produzione cinematografica e fotografica franchista dal 1936 al 1939*, «Spagna contemporanea», n. 39, 2011, pp. 107-123. Nel saggio l'autrice mette in risalto come «i *tópoi* comuni al discorso orale franchista e alla produzione cinematografica riguardano la fede, il passato glorioso cui si lega quello della Crociata e della missione provvidenziale dei franchisti destinati a combattere “il demonio comunista” e il più generale tema della sacralizzazione della politica» (Ivi, p. 109).

della “*España: ¡una!, ¡grande!, libre!*”; la “Spagna: una, grande, libera” come esprime il noto asindeto franchista⁴⁰¹.

Innanzitutto *Raza* traduce in immagini tutte le occorrenze dell’oratoria di Franco, affrontando il tema della guerra appena vinta, esaltandone il valore catartico e la funzione rifondatrice del più autentico spirito nazionale grazie al valore di una gioventù eroica, ispirata dai più sani principi familiari e religiosi del *mos maiorum*, orgoglio della nuova Spagna: l’eroe José è miracolosamente salvato dalla provvidenza divina e può portare a termine la sua missione di “riconquista” sulle orme dei grandi condottieri del passato e del leggendario *El Cid*, salvando a sua volta la patria da un nemico empio, che non esita a commettere atti sacrileghi persino giustiziando, senza riguardo alcuno, i rappresentanti di Dio in terra. Finalmente si conclude così, sul grande schermo come già avvenuto nella realtà, l’attesa di quel “Soter” che, dalla fine del secolo precedente, appariva come l’unico in grado di risollevare le sorti della nazione: se il mito della storia di Spagna come «una risurrezione attraverso la morte» si era cristallizzata «in una rappresentazione mentale imbevuta di simboli cristiani, proclive pertanto al pessimismo antropologico e all’attesa di un salvatore»⁴⁰², la narrazione della recente storia nazionale avvenuta nel film non fa altro che porsi in linea di continuità con l’eredità lasciata dal pensiero evoluzionista tardo-ottocentesco, che attribuiva la decadenza della patria a una degenerazione della razza. Motivi, questi, al centro del dibattito politico negli anni Novanta del XIX secolo. Com’è stato osservato in alcuni studi storici, la retorica della morte, la denuncia dei politici degenerati e le proposte di chiusura o soppressione del Parlamento, tanto frequenti alla fine del secolo, culminarono nel

⁴⁰¹ Ivi, p. 108.

⁴⁰² Julio Valdeón, Joseph Pérez, Santos Juliá, *Historia de España*, Austral, Madrid 2010, pp. 464.

sospiro per l'uomo, il buon tiranno, il capo prudente e morigerato, il difensore dei popoli, l'eroe, il redentore, il superuomo, il dittatore capace di sistemare tutto questo, il genio, incarnazione del popoli⁴⁰³. Quel *Caudillo*, insomma, in grado di portare a compimento il destino della nazione e che chiaramente nel film si incarna nel protagonista José-Franco. Sotto il vessillo del franchismo si realizza, dunque, la *Cruzada* che assolve il compito di rendere nuovamente *una* la patria troppo a lungo divisa da quel "cainismo" che l'aveva gettata nel baratro più profondo. Come sottolinea Santos Julià, la radicalità della Guerra Civile si proietta, infatti, sul periodo precedente, convertendo in chiave metastorica l'immagine inventata dalle generazioni di intellettuali di inizio secolo per interpretare il proprio tempo come una lotta tra le due Spagne:

«La metafora delle due Spagne, vecchia e giovane, ufficiale e reale, morta e vitale, si convertì durante la guerra nella base di una nuova versione del gran racconto della storia di Spagna come una tragedia, non alla maniera liberale, quella di una nazione decaduta che dovrà rialzarsi quanto il popolo recupererà la sua libertà, quanto alla maniera metafisica e religiosa, come destino inesorabile di un confronto a morte tra due principi eterni e di esclusione»⁴⁰⁴.

Quella che in origine era stata una figura retorica per invitare la generazione degli anni Dieci a rompere con la vecchia politica – prosegue lo storico - si converte, con il conflitto civile, in una mostra esemplare del principio ermetico per il quale la conseguenza diventa causa della propria causa: come la guerra ha scisso inevitabilmente la Spagna in due, così la scissione della Spagna stessa in due fazioni opposte diviene la causa inevitabile della medesima Guerra Civile.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Santos Julià, *Historias de las dos españas*, Taurus, Madrid 2004, p. 288.

La più grande originalità del discorso bellico elaborato dai nazionalisti consistette, dunque, dal partire dalla retorica delle due Spagne per costruire sulle loro ceneri «el mito de la única España verdadera, auténtica, en lucha a muerte contra la otra España, que no era en realidad una verdadera España, sino la Anti-España»⁴⁰⁵. Le radici di questa mitopoiesi, che affondano nella tradizione cattolica integralista del secolo precedente, che considerava antinazionale ciò che non era cattolico o anticattolico, apportano linfa vitale alla struttura narrativa di *Raza* in cui, dalle rovine dello scontro fraterno, sotto l'emblema della croce, risorge la nazione autentica, l'unica possibile.

Nel più pieno rispetto della tradizione cattolica, dunque, e grazie all'esaltazione di un passato glorioso del quale ha raccolto l'eredità nonostante le ultime incidentali difficoltà, Franco delinea nella *sua* opera una Spagna destinata a ritornare *grande*, che non può accontentarsi né essere relegata dalle potenze straniere a un ruolo secondario, almeno sul piano della retorica e della rappresentazione. I notevoli sforzi compiuti per ottenere la più ampia circolazione possibile del testo filmico in Europa e nei Paesi Latino-Americani sono permeati da questo desiderio irrealistico di rivalsa, di fregiarsi nuovamente dell'antica aura di potenza, oltre che confermare la centralità del cinema nella propaganda di regime e nel disegno del dittatore stesso, al di là delle pur limitate possibilità economiche e artistiche di un'industria nazionale epurata e privata dell'apporto dei più grandi talenti ormai in esilio: basti solo pensare, a puro titolo esemplificativo, al maestro Luis Buñuel. Grande appassionato di cinema, Franco ne fa non solo uno dei suoi passatempi principali, organizzando

⁴⁰⁵ Ibidem.

settimanalmente visioni private nella sua residenza⁴⁰⁶, collocandosi a pieno titolo nel novero dei dittatori cinefili del XX secolo e oltre, da Lenin a Hitler, da Stalin a Tito⁴⁰⁷ e a Kim Jong-il⁴⁰⁸: si spinge addirittura a cimentarsi in prima persona nella realizzazione di un progetto filmico non solo per la paternità del soggetto originario. La trasformazione del processo di realizzazione e di distribuzione in un affare di stato avvenuta nelle modalità che abbiamo descritto permette di assimilarlo ad una sorta di “*deus ex machina*” che tira in ogni momento i fili della messa in scena, oltrepassando i confini già tracciati dagli stessi Mussolini e Hitler che avevano sostanzialmente delegato simili incarichi.

Se, dunque, *Raza* rappresenta la sintesi fedele del pensiero del suo autore, inserendo a pieno titolo il cinema di finzione nel circuito più ampio della retorica e della simbologia del regime, l'intervento correttivo concretizzatosi in *Espiritu de una raza* restituisce, inoltre, solo grazie ad un rinvenimento del tutto casuale, anche aspetti che Franco e il suo *entourage* avrebbero preferito rimanessero avvolti per sempre nell'oblio: testimoniando, come abbiamo osservato, la capacità camaleontica del franchismo di adattarsi a nuovi contesti ed esigenze diverse, la pellicola dimostra, infine, ancora una volta, il valore polisemico di una fonte storica che rappresenta un *unicum* nel suo genere.

⁴⁰⁶ 'Raza', *el espíritu de Franco. Las sesiones de cine en El Pardo*, documentario di “Para todos La 2”, cit.

⁴⁰⁷ Al riguardo cfr. il documentario di Mila Turajlic *Cinema Komunista* (2010).

⁴⁰⁸ Antonio Muñoz Molina, *El tirano cinéfilo*, «El País», 25 febbraio 2015, (http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/24/babelia/1424790182_924814.html, 5 aprile 2017).

CAPITOLO IV

L'APPARATO CINEMATOGRAFICO DELLO STATO FASCISTA: UNA PROSPETTIVA COMPARATA

1. LA CENSURA

1.1. La continuità con lo Stato liberale

Il sistema censorio adoperato dal fascismo fu per lungo tempo modellato sul precedente ordinamento legislativo messo a punto dai governi liberali, che venne integrato ma non stravolto dalle nuove norme. Sin dal 1907, infatti, le pellicole che potevano «suscitare ripugnanza [...] avere un'influenza dannosa [...] ovvero recare offesa al pudore con l'esposizione di nudità invereconde» avevano richiamato prontamente l'attenzione delle autorità⁴⁰⁹. Nel solco tracciato dal regio decreto n. 6144 del 30 giugno 1889 che affidava ai prefetti il compito di vietare le rappresentazioni pubbliche, al tempo per lo più teatrali, per ragioni morali o di ordine pubblico, anche il controllo delle proiezioni cinematografiche fu delegato ai funzionari locali di pubblica sicurezza, in armonia con la dottrina penale dell'epoca che includeva gli spettacoli osceni nel novero dei delitti contro la moralità collettiva e il buon costume⁴¹⁰. Da questo presupposto, base dell'ordinamento in materia sia del Regno che poi negli anni della Repubblica, prese le mosse la prima legge di organizzazione della censura in Italia, la cosiddetta «Legge Facta» dal nome del promotore, l'allora ministro delle Finanze del governo Giolitti, datata 25 giugno 1913 (n. 785). L'articolo unico da cui era composta coniugava esigenze fiscali a quelle di controllo:

⁴⁰⁹ Giacomo Gambetti, *Nessuno la voleva la censura in Italia*, «Bianco e Nero», n. 11/12, novembre-dicembre 1970, p. 15.

⁴¹⁰ Pieremilio Sammarco, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo*, il Mulino, Bologna 2014, p. 65.

«Il governo del Re è autorizzato ad esercitare la vigilanza sulle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte all'interno, siano importate dall'estero, e a stabilire una tassa di centesimi 10 per ogni metro di pellicola.

Il Ministro del Tesoro è autorizzato a fare con suo decreto gli stanziamenti dipendenti da questa legge nello stato di previsione dell'entrata e in quello della spesa del Ministero dell'Interno per l'esercizio 1913-1914»⁴¹¹.

La norma, ampiamente discussa alla Camera dei Deputati il 6 giugno precedente⁴¹², era stata, in realtà, sollecitata dagli stessi operatori del mondo del cinema⁴¹³, associazioni di produttori ed esercenti, preoccupati dalla possibilità concreta che i loro investimenti potessero essere danneggiati dall'arbitrarietà delle proibizioni *a posteriori* dei prefetti, alla cui autorizzazione erano state sottoposte le proiezioni sin dal 1910 attraverso una circolare di Vittorio Emanuele Orlando. Se pian piano si stava delineando una casistica di quanto doveva essere favorito e di quanto, invece, vietato, a cui contribuì anche la circolare giolittiana del 20 febbraio 1913 che, scagliandosi contro «le rappresentazioni dei famosi atti di sangue, di adulteri, di rapine, di altri delitti», invitava a bloccare i film che rendevano «odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sessualismo, provocati da episodi nei quali la vivezza delle rappresentazioni alimenta

⁴¹¹ Il testo è riportato in Ernesto G. Laura, *Vicende legislative della censura in Italia*, «Bianco e Nero», n. 4-5 maggio 1961, p. 4.

⁴¹² Nel corso della discussione parlamentare, incentrata molto più sull'aspetto fiscale che sulle ripercussioni politiche e culturali, si registrarono le opposizioni degli onorevoli Treves, che sottolineò l'assenza di un'esenzione per le pellicole educative, e Turati, preoccupato che l'impatto della legge potesse frenare lo sviluppo economico di un'industria giovane e promettente, dimostrando di aver compreso le potenzialità della cinematografia come mezzo propagandistico universale in grado di influenzare intere popolazioni soprattutto nelle colonie (Ivi, pp. 5-6; Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 16-20).

⁴¹³ Secondo le dichiarazioni di Giolitti nella medesima seduta parlamentare i produttori nazionali, pur di ottenere la creazione di una procedura censoria accentrata e rigidamente orientata da principi validi su tutto il territorio italiano, si erano fatti volentieri carico di sostenere le spese in modo tale che il «servizio» non gravasse sulle casse statali.

immediatamente le più basse e volgari passioni, ed altri film da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali ovvero di offesa al decoro nazionale», è pur vero che, come ricorda Mino Argentieri, anche a seguito delle pressioni di parte dell'opinione pubblica e cattolica convogliate nel movimento dell'«avellonismo», la circolazione dei prodotti cinematografici era diventata alquanto difficoltosa:

«Una pellicola, liberamente programmata a Torino, era sottoposta a sequestro a Genova; un film autorizzato a Napoli, calamitava su di sé le ire del questore di Palermo: in breve dominavano il caos e l'incertezza. Prefettura e magistrati si dilettevano al tiro al piattello»⁴¹⁴.

Il regolamento attuativo, varato con il regio decreto n. 532 del 31 maggio 1914, istituiva due commissioni per la revisione cinematografica prevedendo due gradi di esame per ogni pellicola: la commissione di primo grado, composta esclusivamente da «funzionari di prima categoria, appartenenti alla Direzione generale di pubblica sicurezza, ovvero a Commissari di pubblica sicurezza» (art. 6), poteva stabilire l'approvazione totale o parziale della pellicola indicando le parti da sopprimersi (art. 7). Contro il diniego del nulla osta in prima battuta era ammesso, entro trenta giorni, il ricorso per un secondo esame (art. 8) da parte di una Commissione presieduta dal Vice-direttore generale della P.S. affiancato da due capi di divisione dello stesso dipartimento (art. 9). In entrambi i casi, gli interessati non potevano assistere alla procedura di revisione⁴¹⁵. Le indicazioni contenute nel primo articolo riprendevano e sviluppavano quei criteri generali enunciati nella circolare dell'ex-Presidente del Consiglio (capo del governo era divenuto nel frattempo Salandra) che, come

⁴¹⁴ M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 14.

⁴¹⁵ E. G. Laura, *Vicende legislative della censura in Italia*, «Bianco e Nero», cit., pp. 6-7.

abbiamo visto, conteneva già i principi fondamentali dell'azione di controllo, definendo una censura sostanzialmente morale e politica:

«La vigilanza sulle pellicole cinematografiche ha per scopo di impedire la rappresentazione al pubblico:

- a) di spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini;
- b) di spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possono turbare i buoni rapporti internazionali;
- c) di spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica;
- d) di scene truci, repugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali; di delitti o di suicidi impressionanti; ed in generale di azioni perverse o di fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o incitare al male»⁴¹⁶.

Di fatto, dunque, la censura preliminare era affidata alle competenze del Ministero dell'Interno, senza, tuttavia, essere del tutto sottratta alla discrezionalità delle autorità locali che tanto preoccupava produttori ed esercenti: era fatta salva, infatti, la facoltà del prefetto di sospendere la riproduzione delle pellicole, ancorché munite di nulla osta, «per eccezionali circostanze di indole locale attinenti all'ordine pubblico» (art. 14).

All'architettura appena descritta andò ad aggiungersi, cinque anni dopo, l'introduzione della censura preventiva dei copioni (regio decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919), poco prima che, nel 1920, fossero introdotte modifiche significative all'assetto legislativo (regio decreto n. 531, 22 aprile 1920). Il provvedimento,

⁴¹⁶ Ivi, p. 6.

articolato in tre Capitoli dedicati alla vigilanza sulle pellicole cinematografiche destinate alla rappresentazione in pubblico, all'esercizio e alla produzione, portava la firma del Ministro dell'Interno Nitti e si distingueva dai precedenti per una casistica più minuziosa delle proibizioni vietando «scene, fatti o soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari od agenti della forza pubblica, del R. Esercito e della R. Armata, ovvero offensivi dei privati cittadini [...] di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici o medianici» (art. 3). Sostanziale è anche il mutamento della composizione delle commissioni sia per la valutazione delle sceneggiature che delle pellicole realizzate (art. 8): i membri del Ministero dell'Interno vennero ridotti a due su sette, mentre fu prevista la partecipazione di un magistrato, di una madre di famiglia, di «un membro da scegliersi tra gli educatori e i rappresentanti di associazioni umanitarie che si proponevano la protezione morale del popolo e in particolare della gioventù», di una persona «competente in materia artistica e letteraria» e di un pubblicista nominati dal Ministro per la durata in carica di un anno. La maggioranza era, dunque, composta da cittadini rappresentativi di determinate categorie non direttamente dipendenti dallo stesso dicastero⁴¹⁷. La cura e il rispetto della lingua italiana erano affidate al membro pubblicista e all'esperto di arti e letteratura, la madre di famiglia aveva il compito di vigilare sulla moralità mentre i due funzionari e il magistrato dovevano salvaguardare l'integrità delle istituzioni ed evitare delitti contro il pudore o messaggi potenzialmente lesivi⁴¹⁸. Proprio la messa in minoranza dei funzionari di polizia determinava la novità più significativa del testo che confermava, invece, la

⁴¹⁷ Ivi, pp. 8-10.

⁴¹⁸ P. Sammarco, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo*, cit. p. 67. Come sottolinea l'autore, la normativa in esame va inserita nel contesto storico dell'epoca: nel 1918, infatti, era entrato in vigore il *Codex iuris canonici* che sanzionava, contemplando persino la scomunica, le pubblicazioni oscene, l'apologia del duello, del suicidio, del divorzio e della superstizione.

censura dei copioni necessaria a scongiurare la perdita economica dovuta al rifiuto di opere già prodotte⁴¹⁹. Come osservato al riguardo da Jean A. Gili, anche se le nomine ministeriali, per di più di breve durata, costituivano una garanzia di allineamento politico,

«la messa in minoranza dei “poliziotti” e la convocazione di “specialisti” indica che la censura imbocca una strada che non è più unicamente repressiva e che essa è in grado di essere sensibile alle qualità artistiche di un film. D’altra parte, il fatto di nominare delle persone che non sono direttamente legate alla autorità da un vincolo gerarchico permette di supporre una meno grande docilità alle “raccomandazioni” del potere»⁴²⁰.

Così delineato, il quadro legislativo che il regime fascista ereditò al momento del suo insediamento garantiva, anche grazie alla genericità e alla varietà della casistica, un’efficacia repressiva tale da non richiedere modifiche sostanziali: il rafforzamento del controllo politico sulla censura cinematografica consistette in un intervento “qualitativo” più che quantitativo con misure correttive volte a politicizzare maggiormente l’amministrazione e a rendere ancora più onnicomprensivo il dettato delle restrizioni⁴²¹.

⁴¹⁹ Domenico Liggeri, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 1997, p. 97.

⁴²⁰ Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni Editore, Roma 1981, p. 17.

⁴²¹ Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci editore, Roma 2015, p. 46.

1.2.L'ordinamento censorio del regime fascista

La pur timida tendenza liberale ravvisabile nel regolamento del 1920 venne immediatamente smorzata dal primo provvedimento in materia adottato già nel settembre del 1923⁴²², a neanche un anno dalla marcia su Roma, su proposta di Mussolini stesso. Pur preservando l'impianto legislativo generale, con il regio decreto n. 3287 del 24 settembre 1923 si passò dalla rappresentatività delle commissioni precedenti all'operato di «singoli funzionari» amministrativi incaricati di praticare la prima revisione sia dei soggetti che dei film (art. 9). Come notato da Ernesto G. Laura,

«La commissione di primo grado, che è la più importante perché effettua anche la censura preventiva sui copioni, non ha più la composizione rappresentativa e liberale del regolamento del '20, e torna invece ad essere rigorosamente amministrativa, composta tutta di funzionari del Ministero. Anzi, non è nemmeno una commissione, non vi è dibattito collegiale, maggioranza e minoranza: si parla di "singoli" funzionari che praticano la censura»⁴²³.

La partecipazione dei rappresentanti di categoria venne conservata solo nella composizione della Commissione d'appello, in cui, però, si registrava la scomparsa dell'educatore, la sostituzione dell'esperto culturale che prima poteva identificarsi con un'intellettuale di chiara fama e che da allora in poi, invece, sarebbe stato un professore, di fatto un dipendente dello Stato, e, infine, l'aumento del numero dei capi di divisione addetti alla Direzione Generale di P.S., passati da due a tre su sette. La carica dei non funzionari, che potevano essere dichiarati decaduti d'ufficio in caso

⁴²² E. G. Laura, *Vicende legislative della censura in Italia*, «Bianco e Nero», cit., pp. 10-12.

⁴²³ Ivi, p. 11-12.

di assenza ingiustificata a tre sedute consecutive (cinque nel precedente regolamento) aveva, inoltre, una durata massima di non più di due anni, ma, soprattutto i commissari erano sottoposti all'autorità incondizionata del Ministero che in ogni momento poteva provvedere alla sostituzione di quei soggetti che per qualsiasi motivo si fossero resi «meno idonei o incompatibili con le funzioni ad essi attribuite» (art. 12).

Il medesimo decreto legge premuniva lo Stato anche contro un eventuale fallo delle commissioni di controllo, prevedendo la possibilità di una nuova revisione di un film anche dopo la sua commercializzazione per iniziativa diretta del Ministero o dietro reclamo di autorità, di enti pubblici, di privati o istanze di rappresentanze diplomatiche (art. 14). Con questo sistema, sottolinea Gili, «tutte le pressioni sono possibili e la carriera commerciale di un film può essere interrotta in qualsiasi momento»: le modifiche introdotte

«denotano nettamente la volontà del regime fascista di accentuare in senso restrittivo il controllo del film e di affidare quest'incarico a funzionari del Ministero degli Interni. Non bisogna dimenticare che durante il “ventennio” Mussolini ha accumulato, quasi senza interruzioni, le cariche di Capo del Governo e di Ministro degli Interni. Il Decreto-Legge del 1923 dà alla censura il carattere amministrativo e politico che sarà il tratto caratteristico del periodo»⁴²⁴.

Dal punto di vista dei contenuti proibiti indicati nel terzo articolo, in cui comparve nuovamente il riferimento alla irricevibilità di prodotti che incitassero all'odio tra le varie classi sociali già menzionato dalla circolare giolittiana del febbraio 1913, il ventaglio delle indicazioni continuava ad essere vasto e

⁴²⁴ J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit., p. 20.

diversificato mettendo in evidenza due tendenze, una di ordine etico (lotta contro la criminalità, buon costume, decenza, ordine morale) e l'altra di ordine politico (nazionalismo, rispetto delle istituzioni, negazione della lotta di classe, armonia interclassista) che informavano l'ordinamento preesistente e che nello stesso tempo sintetizzano le principali basi dell'ideologia fascista in materia di vita sociale, in gran parte ereditata dal conservatorismo dello Stato liberale⁴²⁵.

Tutte queste caratteristiche resero la legge del 1923 un testo di riferimento per circa un decennio, ritoccato soltanto rispetto alla composizione degli organismi censori. Probabilmente in seguito alla pressione degli intellettuali e soprattutto degli ambienti cattolici da cui provenivano parte dei rappresentanti della cittadinanza, con un tempestivo intervento del 18 settembre 1924 (regio decreto n. 1682), fu ben presto reinserita anche nella prima commissione la madre di famiglia, oltre che il magistrato, mentre nella giunta d'appello ricomparve l'esperto in materia artistica e letteraria che prese il posto del funzionario di polizia: le dinamiche del dibattito nel primo grado d'esame - presieduto dall'unico rappresentante dell'Amministrazione - restarono, tuttavia, limitate dal numero assai ristretto dei componenti, solo tre invece che sette⁴²⁶.

Prima del nuovo intervento sugli organi deputati operato dal decreto legge n. 941 del 9 aprile 1928, altri due provvedimenti, pur non direttamente incentrati sulla censura, modificarono i meccanismi di controllo nella seconda metà degli anni Venti: con l'istituzione dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia nel 1925 si attribuì, infatti, alle commissioni il compito di valutare quali film dovessero essere vietati ai minori, e, due anni più tardi, fu concessa ai censori anche la facoltà di esprimere un

⁴²⁵ Ivi, pp. 18-19.

⁴²⁶ E. G. Laura, *Vicende legislative della censura in Italia*, «Bianco e Nero», cit., p. 13.

giudizio sul valore artistico dei prodotti sia italiani che stranieri. Introducendo il vincolo per i gestori di sale di prima visione di programmare un determinato numero di pellicole nazionali rispondenti ai precisi criteri indicati, la legge n. 1121 del 16 giugno 1927 precisava le qualità artistiche e tecniche che i film che aspiravano a beneficiare di tale agevolazione avrebbero dovuto possedere, assegnando agli organi censori l'onere di esprimere tale valutazione qualitativa⁴²⁷.

Al rafforzamento della soggettività dei criteri con l'introduzione del concetto di "valore artistico", alla fine del decennio si aggiunsero, inoltre, altre due tendenze significative: la prima consisteva nell'aumento progressivo del numero dei controllori, incrementato nel 1928 a sei nella commissione di prima istanza con l'ingresso di due rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale e di un rappresentante del Ministero delle Colonie, quest'ultimo chiamato a pronunciarsi in caso di revisione di copioni o pellicole di soggetto coloniale. Tale propensione fu confermata dalla legge successiva, la n.1103 del 24 giugno 1929, con la quale i commissari divennero dieci in primo grado e tredici in appello, e che segnò l'inizio di una crescente politicizzazione della struttura censoria. Da quel momento in poi, infatti, si registrò la presenza diretta di un esponente del Partito Nazionale Fascista nominato dal segretario stesso, che andò a sommarsi a quella dei rappresentanti dei Ministeri (nel caso specifico di quello delle Corporazioni), frutto probabilmente di una pressione diretta degli stessi, interferenza di cui – come sottolinea Gili - si sarebbero ravvisati gli effetti anche nell'evoluzione giuridica degli anni avvenire. L'ampliamento degli organismi censori con l'inclusione di componenti tecniche individuate tra le figure professionali dell'Istituto Nazionale LUCE e dell'Ente

⁴²⁷ Ibidem.

Nazionale per la Cinematografia (sia in primo che in secondo grado) e di due esperti competenti in materia artistico-letteraria nominati dal Ministero dell'Educazione Nazionale (commissione d'appello) determinò, tuttavia, conseguenze negative: la mancanza di omogeneità portò spesso a discussioni e divergenze di posizioni non gradite ai vertici fascisti. Già nel 1931 (decreto n. 587 del 18 giugno) si verificò pertanto l'inversione di tendenza con il ritorno a cinque membri nella commissione di prima istanza e sette in quella di secondo grado in cui, tuttavia, la rappresentanza politica e statale continuava a mantenere la propria posizione forte, essendo, tra l'altro supportata, dall'introduzione di un rappresentante del Ministero della Guerra e di uno del Ministero delle Colonie in caso di esame di un film di soggetto attinente⁴²⁸.

È a metà degli Trenta, d'altronde, che si attua la vera rottura con il passato nella politica cinematografica del regime anche rispetto alla censura. Dal 1934 la responsabilità amministrativa e i poteri di controllo passarono dal Ministero dell'Interno alle dipendenze del neonato Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Non solo la composizione degli organismi fu uniformata con la presenza di un rappresentante rispettivamente del Ministero dell'Interno, delle Corporazioni, della Guerra, del PNF e dei Gruppi Universitari Fascisti (legge n. 65 del 10 gennaio 1935) ma i lavori delle commissioni dovevano essere presenziate da un funzionario del Sottosegretariato e dal Sottosegretario in persona o, per delega, dal Direttore Generale per la Cinematografia in appello. In tal modo si concluse quel processo di irrigidimento del controllo amministrativo e politico sul cinema

⁴²⁸ J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit. p. 22-23.

italiano⁴²⁹, con la scomparsa totale delle componenti tecniche e persino di quelle categorie che sin dall'inizio avevano avuto una sorta di diritto di prelazione sulla vigilanza morale delle opere filmiche come i magistrati o le madri di famiglia.

Come fa notare Alfonso Venturini in un recente studio, ad amministrare la censura non era più un prefetto di carriera come Leopoldo Zurlo ma un uomo del regime quale Luigi Chiarini. E il cambiamento non fu solo nominale ma sostanziale: Zurlo aveva interpretato il ruolo di censore in senso classico «armato di forbici con un criterio passivo e negativo»; i suoi interventi erano rivolti principalmente ai film d'importazione – che tra l'altro costituivano la maggioranza delle opere proiettate – soprattutto appartenenti al genere gangsteriano e consistevano per lo più nell'eliminazione di scene cruente. Quando Freddi subentrò nel ruolo di guida della censura, introdusse un cambiamento di mentalità:

«la censura non doveva avere solo il compito di proibire o di tagliare, di intervenire cioè *post-facto*, di giudicare film italiani ed esteri già realizzati, ma doveva assumere un ruolo attivo e propositivo “per sviluppare un’opportuna funzione ispiratrice”. Si doveva abbandonare il “criterio passivo e negativo”, per usare le parole di Freddi, per intraprendere un’azione ‘positiva’, volta a condizionare la produzione cinematografica, in modo da ottenere film non solo che non offendessero lo spirito fascista, ma che fossero adeguati, consonanti, se non propriamente propagandisti, al regime fascista.

[...] Nelle sue memorie Freddi si vantò che nessun film italiano fu proibito nel periodo in cui lui fu a capo della Direzione [...]. In effetti era ben difficile sfuggire al suo controllo, che esercitò in

⁴²⁹ Ibidem. Il quadro delineato si completò con il provvedimento legislativo n. 926 del 29 maggio 1939 che aggiunse quale membro supplementare alle commissioni di revisione un rappresentante del Ministero dell’Africa Italiana, il cui parere contribuiva a determinare la scelta delle pellicole da destinare ai territori conquistati dal regime.

maniera attenta intervenendo puntualmente nella fase progettuale, favorito in questo dal sistema delle anticipazioni statali e dei mutui bancari»⁴³⁰.

In effetti la morsa del controllo statale sulla cinematografia era divenuta nel tempo piuttosto stretta: l'evoluzione delle modalità di funzionamento della censura che abbiamo delineato furono supportate, dall'«era Freddi» in poi, da un'applicazione molto più puntuale e attenta della revisione preventiva delle sceneggiature, che a lungo erano state presentate contestualmente alle pellicole già realizzate, prassi questa che aveva ridotto l'esame delle stesse a una pura formalità. La consuetudine fu in gran parte scardinata grazie all'integrazione del meccanismo censorio con il sistema di sovvenzionamento finanziario alla produzione che costituì, come vedremo, un altro punto forte dell'interventismo fascista in ambito cinematografico⁴³¹.

Come avverte Gili, d'altronde, è bene stare attenti a non sopravvalutare l'importanza della censura nei confronti del cinema italiano: per tutti gli anni Venti come per la prima metà del decennio successivo, l'attività di controllo si concentrò soprattutto sui film stranieri dato l'esiguo numero di produzioni nazionali; l'irrigidimento del controllo soprattutto di revisione preventiva dei progetti dal 1935 camminò di pari passo con l'autocensura diffusa tra autori e produttori. Se questi ultimi non volevano mettere a rischio i loro investimenti in opere che avrebbero potuto essere in seguito ostacolate o proibite, anche gli stessi sceneggiatori finivano per prediligere soggetti innocui per l'ordine stabilito o abbandonavano arrendevolmente progetti innovativi o potenzialmente sgraditi. Inquadrata la

⁴³⁰ A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 49-50.

⁴³¹ Per accedere alle sovvenzioni e alle agevolazioni economiche i produttori non potevano esimersi dal presentare preventivamente i progetti alla Direzione Generale, subendo spesso gli interventi ostativi dello stesso Freddi (ivi, p. 51).

questione in quest'ottica più complessiva, dunque, non meraviglia che i casi di film italiani che ebbero problemi con la censura siano stati poco numerosi, ancor prima dell'accentuazione della burocratizzazione a scapito dell'influenza politica sulla pratica censoria e di un certo rilassamento nel controllo del contenuto morale dei film registrato soprattutto dal 1939 in poi, quando sugli schermi furono portate opere che affrontavano temi insoliti, tradizionalmente respinti quali il suicidio, la prostituzione, il delitto passionale e le ragazze madri⁴³².

2. MISURE DI TUTELA DELLA PRODUZIONE NAZIONALE E FINANZIAMENTI STATALI

Nel momento in cui il regime fascista ascese al potere il cinema italiano stava vivendo una profonda crisi di produzione⁴³³ che i vertici del fascismo sostanzialmente ignorarono: il governo, infatti, non adottò nessun provvedimento di carattere economico rivolto alla salvaguardia e al sostegno del settore per quasi tutti gli anni Venti⁴³⁴. I primi e unici interventi del decennio che cominciarono a

⁴³² Sul funzionamento della censura nelle diverse stagioni del Ventennio fascista J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit. pp. 27-68.

⁴³³ Sulle vicissitudini dell'industria italiana in quegli anni e sull'analisi delle motivazioni che portarono al declino di una produzione prima fiorente e all'avanguardia si veda Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000³, pp. 132-136.

⁴³⁴ Riguardo alla questione più generale dell'intervento dello Stato nell'economia, soprattutto nella situazione determinata dalla "grande crisi" del 1929, nonché dell'orientamento non pienamente assecondato di alcuni ambienti politici fascisti a favore di una gestione "programmatica" del settore, Renzo De Felice sottolinea l'ambivalenza della politica mussoliniana. Se è «fuor dubbio che Mussolini si rese conto assai presto non solo della gravità della crisi e della sua sostanziale diversità rispetto alle solite crisi congiunturali», come pure della necessità di intervenire in favore delle industrie in difficoltà ridimensionando i precedenti programmi ruralistici, è pur vero che «non imboccò mai la via [...] di una vera e propria pianificazione degli interventi e programmazione degli obiettivi da realizzare [...] e preferì invece ricorrere ad una serie di provvedimenti anche assai significativi - si pensi alla costituzione dell'IMI e dell'IRI - ma, in apparenza e in vari casi sostanzialmente episodici, spesso non ben coordinati e in contraddizione tra loro [...]» (Renzo De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1996 - prima edizione 1974 -, pp. 163 e 167). In questo quadro complessivo non sorprende neanche il ritardo nell'intervento

determinare una sia pur timida inversione di tendenza avvennero nel 1927 e nel 1928. La prima misura protezionistica fu varata con la legge n. 1121 del 16 giugno 1927 a firma del Ministro dell'Economia Giuseppe Belluzzo con la quale si sanciva l'obbligo per le sale di prima visione di riservare alle pellicole nazionali non meno della decima parte delle giornate di spettacolo annuali, con l'esclusione del periodo estivo (1 luglio - 30 settembre)⁴³⁵. Contestualmente, venivano stabiliti anche i criteri per l'attribuzione del requisito di italianità⁴³⁶: godevano di tali vantaggi solo i film realizzati in Italia da imprese costituite nel regno, con personale direttivo, tecnico e artistico in prevalenza italiano e con un soggetto ideato o adattato per la trasposizione cinematografica da autori italiani⁴³⁷. L'anno successivo, con un decreto del 10 agosto 1928 (n. 1943), si crearono i presupposti per l'intervento diretto dello Stato nella formazione di aziende e società attive nel settore cinematografico. Permettendo all'Istituto LUCE, ad alcune banche (Banca Nazionale del Lavoro, Banco di Napoli e

in favore dell'industria cinematografica, tanto più considerando che, come osserva Gian Piero Brunetta, «il fascismo, che pure si è posto il problema della copertura nei confronti della grande industria, non può occuparsi di strutture inesistenti» essendosi la cinematografia nazionale «dissolta con un andamento progressivo ed irreversibile» (Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009, p. 3).

⁴³⁵ Il Ministro per l'Economia Nazionale avrebbe fissato la percentuale dei film italiani rispetto a quelli esteri modificandola in base alla produzione del Paese: come è stato osservato, la norma fu apprezzata per la sua flessibilità (Daniela Manetti, *«Un'arma poderosissima». Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 62).

⁴³⁶ In generale, la necessità di determinare in anticipo i criteri per l'attribuzione della nazionalità è legata alla specificità del prodotto filmico: mentre nelle altre industrie la collocazione fisica della sede di produzione è sufficiente per l'inclusione dell'azienda nell'economia nazionale e quindi ad erogare le provvidenze, la complessità dell'industria cinematografica, coinvolgendo una molteplicità di figure professionali e prevedendo diverse fasi realizzative e di commercializzazione, quasi mai gestite da un'unica società, rende imprescindibile la definizione di tale presupposto giuridico, indispensabile nel caso specifico di questa legge per stabilire gli obblighi degli esercenti e, successivamente all'introduzione degli incentivi economici, per accedere alle varie forme di sostegno (ivi, p. 64).

⁴³⁷ A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 12-13. I criteri necessari per il riconoscimento del requisito di prodotto nazionale sarebbero poi divenuti nel corso degli anni successivi sempre più restrittivi. Secondo le valutazioni dell'autore, la portata della legge "Belluzzo" fu molto limitata sia perché le sale di prima visione erano solo un centinaio rispetto ad un totale di 2.700 esercizi esistenti ed erano, tra l'altro, esentate dal rispettare l'obbligo per tre mesi l'anno, sia per la scarsità delle produzioni nazionali, con un rapporto di uno a dieci tra i film italiani e quelli esteri che, in fin dei conti, vincolava la programmazione di 27 giorni all'anno appena. Nonostante ciò, l'industria nazionale non riusciva a garantire la fornitura necessaria agli esercenti che, pertanto, criticarono e nei fatti disattesero le prescrizioni di legge.

Banco di Sicilia) e ad altri enti, come l'INA, l'Opera Nazionale Combattenti, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni degli Infortuni sul Lavoro, di concorrere alla formazione di imprese aventi per finalità la produzione, la distribuzione e l'esibizione di pellicole cinematografiche si diede di fatto il via a un processo che portò alla fondazione dell'Ente Nazionale per la Cinematografia (ENAC). La semiprivata società per azioni costituita dall'INA, dalla suddetta Cassa e dalle banche autorizzate dalla legge con l'intento di rilanciare l'industria cinematografica svolgendo un'attività sia produttiva che commerciale, può essere considerata «per soggetti promotori e scopi sociali [...] una sorta di prima versione dell'ENIC»⁴³⁸, l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche fondato nel novembre del 1935 con l'acquisizione di alcuni rami della Società Anonima Stefano Pittaluga, la più importante impresa italiana attiva in quegli anni nel settore⁴³⁹.

L'autentica svolta della politica del regime in materia cinematografica è, tuttavia, individuabile solo con l'inizio del decennio successivo che coincise con l'approvazione della cosiddetta "legge Bottai" (18 giugno 1931, n. 918), dal nome del Ministro delle Corporazioni dimostratosi particolarmente attento al cinema e alle sue sorti in un momento in cui la crisi industriale aveva toccato il fondo. Il provvedimento, con il quale il fascismo delegava «l'industria cinematografica a occuparsi esclusivamente del divertimento di massa, ben consapevole di aver raggiunto un controllo molto efficace su tutte le manifestazioni della vita pubblica e

⁴³⁸ Ivi, p. 14.

⁴³⁹ Come sottolinea Gili, quest'organo misto, dotato di capitali sia pubblici che privati, ebbe vita breve e merita di essere segnalato solo come antesignano dell'ENAC: attivo soprattutto nell'ambito della distribuzione, acquisì per lo più pellicole tedesche poco redditizie perché poco apprezzate dal pubblico; surclassato dalla concorrenza degli altri distributori soprattutto stranieri, fu liquidato alla fine del 1930 (J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit. p. 99).

su tutti i mezzi di informazione»⁴⁴⁰, introduceva come novità fondamentale la previsione di finanziamenti direttamente elargiti dallo Stato: come è stato sottolineato «si inaugurava la politica delle sovvenzioni alla produzione, che si dimostrerà irreversibile, segnando la fine dell'epoca in cui i produttori dovevano far quadrare i bilanci con i soli incassi»⁴⁴¹. D'allora innanzi si prevedeva di riconoscere a ogni pellicola nazionale dotata dei requisiti di dignità artistica un contributo pari al 10% delle entrate totalizzate: nonostante la composizione di una commissione *ad hoc* da parte del Ministero delle Corporazioni che elargiva i premi, le indicazioni fornite dal legislatore erano così vaghe che si finì per riconoscerli indistintamente a tutti i film, trasformandoli in finanziamenti “a pioggia” e non basati su criteri qualitativi. La constatazione del fatto che a beneficiare maggiormente della misura fu principalmente la Cines di Pittaluga, che da tempo aveva esercitato pressioni in questa direzione, non sminuisce la sua importanza sul piano dell'evoluzione della politica cinematografica di regime dal momento che essa determinò un cambiamento sostanziale nei rapporti tra Stato e industria cinematografica⁴⁴², che cominciò a mostrare i suoi effetti già due anni dopo. Con il Regio decreto n. 1414 del 5 ottobre 1933⁴⁴³, infatti, si rafforzava il sistema protezionistico aumentando l'obbligo di proiezione di film italiani e vincolando sempre di più l'industria privata al potere politico. Lasciando immutata l'esclusione del periodo estivo, la nuova misura imponeva anche alle sale di seconda visione delle città con più di cinquantamila abitanti, per ogni tre pellicole straniere, l'esibizione di un film sonoro nazionale «ad

⁴⁴⁰ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Ossessione”. 1929-1945*, cit., p. 34.

⁴⁴¹ A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. p. 18.

⁴⁴² Ivi, pp. 19-20.

⁴⁴³ Come vedremo successivamente, il provvedimento legislativo operava interventi significativi anche in materia di doppiaggio.

intreccio di metraggio non inferiore a 1.5000 metri»⁴⁴⁴ (art. 8) non esibito nelle sale del Regno nelle precedenti stagioni⁴⁴⁵. Ai lungometraggi nazionali a cui venivano riconosciuti «pregi di dignità artistica e di esecuzione tecnica» prodotti per intero dopo il 1° luglio 1933 venivano, inoltre, assegnati dei premi di qualità (art. 7) per un totale di due milioni di lire annui (ammontare innalzato negli anni seguenti prima a 3 e poi a 4 milioni e mezzo)⁴⁴⁶ non più in maniera automatica ma in seguito al parere vincolante di una commissione composta dai rappresentanti della Corporazione dello spettacolo, dei ministeri delle Corporazioni, delle Finanze e degli Interni, della Confederazione dei sindacati fascisti dei professionisti e artisti, della Federazione nazionale degli industriali e dei sindacati fascisti dello spettacolo e da due esperti designati dalla Corporazione dello spettacolo⁴⁴⁷.

3. L'OBBLIGO DEL DOPPIAGGIO

Un altro aspetto importante della legislazione dei primi anni Trenta fu l'introduzione di nuove norme sul doppiaggio con l'istituzione di una relativa tassa e

⁴⁴⁴ Tale vincolo serviva a escludere esplicitamente dal computo la proiezione di cortometraggi e cinegiornali.

⁴⁴⁵ Il medesimo ottavo articolo precisava l'obbligo di proiettare ogni trimestre non meno di tre pellicole nazionali.

⁴⁴⁶ A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 28-29. Almeno per il primo anno i premi di qualità furono attribuiti in maniera piuttosto generosa ai venticinque film che rappresentavano la quasi totalità della produzione nazionale; successivamente i criteri divennero più selettivi anche se il numero delle opere premiate, ancora alto anche se ridotto, rivela la volontà di non creare scontento tra i produttori.

⁴⁴⁷ *Norme di attuazione del Regio decreto-legge 5 ottobre 1933, n. 1414, convertito nella legge 5 febbraio 1934, n. 320*, testo riprodotto in Lorenzo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. IV, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2014, pp. 585-587. L'articolo 6 del decreto attuativo (modificato dagli articoli 4 e 5 della legge n. 65 del 10 gennaio 1935) precisava, inoltre, che la commissione sarebbe stata presieduta dal Direttore Generale per la Cinematografia presso il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda mentre un funzionario della medesima istituzione avrebbe svolto il ruolo di segretario. Perché le deliberazioni fossero valide sarebbe stata necessaria la presenza della maggioranza dei componenti e, in caso di parità, sarebbe risultato determinante il voto del Presidente (p. 587).

il divieto di circolazione dei film doppiati all'estero. I primi articoli del regio decreto dell'ottobre 1933 recitavano precisamente:

«Art. 1

È vietata la proiezione nelle sale del Regno delle pellicole cinematografiche sonore non nazionali ad intreccio di metraggio non inferiori a 1.000 metri, il cui adattamento supplementare in lingua italiana – doppiaggio e post-sincronizzazione – sia stato eseguito all'estero.

Art. 2

Le pellicole sonore non nazionali potranno essere ammesse alla proiezione nelle sale del Regno, purché il rispettivo adattamento supplementare in lingua italiana [...] sia stato eseguito in Italia con l'osservanza delle seguenti condizioni:

- a) che l'adattamento supplementare sia stato effettuato in studi o stabilimenti situati nel territorio del Regno;
- b) che la totalità del personale artistico ed esecutivo impiegato per realizzare tale adattamento sia di nazionalità italiana [...].

Art. 5

A decorrere dall'entrata in vigore del presente decreto, chiunque effettui nel Regno l'adattamento supplementare in lingua italiana di pellicole cinematografiche sonore estere è tenuto al pagamento di una tassa di lire 25.000 per ognuna delle pellicole estere prodotte, per le quali dal Ministero dell'Interno sia rilasciato il *nulla osta* a norma del precedente articolo 3⁴⁴⁸.

Art. 6

I produttori di pellicole nazionali, i quali eseguano o facciano eseguire in Italia adattamenti supplementari in lingua italiana di pellicole sonore estere, sono esonerati dalla tassa di cui all'articolo precedente, in ragione di tre adattamenti per ogni pellicola nazionale prodotta e proiettata in pubblico dopo il 1° luglio 1933 [...]»⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Il citato articolo stabiliva che il nulla osta per la rappresentazione in pubblico delle pellicole sonore non nazionali sarebbe stato rilasciato dal Ministero dell'Interno, previa presentazione da parte dell'interessato di un certificato dell'Ispettorato corporativo attestante che l'adattamento era stato eseguito nell'osservanza delle disposizioni di legge.

⁴⁴⁹ *Tutela della industria cinematografica nazionale. Provvidenze varie a favore della industria cinematografica italiana. Regio decreto-Legge 5 ottobre 1933, n. 1414 («Gazzetta Ufficiale», 11*

Il problema della lingua, in realtà, era stato avvertito sin dall'introduzione del sonoro in Italia più che altrove data l'alta percentuale di film stranieri distribuiti e importati in larga misura dagli Stati Uniti. Già nel 1930, pertanto, il regime fascista era intervenuto sulla questione con una circolare del Ministero degli Interni⁴⁵⁰ che vietava la proiezione di pellicole contenenti dialoghi in altri idiomi diversi dall'italiano, ufficialmente per difendersi dall'invasione delle lingue straniere, considerato pericoloso viatico in grado di minare identità e dignità nazionale⁴⁵¹. Dopo la soluzione del problema dell'adattamento linguistico con la creazione di studi di registrazione autoctoni a partire dal 1932, che aveva posto fine alla pratica dell'eliminazione del parlato con l'introduzione di lunghe didascalie esplicative della trama⁴⁵² e aveva offerto una ben più valida alternativa ai fallimentari tentativi di versioni multiple o di doppiaggio con attori di origine italiana sperimentati dalle case di produzione americane⁴⁵³, il fascismo trasformò, dunque, ingegnosamente la necessità dell'adattamento in un'occasione di sviluppo per l'industria cinematografica nostrana attraverso l'ideazione del sistema dei buoni di doppiaggio. Non soltanto si svilupparono in Italia competenze e strutture specializzate nella

novembre 1933, n. 261) convertito nella legge 5 febbraio 1934, n. 320-legge 13 giugno 1935, n. 1083, riportato in L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. IV, cit. p. 583 e seguenti.

⁴⁵⁰ L'obbligo di eliminare le scene parlate in lingue straniere dai film sonori non sembra contenuta in nessuna legge o decreto: l'unico documento relativo è un comunicato del 22 ottobre 1930 dell'agenzia Cosmos, incaricata da produttori e importatori di curare le pratiche presso il Ministero dell'Interno. L'iniziativa venne in seguito attribuita al sottosegretario agli Interni Leandro Arpinati (Riccardo Redi, *La legislazione*, ivi, p. 395).

⁴⁵¹ Nell'assenza di notizie più precise riguardanti questa presa di posizione del governo, è stato ipotizzato che alla sua origine, al di là dei pur validi motivi nazionalistici, ci fosse la volontà di ritardare la circolazione di pellicole sonore per dar modo anche alle sale più piccole di adeguare le proprie apparecchiature e di competere con le poche lussuose già attrezzatesi (A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 15-16).

⁴⁵² Mario Quargnolo, *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, La Cineteca del Friuli, Gemona (Udine) 1986.

⁴⁵³ Cosetta G. Saba, Giulio Bursi, *Le versioni multiple*, in L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. IV, cit. pp. 342-355.

sostituzione della banda sonora originale creando occasioni di lavoro per tecnici e attori italiani, ma a decorrere dall'entrata in vigore del decreto-legge del 1933 i proventi della tassazione di 25.000 lire per ogni pellicola doppiata in Italia sarebbero stati versati in apposito capitolo del bilancio d'entrata (art. 5). Contestualmente venivano esentati dal pagamento del balzello i produttori di pellicole nazionali che per ogni film realizzato avrebbero ottenuto, pertanto, tre buoni di doppiaggio cedibili dietro pagamento⁴⁵⁴ e corrispondenti a 75.000 lire: una fonte di guadagno direttamente proporzionale al numero dei film prodotti. Come sottolinea Gili,

«[...] si tratta di un sistema molto abile, poiché lo Stato aiuta i produttori senza sborsare nulla: i poteri pubblici si limitano a sorvegliare la transazione che si opera tra produttori e importatori. In un certo qual modo, lo Stato mette gli stranieri a contribuzione nel finanziamento della produzione italiana. Siccome gli importatori sono per la maggior parte le filiali delle più grandi case di produzione americane, il sistema de buoni di doppiaggio è un modo di obbligare tali società ad aiutare i produttori italiani reinvestendo una parte del denaro guadagnato dai film americani con la loro proiezione nelle sale del Regno»⁴⁵⁵.

Oltre a rivelarsi redditizio per l'erario garantendo un utile per lo Stato anche al netto delle somme erogate in premi, la normativa sul doppiaggio, probabilmente figlia anche delle pressioni della associazione dei lavoratori dello spettacolo, aveva, in realtà, anche un altro vantaggio niente affatto trascurabile: gli adattamenti

⁴⁵⁴ L'esonero veniva concesso dietro esibizione di un certificato rilasciato dal Ministero delle Corporazioni attestante il riconoscimento del requisito di nazionalità (art. 6).

⁴⁵⁵ A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit. pp. 134-135. Lo studioso transalpino sottolinea come questo sistema sia rimasto in vigore sostanzialmente fino alla fine del decennio: tra il 1933 e il 1937, infatti, la tassa di doppiaggio fu innalzata prima a 30.000 (regio decreto legge n. 1749 del 26 settembre 1935) poi a 50.000 lire con l'aumento del numero di buoni da tre a quattro (regio decreto legge n. 861 del 29 aprile 1937). Dal 1939, con la partenza dal suolo italico delle *majors* americane le somme così ricavate diminuirono sensibilmente: per questo nel 1940 (legge n. 692 del 27 maggio) la tassa fu aumentata fino a 75.000 lire e il numero dei buoni scese da quattro a due, adattandosi così la normativa allo *status* delle importazioni.

costituivano, infatti, una preziosa occasione per intervenire direttamente sul testo filmico, alterando o sopprimendo piuttosto agevolmente parti di dialogo sgradite al regime⁴⁵⁶. Un ulteriore strumento, dunque, utilizzato nell'articolato sistema di controllo ideato per il cinema e in grado di determinare conseguenze positive anche sulla «purezza della lingua»: la pratica del doppiaggio *made in Italy* consentiva, infatti, anche di dare impulso all'omogeneizzazione idiomatica e culturale, con la messa al bando dei dialetti e dei regionalismi voluta dal fascismo⁴⁵⁷. Se la possibilità di visionare il film in versione originale e di indicare le “opportune” modifiche fu all'inizio piuttosto limitata, la creazione nel 1934 del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda segnerà uno spartiacque definitivo anche in questo ambito.

4. LA «FASCISTIZZAZIONE» DEL CINEMA ITALIANO (1934-1938)

A partire dalla metà degli anni Trenta prese corpo il nuovo corso della politica cinematografica del regime fascista informata dalle riflessioni e dal pensiero di una figura chiave quale quella di Luigi Freddi. Giornalista e attivista della prima ora, il camerata milanese⁴⁵⁸ finì per condizionare a tal punto il periodo tra il 1934 e il 1939 da indurre gli studiosi a denominare «era Freddi» quell'arco temporale nel quale ricoprì la carica di Direttore generale della cinematografia⁴⁵⁹. Ispirata in maniera totale alle teorie corporative e, per quanto concerne i contenuti, al modello produttivo

⁴⁵⁶ A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 30-31.

⁴⁵⁷ Fabio Rossi, *La lingua doppiata*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, vol. V, cit., pp. 404-412.

⁴⁵⁸ Per un sintetico profilo biografico di Freddi con la ricostruzione delle tappe del suo «innamoramento» per il cinema si veda Vito Zagarrò, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media del regime*, Bulzoni Editore, Roma 2009, pp. 164-169.

⁴⁵⁹ G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Osessione”. 1929-1945*, cit., p. 13 e seguenti.

hollywoodiano⁴⁶⁰, la sua azione si basava sulla convinzione che allo Stato spettasse il compito di programmare e orientare una politica economica che non mirasse tanto al profitto quanto al raggiungimento di un giusto equilibrio tra domanda e offerta dei prodotti. Se era vero che dal suo punto di vista il regime doveva intervenire concretamente per ricondurre sotto il suo controllo centralistico uno dei pochi settori che ancora se ne situavano ai margini, erano, tuttavia, da evitare l'irruenza e la risolutezza asfissiante adottate in Germania⁴⁶¹ sotto la guida di Paul Joseph Goebbels⁴⁶². Mirando all'attuazione di un programma integrato volto al coordinamento capillare e intelligente dell'intero settore più che all'esercizio della coercizione autoritaria o alla promozione di un cinema di Stato, il regime avrebbe dovuto a suo parere

«[...] imporre le sue decisioni su tutti gli aspetti dell'industria cinematografica, dalla produzione alla distribuzione alla censura alla proiezione dei film. Corollario di una così ampia affermazione dell'autorità statale era poi l'obbligo del regime di garantire all'industria il pieno appoggio finanziario e politico dello Stato. Alla stregua di queste ambizioni era necessario [...]

⁴⁶⁰ Per Freddi, sottolinea Jean A. Gili, la statalizzazione del cinema è «più una *moralizzazione* che una *politizzazione* rigorosa» che potrebbe conseguire risultati addirittura contrari a quelli sperati: in questa prospettiva, il riferimento prescelto è il cinema hollywoodiano, un ideale, cioè, «di “buon gusto” e di ordine morale [...] in fin dei conti più efficace dal punto di vista politico che non un martellamento aggressivo quando si tratti di cullare il pubblico nell'illusione di un'Italia fascista felice e ordinata» (Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit. pp. 92-93).

⁴⁶¹ Come osserva Brunetta, per comprendere la politica manageriale di Freddi è fondamentale tener presente il suo rifiuto per i metodi attuati dal Ministro della Propaganda del Terzo Reich esplicitamente espresso in una relazione scritta per il Ministro della Cultura Dino Alfieri di ritorno da un viaggio in Germania nell'agosto 1936. Si veda al riguardo Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza Editore, Roma-Bari 1975, pp. 458-464.

⁴⁶² La contraddizione presente nell'orientamento di Freddi, che «da un lato guarda alla Germania e alla Russia decisamente orientate verso il controllo statale [...] e dall'altra ha il mito di Hollywood dove l'industria è invece regolata da un oligopolio di produttori privati», coincide - sottolinea Vito Zagarrìo - con una delle contraddizioni dello stesso fascismo che «cerca “una terza strada” tra Mosca e New York, tra Berlino e Los Angeles» (V. Zagarrìo, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media del regime*, cit., p. 167-168).

riconoscere apertamente che tutti gli organismi esistenti si erano dimostrati incapaci di risolvere i problemi del settore»⁴⁶³.

Appurata l'esigenza della creazione di un ufficio completamente nuovo, conclusione alla quale era giunto anche Galeazzo Ciano, dall'agosto del 1933 nominato a capo dell'Ufficio stampa del governo trasformato nel settembre dell'anno successivo in Sottosegretariato per la stampa e la propaganda⁴⁶⁴, si procedette con l'istituzione della Direzione generale per la cinematografia (Regio decreto n. 1565 del 18 settembre 1934). Articolato nelle quattro divisioni degli affari generali affidata a Mario Binna, della sovrintendenza alla produzione sotto la guida di Esodo Pratelli, delle questioni culturali e della stampa cinematografica assegnata a Luigi Chiarini e, infine, della sezione per censura, premi e commercio diretta da Jacopo Comin⁴⁶⁵, quest'organismo unico e centralizzato avrebbe avuto il compito di agire a tutto campo, «controllando, in pari tempo, il bilancio generale della produzione e la formazione di una cultura cinematografica, la creazione di un ente capace di formare i futuri quadri professionali e ogni altro tipo di iniziativa e manifestazione cinematografica in Italia e all'estero»⁴⁶⁶.

⁴⁶³ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, cit. p. 291.

⁴⁶⁴ Destinato a divenire il fulcro della politica culturale fascista, sotto la guida del genero del duce il Sottosegretariato assunse le funzioni prima esercitate dai ministeri dell'Interno, delle Corporazioni e dell'Educazione nazionale in materia di cinema, turismo, radiodiffusione, musica e teatro fino a che, nel giugno del 1935, non fu elevato al rango di dicastero. Dopo la nuova espansione connessa con le esigenze propagandistiche della guerra italo-etiopeca, l'istituzione affidata dal giugno 1936 a Dino Alfieri fu ribattezzata, nel maggio dell'anno successivo, con la denominazione di Ministero della Cultura Popolare. Secondo Cannistraro con questa trasformazione il regime rafforzò il suo controllo su tutti i campi della vita culturale tanto che propaganda e cultura finirono col divenire due aspetti di una politica unica, finalizzata ad accrescere e perfezionare l'efficacia della dittatura di massa (Ivi, pp. 98-171).

⁴⁶⁵ Ad eccezione del viceprefetto Binna, tutti i collaboratori di Freddi avevano competenze specifiche e provenivano dagli ambienti artistici e culturali (A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit. pp. 35-37).

⁴⁶⁶ G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, cit., p. 43.

Gli effetti del nuovo corso impresso alla politica fascista non tardarono a palesarsi: il processo di statalizzazione si concretizzò, infatti, a partire dal 1935 nella fondazione dell'Ente Nazionale Italiano di Cinematografia (ENIC), destinato ad occuparsi di distribuzione ed esercizio attraverso il primo circuito di sale gestito direttamente dallo Stato e composto inizialmente da 29 imprese dislocate nei maggiori centri urbani⁴⁶⁷, nella creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e della Mostra di Venezia, nella costruzione di Cinecittà e nell'istituzione della Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro.

Più che di iniziative completamente nuove e originali, in realtà, si trattò in alcuni casi della trasformazione di organismi preesistenti che vennero inglobati in una struttura centralizzata e integrata sotto il diretto controllo governativo. La manifestazione veneziana, ad esempio, inaugurata il 6 agosto 1932 con la denominazione di Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica, non fu inizialmente organizzata dallo Stato bensì dagli enti locali, dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e dalla Biennale⁴⁶⁸. Dopo i primi anni di relativa autonomia, tuttavia, il festival fu sempre più politicizzato fino al completo assoggettamento a partire dal 1938: negli anni Trenta esso costituì,

⁴⁶⁷ Dotato inizialmente di un capitale di 600 milioni, nel 1941 l'ENIC giungerà a contare su una rete di 95 esercizi (Ivi, p. 14).

⁴⁶⁸ Se la paternità dell'idea di dedicare al cinema una manifestazione all'interno del più ampio contesto della Biennale rimane di difficile attribuzione, ben più chiaro appare il disegno generale che porta al varo del festival e in cui l'interesse governativo per la rassegna veneziana gioca un ruolo primario. Dal 1928, infatti, la Biennale ricevette il riconoscimento del regime a cui fece seguito la fondazione due anni dopo dell'ente autonomo: la manifestazione passò, così, dal controllo del Comune che l'aveva gestita dal 1885 a quello di un comitato di nomina governativa. Il sovvenzionamento di 200.000 lire consentì l'avvio di una politica di sviluppo che perseguì l'ambizioso obiettivo di rappresentare al Lido tutte le arti, cinema compreso. Come è stato osservato, proprio la sua collocazione in seno ad una esposizione internazionale così prestigiosa rappresentò la cifra di novità più significativa di un festival concepito inizialmente come evento di contorno ma che segnò il riconoscimento della pari dignità del cinema rispetto alle arti figurative, alla musica e al teatro, di ben più antico e nobile lignaggio (Francesco Del Bono, *Nascita del festival di Venezia*, in L. Quaresima (a cura di) *Storia del Cinema Italiano. 1924-1933*, vol. IV, cit., pp. 406-407).

pertanto, «un simbolo importante delle ambizioni culturali del fascismo e una vetrina dell'Italia fascista»⁴⁶⁹.

Dinamiche simili sono ravvisabili anche nella genesi del Centro Sperimentale: l'esigenza di una agenzia di formazione per le professionalità del settore era stata avvertita sin dall'epoca del muto tanto che alcune case di produzione si erano dotate almeno di qualche scuola di recitazione. A dispetto del fiorire di piccole iniziative private sparse sul territorio, già all'inizio degli anni Trenta si era affermata nel dibattito culturale e politico la necessità di un progetto articolato e organico in grado di garantire la formazione di tutte le figure artistiche e tecniche del cinema: precisamente la proposta che formulò Anton Giulio Bragaglia in una relazione redatta per la Corporazione dello Spettacolo in cui si possono rintracciare i fondamenti teorici del Centro. Annunciata già dal 1930, anche se costituita ufficialmente solo due anni dopo, la scuola nacque come sezione autonoma del conservatorio di Santa Cecilia anche grazie all'entusiastico apporto decisivo di Alessandro Blasetti⁴⁷⁰. Dipendente dal Ministero dell'Educazione ma legato in qualche modo anche al Ministero delle Corporazioni attraverso l'influenza della Corporazione dello Spettacolo⁴⁷¹, l'organismo attirò immediatamente l'attenzione di Freddi che, criticandone il funzionamento e perseguendo lo scopo di elevarne qualità ed efficacia, operò immediatamente per ricondurlo sotto il suo controllo affidandolo alla guida di Luigi Chiarini. Come osservato da Brunetta, tuttavia, il Centro - inaugurato nel novembre 1935 dal ministro Dino Alfieri e strutturato sul modello

⁴⁶⁹ Vito Zagarrò, *Schizofrenie del modello fascista*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, vol. V, cit., p. 54.

⁴⁷⁰ Ernesto G. Laura, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo statuto democratico*, «Bianco e Nero», n. 5/6, maggio-giugno 1976, pp. 6-11.

⁴⁷¹ Il primo progetto solo annunciato nell'agosto 1930 e che nell'immediato non trovò attuazione era stato concepito proprio sotto l'egida del ministro delle Corporazioni Bottai a cui era stata riservata la presidenza (Ivi, p. 7).

dell'Istituto cinematografico di Mosca con gli stessi docenti della scuola del regista romano chiamati ad organizzare i corsi del primo anno – sfuggì immediatamente a questa ipotesi:

«la storia del Centro Sperimentale è dunque storia di una serie di progetti anteriori falliti, ma di cui vengono [...] recuperati i fondamentali operatori culturali, a partire dallo stesso Blasetti. Il Centro si propone di essere un'unità culturale e produttiva a ciclo completo: istituisce una biblioteca, una cineteca [...], produce documentari didattici[...]. Dal 1937 esce con perfetta regolarità «Bianco e Nero», l'organo del Centro, che, da subito, riuscirà ad acquistare un grande prestigio internazionale [...]. A fianco della rivista, Chiarini inaugura una collana di testi [...]»⁴⁷².

Senza la visione di ampio respiro di Chiarini, senza la sua gestione tendente a coinvolgere nel progetto le migliori intelligenze dell'epoca – prosegue lo studioso - il Centro non avrebbe potuto connotarsi non solo quale luogo privilegiato di formazione di eccellenti professionalità, ma neanche divenire uno dei maggiori punti di confluenza degli intellettuali antifascisti: il coinvolgimento di Umberto Barbaro, legato a Chiarini da antica e profonda amicizia ma soprattutto da una comune «battaglia contro il cinema mercantile, dettato da ragioni meramente industriali e di profitto, in nome di un cinema “d'arte” nato dalla creatività personale» nonché da una perspicace e precoce consapevolezza della funzione sociale ed educativa del cinema⁴⁷³, risultò a questo riguardo decisiva.

L'altro faraonico progetto ideato e realizzato tra la fine del 1935 e il 21 aprile 1937 in grado di impattare sulla realtà produttiva nazionale fu l'edificazione alle

⁴⁷² G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Ossessione”. 1929-1945*, cit., p. 46.

⁴⁷³ E. G. Laura, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo statuto democratico*, «Bianco e Nero», cit. pp. 12-13.

porte di Roma, lungo la via Tuscolana, della moderna Città del Cinema. Apparentemente la genesi dell'iniziativa fu ricondotta all'impegno privato: secondo la narrazione dell'epoca, la proposta sarebbe nata, infatti, in seguito all'incendio che nel settembre 1935 distrusse il più grande Teatro di posa italiano di proprietà della Cines, il cui presidente, l'ingegnere Carlo Roncoroni, si sarebbe speso da quel momento in poi in prima persona per la costruzione di un nuovo centro di produzione cinematografica, la cui importanza investiva questioni economiche e politiche di ben più ampia portata. Non a caso, infatti, l'idea aveva ricevuto l'approvazione di Mussolini che, dopo aver vagliato il progetto messo a punto dall'architetto Gino Peressutti⁴⁷⁴, volle murare personalmente la prima pietra il 29 gennaio 1936⁴⁷⁵ per poi inaugurare l'imponente complesso in una solenne e trionfale cerimonia⁴⁷⁶ simbolicamente fissata per il 21 aprile dell'anno successivo, anniversario della fondazione di Roma. Concepita - come sottolinea l'editoriale del numero di «Cinema» dedicato all'evento - «secondo le esigenze dell'industria più aggiornata» sulla base dei risultati ai quali era pervenuta la tecnica di tutto il mondo nel ventennio precedente, la «grande 'casa' dello schermo»⁴⁷⁷ era stata creata per assicurare alla rinata produzione italiana «i mezzi per una più vasta attività e la riconquista dell'antico primato»⁴⁷⁸. Ma se da un lato si volle ribadire la vocazione cosmopolita del progetto, affermando che il nuovo centro di produzione sarebbe stato, al contrario, «aperto alla collaborazione internazionale» e «destinato a dare il massimo impulso ad una industria» che non intendeva in alcun modo «estromettere lo

⁴⁷⁴ Gino Peressutti, *Cinecittà*, «Cinema», n. 20, 25 aprile 1937, pp. 302-306.

⁴⁷⁵ *L'inizio dei lavori per la costruzione del complesso cinematografico di Cinecittà alla presenza del Duce*, Giornale Luce B0829, 05/02/1936.

⁴⁷⁶ *Mussolini inaugura Cinecittà*, Giornale Luce B1087, 05/05/1937.

⁴⁷⁷ *Editoriale*, «Cinema», n. 20, 25 aprile 1937, pp. 299-301.

⁴⁷⁸ *L'inizio dei lavori per la costruzione del complesso cinematografico di Cinecittà alla presenza del Duce*, cit.

straniero dal mercato, ma [...] solo affermare la sua propria vitalità»⁴⁷⁹, la neonata Città del Cinema rappresentava un ulteriore ingranaggio del più ampio meccanismo della statalizzazione del settore, rispondendo anch'essa a una logica di centralizzazione e incanalamento degli investimenti in enti e istituzioni uniche più o meno apertamente controllate dal regime⁴⁸⁰, in contrapposizione a una stagione precedente segnata dal fiorire di iniziative sparse sul territorio, senza collegamento alcuno e prive di un piano prestabilito. Nei moderni studi di Cinecittà, in grado di «conciliare le ragioni sottili dell'arte con quelle imperiose ed estremamente complesse della vitalità industriale, nonché con le esigenze sempre crescenti della tecnica» grazie a «una visione organica e totalitaria»⁴⁸¹, furono realizzati tra il 1937 e il 1943 ben 279 film⁴⁸² corrispondenti a quasi i due terzi delle pellicole italiane⁴⁸³.

Se in materia di installazioni tecniche il centro produttivo più grande d'Europa segnò, dunque, il culmine della politica di Freddi e dell'impegno profuso dal regime nel settore, lo strumento più efficace di sostegno all'industria nazionale fu l'istituzione di un sistema di credito speciale per la cinematografia attraverso i

⁴⁷⁹ *Editoriale*, «Cinema», cit., p. 209.

⁴⁸⁰ Rimasto fino al 1939 di proprietà privata della Società Anonima Italiana Stabilimenti Cinematografici (SAIC) che aveva acquistato dall'IRI il ramo produzione-teatri di posa della SASP di Stefano Pittaluga, il complesso romano fu acquisito dallo Stato solo dopo la morte dello stesso Carlo Roncoroni avvenuta nel settembre 1938; l'intervento dello Stato, che ne aveva ampiamente finanziato la costruzione, fu reso necessario, a quanto pare, dal disinteresse dei suoi eredi. Dopo un breve interludio coincidente con la gestione del senatore Giovanni Tofani, chiamato probabilmente da Dino Alfieri a risanare giuridicamente e finanziariamente il centro inglobato nel Demanio pubblico dall'ottobre 1939, Cinecittà fu affidata alla presidenza di Luigi Freddi contemporaneamente alla guida anche dell'ENIC e della Cines (J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit., pp. 111-113).

⁴⁸¹ G. Paulucci di Calboli, *La Città del Cinema*, «Cinema», n. 1, 10 luglio 1936, p. 12.

⁴⁸² «Cinecittà, oltre che luogo di luoghi, diventa una sorta di officina tardo-rinascimentale che non ha eguali nel resto d'Europa, un emporio dove sono messe in mostra e fatte sfilare migliaia di oggetti del desiderio collettivo. Suo punto di forza è proprio l'aver identificato nella bottega rinascimentale, sviluppata e adeguata alle esigenze industriali, la fucina, il nuovo luogo e modello ideale della creatività italiana [...]. Grazie all'insieme di film realizzati negli anni di guerra, muta il paesaggio mentale e immaginativo di milioni di italiani [...]» (G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, cit., p. 17).

⁴⁸³ D. Manetti, «Un'arma poderosissima». *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, cit., p. 147.

provvedimenti varati nel 1935. La legge n. 1143 del 13 giugno, infatti, riconosceva al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda la facoltà di concedere, agli industriali che ne avrebbero avanzato richiesta, anticipazioni per la produzione di pellicole nazionali (art. 1) secondo dei criteri ben definiti: il provvedimento stabiliva, infatti, che le domande dovessero essere corredate «dal completo piano finanziario, tecnico ed artistico» (art. 2) e che la concessione delle anticipazioni fosse «subordinata all'accertamento della idoneità finanziaria e tecnica del richiedente e della ditta noleggiatrice» (art. 6). La somma corrisposta «gradualmente, a misura del bisogno», dopo che il produttore avesse dimostrato di aver erogato in proprio la quota di spesa che doveva rimanere a suo carico, non avrebbe in alcun caso potuto superare l'importo di un terzo del totale previsto (art. 3). La concessione poteva, inoltre, essere accordata a condizione che il noleggio delle pellicole fosse affidato a enti o ditte nazionali iscritte alla Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo «forniti di adeguati requisiti d'idoneità finanziaria e commerciale» (art. 4). Per valutare in modo opportuno le richieste coperte con un fondo di dieci milioni annui per ognuno dei cinque esercizi finanziari successivi a partire dal 1935-1936 appositamente istituito (art. 8), venne creato presso il Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda un Comitato composto da (art. 3):

- «a) un rappresentante del Sottosegretariato stesso, presidente;
- b) un rappresentante del Ministero delle finanze;
- c) un rappresentante della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo;
- d) un rappresentante della Società italiana autori ed editori;

e) un funzionario del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, segretario»⁴⁸⁴.

Un organo strettamente burocratico, dunque, nel quale compariva un solo rappresentante delle organizzazioni professionali e fortemente controllato dal governo attraverso il Sottosegretariato. Affiancando ai premi qualità e ai buoni di doppiaggio l'anticipo sugli incassi lo Stato acquisiva, così, la possibilità di intervenire sul contenuto delle pellicole e sottoponeva i produttori alla tutela dei funzionari, costringendo coloro che intendevano beneficiare dell'anticipo ad allinearsi sulle posizioni politiche del governo; solo gli imprenditori vicini al fascismo presentavano, infatti, la richiesta di anticipo che sarebbe stato restituito solo dopo che i proventi del noleggio, raccolti dalla SIAE, avessero già interamente risarcito il produttore della somma investita (art. 5). Come osserva Jean A. Gili, scorrendo la lista dei film finanziati attraverso questa nuova modalità nei tre anni in cui essa rimase in vigore si può dedurre che si trattò prevalentemente di opere di valore artistico, realizzate dalle imprese più prestigiose dell'epoca e da registi come Alessandrini, Blasetti, Camerini, Gallone, Genina, Forzano che rappresentavano una certezza sotto il profilo sia commerciale che artistico: «non v'è alcun dubbio» conclude lo studioso transalpino «che la commissione incaricata di attribuire gli anticipi abbia seguito una politica di sostegno a quei film che potessero offrire le migliori garanzie dal punto di vista politico e dal punto di vista economico»⁴⁸⁵.

L'articolo 9 della stessa legge, infine, annunciava l'introduzione nel sistema cinematografico statale di un nuovo organismo destinato a operare per garantire alla

⁴⁸⁴ Legge 13 giugno 1935, n. 1143, *Concessione di anticipazioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 157, 8 luglio 1935, pp. 3407-3409 (<http://augusto.agid.gov.it/#giorno=08&mese=07&anno=1935,02/10/2017>).

⁴⁸⁵ J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit., pp. 136-141.

produzione il credito, attraverso la concessione di mutui a interesse agevolato: si trattava, cioè, della costituzione quale ente morale, di una sezione autonoma presso la Banca Nazionale del Lavoro con patrimonio e gestione separata e sottoposta alla vigilanza del Ministero delle Finanze⁴⁸⁶. Dotata di un fondo di quaranta milioni di lire versati in eguale misura dallo Stato e dalla BNL, essa si sarebbe dovuta occupare anche delle operazioni relative alle anticipazioni. L'intervento, che riscosse il consenso dei produttori, si inquadra in una particolare fase della storia della Banca che la differenziò sostanzialmente dagli altri istituti di credito, delineando una struttura appunto per sezioni autonome coordinate fra loro ma con indirizzi specializzati: controllata dallo Stato, divenne il punto di riferimento finanziario del fascismo le cui istituzioni se ne servirono per le loro operazioni bancarie, per i servizi di cassa, contabilità e di consulenza tecnico-giuridica. Tra le molteplici iniziative, la Sezione autonoma per il credito cinematografico - a cui si aggiunsero ben presto quella per il credito alberghiero e turistico oltre alla preesistente per il finanziamento delle attività legate alla pesca - fu la più significativa: con l'erogazione di prestiti per trentaquattro milioni di lire nel primo anno e mezzo, raddoppiati nel 1938, il suo ruolo si rivelò determinante per il rilancio e la crescita dell'industria della celluloide. Anche se la maggior parte delle somme fu riservata agli aiuti alla produzione, la sua attività si estese a tutti i settori: attraverso di essa la BNL appoggiò anche interventi preziosi per l'immagine del

⁴⁸⁶ Regio Decreto 14 novembre 1935, n. 2504, *Costituzione presso la Banca Nazionale del Lavoro di una sezione autonoma per il credito cinematografico*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 44, 22 febbraio 1936, pp. 498-499 (<http://augusto.agid.gov.it/#giorno=22&mese=02&anno=1936,04/10/2017>).

regime, dal finanziamento dell'ENIC al potenziamento dell'Istituto Luce, alla costruzione di Cinecittà fino all'istituzione della Mostra veneziana⁴⁸⁷.

5. LA LEGGE ALFIERI: AUTARCHIA E MONOPOLIO

Il sistema di anticipazioni e crediti agevolati appena delineato trovò, in realtà, applicazione per un periodo di tempo assai limitato, avendo suscitato lo scontento generale proprio di coloro che avrebbero dovuto beneficiarne: solo alcuni produttori, infatti, riuscirono a trarne ampi vantaggi mentre la grande maggioranza degli industriali dovette accontentarsi di somme limitate; l'ammontare complessivo del credito veniva, inoltre, ritenuto insufficiente senza considerare che, nel suo complesso, il meccanismo di finanziamento messo a punto dai provvedimenti del 1935 non aveva prodotto un aumento quantitativo della produzione⁴⁸⁸. Allo stesso tempo, Luigi Freddi, il principale artefice del progetto organico di intervento del regime nella cinematografia, finì per essere sempre più isolato anche in seguito al fallimento della monumentale operazione orchestrata con *Scipione l'Africano*⁴⁸⁹. Non soltanto fallì il suo tentativo di far approvare un testo unico che rendesse ancora più stringente il controllo statale sul settore: per di più i suoi rapporti con il Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri - più sensibile alle pressioni degli industriali e sostenitore della necessità che la Direzione Generale si limitasse a esercitare una

⁴⁸⁷ D. Manetti, «Un'arma poderosissima». *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, cit., pp. 90-92.

⁴⁸⁸ J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit., p. 147.

⁴⁸⁹ Caricato di un profondo significato ideologico tanto da poter essere letto come un vero e proprio «manifesto del fascismo», l'ambizioso progetto realizzato da Carmine Gallone e generosamente finanziato dal regime non si rivelò, tuttavia, in grado di soddisfare le aspettative né tantomeno riuscì ad ottenere il successo commerciale sperato (Pasquale Iaccio, *Scipione l'Africano un kolossal dell'epoca fascista*, in Id. (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori Editori, Napoli 2003).

funzione di controllo censorio più che di orientamento attivo della produzione - si fecero sempre più tesi. Mussolini stesso, d'altronde, non era interessato all'ipotesi di nazionalizzare le società cinematografiche: come per gli altri rami dell'industria, anche negli anni del tentativo di attuazione della politica autarchica, il regime non avrebbe mai messo in discussione l'attività privata finendo piuttosto in molti casi per favorirla⁴⁹⁰. La medesima linea prevalse anche in ambito cinematografico con l'approvazione della cosiddetta "Legge Alfieri" nel 1938, figlia - come recita il preambolo - della «necessità urgente ed assoluta di innovare, per una maggiore affermazione dell'industria cinematografica nazionale, il vigente sistema di corresponsione dei premi alla produzione». Sin dai primi articoli era evidente come il provvedimento segnasse il passaggio a un meccanismo totalmente differente, basato su aiuti automatici proporzionati agli incassi, che non tenevano in conto né del contenuto né del livello artistico-tecnico delle opere sovvenzionate:

«Art. 1.

[...] per ogni film nazionale [...] di metraggio non inferiore ai 1500 metri, la cui prima proiezione nelle sale cinematografiche del Regno si effettui nel periodo dal 1° luglio 1938-XVI al 30 giugno 1943-XXI, il Ministero della cultura popolare corrisponderà al produttore un premio pari al 12 per cento dell'introito lordo, verificatosi per gli spettacoli nei quali il film nazionale sia stato proiettato durante tre anni dalla data della prima proiezione.

Art. 2.

⁴⁹⁰ Renzo De Felice, *Mussolini il duce. Lo Stato totalitario. (1936-1940)*, Einaudi, Torino 1996, (prima edizione 1981), p. 179. Relativamente alle attività economiche private, infatti, la scelta autarchica compiuta dopo la fine della guerra d'Etiopia fu messa in atto attraverso una serie di interventi a tutti i livelli – quello creditizio, fiscale, dell'import-export, delle sovvenzioni, del controllo dei prezzi – che riduceva certamente i margini di autonomia aziendale e di scelta di linea produttiva ma non minacciava l'esistenza dell'iniziativa privata, costringendola piuttosto in una condizione di crescente dipendenza dallo Stato.

In aggiunta ai premi di cui al precedente articolo, qualora il detto introito superi L. 2.500.000, il Ministero della cultura popolare corrisponderà al produttore un ulteriore premio progressivo nella misura seguente:

il 15% dell'introito oltre L. 2.500.000 fino a L. 4.000.000;

il 20% dell'introito oltre L. 4.000.000 fino a L. 5.000.000;

il 25% dell'introito oltre L. 5.000.000 fino a L. 6.000.000.

[...]

Art. 4

Il Ministro per la cultura popolare ha facoltà di concedere speciali premi ai produttori di film nazionali i quali, a suo insindacabile giudizio, meglio si distinguono per particolari qualità etiche e pregi artistici, di concezione e di esecuzione.

Tali premi non possono essere assegnati a film la cui prima proiezione dati da meno di sei mesi e che non siano stati proiettati al pubblico nelle città di Roma, Milano, Torino, Genova, Venezia, Trieste, Firenze, Napoli, Bologna e Palermo.

L'ammontare dei premi di cui al presente articolo non potrà eccedere per ogni esercizio finanziario a cominciare da quello 1938-39, l'importo di L. 3.000.000 (tre milioni)»⁴⁹¹.

Eliminando le anticipazioni e preservando, invece, il meccanismo del credito attraverso la Sezione autonoma della BNL (art. 15), come in precedenza affiancato ai buoni di doppiaggio e ai premi di qualità, questa legge definita da Cannistraro «reazionaria»⁴⁹² ottenne come risultato principale il consolidamento della tendenza a produrre film corrispondenti ai gusti del pubblico, rafforzando le imprese più forti⁴⁹³ e garantendo, allo stesso tempo, un aumento quantitativo in grado di soddisfare il

⁴⁹¹ Regio decreto-legge 16 giugno 1938, n. 1061, *Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 169 del 27 luglio 1938, pp. 3108-3110 (<http://augusto.agid.gov.it/#giorno=27&mese=07&anno=1938,07/10/2017>).

⁴⁹² P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, cit. p. 297.

⁴⁹³ L'articolo 9 della legge escludeva dai finanziamenti governativi i produttori costituiti in società anonime, il cui capitale sottoscritto e versato fosse inferiore alle 500.000 lire.

fabbisogno di un mercato in cui, dal gennaio 1939, era venuta meno la presenza dei film americani. Per completare, infatti, il quadro legislativo dell'intervento statale nel settore cinematografico prima che l'entrata in guerra definisse nuovi scenari è d'obbligo un riferimento al provvedimento che introdusse il monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione di pellicole estere in Italia, nei possedimenti e nelle colonie. Con il Regio Decreto-Legge del 4 settembre 1938⁴⁹⁴, infatti, su proposta del Ministro Segretario di Stato per gli Scambi e per le Valute, tale prerogativa fu riservata esclusivamente all'ENIC (art. 2) che - come chiarirono le norme integrative ed esecutive per l'applicazione del decreto varate l'anno successivo⁴⁹⁵ - aveva facoltà di cedere il diritto di sfruttamento delle pellicole acquistate a ditte scelte in un elenco compilato ogni anno dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, di concerto con il Ministero della Cultura Popolare. Ben presto il sistema fu svincolato dall'ENIC per passare sotto il controllo dell'Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere, organismo autonomo creato nell'aprile 1940⁴⁹⁶ che lasciava, tuttavia, una certa libertà di azione alle società private.

L'istituzione del Monopolio irritò, ad ogni modo, le più importanti *majors* americane, la Metro Goldwyn Mayer, la Fox, la Warner e la Paramount, che dal 1°

⁴⁹⁴ Regio decreto-legge 4 settembre 1938, n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 209 del 13 settembre 1938, pp. 3877-3878 (<http://augusto.agid.gov.it/#giorno=13&mese=09&anno=1938,10/10/2017>), convertito in legge con l'atto unico n. 465 del 9 gennaio 1939 («Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 66, 18 marzo 1939, p. 1388, http://augusto.agid.gov.it/gazzette/index/download/id/1939066_P1,26/03/2019).

⁴⁹⁵ Il Regio decreto-legge 9 maggio 1939, n. 863, entrò in vigore con la pubblicazione sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 149 del 27 giugno 1939.

⁴⁹⁶ Regio decreto-legge 4 aprile 1940, n. 404, *Nuove norme per l'esercizio del monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film provenienti dall'estero*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 119 del 22 maggio 1940, pp. 1857-1859 (<http://augusto.agid.gov.it/#giorno=22&mese=05&anno=1940,10/10/2017>).

gennaio 1939 abbandonarono il mercato italiano⁴⁹⁷, lasciando campo libero alla produzione nazionale⁴⁹⁸ che, anche grazie all'aiuto finanziario dello Stato, si avviò da quel momento a vivere una stagione di prosperità durata, nonostante l'entrata in guerra, fino ai drammatici avvenimenti del 1943⁴⁹⁹. Questi ultimi interventi segnarono – ha osservato Gili – la vittoria degli interessi privati sul tentativo di porre il cinema sotto il controllo ideologico della politica di regime perseguito da uomini come Luigi Freddi: non a caso il provvedimento sul monopolio, iniziativa del presidente dell'ENIC Giacomo Paulucci di Calboli, fu adottato contro il suo parere. L'avvicendamento al vertice della Direzione Generale per la Cinematografia con la nomina di Eitel Monaco, ex direttore della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali, può essere letta – conclude lo studioso transalpino - come un ulteriore segno dell'inizio di un nuovo corso dominato dal predominio degli ambienti industriali⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ Come osserva Brunetta ricostruendo i retroscena diplomatici conseguenti all'entrata in vigore della legge del 1938, i rapporti tra fascismo e industria cinematografica americana erano stati buoni per tutti gli anni Trenta: «l'istituzione del monopolio fascista fa cadere il monopolio di fatto esercitato per quasi vent'anni dall'industria americana e tutto lo sforzo del dopoguerra di ottenere la caduta di tutti i provvedimenti protezionistici non mira ad altro che alla reintroduzione di un monopolio prima assai redditizio in termini economici e, dal 1948 in poi, anche in termini politici» (G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, cit., pp. 317-318).

⁴⁹⁸ Barbara Corsi, *La produzione privata dopo la Legge Alfieri: Scalera Film, Lux Film e altri*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1940-1944*, vol. VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 383-391.

⁴⁹⁹ Francesco Bono, *Nel segno del Monopolio. Il mercato, i film, il pubblico*, ivi, pp. 409-418.

⁵⁰⁰ J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, cit., pp. 158-159. La testimonianza dello stesso Eitel Monaco raccolta e riportata da Gili, sottolinea come, in realtà, anche gli effetti sul processo di statalizzazione del settore del decreto-legge del settembre 1938 furono alquanto limitati. Se l'EINAPE si occupava, infatti, di curare o approvare le trattative, stipulare i contratti di acquisto e chiedere le licenze d'importazione, il doppiaggio, la distribuzione e l'esercizio dei film stranieri continuavano ad essere curate dalle società private.

6. UNA PROSPETTIVA COMPARATA

La breve sintesi delle tappe cruciali della politica cinematografica attuata dal fascismo appena delineata, sulla base di contributi fondamentali per la storia del cinema del periodo come quelli di Argentieri, Brunetta, Cannistraro, Gili e Zaggarro e di studi che più recentemente hanno lucidamente e organicamente approfondito tali tematiche - per esempio i volumi di Venturini e Manetti - è funzionale alla formulazione di alcune osservazioni che possono costituire i primi tentativi di rispondere a uno dei quesiti di fondo che hanno orientato la presente ricerca: comprendere, cioè, se e in quale misura l'architettura del sistema cinematografico italiano possa essere considerata un modello per il suo equivalente franchista.

Da quanto appena illustrato appare evidente come entrambi i regimi - sia pur con i ritardi segnalati, con le difficoltà emerse e, in alcuni casi, con gli insuccessi conseguiti - abbiano incluso a pieno titolo la politica cinematografica nei propri programmi di governo, proponendosi di intervenire nel settore a tutti i livelli - legislativo, economico, propagandistico - al fine di ricondurre anche la settima arte sotto il diretto controllo statale. Sicuramente, infatti, "controllo" è una parola chiave imprescindibile per descrivere soprattutto le aspirazioni che entrambi hanno coltivato: il riscontro di un forte interventismo di carattere totalitario e autoritarista - almeno sul piano degli intenti - è, dunque, il primo dato che in quest'ottica li accomuna. Sia in Italia che in Spagna, inoltre, l'apparato cinematografico statale è stato modellato seguendo un doppio binario: repressione e promozione rappresentano due pratiche complementari e strettamente connesse tra di loro attuate attraverso il

varo e l'applicazione in simultanea di misure coercitive o restrittive da un lato, protezionistiche e propulsive dall'altro.

Per entrambi i regimi, il primo e più immediato strumento di controllo è stata la censura. Se il fascismo italiano, come abbiamo visto, si era limitato inizialmente ad ereditare il meccanismo legislativo dal precedente Stato liberale continuando ad usufruirne per alcuni anni, allo stesso modo allo scoppio della Guerra Civile la censura cinematografica era comparsa in modo naturale anche se gestita per lungo tempo da autorità militari, locali o regionali. La successione dei provvedimenti legislativi messi a punto per disegnare la struttura e riformare di volta in volta le procedure di funzionamento degli organi preposti dimostra come in entrambi i casi il meccanismo censorio si sia evoluto adattandosi a nuovi equilibri e rispondendo ad esigenze che spesso travalicavano i confini tecnico-burocratici. Se è vero, infatti, che il franchismo dovette in primo luogo fronteggiare la necessità di un accentramento dell'autorità censoria che garantisse una certa uniformità di azione e che questo processo si attuò in tempi non brevi e con grande fatica, anche in Italia già in epoca liberale alcuni provvedimenti furono dettati dal bisogno di sottrarre la vigilanza all'arbitrio delle autorità prefettizie. Se si analizza la questione da un punto di vista strettamente giuridico, tuttavia, l'assetto italiano appare immediatamente più lineare e definito. Mentre la cinematografia spagnola è costretta a confrontarsi con una molteplicità di enti spesso non coordinati tra di loro soprattutto all'indomani dell'insurrezione armata, i produttori italiani hanno chiaro sin dall'epoca prefascista quale sia l'organo preposto, la cui autorità non viene mai messa apertamente in discussione, men che mai nella stagione successiva, quando il controllo politico sull'operato dei commissari è sempre più stringente. Nel funzionamento della

censura fascista è più evidente la netta distinzione tra il periodo in cui essa dipese dal Ministero degli Interni (1922-1934) e quello in cui fu inquadrata nelle competenze del Ministero della Cultura Popolare (1934-1943). Una distinzione non meramente formale ma che segna il passaggio, come si è visto, da una concezione «negativa» a una «positiva» dello stesso strumento di controllo legata all'avvento dell'era Frezzi. Questo non significa, tuttavia, che in entrambi i casi le dinamiche censorie non siano legate agli equilibri politici e influenzate dai rapporti di forza tra le componenti che sostengono i due regimi:

«La censura è soggetta a tutte le fluttuazioni, a tutti gli affronti, a tutte le correnti che caratterizzano la vita politica. È il momento di un rapporto di forze che ci aiuta a capire le differenti fasi della storia di un'epoca. Attività politica più che attività burocratica, essa riflette ammirabilmente le correnti e le contraddizioni che percorrono il fascismo lungo la sua storia»⁵⁰¹.

Tale considerazione formulata da Jean A. Gili riguardo al sistema italiano ha una valenza più generale e si adatta perfettamente anche alla situazione spagnola: sin dall'analisi dell'evoluzione giuridica dell'apparato censorio con l'oscillazione continua dell'attribuzione delle competenze da un dicastero all'altro, è emerso, infatti, come il dinamismo delle strutture non fosse in realtà altro che spia dei cambiamenti degli equilibri interni al regime stesso e come attraverso le varie trasformazioni giuridiche della censura si potessero leggere i segni del predominio dell'influenza prima militare, poi falangista e infine nazionalcattolica sulla politica non solo cinematografica del franchismo.

⁵⁰¹ Ivi, p. 80.

Ma anche quando formalmente sembrerebbe non essere cambiato nulla nell'impalcatura complessiva, come in Italia dopo l'allontanamento di Freddi dalla Direzione Generale per la Cinematografia, le pressioni esercitate dai vari gruppi di potere sono in grado di modificare l'incidenza della censura sulla produzione e sulla circolazione dei film: come emerge anche dalle rivelazioni dello stesso Freddi e di Eitel Monaco, il ruolo degli ambienti intellettuali piuttosto che degli industriali o dei politici più potenti a cominciare dal Duce stesso, finirono spesso per direzionare le decisioni delle commissioni italiane⁵⁰². Anche la loro composizione è indicativa a tal riguardo poiché ci consente di cogliere gli effetti delle influenze esterne che, com'è facile immaginare, non lasciano tracce frequenti nelle documentazioni ufficiali. Nel sistema italiano si è potuto osservare una crescente preponderanza dei commissari indicati dai vari ministeri, indice di una sempre maggiore politicizzazione delle commissioni e della rivendicazione di un proprio spazio da parte dei vari azionisti del governo. L'introduzione di un membro nominato dal Ministero della Guerra solo dal 1931 consente di cogliere, ad esempio, una profonda differenza con il sistema censorio spagnolo, in cui la componente militare risulta una costante in tutto l'arco temporale preso in considerazione. Anche la presenza nei collegi franchisti di un esponente del clero nominato dalle gerarchie episcopali con poteri via via crescenti fino alla trasformazione nel 1946 della Junta Superior de Censura Cinematográfica nella Junta Superior de Orientación Cinematográfica che segna significativamente il venir meno della componente militare e l'attribuzione, dall'altro lato, del diritto di veto al rappresentante cattolico, restituisce la misura dello spazio conquistato dalla Chiesa iberica nel processo di controllo dei contenuti cinematografici.

⁵⁰² Ivi, pp. 69-80.

Sia pure in modalità differenti, anche in Italia l'intervento cattolico in ambito cinematografico non solo è considerevole già a partire dagli anni Venti⁵⁰³, ma – tendenza che riguarda maggiormente il nostro punto di osservazione - converge progressivamente con l'azione del regime. Sin dalla graduale affermazione del lungometraggio e con la diffusione delle grandi sale urbane, la penetrazione del cinema in strati sempre più ampi della società, grazie al coinvolgimento anche della medio-alta borghesia oltre che dei ceti più umili, e la sua incontrastabile crescente popolarità determinano la nascita, sulle pagine dei periodici e tra gli osservatori cattolici, del dibattito relativo alla responsabilità del nuovo mezzo di comunicazione sulla moralità pubblica, da cui traspare una chiara volontà di regolamentazione dell'attività spettatoriale: nella pratica, essa si traduce nella richiesta d'intervento da parte dello Stato. La graduale disciplina del settore dei governi liberali che abbiamo per grossi capi richiamato può essere considerata anche frutto di tali sollecitazioni provenienti dal mondo cattolico, anche se gli appelli a una censura più stringente formulati, ad esempio, dalla rivista «Civiltà Cattolica» non sono pienamente soddisfatti poiché troppo distanti dal laicismo della classe dirigente:

«I legislatori che periodicamente rimettono mano alle norme della censura obbediscono essenzialmente alle linee di una morale borghese genericamente intesa [...] ma in nessuna occasione le restrizioni di contenuto chiamano in causa l'offesa dei simboli e dei valori della fede cattolica. Forse l'unico sintomo di una parziale accoglienza delle richieste cattoliche in materia di Censura la si

⁵⁰³ Come nel resto d'Europa, anche in Italia – dove l'impegno cinematografico dei cattolici è stato definito «esemplare» - la Chiesa romana, dopo aver costituito circuiti di sale dedicate e aver invocato la necessità di una censura rigorosa, procede in questi anni a istituire specifiche strutture per integrare il cinema nel suo apostolato, in particolare fondando organismi ufficiali finalizzati a coordinare le sue molteplici azioni ed esercitare la massima influenza possibile sugli ambienti professionali. Per un efficace panoramica sul tema e sull'origine e lo sviluppo di questi organismi si rimanda a Guido Covents, *I cattolici e il cinema*, in G:P: Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2011, pp. 485-517.

registra con la riforma che nel 1919 introduce nelle commissioni di revisione le madri di famiglia. La novità apre una maglia nella fitta rete laica dell'istituto censorio e incoraggia una vasta mobilitazione delle donne cattoliche [...]»⁵⁰⁴.

La figura della madre di famiglia - corrispettivo di quella dei padri di famiglia che erano stati dapprima coinvolti nelle giunte di revisione, poi sostituiti dai prelati nelle riforme normative franchiste, ma che continuarono ad influire sulla revisione cinematografica attraverso il contributo alla formulazione del Codice di Siviglia - fu eliminata dai successivi provvedimenti legislativi varati dal fascismo senza che la perdita di rappresentanza fosse risarcita in alcun modo.

Se è vero che non si riscontra ufficialmente la partecipazione di ecclesiastici ai lavori delle commissioni statali di censura, l'avvento del fascismo sulla scena politica italiana e l'elezione di Pio XI al soglio pontificio all'inizio del terzo decennio del Novecento segnano un maggiore dinamismo anche nel modo in cui i cattolici si pongono nei confronti del cinema e, in particolare, una notevole espansione dell'Azione Cattolica: la nuova sfida coincide con la necessità di gestire il complesso rapporto di equilibri con un regime che attua una politica sempre più accentratrice, cercando di mantenere uno spazio di autonomia e di riservarsi il compito del controllo morale e religioso sui film e il coordinamento della propria rete di sale⁵⁰⁵. Come osserva Elena Mosconi, «la chiamata all'appello dei credenti per la moralizzazione dei costumi ha un evidente punto di forza nel cinema, nei cui

⁵⁰⁴ Francesco Casetti, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Dalle origini agli anni Venti*, vol. I, Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 114-115.

⁵⁰⁵ Elena Mosconi, *Un potente maestro per le folle. Chiesa e mondo cattolico di fronte al cinema*, ivi, p. 164-167.

confronti si reputa necessaria una vera e propria mobilitazione»⁵⁰⁶: la Chiesa fa leva su tutte le sue forze per contenere i pericoli e i danni che si teme il cinema possa provocare proprio in virtù del suo radicamento nei modi di consumo del tempo libero. Oltre alla promozione capillare di un circuito di sale educative, si registra l'impegno attivo della Gioventù Cattolica Italiana nell'operare il boicottaggio sistematico di tutte le produzioni cinematografiche considerate immorali e dell'Unione Femminile Cattolica Italiana nella sollecitazione di adeguate revisioni delle modalità censorie. Attenzione costante ai provvedimenti legislativi adottati nei diversi paesi è riservata anche da «L'Osservatore Romano»⁵⁰⁷ prima che, inizialmente all'interno della «Rivista di Letture» dal 1924, in un secondo momento sul suo supplemento autonomo, la «Rassegna del teatro e del cinematografo», negli anni 1925-1927 vengano ospitate le classificazioni morali dei film. Queste iniziative sono il preludio alla nascita di un periodico espressamente dedicato alla settima arte, «La Rivista del Cinematografo» che inizia le sue pubblicazioni nel gennaio 1928 sotto la direzione di don Carlo Canziani⁵⁰⁸, fondatore e segretario generale anche del CUCE, il Consorzio Utenti Cinematografici Educativi di cui la «RdC» è organo di stampa e la cui creazione nel 1926 segna l'inizio ufficiale dell'associazionismo cinematografico cattolico. La molteplicità di queste iniziative che scandiscono gli anni Venti dimostra come già prima che il papa affidi specifiche indicazioni ad un'enciclica, i cattolici individuino le potenzialità del cinema come strumento in

⁵⁰⁶ Ivi, p. 164.

⁵⁰⁷ A partire dal 1932, l'organo ufficiale della Santa sede iniziò con ancora maggiore assiduità ad occuparsi di cinema, dedicando dal dicembre 1934 all'invenzione dei Lumière una pagina intera a cadenza periodica dal titolo *La pagina del cinematografo*, tramutato dal 1936 in *Cinematografia* (Ruggero Eugeni – Elena Mosconi, *Il cinema e la politica culturale cattolica tra le due guerre. Il caso de "L'Osservatore Romano"*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 129-147).

⁵⁰⁸ Marco Muscolino, *La "Rivista del Cinematografo" dalla nascita al 1968*, ivi, pp. 181-196.

grado di veicolare modelli di comportamento per le masse e sviluppano un ampio e articolato programma di controllo in anticipo rispetto al governo italiano, ancora lontano dall'elaborazione di un piano organico. D'altra parte il regime sembra tollerare quest'intervento della Chiesa in campo cinematografico almeno fino al 1931, al momento cioè dello scontro sull'Azione Cattolica che i fascisti percepiscono come minaccia per la ricostituzione di un partito politico cattolico. Proprio la risoluzione di questa frizione segna - secondo Gian Piero Brunetta - un passaggio significativo anche nei confronti del cinema, sul cui terreno i cattolici scendono in campo dichiarando la propria vocazione a offrirsi come forza antagonista pronta a combattere contro i pericoli del comunismo, discorso che, ovviamente, non può dispiacere al fascismo. Il corpus delle *Segnalazioni Cinematografiche*, le schede con le quali il Centro Cattolico Cinematografico, creato nel marzo 1935, opera la recensione di tutti i lungometraggi e i corti circolanti in Italia dalla metà degli anni Trenta rappresenta, come suggerisce ancora lo studioso,

«lo specchio del graduale infittirsi [...] delle relazioni tra cattolici e fascisti che condurranno a una perfetta osmosi e identità di vedute per buona parte della guerra [...] Attraverso il quotidiano controllo di tutta la produzione il censore mette in movimento una strategia e una tattica che, [...] nel giro di poco tempo trasformano uno strumento di semplice, apparente, intervento morale in un preciso mezzo di intervento politico e ideologico di supporto alla politica di regime [...]. L'etica del censore non è omogenea, è *dinamica* e spesso *binaria*. I valori accettati sono quelli della patria, del sacrificio, della celebrazione religiosa di tipo oleografico e catechistico, dell'esaltazione nazionalistica. Il censore fa agire da subito una sorta di doppia griglia di carattere morale-ideologico: da una parte con funzione *repressiva* per quanto riguarda i motivi della sessualità e dell'erotismo, o quelli sociali o

religiosi, dall'altra con funzione *permissiva* per quanto riguarda ogni forma di aspetto bellico in senso lato favorevole all'Italia»⁵⁰⁹.

L'accettazione dello squadrismo, la giustificazione di ogni forma di violenza nei film di guerra, la perdita progressiva di riserve e reticenze nei confronti delle pellicole di propaganda, pertanto, non sono altro che riflesso del mutato atteggiamento delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti del fascismo, una evoluzione a cui certo non è estranea la firma del Concordato del 1929⁵¹⁰.

Che i Patti Lateranensi incidano, d'altro canto, anche nella propaganda fascista e nel modo in cui essa si rivolge alla Chiesa e alla religione è, ovviamente, facile da ipotizzare data l'importanza dell'evento. Chiaro segnale sembrerebbe al riguardo il cambiamento registrato nella produzione dell'istituto LUCE, il veicolo di comunicazione con i più elevati indici di diffusione, insieme alla radio, del ventennio: nel periodo precedente il LUCE realizza, infatti, appena quattro cortometraggi e un documentario su cerimonie religiose; dopo la Conciliazione – la cui firma viene solennemente immortalata in un filmato presentato il 17 febbraio agli alti prelati vaticanesi⁵¹¹ - l'interesse per il mondo cattolico fa registrare un certo aumento quantitativo dei documentari che restano, tuttavia, limitati nel numero. La religione è uno dei molti argomenti di attualità che, però, viene per lo più confinata

⁵⁰⁹ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, cit., pp. 59-60.

⁵¹⁰ Alberto Guasco, *Cattolici e fascisti. La Santa Sede e la politica italiana all'alba del regime (1919-1925)*, Il mulino, Bologna 2013; Lucia Ceci, *L'interesse superiore: il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Laterza Editori, Roma-Bari 2013; Giovanni Sale, *La Chiesa di Mussolini: i rapporti tra fascismo e religione*, Rizzoli, Milano 2011; Emilio Gentile, *Contro Cesare: cristianesimo e totalitarismo nell'epoca dei fascismi*, Feltrinelli, Milano 2010; Lucia Ceci, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Laterza Editori, Roma-Bari 2010; Pietro Scoppola, *La Chiesa e il fascismo: documenti e interpretazioni*, Laterza, Bari 1971.

⁵¹¹ Si tratta dell'unico documentario autorizzato dello storico evento girato tra l'11 e il 12/02/1929 e intitolato *La conciliazione fra l'Italia e il Vaticano* (durata 35'56", b/n, muto).

nei cinegiornali centellinando, soprattutto dal 1934, le immagini meno marziali del popolo italiano. Nel periodo in cui l'Istituto LUCE assume maggiormente la funzione di «aedo di uno stile comportamentale fascista» la rarefazione dei documentari, più che implicare dissapori e rivalità che pure ci furono, sottintende la priorità di un orientamento ben preciso: i sentimenti religiosi degli italiani erano rispettati sì, ma allo stesso tempo strumentalizzati per sottolineare, ogni qualvolta ce ne fosse l'occasione, l'avallo della Chiesa alla dittatura, l'adesione del clero al regime⁵¹². Un legame messo ancor più in risalto, non a caso, sia durante la guerra d'Africa, quando la conquista dell'Etiopia viene presentata sotto la doppia luce del ritorno ai fasti imperiali e della conversione al cattolicesimo, sia nella propaganda filofranchista negli anni della Guerra Civile⁵¹³.

Proprio questi due avvenimenti bellici, d'altro canto, permisero al fascismo di testare la macchina propagandistica che, come abbiamo visto, si era rafforzata soprattutto dal 1934 con la costituzione del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, trasformato in Ministero quando la decisione di aggredire l'Etiopia

⁵¹² Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni editore, Roma 2003, p. 139.

⁵¹³ Del conflitto spagnolo, com'è noto, il LUCE si occupò direttamente sia pur barcamenandosi tra le limitazioni imposte all'apparato ufficiale di propaganda dai caratteri dell'evento e delle modalità di partecipazione del governo italiano allo scontro militare. Anche se non fu possibile formare un reparto organizzato come era accaduto per la guerra d'Africa, molti operatori furono inviati in Spagna per dare il proprio significativo contributo alla propaganda sia in terra iberica che in madrepatria. Dopo la costituzione dell'"Ufficio Spagna" presso il Ministero degli Affari Esteri, infatti, nel febbraio 1937 fu aperto a Salamanca un organismo italiano di coordinamento per la stampa e la propaganda (U.S.P.) sotto la guida di Guglielmo Danzi, amico personale di Galeazzo Ciano: anche in questo caso la comunicazione politica, soprattutto attraverso la radio e la diffusione di periodici come «Il Legionario», venne considerata complementare all'intervento armato. Per conquistare i favori dell'opinione pubblica sia interna che estera e diffondere l'ideologia del regime esaltando il valore dei "volontari" italiani il LUCE realizzò un flusso continuo di immagini inviato con regolarità alla sede di Roma dove il materiale venne montato e messo in circolazione sotto forma di documentari e notiziari (ivi, pp. 185-199; al riguardo si vedano anche: Rossella Ropa, *L'Italia fascista nel conflitto spagnolo*, in AA. VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, cit., pp. 243-272; A. Scicolone, *La rappresentazione della guerra civile spagnola nei notiziari cinematografici. Studio comparato delle strategie di comunicazione e propaganda sul caso spagnolo e francese*, cit., pp. 224-255; Franco Mazzocchi, *Film Luce e guerra di Spagna, 1936-1939*, Archivio Cinematografico della Resistenza – Biennale di Venezia, Venezia 1976).

era stata già presa⁵¹⁴. Di questo apparato l'Istituto LUCE rappresentava il fiore all'occhiello: nato da una felice intuizione del Duce stesso che trasformò una piccola società privata preesistente, il Sindacato di Istruzione Cinematografica (S.I.C.) gestito dal giornalista Luciano De Feo e dal generale della Milizia Civelli, ne «L'Unione Cinematografica Educativa»⁵¹⁵, esso divenne ente di diritto pubblico alle dipendenze dirette della Presidenza del Consiglio dei Ministri nell'ottobre del 1925. La missione affidatagli non era certo di secondaria importanza:

«L'Istituto deve la sua origine e la sua fortuna al costante proposito del Duce di inserire la Nazione nello Stato.

⁵¹⁴ Per l'occasione venne predisposto un ufficio stampa ad Asmara in Eritrea, nelle immediate retrovie del fronte, con l'incarico di svolgere servizi per la stampa italiana ed estera, per la cinematografia e la propaganda anche radiofonica: oltre ad accogliere i giornalisti, a fornire loro notizie sulle operazioni belliche e diramarle attraverso bollettini radio, a raccogliere materiale fotografico, occorreva anche organizzare riprese cinematografiche, organizzare un sistema di trasmissioni rapido e revisionare le corrispondenze per correggere eventuali errori. Alla sede centrale si integrò una rete di addetti stampa assegnati ai vari comandi, una dotazione di autovetture e un servizio mensa. Per la prima volta nella storia del giornalismo in occasione di un conflitto armato veniva predisposta una simile struttura che si avvaleva anche del lavoro del personale specializzato del reparto fotocinematografico per l'Africa Orientale creato dall'Istituto LUCE per diretta volontà di Mussolini (Corrado D'Errico, *Luce A. O.*, «Lo Schermo», n. 4, aprile 1936, pp. 11-13; Giuseppe Croce, *In A. O. col reparto fotocinematografico dell'Istituto Nazionale "Luce"*, «Lo Schermo», n. 7, luglio 1936, pp. 13-15; S. Celli, *Le guerre del LUCE*, in O. Caldiron (a cura di) *Storia del Cinema Italiano 1934-1939*, cit., pp. 62-76). In secondo luogo venne collaudata la capacità operativa della Direzione generale per i servizi di propaganda e dei NUPIE, nuclei per la propaganda all'interno e all'estero. Sul fronte interno il Ministero gestì le campagne di mobilitazione psicologica contro le sanzioni economiche varate da diversi Paesi e promosse la militarizzazione psicologica del popolo italiano. Venne, infine messo a punto un vero e proprio modello di ritualità politica destinato a ripetersi negli anni successivi (Adolfo Mignemi, *Tecniche e strategie della comunicazione politica nella guerra civile spagnola*, in AA. VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, cit., pp. 179-180).

⁵¹⁵ È lo stesso Luciano De Feo, (Roma 1894-1974), direttore generale del LUCE dalla fine del 1925 al 1928, a raccontare i primi passi dell'Istituto in un articolo scritto in occasione del dodicesimo anniversario della sua nascita: personalità tra le più importanti del cinema del Ventennio, la sua formazione culturale e politica maturò nello studio dell'economista Luigi Luzzatti di cui fu segretario particolare. In quella sede avvenne l'incontro con Giacomo Barone che, dopo aver assunto il cognome della moglie, Paulucci di Calboli, sarebbe divenuto Capo di Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri. Proprio grazie a questa amicizia di gioventù De Feo riuscì a far conoscere a Mussolini l'operato della sua piccola società specializzata in pellicole di carattere culturale, scolastico e scientifico. Vedendosi nelle riprese di un documentario di propaganda realizzato dal SIC, proiettato nell'estate del 1924 a Napoli dove si trovava per l'inaugurazione di una mostra sull'emigrazione, il Duce si convinse definitivamente delle possibilità del mezzo: nel giro di qualche mese avrebbe dato disposizioni affinché la piccola società divenisse una partecipata e fosse ribattezzata con la nota sigla che richiama metaforicamente la luce (Luciano De Feo, *Come nacque l'Istituto Nazionale "Luce"*, «Lo Schermo», n. 7, luglio 1936, pp. 20-22).

L'idea di avvicinare il popolo alle multiformi manifestazioni dell'attività pubblica, elevandolo al sentimento e all'orgoglio della effettiva partecipazione al cammino e al destino del paese, e consociandolo alla verità e alla responsabilità dell'azione, è tra le più salde del Capo»⁵¹⁶.

Istruire il popolo, dunque, attraverso le visioni cinematografiche: a tal fine furono fondate in un biennio otto "cinemateche" (agricola, industriale di propaganda e istruzione, per l'arte e l'istruzione religiosa, di cultura nazionale, militare, turistica e di propaganda marinara, igienica e di prevenzione sociale, di propaganda e cultura all'estero) a cui furono aggiunte la divisione fotografica e, dal 1927, la redazione del cinegiornale. Di esso furono prodotti circa 900 numeri muti fino al dicembre 1931, per poi proseguire con due serie sonore di 1693 unità fino al 1940 e altre 379 fino al dicembre 1943. Per vincolo statutario, Mussolini supervisionava la produzione dell'Istituto e aveva la facoltà di sospendere e annullare le deliberazioni del Consiglio di amministrazione: il filo diretto che i capi del LUCE avevano sempre avuto con il Duce avrebbe addirittura indotto il governo nel novembre del 1939 a esentare i documentari e le pellicole di attualità dai consueti controlli censori. Non solo gli enti statali e parastatali e le organizzazioni di partito erano tenuti a rivolgersi all'istituto per le loro iniziative cinematografiche e per la documentazione fotografica, ma, dall'aprile 1926, i gestori di sale furono obbligati a includere nei programmi degli spettacoli la proiezione di pellicole a scopo educativo e propagandistico⁵¹⁷. Attraverso la considerevole mole di pellicola impressionata il LUCE seguì passo passo tutti gli eventi più significativi della storia del fascismo divenendo, per usare le stesse parole di Mussolini, la «pupilla del regime». Come

⁵¹⁶ Giacomo Paulucci di Calboli, *12 anni di vita dell'Istituto Nazionale "Luce"*, «Lo Schermo», n. 7, luglio 1936, p. 10.

⁵¹⁷ M. Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., pp. 30-33.

sottolinea Gran Piero Brunetta grazie al LUCE il fascismo fu il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cinegiornalistica e Mussolini il primo capo di Stato in grado di costruire, grazie ai cinegiornali, «un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese» foraggiando, giorno dopo giorno, la creazione di un mito personale, autentico elemento unificante di tutta l'azione propagandistica dei mass-media⁵¹⁸.

A quasi vent'anni di distanza, quando l'esperienza italiana si accingeva a vivere la fase discendente della sua parabola, la necessità di istituire un monopolio di Stato sull'informazione soprattutto politica si affermò anche nella Spagna di Franco. Se nei mesi successivi all'*alzamiento* non si erano verificate condizioni sufficienti per la creazione di un notiziario nazionale e anche quando ciò accadde nel 1938 la narrazione audiovisiva della guerra non fu esclusiva pertinenza del regime tanto per la diffusione di cinegiornali stranieri tanto per la dipendenza del *Noticario Español* dall'appoggio fornito dalle cinematografie amiche, la nazionalizzazione con carattere di esclusività del cinegiornalismo di propaganda prese forma concreta a partire dal 4 gennaio 1943, data in cui fu diffuso il primo numero del NO-DO. L'acronimo, che sintetizza la denominazione di *Noticario y Documentales Cinematográficos*, indica l'entità creata il 17 dicembre 1942 con una Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET. y de las JONS (BOE 22 dicembre 1942) allo scopo di produrre e distribuire in modo esclusivo il cinegiornale di Stato obbligatoriamente proiettato nelle sale fino all'agosto del 1975⁵¹⁹. La creazione dell'organismo si

⁵¹⁸ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, cit., pp. 88-96.

⁵¹⁹ Nonostante la soppressione di tale obbligo, il notiziario continuerà ad essere editato fino al 1981. L'anno seguente si creò l'Archivo Histórico NO-DO il cui patrimonio fu trasferito dalla Radio-Televisión Española (RTVE), che lo aveva ricevuto in un primo momento, nei fondi della Filmoteca Española. In seguito ad un accordo tra le parti la televisione pubblica continuerà a poter utilizzare a

colloca in un momento particolare della vita del regime. Dopo la fine del conflitto il Departamento Nacional de Cinematografía perse progressivamente la sua influenza fino a rimanere a lungo inattivo e il *Noticiero* che produceva entrò, come abbiamo visto, in una fase di lento declino: la crisi politica del maggio 1941 con la forte limitazione di potere che Franco impose a Ramón Serrano Suñer segnò inevitabilmente le sorti anche di quello che fino a quel momento aveva rappresentato il vertice della propaganda cinematografica. Da quando nell'ottobre del 1940 il cognato del Generalissimo aveva assunto la carica di Ministro degli Esteri continuando a esercitare una forte influenza sul Ministero dell'Interno, formalmente retto dallo stesso capo del governo, e a detenere notevole autorità anche all'interno della Falange in quanto presidente della Junta Política, il suo potere era cresciuto in proporzione tale da cominciare a essere percepito come una minaccia. Tanto più che con un provvedimento del 1° maggio 1942 si era venuta a creare di fatto una stampa fascista indipendente sensibile all'influenza del *cuñadísimo* in quanto il i periodici falangisti erano stati esentati da qualsiasi controllo censorio, a eccezione fatta per quello esercitato dalla Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS. Per rispondere alle critiche avanzate dai ministri militari, preoccupato del fatto che il cognato potesse utilizzare per un proprio tornaconto personale il prestigio che aveva acquisito, trasformando la Falange in un partito nazista, Franco cominciò ad adottare delle contromisure per correre ai ripari: il 5 maggio del 1941 nominò al Ministero degli Interni un antifalangista come il colonnello Valentín Galarza Morante, il quale progressivamente rimosse alcuni fedelissimi di Serrano Suñer e un gruppo di dirigenti del partito dagli incarichi che ricoprivano nell'apparato statale e

titolo gratuito il materiale cinematografico per i propri programmi (R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., pp. 72-77).

amministrativo. Tra questi anche Dionisio Ridruejo e Antonio Tovar, responsabili degli organi deputati alla comunicazione. Dopo le dimissioni della restante parte dei dissidenti, ebbero luogo veri e propri scontri con la polizia: l'ostilità tra la Falange e i militari, che toccò in quel momento punte altissime, si risolse in un rimescolamento della compagine governativa che ebbe come effetti il ridimensionamento del potere del *cuñadísimo*, con il quale lo stesso Franco cercò una conciliazione, e la nomina nel rimpasto di ministri falangisti più accomodanti e malleabili⁵²⁰. La perdita del controllo sulla stampa e sulla propaganda da parte di Serrano Suñer determinò la fine di una prima stagione segnata dal dominio ideologico dei settori della Falange a lui più vicini. Nel successivo rimodellamento della struttura comunicativa nazionalista⁵²¹ che ne scaturì si inserisce la nascita del notiziario di Stato: la necessità di istituire un monopolio in materia di comunicazione politica era, in realtà, avvertita già da tempo⁵²² e aveva dato vita nell'arco del 1942 a un dibattito tra rappresentanti di diverse istituzioni proprio mentre si scatenava una disputa per accaparrarsi la produzione del notiziario stesso. Questione che evidentemente prolungò l'*impasse* creatosi nei servizi cinematografici nei primi mesi di attività della nuova

⁵²⁰ P. Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, cit., pp. 431-434.

⁵²¹ Si ritiene utile ricordare che in questo momento fu costituita la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS dipendente dalla Secretaría General del Movimiento sotto la direzione di José Luis de Arrese, un falangista svincolato da Serrano Suñer e legato alla componente più accomodante del partito che aspirava a soppiantare il cognato nel ruolo di collaboratore più fidato del dittatore (Ivi, p. 435).

⁵²² Nel preambolo del *Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribidora cinematográfica de carácter oficial «NO-DO»* si legge: «Desde el final de nuestra gloriosa Cruzada de Liberación ha venido convirtiéndose en una necesidad más apremiante cada día la edición del Noticiario cinematográfico Nacional de información española y extranjera que con carácter exclusivo sirva a los fines de propaganda de la política del Nuevo Estado» (Il documento è interamente riportato in appendice nel volume R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., pp. 585-587).

Vicesecretaría de Educación Popular presieduta da Gabriel Arias Salgado⁵²³ e aggravato dalla scomparsa del *Noticario Español*.

Finalmente nel settembre 1942 si passò dall'idea alla forma concreta attraverso la stesura di un regolamento per l'organizzazione e il funzionamento dell'organismo che avrebbe debuttato di lì a qualche mese. In esso se ne definivano le competenze, lo statuto economico, le funzioni del direttore nonché la dipendenza dalla stessa Vicesecretaría da cui sarebbe stato sovvenzionato fino all'eventuale raggiungimento dell'autonomia grazie ai proventi della propria attività. Immaginato come ente dotato di personalità giuridica, economica e amministrativa propria (cosa che in realtà non fu prima del 1946) per garantire quella flessibilità necessaria alla diffusione tempestiva dei servizi di attualità, il NO-DO avrebbe svolto il compito preciso di informare settimanalmente il popolo sui principali avvenimenti nazionali e internazionali; produrre documentari di propaganda per i diversi organismi ufficiali e le istituzioni scientifiche; distribuire il materiale realizzato in tutto il territorio spagnolo avendo cura di raggiungerne nel più breve tempo possibile ogni remoto angolo. Come sottolinea Joaquin Soriano, già presidente della Subcomisión Reguladora de la Cinematografía e nominato il 6 ottobre 1942 primo direttore del NO-DO illustrando il nuovo progetto ai lettori di *Primer Plano*, il cinegiornale avrebbe dovuto «reflejar todos los aspectos nobles» della vita politica, economica, artistica, culturale, scientifica, sportiva della nazione e del mondo intero. In sintesi «informar, instruir y recrear» il popolo spagnolo e «hacer llegar España a los últimos confines del mundo» per far conoscere le ricchezze, l'industria, il patrimonio

⁵²³ Futuro Ministro dell'Informazione e del Turismo, Arias Salgado godette a lungo dei favori di Franco a cui rimase sempre fedele; la sua guida orientò la propaganda prima verso posizioni falangiste, con un mal dissimulato appoggio alla Germania nazista negli anni della guerra, per avvicinarsi poi a posizioni conservatrici e cattoliche; la comunicazione audiovisiva divenne sotto la sua gestione meno estremista e più «istituzionale» (Ivi, pp. 42).

artistico, le tradizioni, i progressi del Paese, contrastando in tal modo le critiche diffamanti dei detrattori⁵²⁴. Oltre a sancire anche a livello giuridico ufficiale il regime di monopolio dell'informazione audiovisiva sul modello italiano e tedesco il decreto istitutivo del NO-DO del dicembre 1942 a firma di Arias Salgado stabiliva l'obbligo di proiezione dei notiziari di Stato nelle sale di tutta la Spagna e dei suoi possedimenti: dal 1° gennaio 1943 non solo non si sarebbe potuto editare alcun altro cinegiornale né documentario ma nessun operatore cinematografico, se non preventivamente autorizzato, avrebbe potuto realizzare reportage di alcun tipo; era proibito lavorare pellicola impressionata di diversa provenienza anche per i laboratori che, nel caso di simili committenze, avrebbero dovuto tempestivamente darne segnalazione all'ente⁵²⁵. Mettendo in relazione la nascita del NO-DO con le dinamiche politiche interne Rafael R. Tranche sottolinea:

«[...] con esta medida se pretendía centralizar la producción cinematográfica institucional y frenar las mencionadas aspiraciones propagandísticas de diversos departamentos y organizaciones estatales [...] de un solo golpe se neutralizaba toda “pluralidad” interna de expresión, se eliminaba la producción privada de noticiarios y [...] se obtenía de las casa editoras los recursos suficientes para poner en marcha tamaña empresa. La consecuencia directa no sería otra que el estricto control de la información audiovisual»⁵²⁶.

L'ambizione del progetto cozzava con la scarsità delle risorse necessarie a metterlo in atto: la difficoltà di reperire sia pellicola vergine che personale qualificato indusse a rivolgersi alle case di produzione straniere, in primo luogo la statunitense

⁵²⁴ *Se crea NO-DO*, «Primer Plano», n. 115, 27 dicembre 1942. Il periodico, edito dalla stessa Vicesecretaría, riproduce anche il testo della disposizione fondativa ufficiale pubblicata sul BOE n. 356 del 22 dicembre 1942.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., p. 46.

Fox ma soprattutto l'UFA. Anche in questo caso l'apporto tedesco risultò decisivo, mentre - come sottolinea lo studioso Rafael Tranche - non si hanno riscontri del sostegno in termini di uomini e mezzi eventualmente fornito dalla sezione spagnola del LUCE. L'accordo del 20 novembre 1942 stabilì di fatto che la succursale dell'UFA spagnola confluisse nel NO-DO: interrompendo la serie di attualità del *Noticiero UFA* ne venivano ceduti personale, archivio e materiali di produzione. I tedeschi si impegnavano, inoltre, a fornire pellicola da impressionare al solo costo di fabbrica, a consegnare settimanalmente filmati di archivio o attualità relative allo stato della guerra, alla Germania e ai territori sotto la sua influenza da poter inserire nel nuovo notiziario e da poter diffondere in esclusiva in Portogallo e America Latina; a proiettare in tutte le versioni del cinegiornale tedesco per l'estero e all'occorrenza in quelle dell'edizione interna notizie relative alla Spagna; ad installare a Madrid uno studio di sincronizzazione e a trasmettere notizie di specifico interesse spagnolo ottenute in patria o nelle altre nazioni europee. In cambio NO-DO si limitava a cedere lo sfruttamento di reportage cinegiornalistici sulla Spagna, a fornire ai tedeschi servizi realizzati in loro esclusivo interesse, nonché a riservare uno spazio preferenziale alle notizie relative alla Germania nelle proprie edizioni, ricambiando lo stesso trattamento ricevuto nel corrispettivo tedesco⁵²⁷. Ad occuparsi della distribuzione del cinegiornale nazionalista sarebbe, infine, stata l'Alianza Cinematográfica Española (A.C.E.) la stessa società già incaricata della distribuzione del *Noticiero UFA*. In questo modo la strategia comunicativa della Germania si arricchiva di un altro strumento utile a conquistare le simpatie dell'opinione pubblica di vari Paesi e a favorire il tentativo di penetrazione della propria cinematografia nel

⁵²⁷ E. Diez Puertas, *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, «Archivos de la Filmoteca», cit., pp. 53-55.

vasto mercato latinoamericano. Le conseguenze dell'intesa - apparentemente alquanto sbilanciata a vantaggio della controparte spagnola e che avrebbe dovuto avere una validità di cinque anni - furono subito evidenti: non solo l'organigramma del NO-DO poteva contare su personale qualificato con varia esperienza nel campo dei cinegiornali e dei documentari (la maggior parte degli operatori provenivano proprio dal *Notiziario UFA* con qualche inserimento di tecnici della Fox o di uomini dell'estinto DNC), ma soprattutto l'informazione sull'andamento del conflitto mondiale trasmessa nei primi numeri del nuovo notiziario congiunto lasciava trasparire un orientamento per alcuni aspetti chiaramente favorevole alla Germania⁵²⁸. Proprio gli anni finali della seconda guerra mondiale coincidono, d'altro canto, con quella che è stata definita la prima stagione del NO-DO segnata - come si ribadiva nello stesso Regolamento organizzativo - dalla stretta dipendenza dagli indirizzi politici, artistici e tecnici dettati dalla Vicesecretaría de Educación Popular. In questa fase il notiziario giocò un importante ruolo propagandistico, contribuendo a diffondere i principi dello Stato franchista e delle sue istituzioni, a interpretare la sua mutevole posizione verso le potenze dell'Asse inondando di forti inclinazioni ideologiche che pervadono i testi di accompagnamento alle notizie sugli eventi bellici. Non è un caso che questa prima stagione si concluda proprio nel 1945 con il trasferimento di tutte le competenze della Vicesecretaría, NO-DO compreso, alle dipendenze del Ministerio de Educación Popular in un contesto generale - come abbiamo già visto - di ridefinizione in senso cattolico dell'assetto politico del regime⁵²⁹.

⁵²⁸ R. F. Tranche, V. Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit., pp. 48-49.

⁵²⁹ Ivi, p. 55-56.

CONCLUSIONI

A ottant'anni esatti dalla conclusione della Guerra Civile il conflitto spagnolo costituisce ancora uno snodo cruciale per lo studio e la comprensione della storia del Novecento. Lo scontro ideologico tra democrazie e totalitarismi; le ricadute sullo scenario internazionale con i tragici eventi di cui fu preludio; la nascita di un regime dittatoriale che ha attraversato diverse stagioni del "secolo breve"; l'esemplarità nella costruzione dei miti e delle ritualità politiche; lo sviluppo impresso all'uso propagandistico dei mezzi di comunicazione di massa costituiscono ancor oggi le ragioni più forti del suo "successo" storiografico. Se mai ce ne fosse stato bisogno, il lavoro di ricerca qui presentato non fa altro che confermare – e il contrario sarebbe stato, d'altronde, davvero sorprendente - ancora una volta come il cinema, declinato nelle sue molteplici sfaccettature di immagine e rappresentazione, ma anche di industria, legislazione e apparati burocratici, possa ampliare lo spettro delle analisi e delle interpretazioni del periodo storico preso in esame.

La scelta di ripercorrere *in primis* le tappe della politica cinematografica attraverso le iniziative adottate dallo schieramento nazionalista sin dalle prime fasi della guerra, e poi dai provvedimenti legislativi dei primi governi della nuova Spagna, ha consentito di delineare la struttura generale di un sistema in cui le varie parti risultano integrate tra di loro in un unico anche se non sempre univoco disegno. Nel dotarsi degli strumenti di propaganda cinematografica il potere nazionalista è, infatti, incorso spesso in ritardi e contraddizioni: le vicende che hanno condotto alla creazione, ad esempio, prima del *Noticiero Español* e poi del NO-DO - in un'epoca in cui erano proprio i cinegiornali, insieme alla radio, a veicolare i messaggi propagandistici più efficaci nell'orientamento dell'opinione pubblica - dimostrano

come il passaggio dal piano delle idee a quello concreto dei fatti sia stato piuttosto tortuoso. Le citate dichiarazioni ufficiali, i preamboli dei documenti legislativi piuttosto che le linee programmatiche illustrate dalla stampa specializzata lasciano emergere a parole una consapevolezza dell'importanza della comunicazione cinematografica che tarda a tradursi in pratica. La medesima osservazione è valida anche a proposito della necessità di un coordinamento organico di tutti gli enti e dei vari ambiti in cui si manifesta l'intervento statale: la tensione continua verso un'unità di pensiero e di azione, anche in questo caso, sembra più l'eterno fine a cui si tende che un risultato raggiunto in un processo di ragionevole durata.

In realtà, il susseguirsi dei provvedimenti, insieme all'istituzione e alla rapida estinzione di enti nati talora con competenze sovrapposte, non fa altro che dimostrare come le caratteristiche dell'apparato cinematografico statale debbano essere lette alla luce della natura composita del nazionalismo spagnolo, piuttosto che in virtù dell'attuazione di criteri di efficacia e di efficienza. Se ancora una volta la ricerca di un funambolico equilibrio tra i diversi attori coinvolti è piuttosto affannosa, il fatto stesso che sia stato indispensabile svolgere un simile percorso è, a nostro avviso, uno dei dati più rilevanti. La politica cinematografica del regime franchista, infatti, si rivela sì riflesso degli orientamenti ideologici che sottendono alla fondazione del nuovo stato ma anche e soprattutto specchio fedele delle dinamiche e delle tensioni politiche interne: la sua evoluzione e le svolte più significative, come pure le sorti controverse di alcune delle produzioni più importanti del cinema di regime, appaiono spesso frutto di lotte per la spartizione del potere, legate all'ascesa e al declino di personalità e correnti di pensiero, dell'influenza di istituzioni e fazioni partitiche. Lo studio della censura nonché della parabola del Departamento Nacional de

Cinematografía, ad esempio, hanno evidenziato come l'apporto della Falange sia risultato decisivo soprattutto nella prima fase dell'orchestrazione della politica cinematografica franchista. Di chiara impostazione falangista è, come abbiamo visto, anche una delle opere di maggior valore artistico del *cine de cruzada*, precocemente ritirata dalla circolazione con tutta probabilità proprio perché uscita nelle sale spagnole in un momento di ridefinizione degli equilibri interni. In egual modo il declino dello stesso DNC e le evoluzioni dell'apparato di controllo soprattutto dopo il 1941 vanno messe in relazione con il ridimensionamento del potere di Ramón Serrano Suñer e con l'emarginazione degli uomini a lui più vicini: man mano che scema l'egemonia falangista sull'informazione, la propaganda di regime vira verso il nazionalcattolicesimo e anche sul cinema si rafforza l'influenza della Chiesa cattolica.

Analogamente, la rapida carrellata effettuata attraverso la produzione degli anni Quaranta ha evidenziato notevoli limiti nello sviluppo di un'industria cinematografica incapace di coprire il fabbisogno interno, fortemente condizionata dalla frammentazione imprenditoriale e dalla preminenza delle pellicole straniere sugli schermi nazionali. A questo proposito l'esame delle norme protezionistiche ha messo in evidenza come provvedimenti ideati per agevolare le imprese autoctone (i sovvenzionamenti economici statali, l'istituzione delle quote schermo, le concessioni dei permessi per il doppiaggio obbligatorio) si siano addirittura rivelati controproducenti per la crescita della cinematografia nazionale e in contraddizione con le aspirazioni autarchiche. Ma anche in questo ambito la chiave interpretativa che consente di decifrare adeguatamente gli incentivi e le misure di promozione non è né di natura economica né di interesse culturale: al di là dei proclami inneggianti

allo sviluppo del settore, l'insieme degli interventi statali risulta animato dalla finalità prioritaria di orientare il più possibile quanto prodotto e proiettato.

Mancanze, ritardi, incongruenze e debolezze strutturali non devono, infatti, indurre erroneamente a pensare che il franchismo non abbia voluto sfruttare a pieno le potenzialità didascaliche e persuasive del cinema né che il controllo esercitato su di esso non sia stato stringente e puntuale. Se, infatti, l'analisi dei risultati ottenuti nei singoli ambiti di intervento lascia intravedere in più di un'occasione falle di sistema è la loro somma che restituisce la misura di un'ingerenza fortemente condizionante. Aver seguito nel corso della ricerca le varie diramazioni della politica cinematografica partendo dalla legislazione e dalla costruzione dell'apparato burocratico statale per poi passare all'analisi contenutistica dei generi più rappresentativi del periodo, si è rivelato utile proprio a ricostruire questa visione complessiva. Il *puzzle* che si è così composto restituisce l'immagine di un regime che include anche il cinema tra gli strumenti funzionali a *divertere* il pubblico, nel senso etimologico del termine, a mobilitare le masse, a influenzare la relazione tra individuo e collettività, a rinsaldare la dipendenza tra la società e il potere che la dirige, a cementare la comunità plasmandone l'immaginario, a diffondere, difendere e sostenere la propria idea di nazione, la propria lettura della tradizione, della storia patria e dei principi teorici su cui fonda il proprio ordinamento governativo.

Nell'ambito di questa specifica narrazione lo studio del filone del cinema di ispirazione patriottica e della pellicola *Raza* è risultato assai prezioso. Sebbene la produzione degli anni successivi alla fine della Guerra Civile sia apparsa piuttosto eterogenea e talora apparentemente svincolata dai dettami della retorica ufficiale, dominata com'era dalla tendenza all'evasione e al puro intrattenimento, le pellicole

di ambientazione storica e il cinema *de cruzada* si sono rivelati densi di significati ideologici in cui è stato possibile rintracciare tutti i principali *topoi* della propaganda nazionalista. Al riguardo è interessante notare come le pellicole in oggetto ripropongano determinate interpretazioni di fatti e personaggi che affondano le proprie radici ideologiche nelle correnti di pensiero del passato più o meno recente: svolgendo una funzione storicamente propria dell'epica, le immagini in movimento concorrono, dunque, a rinnovare e a caricare di nuovi significati le narrazioni tradizionali nel solco di una continuità di eloquio che informa vari contesti culturali e comunicativi.

Il culmine di questo tentativo di uso politico del cinema è segnato indubbiamente dalla realizzazione di *Raza*, avvenuta nel 1941 con un notevole impegno produttivo statale. La stretta dipendenza del prodotto filmico dall'opera letteraria originaria, emersa dalla lettura parallela qui proposta, ha consentito di dimostrare quanto forte sia stato l'*imprinting* conferito dallo stesso *Caudillo* a un'opera investita di una missione notevolmente ambiziosa. Se a ciò si aggiunge la recente scoperta della passione cinematografica di Franco cui si è fatto riferimento, questo studio consente di includerlo nel novero dei dittatori affascinati dalle potenzialità del grande schermo. Meno istrionico di Mussolini, il Generalissimo ha, però, avuto l'ardire di curare personalmente la trasposizione cinematografica delle travagliate vicissitudini che lo avevano portato alla guida dello Stato, affidando ad essa il compito di rappresentare anche all'estero la sua concezione di una Spagna risorta dalle proprie ceneri e destinata a ritornare una grande potenza coloniale. A conquistare i favori dell'opinione pubblica anche nei Paesi stranieri sono soprattutto finalizzati gli sforzi per distribuire *Raza* all'estero.

Anche in questa circostanza, le relazioni internazionali si collegano in un duplice intreccio con le dinamiche cinematografiche: i rapporti privilegiati con Italia e Germania prima e l'uscita di *Espiritu de una raza* nel 1950 poi dimostrano, da un lato, come l'industria culturale ricalchi le orme della politica estera del governo spagnolo nelle diverse stagioni prese in esame. Per altro verso, l'appoggio delle potenze alleate risulta decisivo per il decollo di iniziative che costituiscono i pilastri dell'architettura generale: senza l'aiuto tedesco in particolare, il regime non si sarebbe mai dotato, ad esempio, degli strumenti necessari per l'acquisizione del controllo – prima parziale poi esclusivo - sulla comunicazione politica attraverso la produzione di cinegiornali e documentari. Contrariamente a quanto sarebbe stato logico attendersi, alla condotta tedesca si oppone in stridente contrasto il ruolo secondario e marginale apparentemente interpretato dall'altro alleato, l'Italia fascista di Mussolini. Questo dato oggettivo comprovato in più di una circostanza, non è, tuttavia, sufficiente per smentire l'ipotesi che l'esperienza italiana possa aver influenzato la cinematografia iberica. Anche nella prospettiva di comparazione in cui si sono inquadrate le politiche dei due Paesi occorre, infatti, distinguere il piano teorico da quello pratico. L'analisi parallela dei due apparati statali a cui si è appena accennato nell'ultima parte del lavoro ha fatto emergere costanti e somiglianze nelle misure adottate dal governo spagnolo e da quello italiano. Innanzitutto l'operato di entrambi si connota per un forte interventismo esplicito per lo più attraverso i medesimi canali: muovendo dalla rimodulazione della censura preesistente, entrambi attivano gli stessi meccanismi di protezione dell'industria cinematografica nazionale, rendendola in larga parte dipendente dai finanziamenti statali; anche se con tempistiche differenti, nei due Paesi si istituisce il monopolio sull'informazione

cinegiornalistica, lasciando, invece, ai privati considerevoli margini di manovra nell'ambito del cinema narrativo; sui loro schermi passano le produzioni straniere, soprattutto americane, ma nelle sale risuona soltanto l'idioma nazionale. In entrambi i contesti, non si compie un'operazione di statalizzazione complessiva, insomma, ma si subordina il cinema agli interessi e alle aspirazioni dello Stato con un'intensità mai raggiunta prima. Anche se il progetto realizzato dal direttivo fascista appare a uno sguardo d'insieme molto più ambizioso e articolato, anche grazie a investimenti di diversa portata, l'esperienza italiana rappresenta un modello di riferimento e di ispirazione per politici ed esperti spagnoli: un archetipo forse irraggiungibile ma di grande attrattività la cui importanza sembra sopperire sul piano teorico al mancato sostegno in termini tecnici e materiali.

Nonostante sia doveroso precisare che il tentativo appena compiuto costituisce, in realtà, soltanto un primo passo verso una prospettiva di ricerca suscettibile di ben più ampi approfondimenti, si può senza dubbio concludere come proprio dalla comparazione derivino spunti di riflessione originali e inediti. Quali equivalenze/divergenze possano essere rintracciate collazionando i film storici italiani con il corrispettivo genere franchista anche in riferimento alle aspirazioni colonialiste; quali analogie o differenze caratterizzino la rappresentazione che di sé stessi Mussolini e Franco hanno affidato alle immagini in movimento; come e se entrambe le cinematografie abbiano eventualmente contribuito alla creazione di un fronte comune per sviluppare una cinematografia europea di impronta totalitaria, allargando lo sguardo anche a quanto avvenne in Germania o nel Portogallo di Salazar, sono solo alcuni degli interrogativi che questa metodologia ci restituisce e ai quali si spera possano fornire risposta futuri supplementi di indagine.

APPENDICE ICONOGRAFICO-DOCUMENTARIA



1.

Fig. 1. La locandina del film *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941).

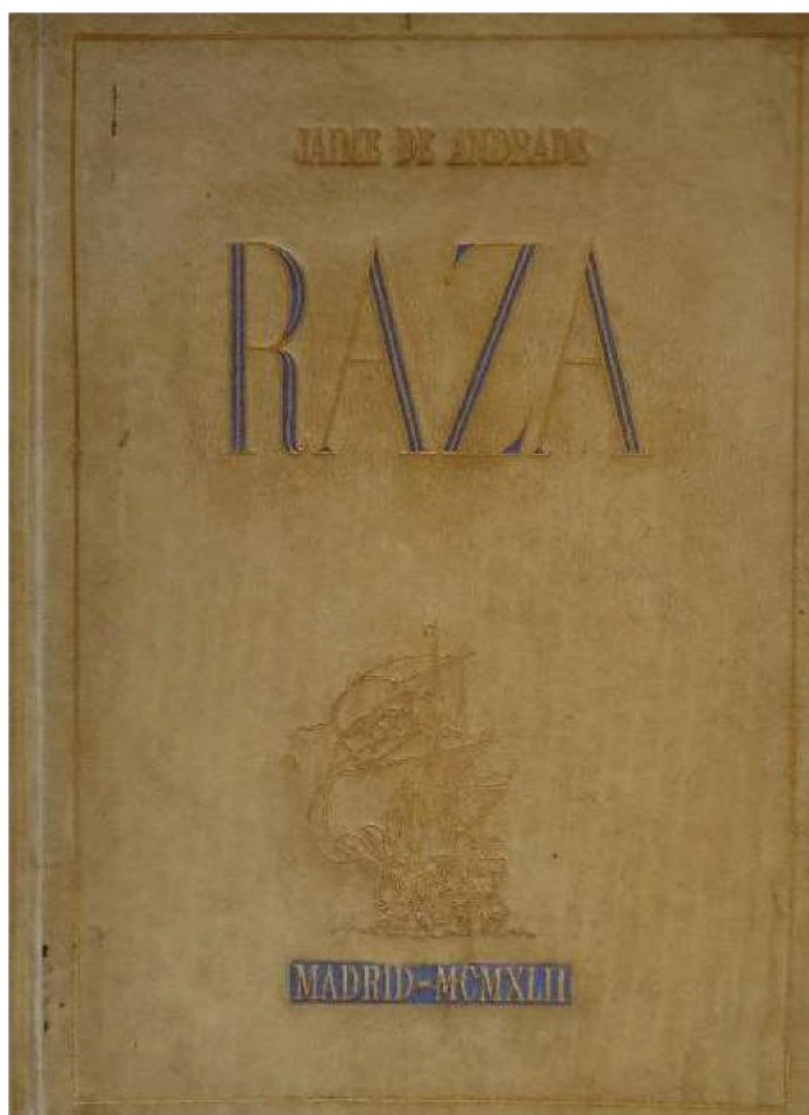


2.



3.

Figg. 2-3. I due protagonisti di *Porque te vi llorar* nelle scene ambientate sulla spiaggia.



4

Fig. 4. La copertina della prima edizione di *Raza*. *Anecdotalario para el gui3n de una pel3cula*.



5.

Fig. 5. Locandina del film *Raza*.



6.

Fig. 6. Isabel Churruca con i suoi tre figli maggiori saluta tristemente la partenza del marito imbarcatosi per la missione a Cuba (*Raza*, 1942).



7.

Fig. 7. I Churruca riuniti a tavola dopo la morte del capofamiglia: il vuoto lasciato dalla sua scomparsa, simboleggiato dalla sedia vacante nella parte bassa dell'inquadratura, è colmato dalla moglie, nuovo perno della famiglia e responsabile dell'educazione dei figli (*Raza*, 1942).



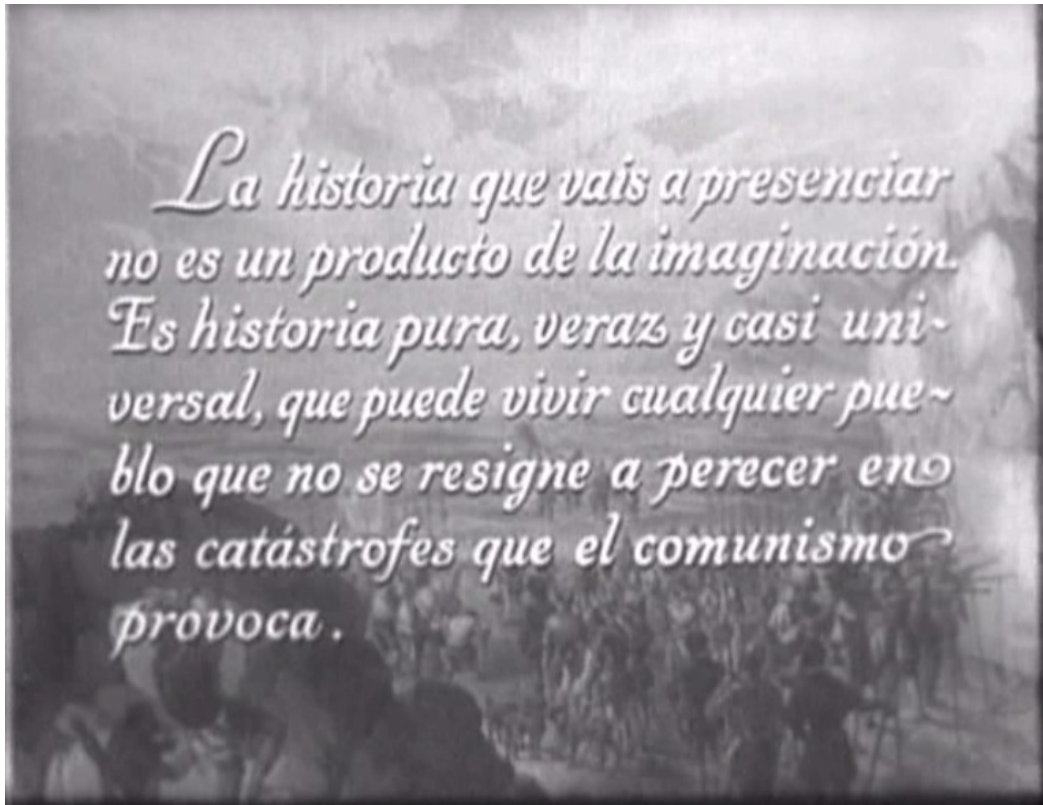
8.

Fig. 8. Il bacio sulla fronte di Josè, ormai guarito, alla fidanzata Marisol nel momento di ricongiungersi alle truppe nazionaliste: un saluto casto, insolito per una giovane coppia, ma in linea con l'ossessione moralista del franchismo (*Raza*, 1942).



9.

Fig. 9. Scena dell'arresto di Pedro Churruga con i due personaggi repubblicani, il militare e il volontario identificabile con *El Campesino*, non presenti nel testo letterario originale (*Raza*, 1942).



10.

Fig. 10. Didascalia introduttiva inserita nell'incipit di *Espíritu de una raza* (1950).



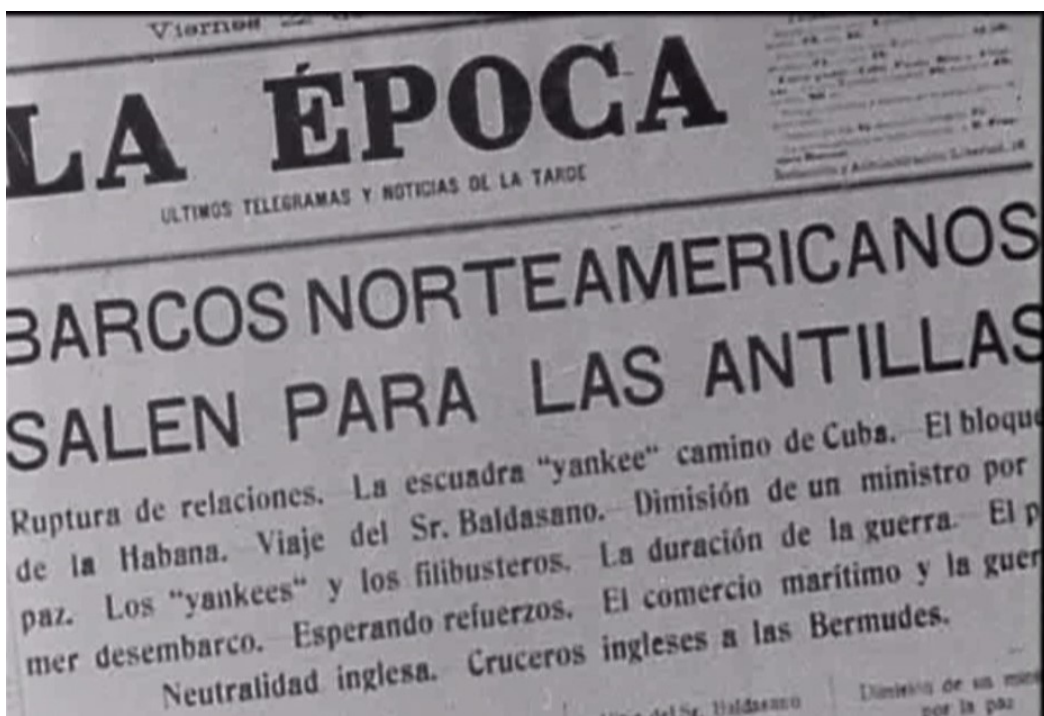
11.



12.



13.



14.

Figg. 11, 12, 13 e 14. Fotogrammi con prime pagine di giornali contenenti riferimenti allo scontro con gli Stati Uniti nella guerra ispano-americana soppressi nella revisione di Raza all'inizio degli anni Cinquanta (*Espíritu de una raza*, 1950).

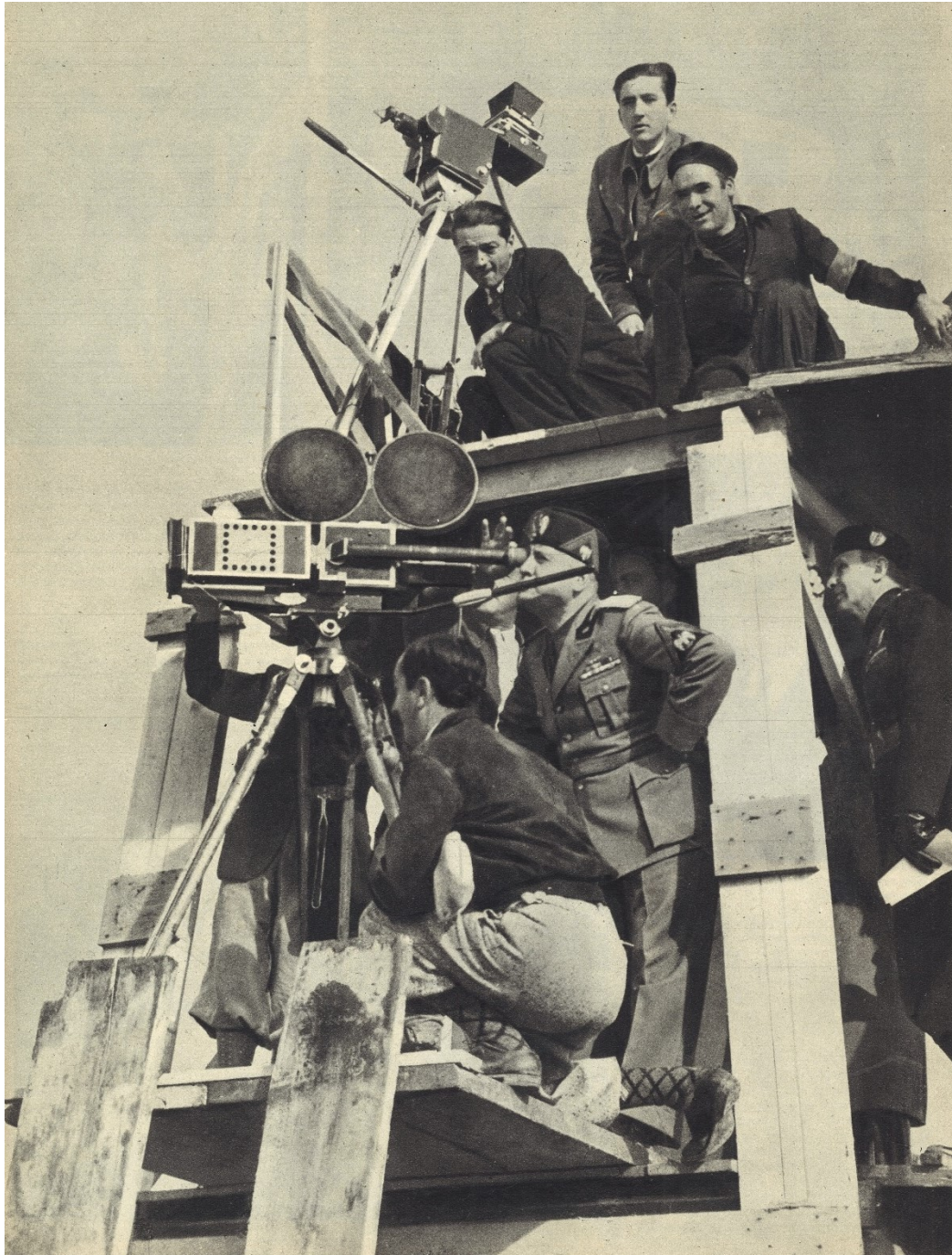


15.



16.

Figg. 15-16: Fotogrammi di scene eliminate dalla versione originale di *Raza* perché contenenti il saluto romano (*Espíritu de una raza*, 1950).



17.

Fig. 17. Mussolini si cimenta con la macchina da presa sul set del film *Scipione l'Africano* («Cinema», n. 12, 25 dicembre 1936, p. 460).



PRIMER PLANO se honra en presentar, como fundamento de su cinematografía, esta fotografía del Caudillo.

Es en aquellos días de la batalla del Ebro, cuando, rodeado de su Estado Mayor a campo abierto, junto a los planos de campaña que señalan las jornadas heroicas donde miles de hombres se mueven bajo su mando hacia la victoria final, el general Franco recoge de manos de un operador del Departamento Nacional de Cine, que le acompañaba en la guerra, esa cámara que registró tantas escenas históricas acaudilladas por el mismo.

No es una anécdota, ni siquiera un halago a nuestro oficio, lo que esta fotografía representa. En aquellos días gloriosos de la guerra española, la cámara cinematográfica en manos del Caudillo tiene una significación trascendental, porque viene a expresarnos la seguridad de su asistencia a esta obra cinematográfica, por él incorporada al ritmo vigoroso de una España nueva.

18.

Fig. 18. Nel suo numero d'esordio la rivista «Primer Plano» pubblica una foto che ritrae Francisco Franco nell'atto di prendere tra le mani la macchina da presa di un operatore del Departamento Nacional de Cinematografía: l'immagine rappresenta una sorta di benedizione augurale e la prova del ruolo che anche il cinema è destinato a svolgere nella costruzione della nuova Spagna.

31797

N. protocollo



M DELLA CULTURA POPOLARE
EZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

Titolo LE DUE (RAZA)

Metraggio {dichiarato
accertato 2451

Marca CONSEJO DE LA HISPANIDAD

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Interpreti: Alfredo Mayo. — José Nieto. — Ana Mariscal. — Blanca de Silos.
Regia: José Luis Saez de Heredia.

Dal 1805 alla vigilia del 1936 si segue in rapida sintesi la storia della famiglia Churruga dalle antiche, gloriose tradizioni militari e marinare.

La vita degli ultimi suoi discendenti si svolge sullo sfondo della guerra civile spagnuola.

I due fratelli maggiori sono divisi da un'incoscilabile diversità di idee e di sentimenti: Pietro, aspirante a deputato disprezza Giuseppe, ufficiale dell'esercito, giudicando come superato il suo attaccamento al passato, alle glorie e tradizioni militari del suo paese, mentre quest'ultimo giudica suo fratello un arrivista che, pur di far carriera nella politica, non esita a militare in un partito reazionario che sobilla la Spagna.

Giorgio, il minore, che è estraneo a qualsiasi lotta terrena, avendo deciso di dedicarsi alla vita ecclesiastica, cerca, insieme alla madre, di mantenere in famiglia quell'equilibrio affettivo che minaccia di vacillare ogni giorno di più.

Allo scoppio della guerra civile che sconvolge la Spagna i due fratelli si trovano inevitabilmente scagliati l'uno contro l'altro in una lotta senza quartiere.

Nel tentativo di portare a termine una missione affidatagli dal suo colonnello, Giuseppe viene fatto prigioniero dai miliziani dell'esercito rosso e condannato a morte dal tribunale militare.

Pietro non può far nulla per il fratello, nemico della sua causa, e non si lascia commuovere dalle suppliche di una giovane amica di sua sorella Isabella. Mari Sol che, legata a Giuseppe da un forte affetto, si rivolge a lui per ottenere la solvazza del suo amato. La ragazza, dopo aver ottenuto il permesso di rivederlo per l'ultima volta, chiede che le sia concesso di avere la sua salma dopo

l'esecuzione della condanna. Nel gesto pietoso di ricomporre il corpo del giustiziato, si accorge con immensa gioia che il giovane ufficiale non è morto, ma è ancora miracolosamente vivo, sebbene gravemente ferito. Aiutata dal servo che l'ha accompagnata, lo trasporta in casa di un medico amico e lo affida alle sue cure.

Intanto la guerra infuria. I miliziani non risparmiano neppure i conventi. Anche quello dove si trova Giorgio, divenuto frate carmelitano, è assalito e distrutto, mentre nessuno dei frati sfugge al massacro.

Giuseppe che, appena guarito era riuscito a raggiungere il suo reggimento ed aveva volontariamente partecipato all'espugnazione di Bilbao, ha la consolazione di ritrovarsi di novo riunito con la sua famiglia, che era rimasta per lungo tempo rinchiusa nella città assediata.

Mentre le falangi liberatrici di Franco avanzano vittoriosamente, le continue sconfitte subite producono di sordini e scoraggiamento nel governo e nello Stato Maggiore dell'esercito rosso che accusa le autorità civili di non aver saputo affrontare gli avvenimenti, mentre queste, a loro volta, stigmatizzano il poco valore combattivo dimostrato dall'esercito. Pietro è alla testa di questa sorda lotta che divide irrimediabilmente le forze politiche da quelle combattenti. In effetti egli è deluso del misero crollo di tutti i suoi ideali, avvenuto al primo contatto con la realtà. Pentito di avere sacrificato la sua vita e tutti i suoi affetti più sacri per una causa indegna, non esita a tradirla alla prima occasione, consegnando a una spia falangista alcuni preziosi documenti riguardanti la situazione delle forze rosse.

Ma viene scoperto e arrestato. Condannato, come traditore, alla pena capitale, va incontro alla morte serenamente, conscio di avere così riscattato in parte le sue colpe e di avere dato il suo piccolo contributo al risorgere del popolo di Spagna.

Si rilascia il presente nulla osta, a termine dell'art. 10 del regolamento 24 settembre 1923, n. 3277, quale duplicato del nulla osta concesso il _____ sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1° di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritte della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo senza autorizzazione del Ministero.

25 NOV. 1942

Roma, li

PEL MINISTRO

Lucl

1.

Doc. 1. Il visto con cui la censura italiana approvò la pellicola Raza-Le due strade..

N. protocollo

31940



MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

TITOLO CAPITAN SPALVIERO

Metraggio { *dichiarato*
 { *accertato*

1943

Marca **PRODUCT. ASS.**

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Interpreti principali: Alfredo Majo, José Nieto, Luchy Soto
Regia: Antonio Roman

Siamo in Spagna durante la *guerra civile*
Il Capitano Pablo Campos è il comandante di squadriglia, particolarmente tenuto dai ribelli per il valore di ogni singolo componente e per quello particolare del capitano Pablo Campos, soprannominato «Capitan Sparviero».
Pablo è legato da fraterna amicizia al comandante Minguel, altro valoroso pilota della squadriglia, e le ore libere dalle operazioni di guerra li trova uniti in lieta scapigliatura.
Conoscono così Anna Maria, creatura ammalata di esotismo che, allevata in Inghilterra e che ha perciò un falso concetto della vita del suo paese.

Pablo e Minguel sentono per questa ragazza un affetto che si tramuta in amore.
Un conflitto nasce tra i due amici, anche per un equivoco che addossa a Pablo un'avventura inesistente.
Durante un'azione vittoriosa per la squadriglia di Capitan Sparviero Minguel deve atterrare tra le linee dei *suoi nemici*.
La sua sorte è segnata.
Fatto prigioniero deve essere passato alle armi, ma su lui vigila l'amore di Anna Maria, e sarà Pablo che organizzerà e attuerà l'azione che salverà Minguel.
Ma questa azione sarà l'ultima di Capitan Sparviero perché pagherà con la sua vita l'ultima sua azione eroica.
E Anna Maria ritorna nello spirito della sua terra attraverso il dolore, vivrà con Minguel nell'amore del ricordo di Capitan Sparviero.

Si rilascia il presente *nulla osta*, a termine dell'art. 10 del regolamento 24 settembre 1923, n. 3277, quale duplicato del *nulla osta* concesso il *22 APR 1943* sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1° di non modificare *nessuna* alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo senza autorizzazione del Ministero.

2°

Roma, li *22 APR 1943*

PEL MINISTRO

Luigi *Elet Monaco*

2.

Doc. 2. Il nulla osta per la distribuzione di *Capitan Sparviero*, versione italiana di *Escuadrilla*.

Artículo décimoquinto.—La Junta administrativa someterá a la aprobación del Ministro del Ramo el Reglamento con arreglo al cual haya de regir su vida.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado

en Burgos a trece de octubre de mil novecientos treinta y ocho.—III Año Triunfal.

FRANCISCO FRANCO.

El Ministro de Organización y Acción Sindical,

Pedro González Bueno.

MINISTERIO DEL INTERIOR

ORDEN CIRCULAR

El Reglamento General del régimen obligatorio de Subsidios Familiares, aprobado por Decreto de 20 de octubre último, ordena diversas cooperaciones de Autoridades dependientes de este Ministerio, encaminadas a lograr el inmediato funcionamiento de dicha institución.

En primer término, los Gobernadores Civiles, conforme al segundo párrafo de la disposición transitoria segunda de dicho Reglamento, deben dictar bandos disponiendo la formación del censo que ha de servir de base para la implantación del Régimen de subsidios familiares, dentro del presente mes de noviembre, a tenor de lo que se establece en la citada y en las demás disposiciones transitorias. En dichos bandos se ha de exhortar al cumplimiento de las mismas, anunciándose las sanciones reservadas a los desobedientes.

Los Alcaldes harán repetir por edictos y pregón y radio tales bandos, procurando que su contenido llegue a conocimiento de todos los interesados.

En las localidades en que no exista Oficina local Sindical, las Alcaldías deberán recibir, durante todo el mes de noviembre, los padrones que las entidades y particulares que ocupen trabajadores, empleados o funcionarios en territorio español, han de presentar para la formación del expresado censo. Dichas Alcaldías, antes del diez de diciembre, han de remitir a la respectiva Delegación Provincial Sindical todos los padrones que hubieran recogido a los patrones de su término municipal, juntamente con las advertencias o informaciones que consideren pertinentes.

No es necesario ponderar la influencia que esta cooperación de las Autoridades puede tener en la

inmediata realización de tan trascendental mejora del trabajador como es el Subsidio Familiar, por lo que encarezco a todos los Gobernadores Civiles y Alcaldes el puntual cumplimiento de cuanto se previene en las disposiciones citadas.

Dios guarde a VV. EE. muchos años.

Burgos, 2 de noviembre de 1938. III Año Triunfal.

SERRANO SUÑER

Sr. Subsecretario de este Ministerio, Sres. Gobernadores Civiles de las provincias liberadas y Gobernador General Civil de las plazas de soberanía, señores...

ORDENES

Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión. La experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia. En consecuencia, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

Artículo primero.—La censura cinematográfica que incumbe al Estado, se ejercerá por medio de la Comisión de Censura Cinematográfica y por la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambas dependientes del Ministerio del Interior.

Artículo segundo.—La Comisión de Censura Cinematográfica estará integrada por el Jefe del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda como Presidente, y por cuatro Vocales designados por el Ministro del Interior a propuesta, respectivamente, del de Defensa Nacional, del de Educación Nacional, de la Jerarquía Eclesiástica y de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda.

La Junta Superior de Censura

Cinematográfica estará constituida por un Presidente, Delegado del Ministro del Interior, y cuatro Vocales, nombrados también por él, a propuesta de las mismas Autoridades que los de la Comisión

Tanto los Presidentes como los Vocales de ambos organismos tendrán designado un suplente para casos de imposibilidad de asistencia. La Junta y la Comisión tendrán su sede en el lugar en que radique el Ministerio del Interior. Dos funcionarios de éste actuarán como Secretarios.

Artículo tercero.—Corresponde a la Junta Superior:

- 1) Censurar en única instancia los documentales y noticiados.
- 2) Censurar en única instancia las producciones del Departamento de Cinematografía.

- 3) Censurar en segunda instancia o revisión las demás producciones cinematográficas.

Artículo cuarto.—Corresponde a la Comisión censurar en primera instancia las producciones cinematográficas no comprendidas en los apartados 1) y 2) del artículo anterior.

Artículo quinto.—Todos los Vocales tendrán voz y voto en las cuestiones sometidas a la decisión de la Comisión, pero la discordancia del Presidente, en todo caso, y la de un Vocal, cuando afecte a la materia que a su representación corresponda, motivará la revisión de oficio ante la Junta Superior.

Artículo sexto.—En la Junta Superior los Vocales informarán, por lo que a su respectiva representación incumbe, y el Presidente resolverá lo procedente.

Artículo séptimo.—Los dictámenes de la Comisión y de la Junta podrán ser aprobatorios o prohibitivos total o parcialmente, absoluta o relativamente, limitando en este caso la aprobación o la prohibición a público de determinadas condiciones, señaladamente la edad.

Artículo octavo.—El recurso de apelación contra los fallos de la

Comisión; para ante la Junta Superior, podrá ser interpuesto:

Por el Presidente y los Vocales de la Comisión.

Por los propietarios o usuarios de las películas.

El Presidente y los Vocales deberán interponerlo en el acto de suscribir el acta; los propietarios o usuarios, en el término de quince días siguientes a la notificación del fallo.

Artículo noveno.—La Junta Superior procederá, de oficio, a revisar el fallo de la Comisión en el caso de disconformidad del artículo quinto y siempre que lo estime conveniente, bien por iniciativa de cualquiera de sus miembros, bien por denuncia de Autoridades, de entidades o de particulares. La revisión se extenderá también a las cintas censuradas por los Gabinetes de Sevilla y de La Coruña.

Artículo diez.—La revisión de oficio, y el recurso de apelación interpuesto por el Presidente o por algún Vocal de la Comisión, produce la suspensión de la exhibición. El recurso de apelación interpuesto por el interesado no afectará a la ejecutoriedad del fallo.

Artículo once.—Las películas que se sometan a censura deberán presentarse a la Comisión o a la Junta completamente montadas y como hayan de proyectarse en público.

Si los propietarios o alquiladores de películas hubieren practicado en ellas algunos cortes, antes de someterlas a censura, deberán acompañar a la solicitud los cortes verificados en una de las copias, que a su vez, vendrán reseñados en aquellas.

La Comisión o la Junta podrá reclamar los cortes que estime oportunos de las demás copias de la película.

Artículo doce.—Las películas anteriormente prohibidas por la Censura podrán someterse de nuevo al examen de la Comisión o de la Junta Superior, cuando los propietarios de aquellas hubieren realizado en las mismas modificaciones que, a su juicio, las hubieren transformado en material apto para la proyección, mediante el pago de los derechos correspondientes.

Las películas así modificadas se considerarán como nuevas y seguirán para la censura la tramitación ordinaria establecida para las películas aún no censuradas.

Artículo trece.—Cuando la Co-

misión o la Junta acuerden la supresión de frases o escenas de una película, los propietarios o distribuidores quedan obligados a entregar los cortes de todas las copias en la Secretaría de la que corresponda, donde se conservarán, debidamente ordenados, por espacio de dos años, pasados los cuales se procederá a su inutilización o destrucción.

No se entregarán los certificados de censura mientras todos los trozos censurados no estén en poder de la Comisión o de la Junta.

Artículo catorce.—A la solicitud de censura, cuando se trate de películas importadas, se acompañará necesariamente el documento original que acredite el pago o la exención de los derechos de aduanas correspondientes, así como una copia simple de dicho documento que quedará unida al expediente.

Cuando se trate de películas producidas en España, se acompañará el certificado del Laboratorio Nacional que las hubiere positivado, acompañado también de su correspondiente copia.

Las solicitudes de los noticiarios deberán ir acompañadas, además, de un índice o resumen de los asuntos que contengan.

En todo caso se expresará en la solicitud de censura el número de copias de cada película, quedando también obligados los propietarios o alquiladores a declarar a la Comisión o a la Junta Superior de Censura Cinematográfica, la importación, recuperación o estampación en territorio nacional de nuevas copias posteriores a las declaradas en la solicitud.

Artículo quince.—La vigilancia e inspección de todo lo relativo a censura cinematográfica, corresponde a los Gobernadores Civiles, en las capitales de provincia, y a los Alcaldes, en las demás poblaciones.

A cada película acompañará siempre su documentación en regla, que estará, en todo momento, sujeta al examen de las Autoridades correspondientes.

Artículo dieciséis.—Sin perjuicio de las responsabilidades de otro orden, en que puedan incurrir, se castigarán con las sanciones pecuniarias a que haya lugar los siguientes actos: la proyección pública de película no censurada; la proyección pública de película o de parte de ella censurada y prohibi-

da; la proyección con cortes, mutilaciones o modificaciones que puedan alterar el fallo emitido con anterioridad por la censura.

Las sanciones podrán imponerse a los propietarios, alquiladores, distribuidores, empresarios y gerentes, responsables por acción u omisión, bien sea intencionadamente o por negligencia.

Será competente para imponer las sanciones el Ministerio del Interior.

Artículo diez y siete.—Los derechos de censura de la Comisión serán los siguientes:

Por rollo de cada una de las copias, 10,00 pesetas. En el caso de que se prohíba la película, sólo se cobrarán los derechos de censura sobre los rollos de una copia.

Por cada certificado que se expida, 5,00 pesetas, independientemente del Timbre del Estado.

Los anteriores derechos de censura se dedicarán a atender las necesidades de proyección, material y personal de la Comisión y de la Junta Nacional de Censura.

La revisión y tramitación de apelaciones en la Junta Superior no devengará derechos.

Artículo dieciocho.—Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo establecido en los artículos precedentes.

Burgos, 2 de noviembre de 1938, III Año Triunfal.

SERRANO SUNER

A los fines que en el articulado que sigue se expresan, este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Artículo primero.—Bajo la presidencia del Ministro del Interior se crea una Comisión encargada de redactar un proyecto de Ley de gobierno y administración local en que se comprendan el régimen municipal y el provincial y las funciones delegadas del Gobierno en las circunscripciones referidas con carácter general.

Artículo segundo.—De dicha comisión formarán parte los señores siguientes:

Don Joaquín Benjumca y Burín, Jefe del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones y Alcalde de Sevilla.

Don Gabriel del Valle Yanguas, Jefe del Servicio Nacional de Rentas Públicas.

Don Luis Jordana de Pozas, Ca-

NOMBRES Y APELLIDOS	Localidad	Escuela
D. ^a Teófila Prieto Cantero	Bilbao	«Urazurrutia».
D. ^a Aurora Gutiérrez Galante	Santander	Unitaria «San Román».
D. ^a Asunción Labrador Herrero	Bilbao	«Torre Urizar».
D. ^a Natividad Zubizarreta Luzuriaga	Bilbao	«San Pedro Deustos».
D. ^a Bernardina Marcos Bueno	Bilbao	«Casilla».
D. ^a Carmen Gándiaga García	Bilbao	«Solocoehes».
D. ^a Esther Quintana Puerta	Vitoria	«Francisco de Vitoria», párvulos.
D. ^a María Teresa Coca Gutiérrez	Bilbao	«Urazurrutia».
D. ^a Amalia Nevarés Cuadrado	Bilbao	«Torre Urizar».
D. ^a Agustina García González	Bilbao	«Urazurrutia».
D. ^a Aurora Axpe Lazcano	Bilbao	«San Pedro Deustos».
D. ^a Felisa Gómez Revilla	Bilbao	«San Pedro Deustos».
D. ^a Margarita Calderón García	Bilbao	«Ollerias».
Districto Universitario de Zaragoza		
D. ^a María Luisa Martínez Bres	Zaragoza	«María Díaz».
D. ^a Carmen Labarta Miranda	Canillas (Madrid)	Sección Graduada.
D. ^a Carmen Andrés Martín	Zaragoza	«Joaquín Costas».
D. ^a Encarnación Caver Viota	Zaragoza	«María Díaz».
D. ^a Asunción Clemente Irigoyen	Zaragoza	«Concepción Arenals».
D. ^a María Luisa Alfonsetti Maestre	Zaragoza	«Concepción Arenals».
D. ^a Pilar Gómez de Segura García	Zaragoza	«Luis Vives».
D. ^a Antonia Yagües Flor	Zaragoza	«Luis Vives».
D. ^a Carmen Yagües Flor	Zaragoza	«Jimeno Rodrigo».
D. ^a Irene Alvarez Tjahuerce	Zaragoza	«Rosa Arjón».
D. ^a Rafael Muñoz Gascón	Valencia	«Monte Olivetes».
D. ^a Trinidad Moradillo Zaldúa	Zaragoza	«San José de Calasanz» (libre).
D. ^a María del Carmen L'Hotellerie Romero	Zaragoza	«Andrés Manjón».
D. ^a Rosalía Fernández Díaz	Valencia	Párvulos calle Flora.
D. ^a Pilar Muñoz Gascón	Valencia	«María Carbonell».
D. ^a Isabel López Muela	Valencia	Carretera Madrid.
D. ^a Pilar García Golcochea	Valencia	«Cruz Cubierta».
D. ^a Paula Cámara Gallego	Tarragona	Unitaria número 8.
D. ^a María Jesús Barascosin Oderiz	Tarragona	Mixta (libre).
D. ^a Ascensión de la Pardina Sastre	Hospitalet (Barcelona)	Unitaria número 24.
D. ^a Valera Gazo Grasa	Alicante	Mixta número 1 (libre).
D. ^a Esperanza Rubio Martínez	Málaga	Graduada número 9.
D. ^a Teresa Jimeno Labarga	Calatayud (Zaragoza)	S. G. número 2.
D. ^a Pilar Navarro Ciria	Calatayud (Zaragoza)	Sección Graduada párvulos.
D. ^a Pilar Aznar Palá	Castellón	Unitaria Real.
D. ^a Vicenta Yanguas Aisa	Baracaldo (Vizcaya)	«Villalonga».
D. ^a Nieves Alonso Asións	Málaga	Párvulos número 5.
D. ^a Julia Molina Crespo	Elbar (Guipúzcoa)	Unitaria número 2.
D. ^a Concepción Jodrá Juano	Alicante	«Primo de Rivera».
D. ^a Matea Esperanza Rey Delgado	Ciudad Real	Párvulos número 6.
D. ^a María Teresa Sáez Benito	Alicante	Unitaria número 17.
D. ^a María del Carmen Pérez Castro	Palma de Mallorca	Unitaria número 1.
D. ^a Angela Gómez Domínguez	Calahorra (Logroño)	S. G. número 1.
D. ^a Josefina Zaforas Román	Cuenca	S. G. párvulos (libre).

FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS J. O. N. S.

Vicesecretaría de Educación Popular

Disponiendo la reorganización de los Organismos de censura cinematográfica.

La nueva estructura de los Servicios de Cinematografía y Teatro encuadrados en la Vicesecretaría de Educación Popular y la experiencia conseguida con el transcurso del tiempo, aconsejan introducir algunas modificaciones en los Organismos encargados de la

censura cinematográfica, que tanta importancia revisten y tan delicada misión tienen confiada.

Debe presidir la constitución de estos Organismos un criterio de unidad, conforme al que es postulado de nuestro Movimiento, encaminado a la mejor eficacia del Servicio, reuniendo en un solo Organismo las funciones y competencias que venían estando dispersas en dos, aunque dejando subsistente otro Organismo superior a los efectos de recursos de revisión.

Iguamente se tiende con esta modificación, a producir el menor retraso

y entorpecimiento posible, dejando a salvo las garantías que corresponden a los intereses particulares, siempre respetables, pero subordinados al superior fin de la educación general, afectado de manera decisiva por un medio de tan extraordinaria difusión como es el cinematógrafo.

En consecuencia, esta Vicesecretaría de Educación Popular, de acuerdo con la Orden de 2 de noviembre de 1938 y Ley de 20 de mayo de 1941, se ha servido disponer lo siguiente:

Artículo 1.º La censura cinematográfica será ejercida por la Comisión

Nacional de Censura Cinematográfica, y para los recursos de revisión por la Junta Nacional Superior de Censura cinematográfica, que dependerán de la Vicesecretaría de Educación Popular, adscribiéndose a la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro.

Art. 2.º La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por el Vicesecretario de Educación Popular, y cinco Vocales, nombrados por el mismo, a propuesta unipersonal, respectivamente, del Ministerio del Ejército, de la Autoridad Eclesiástica, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) los cuatro primeros, y el quinto de ellos será Lector Censor de guiones del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro.

La Junta Superior de Censura Cinematográfica estará formada por un Presidente, nombrado libremente por la Vicesecretaría de Educación Popular, y cinco Vocales, designados en forma análoga a los de la Comisión Nacional, y que podrá ser presidida por el Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, cuando lo estime oportuno.

Cada uno de los miembros de la Comisión y de la Junta tendrá designado un suplente, nombrado en igual forma que el titular respectivo y que sustituirá a éstos en los casos de imposibilidad de asistencia.

Los titulares y suplentes de ambos Organismos percibirán las dietas de asistencia que se fijen por la Vicesecretaría de Educación Popular, que serán abonadas con cargo a su presupuesto.

La asistencia a las sesiones de Presidente y de estos Vocales o sus respectivos suplentes, por lo menos, es obligatoria, y sin que pueda celebrarse sesión en ausencia del Vocal representante de la Autoridad Eclesiástica o su suplente.

Un funcionario de la Vicesecretaría de Educación Popular ejercerá el cargo de Secretario de ambos Organismos. Será suplido, en caso necesario, por otro funcionario encargado del servicio por el Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro.

El personal administrativo y técnico de la Comisión que sea necesario pertenecerá, igualmente, a la plantilla de la Vicesecretaría de Educación Popular.

Las sesiones de la Comisión y de la Junta serán secretas y no podrán asistir a las mismas más que los componentes de dichos Organismos. En ca-

sos excepcionales, y debidamente justificados, el Presidente de la Comisión y el de la Junta, respectivamente, podrán autorizar la asistencia a las sesiones a personas ajenas a aquéllas.

Art. 3.º Compete a la Comisión:

Censurar toda clase de películas, nacionales y extranjeras, sean de la clase que fueren y quien quiera que las haya producido, que hayan de proyectarse en territorio nacional.

Censurar el material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección.

Art. 4.º Compete a la Junta Nacional Superior el conocimiento de todos los recursos de revisión sobre los acuerdos de la Comisión o de cualquier organismo que haya ejercido la censura cinematográfica.

Art. 5.º Todos los componentes de la Comisión y de la Junta tendrán voz en la apreciación general de las películas sometidas a censura, pero a la terminación del examen de aquéllas cada uno de los Vocales emitirá dictamen escrito y firmados con la resolución que considere prudente, teniendo en cuenta cada uno de ellos, exclusivamente, los puntos de vista propios de la representación que ostente, o sea, militar y de defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto; —este último ha de comprobar además en las películas de producción nacional si la realización de las mismas se adapta al guión autorizado.

Los dictámenes de cada uno de los Vocales harán constar si proponen la prohibición total de la película o su total aprobación, o si deben hacerse en ella algunos cortes que la hagan aprobable. Igualmente contendrán propuesta para el cumplimiento de los artículos sexto y octavo de esta Orden.

El Presidente, a la vista de los dictámenes emitidos por los Vocales y sin que pueda tomar decisión positiva en caso de algún dictamen negativo, aún cuando si negativa ante dictámenes positivos, hará propuesta de resolución definitiva que, certificada por el Secretario, será elevado al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro. El Delegado Nacional expedirá el documento oportuno con la resolución de la Comisión.

Art. 6.º En la resolución definitiva elevada al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro se hará constar si la película es recomendable o simplemente tolerada para menores

de dieciséis años, o si, por el contrario, sólo se autoriza para mayores de dicha edad.

Las empresas cinematográficas en toda clase de propaganda y por lo que se refiere a películas para menores habrán de hacer mención obligatoria de la denominación con que hayan sido clasificadas, naturalmente y de acuerdo con la legislación vigente cuando no se declare una película tolerada o recomendable para menores no podrá permitirse a éstos, por las respectivas empresas, su acceso a los locales.

Art. 7.º El programa de las sesiones que se titulan infantiles deberá componerse, exclusivamente, de películas recomendables para menores.

Art. 8.º Todas las películas que en la fecha de la publicación de la presente Orden ostenten en el certificado de censura la denominación de autorizadas para menores de catorce años, se considerarán incluidas en la clasificación de toleradas, a no ser que las empresas cinematográficas las someta nuevamente a la Comisión, si a juicio de las mismas debe modificarse la clasificación que se les asigne.

Art. 9.º La Junta Nacional ejercerá sus funciones con procedimiento análogo al establecido por la Comisión.

Art. 10. El recurso de revisión ante la Junta Nacional Superior podrá ser interpuesto por cualquier autoridad o por el productor o distribuidor de las películas, abonando nuevamente en estos últimos casos el canon correspondiente de censura. El recurso será siempre razonado y se hará la petición por escrito al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro. Estos recursos de reposición pueden interponerse contra cualquier producción cinematográfica que se trate de representar.

Ninguna autoridad podrá suspender, por motivos de censura, la proyección de una película debidamente aprobada por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica. Sólo le compete la interposición del recurso de revisión. La Junta Superior no podrá, de oficio, proceder a la revisión de ninguna película.

Art. 11. El Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro podrá, de oficio, cuando lo estime oportuno, ordenar a la Junta Nacional Superior la revisión de cualquier producción cinematográfica.

Art. 12. Los documentos que contengan las resoluciones de los Organismos de Censura, dados por la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, si se refieren a noticiarios, habrán de ser entregados en el plazo máximo de cuarenta y ocho horas

después de la presentación de las películas a censura.

Todas las demás películas serán examinadas en el plazo máximo de quince días, sin que puedan ser reclamadas antes de los ocho días a partir de su presentación.

Art. 13. Las solicitudes de censura serán dirigidas al Delegado nacional de Cinematografía y Teatro y las películas deberán presentarse en el Registro de la Vicesecretaría tal y como hayan de proyectarse en público. Únicamente en casos excepcionales y por motivos debidamente fundados y razonados, podrá autorizar el Delegado nacional de Cinematografía y Teatro que sean presentadas a censura cintas en su versión original, acompañadas, en estos casos, del texto que en el doblaje haya de hacerse en idioma español para su proyección al público. En dichos casos se abonarán triples derechos de censura, no eximiendo esta presentación, que se estimará previa, de la obligación de someterla a fallo definitivo ante la propia Comisión una vez efectuado su doblaje en español.

Si los propietarios o alquiladores de películas hubiesen practicado en ellas algunos cortes, antes de someterlas a censura, deberán acompañar a la solicitud los cortes verificados en una de las copias, que, a su vez, vendrán reseñados en aquella.

La Comisión podrá reclamar los cortes de las demás copias de las películas.

Art. 14. Las películas que sean prohibidas por la Comisión Nacional podrán someterse de nuevo a examen ante dicho Organismo, cuando los propietarios de aquellas hubiesen transformado en material apto para la proyección mediante el nuevo pago de los derechos correspondientes.

Las películas así modificadas se considerarán como nuevas y seguirán para la censura la tramitación ordinaria establecida para las películas aún no censuradas.

Art. 15. Cuando la Comisión o la Junta Superior acuerden la supresión de frases o escenas de una película, los propietarios o distribuidores quedan obligados a entregar los cortes de todas las copias en la Secretaría, donde se conservarán debidamente ordenadas, por espacio de dos años, pasados los cuales se procederá a su inutilización o destrucción.

No se entregarán las hojas de censura mientras todos los trozos censurados no estén en poder de los Organismos de censura.

Art. 16. A la solicitud de censura, cuando se trate de películas importa-

das y en tanto no se establezca un régimen que permita hacer la revisión con anterioridad al abono de los derechos de importación, se acompañará necesariamente el documento original que acredite el pago o la exención de los derechos de Aduana correspondientes, así como una copia simple de dicho documento, que quedará unida al expediente. También deberá acompañarse el oportuno permiso de importación.

Cuando se trate de películas producidas en España se acompañará el certificado del laboratorio nacional que las hubiera positivado, acompañado también de su correspondiente copia. Asimismo deberá acompañarse el permiso de rodaje.

A las solicitudes de los noticiarios y documentales deberá acompañarse, además, un índice o resumen de los asuntos que contengan.

En todo caso, en la solicitud de censura se expresará el número de copias de cada película, quedando también obligados los propietarios o alquiladores a declarar a la Comisión Nacional la importación, recuperación, estampación, en territorio nacional, de nuevas copias posteriores a las declaradas en la solicitud.

Art. 17. No podrá proyectarse ninguna película de la clase que sea en sesiones públicas ni privadas si previamente no se obtiene el correspondiente certificado de censura.

Art. 18. Asimismo queda prohibido todo género de propaganda de películas de producción nacional sin la previa obtención del permiso de rodaje. Cuando se trate de películas extranjeras será necesario obtener con anterioridad el certificado de censura.

Art. 19. De acuerdo con el apartado segundo del artículo 3.º de la presente Orden, al presentarse una película para su censura a la Comisión deberá acompañarse toda la propaganda sobre la misma de carteles, fotografías, programas ilustrados, etc., los cuales no podrán exhibirse sin que ostenten el sello-contraseña de la Comisión Nacional de Censura. De los carteles murales o de aquellos otros reclamos que por sus dimensiones o peculiares características no sean fácilmente transportables, se presentará un diseño que los reproduzca exactamente en tamaño reducido.

La propaganda de las películas actualmente autorizadas deberá presentarse a la Secretaría de la Comisión en el espacio de sesenta días a partir de la fecha de la publicación de esta Orden, para que sea sellada, según se dispone en el presente artículo.

Art. 20. La vigilancia e inspección de todo lo relativo a censura cinema-

tográfica corresponde a los Delegados provinciales de la Vicesecretaría de Educación Popular en las capitales de provincias y a los Delegados locales en las demás poblaciones.

A cada película acompañará siempre su documentación en regla, que estará, en todo momento, sujeta al examen de las autoridades correspondientes.

Art. 21. Sin perjuicio de las responsabilidades de otro orden en que puedan incurrir, se castigarán con sanciones pecuniarias los siguientes actos: primero, la proyección de películas o de parte de ellas censuradas y prohibidas; segundo, la proyección con cortes, mutilaciones o modificaciones que puedan alterar el fallo emitido con anterioridad por la censura; tercero, las contravenciones a lo que se dispone en los artículos 6.º, 7.º, 8.º, 17, 18 y 19.

Las sanciones podrán imponerse a los propietarios, alquiladores, distribuidores, empresarios, gerentes responsables, por acción u omisión, bien sea intencionadamente o por negligencia, y serán abonadas en papel de pagos al Estado.

Art. 22. Los derechos de censura de los Organismos encargados de la misma, serán los siguientes:

Por rollo de cada una de las copias, diez pesetas. En el caso de que se prohíba la película, sólo se cobrarán los derechos de censura sobre los rollos de una copia.

En los casos en que se solicite un nuevo certificado por extravío u otra causa, excepto por haber realizado una nueva copia, de una película ya censurada, se cobrarán cinco pesetas por derechos de expedición.

Todos estos derechos se ingresarán por los interesados en la Administración de la Vicesecretaría de Educación Popular, de acuerdo con las normas establecidas para ello.

Art. 23. Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo establecido en esta Orden.

Madrid, 23 de noviembre de 1942.—
El Vicesecretario, G. Arias-Salgado.

4c.

Doc 4 (4a, 4b e 4c). Secretaría General del Movimiento, *Vicesecretaría de Educación Popular*. Disponiendo la reorganización de los organismos de censura cinematográfica, BOE n. 330 del 26/11/1942.

que no excede de las facultades reconocidas en el artículo cuarto de la Instrucción, coincidiendo en este parecer con el expresado por la Junta provincial de Beneficencia; así que, se debe reconocer que el Patronato estará exento de la censura de cuentas y sólo tendrá la obligación de declarar solemnemente el cumplimiento de la voluntad del causante, según lo que en aquel precepto se establece; por todo lo cual procede aprobar dicho Reglamento;

Este Ministerio, a propuesta de la Sección y de conformidad con el dictamen emitido por la Abogacía del Estado, ha resuelto:

1.º Clasificar como Fundación benéfico-docente de carácter privado las «Escuelas Católicas de niños del Sagrado Corazón de Jesús» instituidas por don Domingo María Aquilino Iturbe y Altube, en Elgueta (Guipúzcoa),

2.º Reconocer al Sr. Obispo de la diócesis (actualmente el de Vitoria) y al Vicario Capitular, sede vacante, el derecho al ejercicio del patronazgo sobre la misma en la forma establecida, incluido, por tanto, el ser depositario del caudal fundacional; quedando exento de presentar presupuesto y rendir cuentas al Ministerio y sólo obligado a declarar solemnemente el cumplimiento de la voluntad del aquí según las normas del artículo 4.º de la Instrucción;

3.º Aprobar el Reglamento por que ha de regirse esta Obra pía de cultura, entendiéndose que la cláusula adicional no le da otro alcance que el reconocido por el propio Patrono; y

4.º Que de esta resolución se den los traslados reglamentarios y uno, además, al Ilmo. Sr. Director general de lo Contencioso del Estado (Ministerio de Hacienda), a los efectos de la exención del Impuesto que grava los bienes de las personas jurídicas; disponiéndose su publicación en los periódicos oficiales y rogando al Excmo. Sr. Gobernador civil de Guipúzcoa que se digne ordenar su reproducción en el «Boletín» de dicha provincia.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos correspondientes.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 20 de diciembre de 1946.

IBANEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Director general de Enseñanza Primaria.

ORDEN de 31 de diciembre de 1946 por la que se crea el Consejo Superior del Teatro, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Ilmo. Sr.: La misión de orientar el Teatro y la escena española, confiada

hasta el presente a distintos Servicios y Organismos, pone de manifiesto la necesidad de un Organismo Superior Consultivo que, bajo la dependencia de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, la asesore sobre aquellas cuestiones que la alta orientación del Teatro plantea y cuya falta ha venido supliéndose principalmente por los Servicios administrativos y censores de la Dirección General. Por todo ello parece aconsejable que a la par que se confíe a una sola entidad la realización de las funciones indicadas, para así robustecer el criterio de unidad que debe presidir sus decisiones, convenga asimismo ampliar el campo de sus atribuciones y elevar su categoría e influencia. En su virtud, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

1.º La Comisaría de los Teatros Nacionales y el Consejo Nacional de Teatros se refunden en un solo Organismo, que se denominará Consejo Superior del Teatro.

2.º El Consejo Superior del Teatro estará integrado por un Presidente, un Vicepresidente y diez Vocales, libremente designados por este Ministerio, con excepción de dos Vocales, que se nombrarán entre el Cuerpo de Lectores de Obras Teatrales, dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y del Vocal eclesiástico, que será designado a propuesta del Ordinario de la Diócesis. Actuará de Secretario del Consejo, con la consideración a todos los efectos de miembro del mismo, el Jefe de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

3.º Compete al Consejo Superior del Teatro:

a) Ser el Organismo supremo de carácter consultivo en materia de teatro y, en tal concepto, formular dictamen sobre los asuntos que le sean sometidos a su estudio, así como elevar a la Superioridad los informes y proyectos que estime convenientes para la mejor ordenación de la escena española.

b) Discriminar y otorgar los premios y concursos nacionales de teatro que se establezcan.

c) Dictaminar y resolver aquellas obras que por entrañar especiales dificultades de censura o por su elevado valor literario, les sean sometidas a su estudio por la Dirección General.

d) Resolver los recursos de revisión que se interpongan, tanto sobre prohibiciones u otros aspectos de las resoluciones que estén en vigor, como sobre las que en lo sucesivo puedan acordarse.

e) Informar sobre la concesión de subvenciones de carácter teatral.

f) Informar sobre la concesión de be-

cas, para ampliación y especialización de estudios de índole escenográfica, escénica y teatral.

4.º Los acuerdos del Consejo Superior del Teatro serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales, siendo dirimente en aquellos casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto.

5.º El Consejo Superior del Teatro disfrutará de plena autonomía a todos los efectos y redactará su propio Reglamento, que habrá de ser elevado a la aprobación de este Ministerio.

Lo digo a V. I. para su cumplimiento.
Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 31 de diciembre de 1946.

IBANEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

ORDEN de 31 de diciembre de 1946 por la que se nombran los componentes del Consejo Superior del Teatro.

Ilmo. Sr.: De acuerdo con lo dispuesto en el apartado 2.º de la Orden que establece la creación del Consejo Superior del Teatro,

Este Ministerio se ha servido disponer que el citado Consejo quede integrado en la forma siguiente:

Presidente: Ilmo. Sr. Director general de Cinematografía y Teatro.

Vicepresidente: Sr. Secretario general de Cinematografía y Teatro.

Vocales: Rvdo. P. Fray Mauricio de Begoña, señor don Emilio Morales de Arevedo, señor don David Jato Miranda, señor don Alfredo Marquerie, señor don José Juan Cadenas, señor don Luis Escobar Kirpatrick, señor don Cayetano Luca de Tena, señor don Agustín de Lucas Casla, señor don Guillermo Martín, señor don Jorge de la Cueva.

Secretario: Señor Jefe de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 31 de diciembre de 1946.

IBANEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

ORDEN de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano.

Ilmo. Sr.: El apartado tercero de la Orden de 28 de junio de 1946 preveía la entrada en vigor de regímenes de autorizaciones de doblaje, restableciend. la

libertad de exhibición, en versión directa, de películas extranjeras rotuladas en castellano, que estaba prohibida por el apartado octavo de la Orden de 23 de abril de 1941, y, en su virtud, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, a la que se encomendaba la aplicación del citado régimen, hizo público, por acuerdo de 5 de agosto de 1946, que las casas propietarias o distribuidoras podrían transitoriamente obtener autorización para doblar al castellano las películas extranjeras que poseyesen, siempre que acreditaran documentalmete que el permiso de importación de las mismas fué concedido en premio a películas españolas cuyo rodaje se hallaba iniciado con anterioridad al 19 de julio de 1946. Próxima, por tanto, la fecha en que todas las películas que se produzcan o importen en España encajen plenamente dentro de las disposiciones anteriormente citadas, parece aconsejable establecer el régimen definitivo al que hayan de sujetarse las distintas autorizaciones de rotulación o doblaje que se concedan por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, acogiendo así literalmente, en lo que a este Ministerio se refiere, las unánimes conclusiones formuladas por la industria cinematográfica, en pro de una reglamentación definitiva de los permisos de importación y doblaje, que favorezcan el normal desarrollo de la cinematografía española.

En su virtud, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

1.º A partir del día 1 de enero de 1947, las autorizaciones de doblaje al castellano de las películas extranjeras destinadas a su exhibición en España se concederán única y exclusivamente a aquellas personas o entidades que produzcan películas nacionales que, por su calidad técnico-artística, obtengan la aprobación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

2.º Las películas de producción nacional serán clasificadas en tres diferentes categorías:

a) La primera categoría comprenderá aquellas películas que supongan un avance considerable en alguno de los distintos aspectos de la producción o que posean, al menos en su conjunto, el decoro y méritos suficientes para que sean objeto de aprecio y protección. Las películas a las que se declare de primera categoría tendrán derecho a la concesión de cuatro permisos de doblaje, y a cinco si obtienen la declaración de película de interés nacional.

b) La segunda categoría comprenderá aquellas películas que, sin sobresalir del nivel medio de la producción cine-

matográfica española, sean, no obstante, acreedoras a la protección del Estado. Las películas declaradas de segunda categoría tendrán derecho a dos permisos de doblaje.

c) Se consierarán películas de tercera categoría aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito para la cinematografía española y no sean, en consecuencia, merecedoras de protección alguna. Las películas declaradas en tercera categoría no tendrán derecho a la concesión de ningún permiso de doblaje.

3.º Las casas productoras beneficiadas con la concesión de permisos de doblaje podrán aplicarlos libremente, tanto para las autorizaciones de doblaje de las películas extranjeras que importen como para negociar dichos permisos con otra entidad cinematográfica cualquiera, previa conformidad, en este caso, de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

4.º No se podrá autorizar la explotación de ninguna película extranjera doblada a nuestro idioma que no haya sido previamente presentada para su dictamen en versión original, ni se autorizará el doblaje de la misma si a su documentación no acompaña el correspondiente y necesario permiso de doblaje que ampare aquel derecho.

5.º En el caso de que por cualquier clase de razones hubiera de prohibirse la explotación en España de una película importada, podrá transferirse a otro título el permiso de doblaje que hubiese sido aplicado a la primera.

6.º Cuando la Junta Superior de Orientación Cinematográfica considere inconveniente el doblaje al castellano de una producción extranjera, podrá tomar el acuerdo de autorizar exclusivamente su rotulación, siendo aplicable a otro título el permiso de doblaje en que estuviese amparada. En este caso, la entidad importadora o propietaria de la misma podrá recurrir de nuevo ante la Junta preceptivamente constituida bajo la presidencia del Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

7.º Las películas extranjeras que no posean permiso de doblaje serán explotadas en su versión original, pudiendo ser rotuladas en castellano, excepto en aquellos casos de importación por intercambio de una película española, en los que excepcionalmente podrá concederse una autorización de doblaje cuando la película española se haya exhibido en el idioma y país a que la película extranjera pertenezca.

8.º Las entidades cinematográficas que con anterioridad a la presente disposición

hubieren presentado producciones nacionales al dictamen de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica u Organismos refundidos en ella, podrán solicitar de la citada Junta la clasificación de las mismas a los efectos de concesión de permisos de doblaje, debiendo manifestar mediante declaración jurada, y de acuerdo con el detalle que les sea exigido, las películas extranjeras ya importadas como consecuencia de la producción nacional presentada, e indicando asimismo el número de las películas extranjeras que les fueron ya autorizadas para su doblaje y explotación en España.

9.º Dentro del plazo de tres meses, a partir de la fecha de publicación de la presente Orden, las producciones nacionales comprendidas en el apartado anterior podrán obtener tantos permisos de doblaje a nuestro idioma como películas tengan pendientes de importación o doblaje, pero siempre que éstas no sean superiores en número a los permisos que les correspondieran, de acuerdo con la categoría en que fueron clasificadas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

10. Las películas de corto metraje, bien sean de dibujos, documentales, muñecos animados o películas de ficción, se ajustarán en un todo a las normas establecidas por la presente Orden, clasificándose en las mismas categorías que las de largo metraje a los efectos de concesión de los correspondientes permisos de doblaje que hayan de aplicarse exclusivamente a películas cortas.

11. En aquellas películas importadas en España por cualquiera de las formas establecidas en el régimen de compensaciones e intercambios, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá exigir la prueba documental que estime necesaria de los acuerdos y contratos de compensación que se establezcan con las casas productoras o distribuidoras de los países importadores con los que se efectúen las referidas operaciones de intercambio.

Lo digo a V. I. para su cumplimiento. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid, 31 de diciembre de 1946.

IBANEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

ORDEN de 18 de enero de 1947 por la que se autoriza la celebración de exámenes extraordinarios en las Escuelas Superiores de Arquitectura durante la primera quincena de febrero próximo.

Ilmo. Sr.: Vistas las instancias presentadas por varios aspirantes a ingreso

5b.

BIBLIOGRAFIA

Monografie e opere di carattere generale

AA. VV., “*Cara al sol*”. *Himno de guerra y amor*, Cuadernos de la Vieja Guardia n. 1, Hermandad de la Vieja Guardia, Madrid 2011.

AA. VV., *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Editrice Compositori, Bologna 1999.

Aguilar C., Genover J., *El cine español en sus interpretes*, Verdoux, Madrid 1992.

Álvarez Berciano R., Sala Noguer R., *El cine en la zona nacional. 1936-1939*, Mensajero, Bilbao 2000.

Álvarez Junco J., *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Editorial Taurus, Madrid 2001.

Andrade J. (de), *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Ediciones Numancia, Madrid 1942.

Añoover Díaz R., *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, (tesi dottorale) Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1992.

Argentieri M., *L'occhio del regime*, Bulzoni editore, Roma 2003.

Id., *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.

Ávila A., *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Editorial CIMS 97, Barcelona 1997.

Berthier N. (a cura di), *Retoricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Casa de Velazques, Madrid 2012.

Id., *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1998.

Brunetta G. P. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino 2006.

Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa, le cinematografie nazionali*, vol. III, Einaudi, Torino 2000.

Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie: le cinematografie nazionali*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.

Id., *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000³.

Id., *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Ossessione”*. 1929-1945, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

- Caldiron O. (a cura di), *Storia del Cinema Italiano. 1936-1939*, vol. V, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006.
- Canal J., *Banderas blancas, boinas rojas: una historia política del carlismo, 1876-1939*, Marcial Pons Historia, Madrid 2006.
- Cancio Fernández R. C., *BOE, cine y franquismo*, Tirant Lo Blanch, Valencia 2011.
- Cannistraro P. V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza Editore, Roma-Bari 1975.
- Caparrós Lera J. M., *El cine español bajo el régimen de Franco*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 1983.
- Id., *Història crítica del cine español*, Ariel Historia, Barcelona 1999.
- Castro de Paz J. L. e Nieto Ferrando J., *El destino se disculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2011.
- Castro de Paz J., *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona 2002.
- Cavallo P., Goglia L., Iaccio P. (a cura di), *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori Editore, Napoli 2012.
- Ceci L., *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Laterza Editori, Roma-Bari 2010
- Id., *L'interesse superiore: il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Laterza Editori, Roma-Bari 2013.
- Claver Esteban J. M., *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Fundación Blas Infante, Siviglia 2000.
- Id., *El cine en Aragón durante la guerra civil*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1997.
- Coverdale J. F., *La intervención fascista en la guerra civil española*, Alianza, Madrid 1981.
- Crusells M., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel Cine, Barcelona 2003².
- De Felice F., *Mussolini il duce. Lo Stato totalitario. (1936-1940)*, Einaudi, Torino 1996, (prima edizione 1981).
- Id., *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1996 (prima edizione 1974).

Del Amo A., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1996.

Di Febo G., Moro R., *Fascismo e Franchismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2005.

Di Febo G., *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Universitat de València, València 2012² (prima edizione 2002).

Diez Puertas E., *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona 2002.

Id., *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid 2003.

Escudero M. A., *El Instituto de Cultura Hispánica*, Editorial MAPFRE, Madrid 1994.

Eugeni R., Viganò D. E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*. vol. I, *Dalle origini agli anni Venti*; vol. II *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.

Fanés F., *Cifesa: la antorcha de los exitos*, Institució Alfons el Magnànim – Diputació Provincial de València, Valencia 1982.

Fernández Colorado L., Couto-Cantero P. (a cura di), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, «Cuadernos de la Academia», n. 9, Academia de las Artes y la Ciencias Cinematograficas de España, Madrid 2001.

Fernández Cuenca C., *La Guerra de España y el Cine*, Editora Nacional, Madrid 1972, 2 voll.

Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano 1991.

Gil Gascón F., *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Comunicación Social, Sevilla-Zamora-Salamanca 2011.

Gili J. A., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni Editore, Roma 1981.

González Duro E., *Franco. Una biografía psicológica*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 1992.

Guasco A., *Cattolici e fascisti. La Santa Sede e la politica italiana all'alba del regime (1919-1925)*, Il mulino, Bologna 2013.

Gubern R., *“Raza”: un ensueño del general Franco*, Ediciones 99, Madrid 1977.

Id., *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid 1986.

- Id., *El cine sonoro en la II República*, Editorial Lumen, Barcelona 1977.
- Id., *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona 1981.
- Id., Monteverde J. E., Rimbau E., Torreiro C., *Storia del cinema spagnolo*, Marsilio, Venezia 1995.
- Iaccio P. (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori Editori, Napoli 2003.
- Julia S., *Historias de las dos Españas*, Taurus, Madrid 2004.
- Kreimeier K., *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, (edizione originale *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, Carl Hanser Verlag, Monaco-Vienna 1992).
- Laura E.G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, vol. VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010.
- Liggeri D., *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 1997.
- Manetti D., «Un'arma poderosissima». *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Mazzoccoli F., *Film Luce e guerra di Spagna, 1936-1939*, Archivio Cinematografico della Resistenza – Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- Mosse G. L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Editori La Terza, Roma-Bari 2011 (edizione originale *Nationalism and sexuality: middle-class morality and sexual norms in modern Europe*, The University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin 1985).
- Neuschäfer H. J., *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos – Ministerio de Asuntos Exteriores, Barcelona-Madrid 1994.
- Nieto Jiménez R., *Juan de Orduña. Cinquenta años de cine español (1924-1974)*, Hispanoscope - Shangrila Textos Aparte, Santander 2014.
- Payne S. G., *Falange: a history of spanish fascism*, Stanford University Press, Stanford 1961.
- Id., *Identidad y nacionalismo en la España contemporánea: el carlismo, 1833-1975*, Editorial Actas, Madrid 1996.
- Pena Rodríguez A., *El gran aliado de Franco: Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, Edicios do Castro, A Coruña 1998.

Pérez Perucha J. (a cura di), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1998.

Preston P., *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995 (edizione originale *Franco: a biography*, Fontana Press, London 1995).

Id., *La guerra civile spagnola. 1936-1939*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999 (edizione originale *A concise history of the spanish civil war*, Fontana Press, London 1996).

Id., *Las tres Españas del 36*, Plaza & Janés, Barcelona 1999.

Quaresima L. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. IV, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2014.

Quargnolo M., *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, La Cineteca del Friuli, Gemona (Udine) 1986.

Rispoli i Freixes E., *100 películas sobre la guerra civil española*, Centro de Investigaciones Literarias Española e Hispanoamericanas, S. A. Edición, Barcelona 1992.

Ruiz Carnicer M. Á., *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Instituto "Fernando El Católico", Zaragoza 2013.

Sala Noguera R., *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao D.L. 1990.

Sale G., *La Chiesa di Mussolini: i rapporti tra fascismo e religione*, Rizzoli, Milano 2011.

Gentile E., *Contro Cesare: cristianesimo e totalitarismo nell'epoca dei fascismi*, Feltrinelli, Milano 2010

Sammarco P., *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo*, il Mulino, Bologna 2014.

Sánchez-Biosca V. (a cura di), *Imágenes en emigración: iconos de la guerra civil española*, vol. I Valencia 2008, vol. II Valencia 2009 (numeri monografici n. 60-61 della rivista «Archivos de la Filmoteca»).

Id., *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid 2006.

Id., *España en armas: el cine de la Guerra Civil española*, Col·lecció Quaderns del MuVIM (Serie minor) n. 6, Museu Valencia de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), Valencia 2007.

Sanz Ferreruela F., *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Istitución Fernando El Catolico, Zaragoza 2013.

Saz Campos I., Tussel J., *Fascistas en España: la intervención italiana en la guerra civil a través de las telegramas de la «Missione Militare Italiana in Spagna»*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Roma 1981.

Scicolone A., *La rappresentazione della guerra civile spagnola nei notiziari cinematografici. Studio comparato delle strategie di comunicazione e propaganda sul caso spagnolo e francese*, (tesi dottorale), Università della Tuscia di Viterbo, Viterbo 2009.

Scoppola P., *La Chiesa e il fascismo: documenti e interpretazioni*, Laterza, Bari 1971.

Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985.

Tranche R. R., Sánchez-Biosca V., *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 2011.

Tranche R. R., Sánchez-Biosca V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 2006.

Tussel J., Queipo de Llano G. G., *Franco y Mussolini. La política española durante la segunda guerra mundial*, Planeta, Barcelona 1985.

Valdeón J., Pérez J., Juliá S., *Historia de España*, Austral, Madrid 2010.

Venturini A., *La política cinematográfica del regime fascista*, Carocci editore, Roma 2015.

Zagarrio V., *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media del regime*, Bulzoni Editore, Roma 2009.

Saggi apparsi in volume, riviste specializzate o pubblicazioni periodiche

Albanese G., *Comparare i fascismi. Una riflessione storiografica*, «Storica», nn. 43-45, 2009, pp. 313-343.

Alberich F., *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, «Archivos de la Filmoteca» n. 27, ottobre 1997, pp. 50-61.

Alegre D., Alonso M., *Métodos, fuentes y retos para el estudio del fascismo en Europa: algunas consideraciones*, «Spagna contemporanea», n. 48, 2015, pp. 141-165.

Alonso López J., *1808-1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista*, in Álvarez Barrientos J. (a cura di), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2008, pp. 379-400.

Añoover Díaz R., *Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)*, «Historia 16», n. 158, giugno 1989, pp. 12-20.

Ballesteros I., *Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40*, «Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies», vol. 3, 1999, pp. 51-72.

Bermejo Sánchez B., *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), un "ministerio" de la propaganda en manos de Falange*, «Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea», n. 4, 1991, pp. 73-96.

Caballero Leonarte F., *Anecdotario del "Cara al sol"*, «Altar Mayor», n. 142, 2011, pp. 844-854.

Cabrerizo Pérez F., *Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)* «Archivos de la Filmoteca», n. 48, ottobre 2004, pp. 122-133.

Caldevilla Domínguez D., *"Raza": la mirada sobre "los males de España" de Franco*, in Id., González Vallés J. E., Cabezuelo Lorenzo F. (a cura di), *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Visión Libros, Madrid 2012, pp. 133-174.

Collotti E., *Il fascismo nella storiografia. La dimensione europea*, «Italia Contemporanea», n. 194, 1994, pp. 11-30.

Crusells M., *Franco, un dictador de película. Nuevas aportaciones a Raza*, in Camarero G. (a cura di), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid 2011, pp. 239-284.

de la Cierva R., *"Raza" un ensayo pedagógico y autobiográfico de Franco*, in Andrade J. (de), *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Planeta, Barcelona 1997, pp. 7-17.

Diez Puertas E., *El Código de Sevilla*, «Archivos de la Filmoteca», n. 20, giugno 1995, pp. 37-48.

Id., *Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid*, «Secuencias», n. 6, 1997, pp. 23-38.

Id., *La represión franquista en el ámbito profesional del cine*, «Archivos de la Filmoteca», n. 30, ottobre 1998, pp. 55-90.

Id., *Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)*, «Archivos de la Filmoteca», n. 33, ottobre 1999, pp. 34-59.

Ducay E., *Il cinema in Ispagna*, «Bianco e Nero», n. 11, novembre 1950, pp. 55-69.

- Elena A., *¿Quién prohibió Rojo y Negro?*, «Secuencias», n. 7, 1997, pp. 61-78.
- Estivill J., *El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra*, «Secuencias», n. 6, 1997, pp. 39-50.
- Id., *Forja de almas (1943): un reflejo de la sociedad española de posguerra*, «Archivos de la Filmoteca», n. 33, octubre 1999, pp. 8-23.
- Gambetti G., *Nessuno la voleva la censura in Italia*, «Bianco e Nero», n. 11/12, noviembre-diciembre 1970, pp. 10-78.
- Gubern R., *Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta*, in *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, «Cuadernos de la Academia», n. 11/12, Academia de las Artes y la Ciencias Cinematograficas de España, Madrid 2002, pp. 57-76.
- Id., *Tres retratos de Franco*, «Archivos de la Filmoteca», n. 42-43, octubre 1995, vol. II, pp. 144-155.
- Huelin E., *La imagen de la mujer en la película Raza*, «Film-Historia», n. 1, 1997, pp. 51-62.
- Labanyi J., *Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas*, «Archivos de la Filmoteca», n. 32, giugno 1999, pp. 22-42.
- Laura E. G., *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo statuto democratico*, «Bianco e Nero», n. 5/6, maggio-giugno 1976, pp. 4-29.
- Id., *Vicende legislative della censura in Italia*, «Bianco e Nero», n. 4-5 maggio 1961, pp. 4-17.
- Martínez-Bretón J. A., *«El crucero Baleares», un caso atípico de la censura franquista*, in AA.VV., *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I., 1995, pp. 137-154.
- Miglietta S., *La guerra civile come rappresentazione nella produzione cinematografica e fotografica franchista dal 1936 al 1939*, «Spagna contemporanea», n. 39, 2011, pp. 107-123.
- Minguet Batllori J. M., *La generación del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)* in *Tras el sueño, actas del VI Congreso de la AEHC*, «Cuadernos de la Academia», n. 2, Academia de las Artes y la Ciencias Cinematograficas de España, Madrid 1998, pp. 187-201.
- Moliner C., *Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño"*, «Historia Social», n. 30, 1998, pp. 97-117.

Morente Valero F., Ferrán Gallego: *El evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, «Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales», n. 33, 2015, pp. 358-362.

Recalde Iglesias M., *La lucha entre Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)*, «Huarte de San Juan. Geografía e Historia», n. 21, 2014, pp. 301-329.

Reig Tapia A., *La autoimagen de Franco: la estética de la raza y del imperio*, «Archivos de la Filmoteca», n. 42-43, ottobre 1995, vol. I, pp. 96-121.

Rossi R., *Il cinema spagnolo dalla dittatura al dopo-Franco*, «Cinemasessanta», n. 119, gennaio-febbraio 1978, pp. 41-45.

Salomón Chéliz M. P., *El discurso anticlerical en la construcción de una identidad nacional española republicana (1898-1936)*, «Hispania Sacra», n. 110, 2002, p. 485-498.

Sánchez-Biosca V., *Una nación de carton-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa*, in Saz I., Achilés F. (a cura di), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Universitat de Valencia, Valencia 2012, pp. 499-519.

Sanz Ferreruela F., *La idea de cruzada en el cine español del primer franquismo (1938-1951)*, in García Cuetos M. P., Almarcha Núñez-Herrador M. E., Hernández Martínez A. (a cura di), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada Editores, Madrid 2012, pp. 407-437.

Tusell Gómez J., *Franchismo e fascismo* in Del Boca A., Legnani M., Rossi M. G. (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Laterza, Bari 1995, pp. 57-92.

Utrera Macías R., *Raza, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco*, «Anales de Literatura Española», n. 21, 2009, pp. 213-230.

Periodici dell'epoca e quotidiani

«Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942.

«Cinema», n. 1, 10 luglio 1936.

«Cinema», n. 20, 25 aprile 1937.

«Cinema», n. 150, 25 settembre 1942.

«Lo Schermo», n. 4, aprile 1936.

«Lo Schermo», n. 7, luglio 1936.

«Primer Plano», n. 1, 20 ottobre 1940.

«Primer Plano», n. 2, 27 ottobre 1940.

«Primer Plano», n. 4, 10 novembre 1940.

«Primer Plano», n. 5, 17 novembre 1940.

«Primer Plano», n. 6, 24 novembre 1940.

«Primer Plano», n. 12, 3 gennaio 1941.

«Primer Plano», n. 13, 12 gennaio 1941

«Primer Plano», n. 14, 19 gennaio 1941.

«Primer Plano», n. 16, 2 febbraio 1941.

«Primer Plano», n. 17, 9 febbraio 1941.

«Primer Plano», n. 24, 30 marzo 1941.

«Primer Plano», n. 26, 13 aprile 1941.

«Primer Plano», n. 92, 19 luglio 1942.

«Primer Plano», n. 115, 27 dicembre 1942.

«Primer Plano», n. 508, 9 luglio 1950.

«Radio y Cinema», n. 4, 15 maggio 1938.

«El País», 26 novembre 1977.

«El País», 25 febbraio 2015.

Documenti legislativi

a. Boletín Oficial del Estado

Gobierno General, *Orden.- Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña*, BOE n. 158 del 27/03/1937.

Secretaría General del Jefe del Estado, *Orden circular.- Disponiendo que la censura cinematográfica pase a depender de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*, BOE n. 370 del 25/10/1937.

Secretaría General del Jefe del Estado, *Orden circular.- Normas para lo aplicación de la circular de 19 de octubre sobre censura cinematográfica*, BOE n. 418 del 12/12/1937.

Ministerio del Interior, *Decreto nombrando Jefe del Servicio Nacional de Propaganda del expresado Ministerio a don Dionisio Ridruejo Jiménez*, BOE n. 504 del 09/03/1938.

Ministerio del Interior, *Ley de Prensa*, BOE n. 549 del 23/04/1938.

Ministerio de Justicia, *Orden señalando normas para la inscripción de nombres en el Registro Civil*, BOE n. 577 del 21/05/1938.

Ministerio del Interior, *Orden sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica*, BOE n. 128 del 05/11/1938.

Ministerio de la Gobernación, *Orden creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General*, BOE n. 211 del 30/07/1939.

Ministerio de la Gobernación, *Orden regulando la entrada de los menores en las salas de cinematógrafo*, BOE n. 245 del 02/09/1939.

Ministerio de Industria y Comercio, *Orden creando la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía*, BOE n. 294, del 21/10/1939.

Ministerio de la Gobernación, *Orden fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía dependiente de la Dirección General de Propaganda*, BOE n. 56 del 25/02/1940.

Ministerio de la Gobernación, *Orden de 16 de mayo de 1940 por la que se dispone queda prohibido en rótulos, muestras, anuncios, etc. el empleo de vocablos genéricos extranjeros*, BOE n. 138 del 17/05/1940.

Jefatura del Estado, *Ley instituyendo el Frente de Juventudes*, BOE, n. 342 del 07/12/1940.

Jefatura del Estado, *Ley por la que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de F. E. T. y de las J. O. N. S., que se crea por la presente Ley*, BOE n. 142 del 22/05/1941.

Secretaría General del Movimiento, *Decreto por el que se organizan los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. y de las J. O. N. S.*, BOE n. 288 del 15/10/1941.

Jefatura Nacional del Movimiento, *Ley sobre clasificación de Sindicatos*, BOE n. 192 del 11/07/1941.

Ministerio de Industria y Comercio, *Orden por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española*, BOE n. 347, del 13/12/1941.

Secretaría General del Movimiento, *Vicesecretaría de Educación Popular.- Disponiendo la reorganización de los organismos de censura cinematográfica*, BOE n. 330 del 26/11/1942.

Ministerio de Educación Nacional, *Orden de 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica*, BOE n. 200 del 19/07/1946.

Ministerio de Educación Nacional, *Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano*, BOE n. 25 del 25/01/1947.

b. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia

Regio decreto-legge 5 ottobre 1933, n. 1414, *Provvidenze varie a favore della industria cinematografica italiana*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 261, 11 novembre 1933, pp. 5140-5141.

Legge 13 giugno 1935, n. 1143, *Concessione di anticipazioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 157, 8 luglio 1935, pp. 3407-3409.

Regio decreto-legge 16 giugno 1938, n. 1061, *Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 169 del 27 luglio 1938, pp. 3108-3110.

Regio Decreto 14 novembre 1935, n. 2504, *Costituzione presso la Banca Nazionale del Lavoro di una sezione autonoma per il credito cinematografico*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 44, 22 febbraio 1936, pp. 498-499.

Regio decreto-legge 4 settembre 1938, n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 209 del 13 settembre 1938, pp. 3877-3878.

Regio decreto-legge 4 aprile 1940, n. 404, *Nuove norme per l'esercizio del monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film provenienti dall'estero*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 119 del 22 maggio 1940, pp. 1857-1859.

Fonti archivistiche

Archivio della Direzione Generale Cinema di Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, fondo della Revisione Cinematografica, fascicolo 1773 "Capitan Sparviero".

Archivio della Direzione Generale Cinema di Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, fascicolo 1791 "Le due strade".

Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Cinema, 1942, busta 3, fascicolo "Proiezioni del 10 settembre 1942".

Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Cinema, 1942, busta 4, fascicolo "Raza".

Fonti audiovisive

\

La conciliazione fra l'Italia e il Vaticano (Istituto Nazionale Luce, 1929).

L'inizio dei lavori per la costruzione del complesso cinematografico di Cinecittà alla presenza del Duce, Giornale Luce B0829, 05/02/1936.

Mussolini inaugura Cinecittà, Giornale Luce B1087, 05/05/1937.

Noticario español n. 1-32 (1938-1941).

Porque te ví llorar (Juan de Orduña, 1941).

Escuadrilla (Antonio Román, 1941).

Rojo y Negro (Carlos Arévalo, 1942).

Boda en el infierno (Antonio Román, 1942).

Raza (Luis Sáenz de Heredia, 1942).

Venezia - Cronaca della X Mostra del cinema – L'arrivo del Ministro Goebels [Goebbels], Giornale Luce C0278, 08/09/1942.

Espíritu de una raza (Luis Sáenz de Heredia, 1950).

Raza, El espíritu de Franco (Gonzalo Herralde-Román Gubern, 1977).

Cinema Komunisto (Mila Turajlic 2010).

'Raza', *el espíritu de Franco. Las sesiones de cine en El Pardo, Para todos La 2, La 2*, 26 ottobre 2011.

Historia del nuestro cine, RTVE, 14 marzo 2016.

Sitografía

<http://academica-e.unavarra.es/>

<http://asac.labiennale.org/it/>

<http://augusto.agid.gov.it/>

<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra>

<http://revistas.uned.es/>

<http://www.cervantesvirtual.com/>

<http://www.culturaydeporte.gob.es/portada.html>

<http://www.italiataglia.it/>

<http://www.jstor.org/>

<http://www.rtve.es/>

<http://www.rumbos.net/>

<https://elpais.com/>

<https://www.boe.es/>

<https://www.youtube.com>