

NUOVI CONTRIBUTI PER LO STUDIO DELLA COLLABORAZIONE CINEMATOGRAFICA TRA L'ITALIA E LA SPAGNA DURANTE GLI ULTIMI ANNI DEL FASCISMO E I PRIMI DEL FRANCHISMO

Felix Monguilot Benzal

1. *Contestualizzazione e stato delle ricerche*

I rapporti cinematografici che di seguito studieremo si sviluppano in un periodo fondamentale per la storia dell'Europa.

In questo senso la collaborazione cinematografica italo-spagnola si inserisce nella rete di relazioni politiche, economiche e storiche che appaiono in questo momento all'interno dell'ambito europeo.

Ma, allo stesso tempo, non bisogna dimenticare che l'inizio di questo programma bilaterale di produzione ha il suo punto di partenza negli anni precedenti alla fine della Guerra civile spagnola e prosegue fino alla sua concretizzazione dopo la sconfitta delle truppe repubblicane da parte di Francisco Franco.

La collaborazione cinematografica europea durante gli anni trenta e quaranta non è stata studiata fino a tempi relativamente recenti, perché per anni ha risentito del giudizio negativo relativo al periodo storico in cui si sviluppa. Ancora oggi risulta difficile trovare degli studiosi interessati a dare risposta a molte delle domande che ancora ci si pongono in questo campo.

Un atteggiamento diverso comincia a vedersi dagli anni ottanta, quando emerge un maggior impegno nello scrivere finalmente questo capitolo dimenticato della storia del nostro cinema, la quale, nel bene o nel male, è sempre nostra.

Fino a oggi sono apparse diverse ricerche sul ruolo e sulle aspirazioni della Germania all'interno del nuovo ordine cinematografico europeo che si stava configurando¹. In questo senso uno dei primi a studiare i rapporti

1. R. Vande Winkel, D. Welch (eds.), *Cinema and the Swastika, The International Ex-*

di questo paese con l'Italia è stato Mino Argentieri². Da quel momento si scopre che anche l'Italia aveva delle grandi ambizioni e sorgono altri testi più specifici sull'interazione dell'Italia con altre cinematografie. Un chiaro esempio è presente nel volume dedicato alla Romania, scritto da Veronica Lazar e Piero Spila³.

Per quello che riguarda le coproduzioni italo-spagnole bisogna dire che, malgrado siano state quelle che hanno portato più risultati materiali, sono anche state poco considerate dalla storiografia contemporanea. In Italia Argentieri le riprende nel suo libro su cinema e fascismo⁴, mentre in Spagna sono state pubblicate negli ultimi anni altre indagini come quella di Isabel Sempere⁵ o quella monografica di Felipe Cabrerizo⁶, le quali offrono una descrizione del periodo e una prospettiva sulle interazioni tra le strutture socio-politiche e i film coprodotti.

Nonostante testi specifici su alcuni dei nostri lungometraggi siano stati fatti da Aronica⁷, Gubern⁸ o da Monguilot Benzal⁹, possiamo dire che

pansion of Third Reich Cinema, New York, Palgrave Macmillan, 2007; o M. Nicolás Me-seguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

2. M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Libreria Sapere, 1986.

3. V. Lazar, P. Spila, *Cineromit: il sogno della Cinecittà romana: 1941-1946*, Roma, Itaro arte, 2003.

4. M. Argentieri, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

5. I. Sempere Serrano, *Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano italiano durante la década de los cuarenta. Una aproximación*, in *Atti del X Convegno della Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Volume 2, Córdoba, Consejería de Cultura Filmoteca de Andalucía / Ediciones Litopress, 2004.

6. F. Cabrerizo, *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2007.

7. D. Aronica, *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar: relato breve de una (auto)censura con notas para una restauración filológicamente correcta*, in "Cuadernos de la Academia. La herida de las sombras. El cine español en los años 40", 2001, n. 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, pp. 195-205; ma dalla stessa Autrice abbiamo anche il più recente *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar (1940) de Augusto Genina. Análisis de la película restaurada*, in "Quaderni del CSCF", 2007, n. 3, Barcellona, Daniela Aronica Editore.

8. R. Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

9. F. Monguilot Benzal, *Volver al frente: reconstrucción de la película "Frente de Madrid" (1939) de Edgar Neville*, in J. A. Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville*, Málaga, Instituto Municipal del libro, 2007, pp. 145-166; Id., *Piruetas juveniles: génesis, desarrollo y fortuna de la película olvidada de Cesare Zavattini en España*, in *Atti del XIII Convegno della AEHC*, Perillo, Vía Láctea Editorial, 2011, pp. 381-390.

ancora oggi mancano delle ricerche puntuali sulla maggior parte dei complessivi 25 film, che consentano una piena valutazione del periodo e dei prodotti in esso realizzati tramite questo affascinante sistema di relazioni storiche, sociali e politiche.

2. Dai primi precedenti fino alle prime collaborazioni (1935-1939)

I primi tentativi di penetrazione del cinema italiano nel mercato spagnolo che riguardano la nostra ricerca si circoscrivono agli anni 1935-1939.

Non dobbiamo dimenticare lo sforzo che la Germania sta portando a termine per sviluppare un forte sistema economico che sia solido a livello europeo e abbia delle aspirazioni di futuro.

L'Italia incrementa durante questi anni il suo potenziale cinematografico. Nel momento in cui il cinema francese della zona occupata passerà sotto il controllo diretto dei tedeschi e quello della zona libera non sarà in grado di stabilire una vera produzione, la cinematografia italiana assieme a quella tedesca sarà l'unica capace di affrontare una produzione di quantità e qualità sufficienti a soddisfare il fabbisogno europeo, soprattutto quando le frontiere del continente risultano sempre più chiuse alla concorrenza americana.

Il cinema europeo diviene appannaggio delle aspirazioni politiche ed economiche di entrambi i paesi, che da ora in poi si fronteggiano cercando di conquistare nuove fette di mercato all'interno del continente. In questo senso quello spagnolo non è un'eccezione.

Sfogliando i diversi rapporti che dalla Spagna gli addetti agli organi diplomatici italiani inviano al ministero per la Stampa e la Propaganda, in seguito ministero per la Cultura Popolare, oltre ai numerosi riferimenti che si possono rintracciare riguardo alla selvaggia concorrenza americana da una parte e alla tedesca dall'altra, si desumono quali sono i paesi che in questo momento si disputano il suddetto mercato. Parallelamente sembrano chiare le intenzioni degli italiani di cercare un sistema favorevole che permetta loro di introdurre film e notiziari nel territorio spagnolo.

Quest'introduzione all'inizio si realizza in Spagna attraverso le incursioni sporadiche di una serie di delegati italiani: questi arrivano con le pellicole in versione originale, ma sottotitolate in spagnolo, per cercare di distribuirle nel maggior numero di schermi possibili.

Grazie all'appoggio consolare e alla Direzione generale di Cinematografia, vengono aperti degli stabilimenti di doppiaggio a Madrid e a Barcellona, che saranno abbandonati con l'inizio della Guerra civile spagnola e utilizzati dal bando contrario ai nazionalisti.

Da questo momento in poi possiamo distinguere un piano di penetrazione italiana orientato in due direzioni:

- a) da una parte l'esportazione di film italiani per la Spagna;
- b) dall'altra la produzione di film spagnoli in Italia.

Sebbene siano entrambe in qualche maniera complementari, in questa sede ci concentreremo sul secondo punto.

Cosciente della disastrosa situazione spagnola, appena finita la Guerra civile, la Direzione generale di Cinematografia entra in contatto con una serie di produttori spagnoli, soprattutto coloro che in questo periodo lavorano a Berlino¹⁰, «con lo scopo di portare in Italia una parte dei film spagnoli realizzati all'estero»¹¹.

Se già in un Decreto legge del 1937¹² il governo italiano esonera dalla tassa di adattamento in lingua italiana i film non nazionali a quelli che risultano realizzati negli stabilimenti nazionali di produzione cinematografica, uno posteriore del 1938¹³ a favore della cinematografia italiana contempla una serie di premi per le case cinematografiche che abbiano concluso degli accordi con case di produzione straniere per la realizzazione di film in Italia.

È in questo contesto che durante i primi mesi del 1938 cominciano delle trattative per creare una prima produzione italo-spagnola. Si possono citare, per esempio, un primo progetto previsto dalla Sevilla Film e la Scalera Film per adattare alcune opere dello scrittore Torcuato Luca de Tena e del Marqués de Villagrancia, o quello proposto da Daniel Falcó Gil di San Sebastián per realizzare un film in Italia, probabilmente in collaborazione con la Generalcine. Nonostante questi progetti non siano mai stati realizzati, si può notare come già la Scalera Film compaia in questi primi contatti come casa interessata a tali produzioni.

Fra tutte le trattative la più significativa è senza dubbio quella che l'UNEP (Unione Nazionale Esportazione Pellicole) istituisce con la ditta CIFESA, l'unica ad avere una realizzazione effettiva.

In una relazione inviata dalla Direzione generale di Cinematografia al ministero della Cultura Popolare¹⁴ vediamo come Benito Perojo, nel ruo-

10. Per esempio i registi Florian Rey con *Carmen la de Triana* (1938) e *La canción de Aixa* (1938) o Benito Perojo con *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) e *Mariquilla Terremoto* (1939), dietro i quali si trovano case di produzione come la Hispano-Film-Produktion, CIFESA o quella di Saturnino Ulargui.

11. Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in poi ACSR), ministero della Cultura Popolare - Gabinetto (d'ora in poi MCPG), busta (d'ora in poi b.) 75, cartella *Propaganda Cinematografica in Spagna*, dattiloscritto del 23 marzo 1939.

12. RDL n. 861 del 29 aprile 1937, che modifica la legge n. 320 del 5 febbraio 1934, relativa alle provvidenze a favore dell'industria cinematografica nazionale.

13. RDL n. 1061 del 16 giugno 1938: *Legge sulle provvidenze a favore della cinematografia italiana*.

14. ACSR, MCPG, b. 75, cartella *Propaganda Cinematografica in Spagna*, Dattiloscritto di agosto 1938.

lo di rappresentante di CIFESA, presenta alla suddetta Direzione le seguenti proposte:

1. l'assorbimento da parte di CIFESA del contingente di film italiani in Spagna (previsto nel numero di 70);
2. la produzione italiana fino a quattro film al massimo in lingua spagnola o doppia versione;
3. la collocazione in Italia di massimo tre film spagnoli (ovviamente di CIFESA).
4. per ultimo, la diffusione in Spagna di documentari italiani LUCE, con la possibilità di includere nei notiziari delle riprese relative al contesto spagnolo.

Perojo, che è una figura fondamentale per il cinema spagnolo degli anni venti e trenta, inoltre dà una serie di orientamenti sulle condizioni offerte da parte degli spagnoli per la realizzazione e distribuzione di quei quattro film con una casa di produzione italiana ancora da determinare.

Lo stesso rapporto include il punto di vista degli italiani: si considera interessante appoggiare preferibilmente questa proposta, visto che in questo momento la casa di produzione «ha un'organizzazione superiore a quelle del resto della Spagna» oltre a essere pronta per la distribuzione di film in territorio di lingua ispanica¹⁵.

Ma se si considera un rapporto successivo, del febbraio 1939¹⁶, relativo alla situazione cinematografica in entrambi i paesi, in cui il direttore generale di cinematografia Luigi Freddi si riferisce a *I figli della notte / Los hijos de la noche* (1939) come il film che inaugura questi accordi di collaborazione e le cui riprese inizieranno nel mese di maggio¹⁷, si può notare che la casa di produzione italiana è la Imperator e il regista è Perojo, mentre la casa di produzione spagnola non è più la CIFESA, bensì Ulargui, la quale aveva acquisito i diritti per produrre la storia.

Un'altra produzione realizzata in Italia con partecipazione spagnola in quell'anno è *Il segreto inviolabile / Su mayor aventura* (Julio Fleschner de Gomar, 1939), primo lungometraggio in Italia dell'attrice catalana Maria Mercader, conosciuta anche per essere la compagna di Vittorio De Sica.

Abbiamo anche *Il peccato di Rogelia Sánchez / Santa Rogelia* (1939), tratto da un romanzo di Armando Palacio Valdés e compiuto da diversi

15. Per ulteriori informazioni su CIFESA cfr. F. Fanés, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

16. ACSR, MCPG, b. 75, cartella *Propaganda Fascista in Spagna*, Dattiloscritto del 23 febbraio 1939.

17. Allo stesso modo anche per la rivista spagnola "Radiocinema" n. 23, del 28 febbraio 1939, questo è il film che inizia la collaborazione ispano-italiana.

registi per problemi durante le riprese: Carlo Borghesio, Roberto de Ribón, ma interviene anche Edgar Neville, il più capace di tutti, il quale più avanti porta a termine in Italia altri due film coprodotti di carattere propagandistico: *Carmen fra i rossi / Frente de Madrid* (1939) e *Sancta Maria / La muchacha de Moscú* (1941). Il primo è stato recentemente rintracciato, recuperato e proiettato a Bologna nel 2006 nell'ambito della XXXV Mostra internazionale del Cinema ritrovato ed è uno dei quattro film italiani che parlano della Guerra civile spagnola¹⁸.

3. Dalle prime collaborazioni agli accordi ufficiali (1939-1941)

Nel 1938 il direttore della Delegación de Prensa y Propaganda Dioniso Ridruejo¹⁹ si riunisce con Dino Alfieri, ministro della Cultura Popolare, dando inizio ai primi contatti ufficiali tra le nazioni dal punto di vista cinematografico. Successivamente questo interesse si concretizza in una serie di visite che si svolge nei due paesi nel mese di marzo del 1939.

Il primo di questi incontri si tiene tra Serrano Suñer, ministro spagnolo degli Affari Esteri, e Celesia di Vegliasco, ministro della Direzione generale di Propaganda. Insieme affrontano il tema della reciproca collaborazione cinematografica, accennando a una serie di vantaggi per entrambe le nazioni, che è successivamente sviluppata in una nuova riunione tenutasi a metà dello stesso mese a Roma.

La relazione italiana sulla prima riunione conclude dicendo: «Suñer è sensibile alla proposta di collaborazione che dev'essere immediata per combattere l'offensiva francese e le potenze democratiche»²⁰.

Sebbene non si abbiano informazioni sulla riunione romana, Alfieri, alcuni mesi più tardi, riconosce che gli obiettivi cinematografici concordati in quella sede sono stati portati a termine²¹.

Nel settembre del 1939, la situazione sembra necessitare di un nuovo impulso a seguito della concorrenza straniera, soprattutto americana, ma anche tedesca, esistente in Spagna. Fino a questo momento, infatti, secondo la prassi vigente nel commercio di film stranieri, i pagamenti richiesti dal governo spagnolo erano in dollari, anziché nella valuta italiana di valore inferiore a quella americana, né erano accettati pagamenti in

18. Per altre informazioni su *Carmen fra i rossi* cfr. F. Monguilot Benzal, *Volver al frente...*, cit.

19. Così come viene ricordato nelle sue memorie *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.

20. ACSR, MCPG, b. 76, Dattiloscritto del 2 marzo 1939.

21. *Ivi*, Dattiloscritto del 4 maggio 1939.

22. *Ivi*, b. 75, Dattiloscritto del 13 settembre 1939.

clearing, cioè mediante la compensazione bancaria, un sistema che consiste nella liquidazione di debiti e crediti da parte di due paesi.

Davanti a tale scenario, la Direzione generale di Cinematografia propone di regolare il sistema d'importazione di film attraverso il pagamento in *pesetas* — né lire né dollari quindi — e anche che queste siano utilizzate nella realizzazione di produzioni italo-spagnole. Inoltre si considera fondamentale stipulare un accordo commerciale e monetario tra i due paesi²².

Dalla fine di ottobre del 1939 Alessandro Pavolini, sostituendo Dino Alfieri al ministero della Cultura Popolare, prosegue la linea di collaborazione del suo predecessore.

Dal 1940 il clima diventa favorevole e adatto alle relazioni italo-spagnole. Questo è l'anno in cui si stipula l'accordo commerciale che accetta pagamenti in *clearing*, relativamente agli incassi delle esportazioni italiane in Spagna. Quest'ultimo aspetto si rivela fondamentale per le produzioni di film in collaborazione, poiché è attraverso le somme provenienti da questa esportazione che si finanzieranno le coproduzioni.

Così, nella stampa del periodo, si rintracciano numerose notizie che alludono a questa fiorente collaborazione. Ma questa pubblicità si rivela essere di tipo propagandistico, visto che dei numerosi progetti annunciati nelle pagine di "Cinema", "Primi Piani", "Rivista del Cinematografo", o in quelle di "Primer Plano" o "Radiocinema", soltanto una minima parte arriva agli schermi. Un esempio si trova nelle dichiarazioni che Vicente Casanova, a capo della casa di produzione CIFESA e figura fondamentale del cinema spagnolo del periodo, rilascia alla rivista spagnola "Radiocinema"²³ in cui cita un accordo che prevede la realizzazione di quattordici film in doppia versione ispano-italiana. Sebbene tale numero non sia mai raggiunto, la CIFESA, insieme a Ulargui, rimane una delle prime case cinematografiche spagnole che in quel momento rivolge la sua produzione internazionale verso l'Italia. La sua attività, infatti, risulta significativa se si considera la realizzazione, insieme a diverse case italiane, di numerose pellicole come *Amore di ussaro / El último husar* (Luis Marquina, 1940), *Il pirata sono io / El pirata soy yo* (Mario Mattoli, J. de Romero, 1940), *L'uomo del romanzo / Yo soy mi rival* (Luis Marquina, Mario Bonnard, 1940) e *L'ispettore Vargas / El inspector Vargas* (Félix Aguilera, Gianni Franciolini, 1940). Più avanti sarà ancora CIFESA la società che distribuirà in Spagna i film prodotti dalla Scalera (incluse le versioni spagnole) e viceversa²⁴.

23. "Radiocinema", 15 marzo 1940, n. 48.

24. "Noticario CIFESA", luglio 1941.

Più tardi Vicente Casanova ricorderà in un'intervista le ragioni che lo avevano indotto a questa collaborazione internazionale:

Abbiamo stabilito una tipologia di produzione mista in collaborazione con l'Italia che consideriamo interessante perché spagnoli o italiani, facendo film insieme, riusciamo a fare che i film spagnoli siano conosciuti e distribuiti in Europa e allo stesso tempo che gli artisti italiani siano conosciuti in America. Dal punto di vista economico questa collaborazione è interessantissima perché aumenta enormemente il mercato di distribuzione dei film prodotti in versione italo-spagnola. Sono convinto che la collaborazione con l'Italia produrrà film di tale portata e importanza che la loro distribuzione raggiungerà un'area mondiale²⁵.

Senza dubbio le impressioni e gli interessi che Casanova espone, si possono applicare al contesto generale della produzione ispano-italiana. Il tema e anche il mito della conquista del mercato latino-americano compare più volte nella bibliografia e documentazione italiana, quale obiettivo chiave di quest'espansione a livello internazionale, utilizzando la Spagna come canale privilegiato per realizzarlo. Si può quindi affermare che tale è il principale interesse che induce l'Italia a iniziare questo tipo di collaborazioni²⁶.

In Spagna, oltre alle produzioni del 1939 già citate, e a quelle di CIFESA di questi primi anni, non si possono non nominare quelle del produttore Saturnino Ulargui il quale, continuando nella sua politica internazionale, realizza a Roma *L'ultima fiamma / La última falla* (1940), in cui il regista Benito Perojo cerca di rinnovare il genere della *españolada* inserendo l'azione in un ambiente valenciano invece che andaluso.

Ulargui inoltre collabora con i fratelli Bassoli nella produzione del famoso *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), film di propaganda lodato dai regimi fascista, franchista e nazista, che si basa su uno degli episodi più mitizzati dalla Guerra civile spagnola²⁷.

In Italia, a parte la società Sovrania, in contatto con la CIFESA e la Ulargui, si annoverano sia la casa di produzione Stella, che produce due commedie leggere girate a Cinecittà: *Fortuna / Lluvia de millones* (Max Neufeld, 1940) e *La nascita di Salomè / El nacimiento de Salomé* (Jean

25. "Radiocinema", 30 ottobre 1940, n. 57.

26. Queste motivazioni erano già presenti nel sopracitato rapporto di agosto del 1938 del ministero della Cultura Popolare e facevano riferimento alle prime proposte di collaborazione tra l'Italia e la Spagna.

27. Cfr. E. Almarcha Núñez-Herrador, I. Sánchez Sánchez, *El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico*, in "Archivo secreto: revista cultural de Toledo", 2011, n. 5, pp. 392-416.

Choux, 1940), sia la Continentalcine, che realizza il dramma *L'uomo della legione / El hombre de la legión* (Romollo Marcellini, 1940), il quale collega le campagne belliche in Etiopia con la sollevazione delle truppe franchiste tramite la storia personale di un legionario italiano.

Ci sono inoltre una serie di aziende che rivolgono parte della loro produzione al mercato ispanico, soprattutto per quello che riguarda il *cast* dei personaggi e la realizzazione di doppie versioni. Sebbene l'argomento meriterebbe un paragrafo a parte, si citano soltanto brevemente in questa sede il Consorzio ICAR, la compagnia EIA o le case Excelsa Film, produttrice di *Dopo divorzieremo / Marido provisional* (Nunzio Malasomma, 1940), Lux e Fonorama con *La forza bruta / La fuerza bruta* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) e *Il prigioniero di Santa Cruz / El prisionero de Santa Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) e Scalera, che produce non solo *Tosca* (1941), interpretata da Imperio Argentina, iniziata da Jean Renoir e conclusa da Karl Koch con l'aiuto di un giovane Luchino Visconti, ma anche il dittico salgariano formato da *Capitan Tempesta / El Capitán Tormenta* (Hans Hinrich, Corrado D'Errico, Umberto Scarpelli, 1942) e *Il leone di Damasco / El león de Damasco* (Corrado D'Errico, Enrico Guazzoni, 1942).

4. *Dagli ultimi sviluppi fino alla fine della collaborazione (1941-1943)*

L'obbligo del doppiaggio in Spagna²⁸ dà inizio a una serie di misure protezionistiche, che hanno il loro culmine nell'ottobre del 1941, in seguito alle quali risulterà più conveniente trasferire in questo paese la produzione dei film realizzati in regime di collaborazione per farli diventare "film nazionali", categoria imprescindibile in territorio spagnolo per la concessione dei permessi d'importazione per i film stranieri. Bisogna tuttavia anticipare che da questo momento in poi si considera film straniero, e quindi non nazionale, quello «prodotto al di fuori del territorio nazionale, anche se in questo intervengano autori, artisti o direttori spagnoli, o sia finanziato, tutto o in parte, da case di produzione anche spagnole»²⁹.

Già a metà dello stesso anno, la rivista "Primer Plano" lancia un appello alla cinematografia spagnola per la mancanza di nuovi artisti sugli schermi nazionali³⁰: si inverte d'ora in poi il ruolo che fino a quel mo-

28. Da svolgersi presso stabilimenti spagnoli nonché da personale spagnolo, secondo un Ordine Ministeriale del 23 aprile 1941, che a sua volta riprende una disposizione italiana del ministero dell'Interno del 22 ottobre 1930 che vietava la proiezione in Italia di film parlati in lingua straniera.

29. Citato in I. Sempere Serrano, *op. cit.*

30. "Primer Plano", 6 luglio 1941.

mento avevano avuto gli artisti spagnoli sullo schermo italiano³¹. Tony D'Algy, Paola Barbara e Germana Paolieri realizzano in questi anni una serie di incursioni nella cinematografia spagnola e, sebbene poi non riescano a inserirsi definitivamente nello *star-system* spagnolo, alcuni di loro, come Paola Barbara, Adriano Rimoldi, Miriam Day, Clara Calamai o Fosco Giachetti, perdureranno comunque fino al periodo successivo alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'intervento ufficiale del governo italiano per favorire la nuova fase di collaborazione tra i due paesi arriva soltanto nel 1942. In quest'anno, nel Rapporto annuale sulla cinematografia italiana, il ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini annuncia un disegno di legge che ha come finalità «l'esonero del pagamento della tassa di doppiaggio e la concessione di premi a quei film prodotti da case cinematografiche italiane, direttamente o in compartecipazione con delle case di produzione straniere, negli stabilimenti situati fuori del territorio del regno»³². Il disegno, creato per favorire la produzione di film negli studi delle nazioni alleate, diventa la legge n. 420 del 24 marzo 1942.

Nello stesso momento in Spagna inizia la produzione di film italo-spagnoli come *Buongiorno Madrid / Madrid de mis sueños* (Max Neufeld, Gian Maria Cominetti, 1942), presso gli stabilimenti CEA di Madrid, o *Accade a Damasco / Sucedió en Damasco* (José López Rubio, Primo Zeglio, 1942) negli Orphea di Barcellona.

La produzione di film spagnoli al di fuori del territorio nazionale non è più una necessità, dal momento in cui cominciano a essere creati e a funzionare nella penisola spagnola i primi studi di produzione fondati dopo la Guerra civile. Oltre a quelli già citati, dal 1941 si annoverano anche gli Estudios Chamartín o i Lepanto.

La somma di tali fattori costituisce il motivo di una nuova fase nella collaborazione tra i due paesi.

Sebbene alcune fonti riferiscano della firma di un accordo cinematografico tra Italia e Spagna nel 1942³³, non se ne conoscono le condizioni: non essendo stato rintracciato il testo, non si può offrire una visione completa dei dettagli. Probabilmente era riconosciuta la produzione italo-spagnola di film, la diffusione del notiziario LUCE in Spagna e lo scambio di tecnici, artisti e registi fra i due paesi³⁴. Si può affermare con sicurezza

31. Luis Hurtado, Juan de Landa, Roberto Rey, Maria Mercader, Conchita Montenegro sono alcuni dei nomi spagnoli che popolano la cinematografia italiana del periodo.

32. ACSR, MCPG, b. 103, cartella Pavolini, Dattiloscritto del 1942.

33. Cfr. "Primer Plano", 17 maggio 1942, n. 83; *ivi*, 31 maggio 1942, n. 85; "Vida Latina", 1943, n. 33.

34. Per quanto riguarda questo argomento già dall'11 novembre del 1941 in Spagna il Sindicato Nacional del Espectáculo aveva concesso una serie di borse di "perfezionamenti

che l'accordo si realizza a fine marzo a Madrid, anche se le trattative erano iniziate a ottobre dell'anno precedente. Per la Spagna vi partecipano la Comisión Subreguladora de Cinematografía, la Dirección General de la Cinematografía, il Sindicato Nacional del Espectáculo e l'Instituto Español de Moneda Extranjera.

La produzione di film in entrambi i territori prosegue dal 1942 fino all'anno seguente. Questa è contemporanea al considerevole incremento dell'esportazione di film italiani in Spagna, grazie all'impiego delle licenze d'importazione che la Subcomisión Reguladora de Cinematografía concede³⁵, eccezionalmente in ampio numero, al fine di consentire l'arrivo di un notevole contingente di film italiani, ottenendo fino a quindici permessi d'importazione per ciascun film spagnolo prodotto³⁶. Per la concessione dei permessi d'importazione si tiene in considerazione, oltre alla domanda del mercato, anche il prezzo, la finalità dell'operazione, la provenienza dei film e i limiti fissati dalla Spagna che ogni paese può esportare dal proprio territorio.

La situazione sembra essere favorevole agli italiani, malgrado la minaccia del cinema americano e della sua popolarità in territorio spagnolo, nonché la crescente speculazione che subito nasce intorno al traffico dei permessi d'importazione. È per questo che, oltre alla produzione di film, si crea una rete di interessi cinematografici con capitale italiano in Spagna nell'ambito della produzione, distribuzione e proiezione di film³⁷.

Tuttavia, datate 18 maggio 1943, le nuove disposizioni del ministero de Industria y Comercio sono molto più esplicite di quelle del 1941, in quanto non soltanto assicurano la concessione del monopolio d'importazione di film alle case produttrici, ma prevedono una commissione volta a concedere il permesso per importare i film soltanto alle aziende «che producano film di lungometraggio interamente nazionali a livello economico e di una categoria tecnica e artistica di livello sufficientemente decoroso».

Davanti a tali meccanismi protezionistici, gli interessi e le priorità della cinematografia italiana in territorio spagnolo sono quelli di mantenere il volume delle importazioni necessarie a consentire l'assorbimento del contingente fissato per i film italiani in Spagna. Ciò però risultava diffici-

tecnicamente all'estero", per cui questa disposizione formalizza una pratica già usata in precedenza.

35. Disposizione stabilita dal ministero spagnolo di Industria y Comercio con data 28 ottobre del 1941, tramite la quale si consente la concessione delle stesse a terzi.

36. Conforme a un accordo cinematografico stipulato fra entrambe le nazioni a dicembre del 1941, non rintracciato fino a oggi.

37. Questa metodologia era già stata messa in pratica dagli italiani in altri mercati come quello rumeno, conforme al modello tedesco. Cfr. per esempio R. Vande Winkel, D. Welch (eds.), *op. cit.*

le senza la creazione di una società che ne controllasse l'importazione e senza l'appoggio di una casa di produzione spagnola che ne garantisse l'importazione rispetto ad altri film, come quelli americani.

Sono quindi create, per superare questi ostacoli, delle case di produzione e degli studi cinematografici sotto il diretto controllo italiano, che però risultassero spagnoli a livello ufficiale.

Non è casuale che i titoli che quell'anno vengono considerati di produzione italo-spagnola per l'amministrazione italiana siano classificati ufficialmente come film nazionali in Spagna. Questo succede con *Febbre / Fiebre* (Primo Zeglio, 1943), con *Dora o le spie / Dora la espía* (Raffaello Matarazzo, 1943), che è anche il film che riporta al cinema la famosa attrice del muto italiano Francesca Bertini, e con *Romanzo a passo di danza / Piruetas juveniles* (Giancarlo Cappelli, Salvio Valenti, 1943), l'unico progetto nel quale interviene Cesare Zavattini che vede la luce in Spagna.

Dal luglio 1943, l'instabilità politica dell'Italia determina le condizioni perché tutto il sistema della cinematografia italiana inizi a entrare seriamente in crisi, per poi avere un drastico crollo soltanto qualche mese dopo. A livello ufficiale, da novembre dello stesso anno si sposterà a Venezia, improvvisando lì una nuova industria di film.

Per quel che riguarda il nostro argomento, una chiara conseguenza degli avvenimenti è il risultato del film italo-spagnolo *Il matrimonio segreto / Boda secreta* che Camillo Mastrocinque lascia incompiuto in Spagna quell'estate³⁸.

Non è da stupirsi se da quel momento in poi ci sia un'interruzione completa nella collaborazione tra i due paesi. Bisognerà aspettare alcuni anni perché la cinematografia italiana s'interessi di nuovo al mercato spagnolo.

38. Al film partecipavano, oltre agli spagnoli Miguel Liger e Luis Arroyo, gli italiani Nerio Bernardi, Franco Coop e Laura Solari.



1. Maruchi Fresno e Julio Peña nel film *L'ultima fiamma* (Benito Perojo, 1939).
Courtesy: Video Mercury Films.



2. *I figli della notte* (Benito Perojo, 1940).
Courtesy: Video Mercury Films.



3. *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).
Courtesy: Filmoteca Española.