

NELLO SPECCHIO DELLA CORTINA DI FERRO:
L'IMMAGINE DELL'EUROPA ORIENTALE E DEI COMUNISTI
NEI FILM DI GUERRA FREDDA SPAGNOLI (E ITALIANI)¹

Marco Cipolloni

I.

In Spagna e in Italia l'idea della relazione tra cinema e propaganda (cioè l'uso dell'industria cinematografica come veicolo di propaganda politica) è stato una conquista della seconda metà degli anni trenta, in accordo con le nuove possibilità offerte dal cinema sonoro e con le esigenze imposte dalle diverse circostanze politiche dei due paesi.

Nell'Italia di Mussolini, il problema principale era quello di ottenere una mobilitazione di massa in favore della politica imperiale e contro le sanzioni economiche votate dalla Società delle Nazioni per la guerra etiopica (si trattava di una propaganda di consenso, con il governo che chiedeva, e otteneva, sostegno nell'ambito di un sistema a partito unico, relativamente consolidato e popolare). In Spagna, per contro, l'età dell'oro della propaganda incomincia con la Guerra civile (si tratta perciò di una tipica propaganda di guerra, con diverse organizzazioni politiche che chiedono una mobilitazione più forte e diretta che non il semplice sostegno e consenso).

Con la totalità degli studios situati nella zona lealista gli inizi e tutta la prima fase delle attività cinematografiche degli insorti e dei nazionalisti dipesero, tanto per la produzione quanto per il montaggio, la sonorizzazione e la postproduzione, dal supporto tecnico, politico ed economico delle industrie della celluloidi italiana e tedesca² (il recente film di Fer-

1. Questo testo è la traduzione del paper *In the Mirror of the Iron Courtain: Eastern Europe and Communists in the Spanish (and the Italian) Cold War Movies*, presentato come lecture al Minda de Günzburg Center for European Studies della Harvard University il 1° marzo del 2000. Rispetto alla versione destinata alla lettura sono state introdotte lievi modifiche (ho aggiunto qualche nota, precisato alcune idee e tagliato alcuni ragguagli esplicativi sul nostro cinema, che mi sono parsi superflui per un pubblico italiano).

2. Pur mancando una monografia definitiva su empi, modi e forme di queste collaborazioni, i dati essenziali fanno ormai parte della tradizione storiografica sul cinema spa-

nando Trueba, *La niña de tus ojos*³ propone, in una cornice da commedia brillante che rende omaggio a *To Be or Not to Be* di Lubitsch, una trama incentrata proprio sulle disavventure di una troupe spagnola impegnata nella realizzazione di un film negli studios nazisti di Berlino).

Nei primi anni della *posguerra* spagnola (dal 1939 al 1943) il rapporto di collaborazione con le potenze dell'asse e in particolare con l'Italia rimane organizzativamente forte e artisticamente significativo, con diverse coproduzioni, con alcune partecipazioni ispaniche premiate alla mostra del cinema di Venezia e, soprattutto, con la realizzazione di un importante film di propaganda come *Sin novedad en el Alcázar!* di Augusto Genina, realizzato in Spagna e dedicato all'eroica resistenza dei nazionalisti, assediati dai repubblicani nella scuola militare dell'Alcázar di Toledo.

In questi anni lo stile e il linguaggio della propaganda spagnola presentano un curioso paradosso ideologico, strettamente legato al progressivo codificarsi ed emergere di un sistema di generi che include modelli retorici e narrativi come il cosiddetto *cine de fazaña* (un cinema eroico, militare e di avventura, spesso storico e di ambientazione esotico-coloniale), il *cine religioso* (nelle varianti dei film sulle apparizioni di Fatima e Lourdes e del cinema di epopea missionaria, assai prossimo per atmosfere e ambientazioni al tipo del *cine de fazaña*) e il *cine con niño* (che raccontando di preferenza vicende di orfani cresciuti nei monasteri tende a sua volta a riproporre elementi propri di entrambi i filoni del cinema religioso). Nel consolidamento di questi fortunati filoni e nella creazione di sottogeneri ibridi, che mescolano variamente gli elementi appena citati (nei film sulle apparizioni di Fatima e Lourdes viene per esempio sottolineato il destinatario infantile della visione e della rivelazione), giocano un ruolo molto importante sia le prime coproduzioni con gli USA (*Bernadette*, di Lester), sia l'originale impostazione di un gruppo di registi e sceneggiatori più vicini alla Falange che non a Franco. Questi registi e sceneggiatori ammirano e assimilano i modelli tecnici propri del linguaggio propagandistico totalitario moderno, nazista e fascista, ma ne fanno uso a sostegno di un insieme di valori e topics legati ad una retorica ipertradizionalista, volta all'esaltazione della famiglia, dell'esercito, della chiesa cattolica e della tradizione nazionale (la cosiddetta *Hispanidad*).

Lo strumentario della moderna propaganda viene così asservito all'anacronistico asse patrimoniale assiologico di una identità mitica e metastorica.

Negli anni compresi tra il 1939 e il 1943, la situazione politica dell'Italia e della Spagna, oltre a consentire forme di collaborazione

gnolo, tanto che si possono recuperare con relativa facilità anche dai pochi titoli disponibili in italiano (AA.VV., *Storia del cinema spagnolo*, Padova, Marsilio, 1996 e J.-C. Seguin, *Breve storia del cinema spagnolo*, Torino, Lindau, 1998).

3. Esiste una versione italiana di questo film, con una traduzione titolistica a dir poco infelice: *La niña dei tuoi occhi*.

diretta, orientava le attività di propaganda di entrambi i governi al tempo stesso contro il comunismo e contro la democrazia.

C'era però, a questo riguardo, una importante differenza. Per Mussolini, comunismo e democrazia erano risposte sbagliate a una domanda giusta, pericolose strategie di modernizzazione e mobilitazione. Il fascismo era, ovviamente, la sola risposta che gli sembrasse davvero adeguata. Nonostante le buone relazioni tra i due paesi e alcuni superficiali tratti di analogia tra le retoriche pubbliche dei due regimi, il punto di vista di Franco era molto diverso: per lui era la domanda ad essere sbagliata. La modernizzazione e la mobilitazione gli apparivano in sé come l'incarnazione del male, non erano la risposta, ma il problema, un problema così grave da spingerlo a considerare rischioso e strategicamente sbagliato introdurre dei distinguo di modo e grado, nel tentativo di separare il bene dal meglio e il male dal peggio. La vera questione, per lui, era semplice: come difendere l'integrità della Spagna, preservandola dalle grandi sfide del secolo XX? Come eludere e prevenire i mille pericoli della modernità e della mobilità?

In conseguenza di queste diverse impostazioni, all'inizio degli anni quaranta gli uffici di propaganda italiani e spagnoli si scambiano per così dire le retoriche di riferimento: la Spagna inaugura una propaganda di consenso e smobilitazione, adottando senza riserve il trionfalismo cimite-riale della vittoria e della sua celebrazione (stile che trova la sua piena espressione nel Valle de los Caídos e che, colorandosi di toni moderatamente riconciliazionisti, si prolungherà almeno fino al venticinquennale della vittoria), mentre l'Italia, prendendo parte alla Seconda guerra mondiale, si orienta verso i toni più accesi della propaganda bellica.

Con la fine e gli esiti della Seconda guerra mondiale le cose cambiano profondamente in entrambi i paesi e così la propaganda anticomunista e filoatlantica inizia, nell'uno e nell'altro, con differenti funzioni, obiettivi e stili.

L'Italia post fascista non era solo un paese che aveva partecipato alla guerra e l'aveva persa. Era anche una nazione che, al pari di alcuni dei paesi vincitori (come per esempio la Francia), aveva visto il suo intero territorio attraversato, occupato militarmente e trasformato in campo di battaglia da due eserciti contrapposti, in prevalenza stranieri, anche se sostenuti (con più o meno entusiasmo) dalla collaborazione di importanti e qualificati settori della società italiana.

La zona occupata dalle truppe tedesche aveva conosciuto, oltre a questa guerra di fronte e, per così dire, all'interno di essa, una peculiare forma di guerra civile, cioè una guerriglia politica militarmente organizzata e apertamente sostenuta e coordinata dagli alleati e dai vertici delle organizzazioni politiche in esilio.

Le attività di guerriglia dei partigiani erano organizzate e dirette dal CLN, un ampio fronte antifascista di liberazione nazionale che raccoglieva comunisti, cattolici e liberali. I comunisti e il loro partito non solo ne

facevano parte a pieno titolo, ma potevano contare su una presenza militare, culturale e politica così forte e qualificata da essere in alcune zone poco meno che egemonica.

Il paese aderì, fin dall'inizio, alla politica atlantica e alla NATO e fu coinvolto nei progetti di ricostruzione del Piano Marshall. La campagna elettorale del 1948, in parallelo con le prime avvisaglie della Guerra fredda, segnò la rottura del fronte che aveva guidato il paese alla cacciata del fascismo, alla scelta repubblicana e alla redazione del testo della nuova Costituzione. Dal 1948 alla fine della Guerra fredda, nel 1989, il Partito comunista italiano sarebbe stato sistematicamente escluso dall'assunzione di responsabilità dirette nel governo centrale.

Ciononostante, i produttori cinematografici italiani non riuscirono a coinvolgere il cinema nella corrente filoatlantica della neonata propaganda anticomunista italiana. Il nuovo cinema italiano del primo dopoguerra, specie il cosiddetto neorealismo, non era certo un ambiente favorevole per la propaganda anticomunista. Si trattava infatti di un cinema critico e sociale, di riflessione e di denuncia, con ansie pedagogiche e documentaristiche chiaramente legate alla logica e alla retorica che erano state proprie del frontismo negli anni della guerra e della prima ricostruzione (a sua volta erede del frontismo degli anni trenta).

Il neorealismo non era in senso stretto un cinema comunista o filocomunista, ma, legato com'era alla vicenda e alla tradizione e alla logica di fronte dell'antifascismo italiano, non avrebbe potuto essere o diventare parte di un progetto di cinema apertamente anticomunista, se non rinnegando una parte di sé, della propria identità e della propria storia.

Molti registi e sceneggiatori erano effettivamente comunisti o filocomunisti (come De Santis, Visconti, Zavattini), ma anche quelli che non lo erano (come De Sica e Rossellini) non erano comunque reclutabili per un progetto di propaganda dichiaratamente anticomunista.

Il peso determinante della componente antifascista nella rinascita postbellica del cinema italiano ha come corollario l'espatrio, proprio in Spagna, di molti registi, attori e tecnici del periodo fascista, dalla A di Alessandrini alla Z di Zeglio.

Pur non essendo in senso stretto comunista, il neorealismo aveva dunque un'identità culturale poco compatibile con i nuovi scenari della politica internazionale: se americani, tutti gli esponenti del movimento sarebbero probabilmente finiti, senza troppi distinguo, nelle liste nere del macartismo.

La situazione della Spagna di Franco e quella del suo cinema erano in questo senso del tutto diverse (il Generalissimo era molto orgoglioso dello slogan «Spain is different», da cui partirà negli anni cinquanta e sessanta il rilancio turistico della Spagna). Il paese era rimasto completamente isolato dopo la fine del secondo conflitto mondiale e la nascita della Cortina di ferro rappresentò per il dittatore un'inattesa e insperata

via d'uscita, la prima e la migliore delle opportunità per rompere l'assedio delle democrazie, aggirare l'isolamento postbellico e rientrare in modo presentabile sulla scena della politica internazionale, nel segno dell'anticomunismo atlantico.

Il panorama geopolitico e la scacchiera della Guerra fredda offrono dunque all'anticomunismo franchista una nuova dignità e un posto tutt'altro che marginale nel sistema geopolitico e militare del neonato (o neo-rinato) mondo occidentale.

Dal punto di vista delle attività cinematografiche, la principale differenza, rispetto alla situazione italiana, nasceva dalla combinazione di due fattori: da un lato, il cinema spagnolo era completamente controllato dalla censura (cioè sottoposto all'azione convergente di diverse forme, dirette e indirette, di controllo sulla produzione, la sceneggiatura e la distribuzione⁴) e, dall'altro, nella sfera pubblica della Spagna il nemico della Guerra fredda non poteva essere che virtuale. Nella Spagna del Generale non c'era comunismo, né posto per i comunisti. La loro presenza, per quanto potesse essere reale, era semplicemente inammissibile.

L'aperta professione di anticomunismo rappresentava, nella Spagna di quel periodo, una specie di lasciapassare intellettuale, un modo di procurarsi spazio in un ambiente intellettuale soffocato e soffocante. Miguel Mihura, una delle figure più importanti del cinema di propaganda anticomunista nella Spagna degli anni cinquanta, scrittore, autore di teatro, sceneggiatore e fratello del regista Jerónimo Mihura, arrivò a dichiarare, proprio in quegli anni, non senza una ironica punta di cinico opportunismo: «Menos comunista, de todo».

In una democrazia anticomunista appena nata come l'Italia il cinema era rimasto fondamentalmente antifascista e dunque non particolarmente ostile al comunismo e ai comunisti. Il potere della censura e dei produttori sottopose il cinema a pressioni (soprattutto commerciali) anche forti, ma non riuscì mai a raggiungere un controllo reale e completo sulla cinematografia nazionale (in Italia la propaganda anticomunista fu intensa, ma indiretta, ed ebbe i suoi principali veicoli di diffusione nel doppiaggio dei film americani e nel monopolio pubblico radiotelevisivo).

Nella democrazia con il più grande partito comunista dell'Europa occidentale, i comunisti si trovarono dunque ad avere due facce, contemporanee e contraddittorie: da un lato c'era il volto sfuggente e sconosciuto dei lontani nemici della Guerra fredda, dall'altro i volti bonariamente amichevoli e quotidiani di molti vicini di casa. Questi comunisti della porta accanto avevano una parte importante e ben visibile nella vita di tutti i giorni. Erano stati parte dell'anima e del corpo della lotta antifasci-

4. Mi sono già occupato dell'argomento, sul quale esiste peraltro molta bibliografia, sulle pagine di questa stessa rivista: *I fantasmi della libertà. La difficile contemporaneità del cinema spagnolo*, "Spagna contemporanea", 1997, n. 12, pp. 119-153.

sta. Erano stati eletti all'Assemblea Costituente. Avevano collaborato attivamente alla redazione della nuova Costituzione, avevano ispirato buona parte dei suoi principi fondamentali e, soprattutto, continuavano a governare, democraticamente eletti, nelle istituzioni locali e amministrative di molte città della neonata repubblica democratica. Anche in un cinema meno apertamente filocomunista di quello dell'Italia postbellica sarebbe stato difficile importare una strategia di rappresentazione del comunismo e dei comunisti costruita esclusivamente attraverso topici, come se si trattasse di mostri alieni, di invasori extraterrestri o di una sorta di virus demoniaco.

Proprio per questo, la corta lista dei film anticomunisti realizzati in Italia deve includere la famosa saga di Don Camillo e Peppone, basata sul rapporto di lotta politica e di amicizia personale che lega il parroco e il sindaco comunista di Brescello, un piccolo paese collocato nel centro di una regione a maggioranza comunista. La serie, che comprende sei film con Fernandel e Gino Cervi e un più recente remake con Terence Hill e Colin Blakeley, ha il proprio nucleo nella vita quotidiana del microcosmo rappresentato da Brescello ed è ispirata ai personaggi del libro *Mondo Piccolo: Don Camillo*, che proprio nel 1948, cioè nell'anno della grande mobilitazione elettorale anticomunista, raccolse per la prima volta la totalità dei racconti umoristici precedentemente pubblicati dallo scrittore anticomunista Giovanni Guareschi sulle pagine del giornale satirico "Candido".

Nella Spagna dei tardi anni quaranta e dei primi anni cinquanta la situazione era ovviamente alquanto diversa, dato che le attività di propaganda anticomunista non avevano niente a che vedere con la contrapposizione italiana tra democrazia e comunismo e si basavano invece su una serie di luoghi retorici chiamati a far crescere la torta senza il lievito rappresentato dalla quotidiana presenza dei comunisti all'interno della società.

Se nessuna famiglia comunista vive nel tuo stesso isolato (e nella Spagna franchista ciò era per definizione impossibile) risulta ovviamente più facile accettare la contrapposizione secca tra comunismo e famiglia, che è un chiaro topico propagandistico, dato che, come ci ricorda una nota canzone di Sting, «Russians love their children too».

In questo quadro è banale constatare come nel cinema franchista non ci siano comunisti, ma unicamente maschere del comunismo. La politica assume le sembianze della morale e crea un tipico panorama moralizzato, basato sul contrappunto assiologico tra bianco e nero, bene e male, giusto e sbagliato. Schematizzando: comunismo *versus* pace e comunismo *versus* tradizione cristiana (che, nella coscienza collettiva tanto della Spagna franchista quanto dell'Italia democristiana, tende a identificarsi di fatto con il solo cattolicesimo).

Per Franco, il cattolicesimo era tutta la cristianità e la cristianità tutta la tradizione occidentale. In un'autocrazia anticomunista come la

Spagna, il cinema era ovviamente anticomunista (nessuno infatti avrebbe potuto o voluto avere fama di comunista sotto il franchismo).

Può essere interessante sottolineare come, fuggendo dall'Europa dell'Est verso la Spagna, i protagonisti dei film spagnoli di propaganda anticomunista che comprendono una rappresentazione diretta del mondo di oltrecortina vadano in cerca più della pace che della libertà. Più ancora: quando parlano di libertà lo fanno sempre nei termini che sono propri del prigioniero che sogna di evadere: si tratta sempre di una libertà da (da qualcosa o da qualcuno) e mai di una libertà di (per esempio di fare o di dire).

Si tratta del punto più critico dell'intero percorso, perché in esso si riflettono, contemporaneamente, tre diversi livelli di consapevolezza:

a) prima di tutto c'è l'immagine di libertà (relativa) che si può realisticamente ipotizzare nella mente di chi evade da una prigione (l'intero mondo della cortina di ferro è stato rappresentato dal cinema franchista come un enorme *gulag*, ulteriormente connotato con molti elementi propri della tradizionale iconografia dell'inferno);

b) in seconda battuta, troviamo l'assenza di una reale esperienza di libertà, che è tipica della condizione umana e artistica di chi si trova a vivere e a produrre cinema sotto il tallone di ferro di una dittatura; la fuga da una dittatura rappresentata e raccontata dal punto di vista di un'altra dittatura ci consegna un'immagine della libertà quasi metafisica, totalmente astratta e retorica, per definizione disancorata dalla quotidianità;

c) per finire, questa curiosa deformazione prospettica, con una dittatura militare che, attraverso le proprie attività di propaganda, ne rappresenta e ne denuncia un'altra e parla di pace e libertà, introduce nel discorso la pericolosa ambiguità di un involontario effetto di autorispecchiamento, elaborando una criptata immagine critica del proprio modo di colonizzare la coscienza e lo spazio pubblico. La scelta di presentare il comunismo come una sorta di dispotismo senza ideologia, prossimo al tipo puro dello stato di polizia, le riprese effettuate in alcune città spagnole, usate come set per ricreare scorci di Mosca, Budapest o Berlino Est, l'esibita superficialità delle coordinate spazio-temporali in cui si collocano le vicende narrate, l'onnipresenza di una simbologia della repressione e del controllo sociale e ideologico fatta di filo spinato, agenti segreti e uomini in divisa e, soprattutto, gli effetti involontariamente perversi di una censura che, con l'intenzione di prevenire i rischi della propaganda indiretta, aveva cura di rimuovere dallo schermo e dai dialoghi ogni minimo riferimento a idee e slogan credibilmente comunisti erano tutti elementi che cooperavano a produrre nella coscienza viva dello spettatore un effetto non programmato di autocaricatura, in buona parte inconscia. Un pubblico reso accorto e prevenuto dalla quotidiana esperienza dell'autoritarismo poteva così facilmente riconoscere sullo schermo un isterico autoritratto del franchismo. Il modo di pensare e la macchina del sistema si riflettevano, infatti, senza volerlo, nel paradossale specchio che le inconfessate paure

del regime generavano e proiettavano, al di là delle intenzioni, nell'immaginario collettivo e negli spazi della comunicazione pubblica.

Un ipotetico comunista spagnolo poteva facilmente riconoscere parte della propria esperienza e del proprio dramma quotidiano nelle vicende esemplari di identità negata e di invisibilità sociale che, nel cinema franchista di Guerra fredda, definivano le condizioni di vita dei prigionieri politici, dei preti e delle comunità cattoliche perseguitate dai regimi dittatoriali dell'Europa dell'est. Le trame di questo genere di film risultavano da questo punto di vista notevolmente più vicine al vissuto della *post-guerra* rispetto a quelle di qualunque altro genere e sottogenere del cinema spagnolo degli anni cinquanta.

Le cinematografie spagnola e italiana del resto non differivano soltanto per il loro diverso atteggiamento verso il comunismo e i comunisti. Anche nella rappresentazione dell'America e del modo di vita americano le due tradizioni facevano registrare significative divergenze.

Se confrontiamo due famose commedie brillanti del periodo come *Un americano a Roma*, diretta da Steno nel 1954, e *Bienvenido, Mr. Marshall*, diretta da García Berlanga nel 1952, possiamo vedere una divertente parodia degli entusiasmi italiani e delle paure spagnole nei confronti del consumismo e dello *american way of life*. Il sogno americano del giovane Nando Moriconi, forse il personaggio più famoso tra i tanti cui Alberto Sordi ha dato vita nel corso della sua lunga e fortunata carriera, e gli incubi americani del sindaco, del nobile, del prete e della maestra elementare di Villar del Río, il piccolo paese che, nel film di García Berlanga, spera di essere incluso tra i beneficiari del Piano Marshall, sono ovviamente ingenui e poco realistici, ma riflettono molto bene i diversi atteggiamenti assunti nei primi anni cinquanta dalle due società verso il paese più ricco e potente del fronte occidentale.

Né agli uni né agli altri sarebbe piaciuta l'idea di un simile paragone, ma nel primo periodo della Guerra fredda i nazionalisti spagnoli e i comunisti italiani si trovarono vivere in una situazione psicologica caratterizzata da paradossali analogie.

Tanto i vincitori della Guerra civile spagnola, quanto quelli della Resistenza italiana, pur essendo dichiaratamente anticapitalisti e antidemocratici, si trovavano infatti costretti a sopravvivere all'interno di un fronte capitalista e democratico (il cosiddetto "mondo libero occidentale") che, proprio perché capitalista e democratico, tollerava e valorizzava persino la loro relativa irriducibilità al nucleo dei propri valori condivisi.

Nazionalisti spagnoli e comunisti italiani erano accomunati anche da una relazione ambigua e curiosa con il tipo di modernità rappresentato dallo stile di vita consumistico e dalla forma americana di democrazia: nel quotidiano gli uni e gli altri erano in qualche modo costretti ad accettare il gioco e le sue regole, sentendosi però al tempo stesso deboli e colpevoli per questo, come se fossero peccatori o traditori della propria

causa. Cominciarono a bere Coca-Cola con malcelato risentimento, senza rendersi conto che acquistavano, con ogni bottiglietta, il diritto ad un piacere extra, solo a loro riservato, un piacere così sofisticato da essere persino più sofisticato della Coca-Cola in sé: il piacere derivante dalla sensazione o anche dal semplice timore di stare facendo qualcosa di grave e di sbagliato, con in più il rischio che tutto questo stesse rapidamente diventando una cattiva abitudine, capace di generare una specie di dipendenza.

L'occidentalismo degli uni e degli altri non poteva inoltre essere asserito direttamente. Per giustificare la propria collocazione all'interno del fronte occidentale e democratico entrambi avevano bisogno dell'immagine retorica di un nemico e la costruirono rielaborandola a partire dalla memoria idealizzata di una identità metastorica, fornita, nel caso dei comunisti italiani, dall'epica della lotta armata antifascista e della guerriglia partigiana e, nel caso dei nazionalisti spagnoli, dall'epica dell'anticomunismo e della crociata contro i rossi.

Il franchismo era e poteva essere occidentale in quanto cristiano. Il comunismo italiano in quanto patriotticamente antifascista.

Fatta eccezione per le paradossali analogie psicologiche che si sono appena indicate tra comunisti italiani e nazionalisti spagnoli, nell'Italia e nella Spagna dei tardi anni quaranta tanto le immagini dei due grandi nemici della Guerra fredda quanto le tradizioni e le nuove pratiche produttive delle rispettive cinematografie divergevano troppo radicalmente per permettere una comune strategia di rappresentazione della vita quotidiana oltre la Cortina di ferro.

In Spagna, il regime utilizzò l'autorappresentazione del proprio occidentalismo cristiano per riorientare i propri stilemi retorici dai toni anti-democratici della prima *posguerra* (1939-1944) a quelli anticomunisti tipici dei tardi anni quaranta.

Uno specchio esemplare di questo riorientamento ideologico della retorica pubblica può essere rappresentato, nel 1950, dal remake di *Raza*⁵, il film di propaganda prodotto dal Consejo de la Hispanidad e realizzato nel 1941 da José Luis Saénz de Heredia sulla base di un soggetto narrativo scritto da Franco in persona, sotto lo pseudonimo di Jaime de Andrade. In entrambe le versioni, 1941 e 1950, il film mette in scena le vicende della Seconda repubblica e della Guerra civile attraverso la vita e la morte esemplari dei quattro fratelli Churruca (un ambizioso politico di

5. A più riprese, tra il 1940 e il 1976, Saénz de Heredia cercò di costruire un'immagine agiografica di Franco e del franchismo. La doppia versione di *Raza*, il documentario *Franco, ese hombre*, realizzato per il venticinquennale della Vittoria, e *El último caído*, progetto di film commemorativo abortito poco dopo la morte del Caudillo, sono i tre capitoli di una vicenda ben ricostruita da Nancy Berthier nel libro *Le Franquisme et son image*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. Su *Raza* rimane ovviamente fondamentale il libro di R. Gubern, *Raza: un sogno del Generale Franco*, Bari, De Donato, 1981.

fede repubblicana, che è la pecora nera della famiglia e finisce pentito e suicida, un prete, martirizzato dai rossi durante la guerra, una giovane sposa e madre, modello cristallino di senso della famiglia e di femminile virtù cristiana, e un militare di carriera, che diventa un eroe di guerra, offrendo allo spettatore una incarnazione quasi pedagogica dei valori più tradizionali, un compendio esemplare di patriottismo e una sorta di non dichiarato autoritratto ideale del Caudillo e delle sue convinzioni⁶).

I dialoghi della versione del 1941, pieni di riferimenti antidemocratici e razzisti (fin dal titolo), vengono modificati nella seconda versione, in sintonia con la nuova atmosfera e le nuove esigenze dell'incipiente Guerra fredda. La riedizione, distribuita nel 1950 con il nuovo titolo di *Espíritu de una raza* (e doppiata in italiano con quello, ancor più edulcorato, di *Le due strade*), rimuove dalla sceneggiatura sia gli accenti razzisti che la maggior parte degli spunti antidemocratici per fare spazio ad un'interpretazione della Guerra civile in chiave unicamente anticomunista.

Nello stesso periodo, i principali generi di propaganda ideologica del cinema spagnolo degli anni quaranta — i film di argomento religioso (come il citato *Bernadette*, diretto nel 1943 da Richard Lester) e il cosiddetto *cine de fazaña* (un curioso ibrido tra film bellico, d'avventura e coloniale) — incominciarono a modificarsi, avvicinandosi agli schemi e ai modelli proposti dal doppiaggio di alcuni film statunitensi di Guerra fredda.

Troppo lontani dalla tematica tecnologica per manifestare un interesse diretto per la paura atomica e i timori fantascientifici legati all'idea di una invasione aliena della terra (ovvia metafora della minaccia comunista, con la caratterizzazione del nemico come mostro ed estraneo), i produttori e i registi spagnoli si trovarono ad essere naturalmente attratti dai modelli biblici della propaganda religiosa (*Las llaves del reino/The Keys of the Kingdom*, 1944, di John Stahl, *Sansón y Dalila/Samson and Delilah*, 1949, di Cecil B. De Mille, *David y Betsabé/David and Bathsheba*, 1951, del "regista invisibile" Henry King⁷), dagli schemi del film di spionaggio (*Telón de acero/The Iron Curtain*, 1948, di William Wellman), dalle storie di sabotaggio (*Traición/Conspirator*, 1949, di Victor Saville) e, soprattutto, dalle tensioni psicologiche del dramma a sfondo familiare, con vicende di tradimento, senso di colpa e autopunizione (*Mi hijo John/My Son John*, 1952, di Leo McCarey)⁸.

6. Nell'ultima scena, costruita mescolando scene di fiction e immagini documentarie della parata della vittoria, l'eroe sfilava in parata sotto lo sguardo del suo autore.

7. Un po' diverso è il caso di *The Miracle of Fatima*, diretto nel 1952 da John Brahm e doppiato in Spagna come *El mensaje de Fatima*. Solo un anno prima Rafael Gil aveva presentato, con il titolo di *La Señora de Fatima*, la propria versione della stessa vicenda, con la Vergine impegnata direttamente nella propaganda contro la Russia e il comunismo, rappresentato, dentro il film, da un improbabile sindaco bolscevico, deciso a sovietizzare il paesino portoghese.

8. Per il tema anticomunista nel cinema spagnolo e la fortuna in Spagna dei film americani di Guerra fredda si possono trovare molte informazioni e materiali (anche icono-

In questo tipo di dramma a sfondo familiare, basato su un modello cristiano non troppo diverso da quello di *Raza* (il comportamento di Lucille, la madre di *My Son John*, è molto simile a quello di Isabel, la sorella dei Churruca), il mondo comunista può essere rappresentato come nemico giurato della famiglia e della religione, nonché come distruttore dell'amore, della tradizione e di ogni forma di sensibilità e talento individuali.

In Spagna il modello americano del dramma di Guerra fredda a sfondo familiare si rafforza, come in *Raza*, con abbondanti riferimenti alla topica della forza e della profondità dell'identità etnica e culturale (la cosiddetta Hispanidad, identificata nel film di Saénz de Heredia con il mito dell'eredità spirituale degli Almagóvares). L'identità etnica e culturale, essendo l'unica autentica, vera e naturale, non può che trionfare, alla fine, su qualsiasi forma di affiliazione individuale e volontaria e su qualsivoglia identità politica e ideologica acquisita, considerata in sé falsa e alienante, in quanto intimamente estranea al nucleo metastorico della Hispanidad e dunque non spagnola e forzosamente introdotta in Spagna da agitatori, infiltrati ed agenti stranieri. Secondo Franco il nocciolo duro dell'Ispanità e della tradizione identitaria spagnola (considerata come un unico blocco, a dispetto dei regionalismi, della tradizione foralistica e della varietà linguistica della penisola) era militante e militare, intimamente apolitico e antipolitico. Per lui, nella politica c'era qualcosa di sbagliato e di profondamente non spagnolo. Questa diffidenza radicale verso la logica della politica costituisce il punto cardine della cintura di sicurezza che il Generalissimo costruì e utilizzò per difendere tanto l'idea della differenza spagnola, quanto le conseguenti scelte di relativo isolamento del paese dal resto del continente e dello scacchiere atlantico⁹. L'aperturismo condizionato della Guerra fredda era una soluzione ideale per un regime che, pur cercando l'integrazione nel sistema internazionale, non lo faceva per omologarsi, ma per riaffermare e meglio tutelare la propria specificità. Il mito propagandistico del mondo diviso in blocchi, rendendo irrilevanti le differenze interne a ciascun blocco ed evidenziando quelle tra un blocco e l'altro, condizionava così la rappresentazione di entrambi i fronti. Se la Spagna era rappresentata come un unico indistinto, altrettanto poteva dirsi del comunismo. Il cinema spagnolo di Guerra fredda, pur includendo titoli dedicati ai fatti d'Ungheria e alle persecuzioni dei cattolici boemi e tedesco-orientali, non coglie (o, se coglie, non restituisce) la complessa problematica poli-

grafici) nei due volumi di Carlos Heredero, *La pesadilla roja*, San Sebastiano, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1996, che costituiscono il catalogo monografico della retrospettiva sull'anticomunismo cinematografico organizzata in occasione della quarantaquattresima edizione del Festival.

9. In proposito si può vedere lo studio del compianto Aldo Albónico, *Negoziati tra impotenze: Spagna e Portogallo tra Patto Iberico e Alleanza Atlantica (1948-1949)*, "Nuova Rivista Storica", 1990, n. III-IV, pp. 333-348.

tica della sovranità limitata, legata al rapporto tra Unione Sovietica e paesi satellite. La scelta di collocare i film incentrati su una fuga dall'Est in paesi di frontiera come Cecoslovacchia, Ungheria e Germania Orientale non risponde tanto ad un'analisi della specifica situazione di quei paesi, quanto alla necessità narrativa di visualizzare come attraversamento di un'unica frontiera, coincidente con quella simbolica che divide il blocco comunista dal cosiddetto mondo libero. La cosa curiosa è che la Spagna e il comunismo di questi film si assomigliano: sono entrambi costruiti, entro lo spazio artificiale del discorso propagandistico, come blocchi monolitici e contrapposti per definizione, senza fessure e senza sfumature di grigio. L'unica ambiguità è che l'anticomunismo dichiarato nasconde in realtà una diffidenza ben più radicale, inconfessata e profonda. Per la propaganda e la coscienza di sé del regime, l'assimilazione tra Hispanidad e franchismo e la conseguente opposizione tra Spagna e comunismo non sono che una maschera della mutua esclusione tra Hispanidad e política, franchismo e politica. Il mondo perfetto, nei sogni del Generalissimo, era un mondo senza politica, fedele specchio di un'identità senza storia. In un mondo come la sua Spagna, privo di politica e di storia, i comunisti non avrebbero avuto nessuno spazio e nessuna chance. Solo se si è tanto deboli da concedere spazio, dignità e cittadinanza ai demoni della politica e della storia, il comunismo (e il liberalismo, e la democrazia, e ogni altra teoria o pratica di tipo politico) possono rappresentare un rischio o una possibile tentazione.

In Italia il modello del film americano di Guerra fredda esercitò un'influenza meno diretta, ma assai più profonda. Negli anni cinquanta e sessanta vennero prodotte alcune commedie legate al tema della Cortina di ferro, ma mai un vero e proprio film italiano di Guerra fredda (l'unico vero film italiano di questo tipo, a ben vedere, è *Russicum*, girato da Squitieri nel 1988!). Quasi tutti i principali titoli del cinema americano dedicato allo scontro tra i blocchi (e comunque molti più titoli che in Spagna) vennero doppiati e distribuiti, ma nessuno di loro venne mai utilizzato come modello per una produzione nazionale.

Ciononostante, la Guerra fredda e la sua atmosfera modificarono profondamente lo stile e l'accento del cinema italiano. La crisi del neorealismo e la nascita della cosiddetta commedia all'italiana è il più evidente e diretto tra gli effetti della Guerra fredda in campo cinematografico. Basta con i manifesti sociali e politici e con il cinema documentario e di denuncia, interpretato da attori non professionisti e realizzato fuori dal sistema degli studios. Al loro posto, via libera ad un cinema di caricatura sociale a produzione seriale, realizzato nei teatri di posa, con cast popolari, abbondantemente ingentiliti dalla presenza delle famose maggiorate (giovani esordienti, come Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano e Lucia Bosé, provenienti dalle selezioni del concorso di Miss Italia e divenute in pochi anni amanti e conviventi dei più importanti cineproduttori di

quel periodo) e costruiti sul reclutamento massiccio di comici e soubrettes del teatro di avanspettacolo (come Sordi, Totò e Silvana Pampanini). Il risultato è un mondo incantato di *Poveri ma belli*, pieno di canzoni e di *Pane, amore e fantasia*. Niente eroi e niente drammi, come nella Guerra fredda spagnola, ma una indimenticabile galleria di furbi e di codardi che la buttano in commedia. Da un lato lo spagnolo almogavarizzato, che si spezza ma non si piega, dall'altra l'arte di arrangiarsi dell'italiano pulcinellesco, pastasciuttaro e mammone, che fa di tutto per non spezzarsi e si piega quasi per vocazione. In un caso, l'agiografia rischia di cadere nella caricatura dell'eroe e nell'involontaria autoparodia; nell'altro, la cosciente intenzionalità autoparodica della satira trasforma in personaggio una caricatura dell'antieroe. Nell'un caso come nell'altro, la rappresentazione propagandistica si costruisce però per autoesotismo¹⁰, riciclando abbondantemente elementi provenienti dalla topica sui tipi nazionali.

II.

Il corpus dei film spagnoli di Guerra fredda che comprendono una rappresentazione diretta dei comunisti, dell'URSS e delle repubbliche democratiche dell'Europa orientale non è enorme, ma è comunque assai più consistente e coerente del corrispondente elenco italiano. Con qualche approssimazione (a seconda cioè che si includano o escludano i film in cui tale ambientazione è solo incidentale o si limita a brevi parti del racconto filmico), l'orizzonte del discorso riguarda in Spagna una ventina di film, che, pur non essendo tantissimi, sono comunque sufficienti per suggerire qualche riflessione e per consentire di definire e proporre una minima ipotesi di ordinamento e un abbozzo di classificazione cronologica e tipologica.

In Italia, anche includendo i riferimenti più generici ed incidentali, si fatica invece ad arrivare ad una decina di titoli, in maggioranza commedie di costume. Per questa ragione gli esempi italiani saranno utilizzati prevalentemente come casi di comparazione, mentre le ipotesi di tipologia e cronologia si sono concentrate essenzialmente sul caso spagnolo.

Conformemente all'ideologia dei blocchi, tanto nei film italiani quanto in quelli spagnoli, *East is East*. Le differenze, politiche, geografiche e culturali, tra le diverse zone del mondo comunista vengono quasi sempre ignorate o recepite in modo relativamente acritico, ricreando un panorama indifferenziato, costruito più per somma di stereotipi che per calcolato intento di verosimiglianza e realismo. Nel sottotesto operano come poli di attrazione sia modelli di racconto cinematografico già affermati

10. All'importanza di questo tratto autoesotico ho già accennato tanto nella prima parte del già citato articolo *I fantasmi della libertà* come in vari capitoli della monografia *Lingue di celluloido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

(generi e sottogeneri tipici delle due cinematografie nazionali), sia modelli di derivazione letteraria e paraletteraria (soprattutto romanzesca).

Il panorama può essere così sintetizzato:

1) FILM A SFONDO STORICO

1.1 Figli della Repubblica educati in Russia o fuori dalla Spagna

Murió hace quince años, Rafael Gil

Lo que nunca muere, Julio Salvador

Suspense en comunismo, Eduardo Manzanos

1.2 La División Azul

Regreso a la patria, NO-DO, 2 aprile 1954

Embajadores en el infierno, José María Forqué

La patrulla, Pedro Lazaga

La espera, Vicente Lluich

1.3 Il ritorno a casa degli italiani

Letto a tre piazze, Steno

I girasoli, Vittorio de Sica

2) FUGA DI GIOVANI TALENTI

2.1 Musicisti e ballerine

Boda en el infierno, Antonio Román

Los ases buscan la paz, Arturo Ruiz-Castillo

Perseguidos, José Luis Gamboa

Rapsodia de sangre, Antonio Isasi Isasmendi

2.2 Campioni sportivi

Los ases buscan la paz, Arturo Ruiz-Castillo

Operación Popoff, Steno

2.3 Orfani

Persecución en Madrid, Enrique Gómez

El niño y el muro, Ismael Rodríguez

3) CATTOLICESIMO VERSUS COMUNISMO

3.1 Catacombe e persecuzioni

El canto del gallo, Rafael Gil

La legión del silencio, Juan de Orduña and José María Forqué

Y eligió el infierno, César Fernández Ardavín

3.2 Antipropaganda

Il compagno Don Camillo, Luigi Comencini

4) SABOTAGGIO

Vidas confusas, Jerónimo Mihura

En un rincón de España, Jerónimo Mihura

Ronda española, Ladislao Vajda

Pasaporte para un angel, Xavier Setó

Il primo gruppo comprende film che propongono come ambientazione storica un concreto riferimento al passato prossimo rappresentato dalla Guerra civile e dalle sue conseguenze, dirette e indirette. Questi film rappresentano uno dei capitoli più importanti nella strategia di riciclaggio della tradizione anticomunista che il regime riteneva di poter vantare come credenziale a sostegno del proprio atlantismo.

In questi film la rappresentazione del mondo comunista si mescola allo schema narrativo del divario cronologico e dello scarto di luoghi e di tempi. La prospettiva storica, usando le tecniche del flashback e del flusso di coscienza, trasforma il racconto in una sorta di parabola di formazione moralizzata (per esempio in film come *Murió hace 15 años*, diretto nel 1954 da Rafael Gil, e *Lo que nunca muere*, diretto nello stesso anno da Julio Salvador) o, ma è un caso meno frequente, in una parodia di questo stesso schema (per esempio nel caso di *Suspense en comunismo*, diretto nel 1955 da Antonio Manzano e basato su un soggetto dello sceneggiatore anticomunista Miguel Mihura).

All'interno di questo primo gruppo è utile introdurre una ulteriore suddivisione, distinguendo tra due diversi modi di trattare e sviluppare il tema. I film che formano il primo sottogruppo narrano dell'inevitabile risveglio dell'ispanità nella coscienza dei bambini repubblicani espatriati in Russia durante la Guerra civile ed educati dai comunisti sovietici. Questi bambini, cresciuti e diventati spie, tornano in Spagna per compiere missioni segrete di sabotaggio. Giunti nel paese di origine, ritrovano la loro vera famiglia e ne riscoprono l'affetto, divenendo consapevoli dell'esistenza di una realtà diversa e migliore rispetto a quella in cui sono cresciuti. Dopo una profonda crisi personale giungono finalmente a rinnegare le dottrine comuniste, quasi sempre in nome della tradizione e dell'amore. In questi film, come *Murió hace quince años*, di Rafael Gil, e *Lo que nunca muere*, di Julio Salvador, la Russia e i comunisti appaiono di solito nelle primissime scene, definendo il panorama fisico ed umano di un mondo oscuro e notturno, disumano e senz'anima. L'educazione comunista russa è una caricaturale scuola di odio, menzogna, doppiogiochismo, ipocrisia e durezza di cuore. La Spagna è, ovviamente, l'esatto

contrario: regno incontrastato del più vero e nobile amore familiare, è sempre filmata con la luce del pieno giorno e ritratta come la patria della lealtà e della sincerità, con una strategia che mescola gli stereotipi della propaganda ideologica a quelli della incipiente pubblicità turistica, che a sua volta recupera e valorizza tutta la grande tradizione dell'esotismo ispanico ottocentesco (con ardito abbinamento di competenze, si costituisce nel 1951 il Ministerio de Información y Turismo).

Il romanzo di formazione dei protagonisti si presenta allo spettatore come un itinerario mitico che va dalla più profonda tenebra alla luce più abbagliante. In *Murió hace 15 años*, con locations e riprese realizzate in Italia e Francia, il protagonista è una spia comunista, educata in URSS. Fingendo di fuggire dal comunismo ottiene di passare in Spagna, dove deve organizzare l'uccisione di suo padre. L'educazione ricevuta dai comunisti russi è così completamente priva di qualsiasi forma di umanità da apparire involontariamente caricaturale e in sostanza non troppo lontana dal trattamento parodico dei medesimi stereotipi offerto dalla commedia *Suspense en comunismo*, realizzata qualche anno dopo da Eduardo Manzanos. La scuola comunista di sabotaggio organizzata da agenti e propagandisti russi in territorio francese, a due passi dalla frontiera spagnola, è un demenziale mix di crudeltà e stupidità senza limiti. Il fatto che a Occidente potessero coesistere una tale immagine del nemico e una reale sensazione di pericolo e di minaccia la dice più lunga di qualunque altro documento sulle insicurezze e le paure proprie di quell'epoca.

I film del secondo sottogruppo sono dedicati alle vicende della División Azul, il corpo volontario di spedizione che, durante la Seconda guerra mondiale, prese parte alla campagna nazista di invasione della Russia. Nel loro insieme, questi film costituiscono l'esempio forse più macroscopico del tentativo di riscattare il passato filonazista della Spagna franchista, riciclandolo come titolo e prova di militante anticomunismo.

Nel 1954 alcuni prigionieri di guerra spagnoli vengono rilasciati dai Russi e possono finalmente tornare in patria. Il loro ritorno viene filmato da un documentario della serie No-Do¹¹. Queste immagini, rubricate con il titolo di *Regreso a la patria* e proiettate in tutti i cinema di Spagna, sono fonte di ispirazione negli anni successivi per ben tre lungometraggi di finzione: *Embajadores en el infierno*, di José María Forqué, *La patrulla*, di Pedro Lazaga e *La espera*, di Vicente Lluich.

In *Embajadores en el infierno* l'intero mondo di oltre cortina è rappresentato appunto come un inferno, un'unica ed enorme prigione, un buio carcere nel quale i detenuti spagnoli vivono costantemente sotto pressione perché i comunisti cercano di indurli all'abiura della Hispanidad (rap-

11. I Noticiarios Documentales, ispirati al modello fascista del Cinegiornale Luce, venivano proiettati come complemento obbligatorio di programmazione in tutti i cinema spagnoli.

presentata, con rigido schematismo, come un impasto militante e solidaristico di coraggio guerriero e di *pietas* cattolica). Consci ed orgogliosi di rappresentare la Spagna e la civiltà occidentale *in partibus infidelium*, gli ex volontari resistono con eroica intransigenza, attendendo con incrollabile fiducia e senza cedere di un punto il giorno del rimpatrio.

In *La espera* la stessa vicenda viene narrata da un punto di vista diverso, femminile e complementare: le madri, le sorelle e le vedove bianche dei prigionieri li aspettano in patria, leggendo e scrivendo lettere per alimentare una corrispondenza attraverso la quale viene sviluppato, una volta di più, il tema-schema della radicale contrapposizione tra la Russia e la Spagna.

Il modello delle relazioni all'interno di un gruppo (basato sull'idea di un insieme interamente composto da individui dello stesso sesso, non importa se maschile, come in *Embajadores en el infierno*, o femminile, come in *La espera*) e quello del dramma a sfondo familiare sono molto importanti in entrambi i sottogeneri che abbiamo descritto, anche perché la maggior parte dei conflitti messi in moto dal salto cronologico si risolvono col traumatico superamento delle incomprensioni parentali e generazionali che separano i figli dai padri e i giovani dai vecchi, il che avvicina questi film, a dispetto del loro tono, al tipo puro della commedia.

In film come *Embajadores en el infierno* e *Murió hace 15 años*, la retorica dominante si innesta dunque sullo schema del più tradizionale teatro comico, elaborando e proponendo allo spettatore lo pseudo-mito della strenua difesa di un capitale assiologico vissuto e sentito come patrimonio, a partire dalla convinzione che l'identità profonda della Spagna e degli spagnoli non può e non potrà mai cambiare.

Anche il cinema italiano ha dedicato alcune commedie al tema del rimpatrio dei prigionieri di guerra catturati durante la campagna di Russia. Filmate a molti anni di distanza dagli eventi queste commedie mostrano, rispetto ai film spagnoli appena citati, un maggiore interesse per la psicologia individuale e l'evoluzione della personalità, come capita, per esempio in *Letto a tre piazze*, girato da Steno nel 1960, e interpretato da un Totò che soffre di insonnia e non riesce ad addormentarsi se non ha con sé un ritratto di Stalin, o in *I girasoli*, diretto da De Sica nel 1970, con Sophia Loren che parte per la Russia per ritrovare il marito, interpretato da Marcello Mastroianni. Il film, prodotto da Carlo Ponti, sceneggiato da Cesare Zavattini e Tonino Guerra e musicato da Henry Mancini può essere visto come un omaggio nostalgico che i sopravvissuti del neorealismo rendono alla propria memoria attraverso un tributo senile, lirico e patetico insieme.

La struttura del dramma familiare, tipica dei film spagnoli, fa capolino anche in queste due commedie, dato che in entrambi i casi gli anziani ex prigionieri sono (o erano) mariti. Poco importa che siano tornati a casa (come Totò) oppure no (come Mastroianni). Quando, dopo 20 o 30 anni, in Italia o in Russia, incontrano le mogli italiane della loro giovinezza, nessuno di loro può dire o credere che non sia cambiato niente.

Il secondo gruppo è composto da film interamente basati sull'ideatrama di una fuga individuale da un qualche paese dell'Europa dell'Est, motivata in genere da ragioni personali e di persecuzione religiosa (il topico della fuga del resto era già presente, sia pure come inganno, in *Murió hace 15 años*). Il protagonista di questi film è di solito un giovane dotato di un qualche spiccato talento, artistico o sportivo, deciso a scappare per sottrarsi al potere e al controllo di una dittatura il cui comunismo consiste nel disprezzare e scoraggiare il talento del caso, talvolta nell'intento di strumentalizzarlo a fini di bieca propaganda politica in favore del regime.

Musicisti, artisti e campioni sportivi offrono la propria immagine e, in alcuni casi, anche la propria memoria personale a questa curiosa galleria di capacità punite e qualità umiliate. La struttura del dramma è in questo caso individuale. Il fuggitivo che taglia i ponti col suo passato rinnega ogni legame, diventando un vero e proprio uomo orchestra. Da questo punto di vista siamo addirittura agli antipodi del mondo descritto dai film del primo gruppo. La famiglia che conta, in questo caso, non è infatti quella di origine, ma quella elettiva e di adozione, attraverso la quale l'eroe si naturalizza. Il familismo come valore rimane intatto, ma i meccanismi che lo incarnano, lo difendono e lo collegano all'identità sono a dir poco contraddittori. Da un lato, l'identità coincide con la memoria e la tradizione; dall'altro, non può che nascere da un progetto di rottura.

Giovane e senza famiglia, proprio come gli orfani del romanzo ottocentesco, l'eroe non sogna la libertà, ma la pace e la serenità e le insegue disperatamente, perseguendo come unica possibile via d'uscita un ideale di salvezza totalmente individuale. Il fatto di insistere sullo scarto tra comunismo e pace piuttosto che su quello tra comunismo e libertà risponde ad una logica forse non del tutto consapevole, ma precisa e significativa, facendo emergere la profonda diffidenza del franchismo di fronte alla semantica della libertà, sentita sempre come qualcosa di potenzialmente pericoloso e fundamentalmente estraneo.

Il posto che nei film del primo gruppo era occupato dal dramma a sfondo familiare (possibile metafora del dramma della macrofamiglia spagnola, divisa dalla guerra civile) è qui assegnato al mito retorico della pace e dell'amore. Al dramma della famiglia che pur soffrendo ritrova la propria unità e sopravvive all'odio, corrisponde ora l'atto germinale della famiglia che nasce dall'amore benedetto tra due individui, miracolosamente sfuggiti all'inferno.

Il comunismo, più che come un'ideologia politica, ci appare in questi film come una fabbrica degli orfani e un sinonimo di guerra, per cui il mondo comunista appare caratterizzato da una condizione di permanente conflitto, spesso sottolineata da simboli e connotazioni che rimandano esplicitamente all'inferno. In base alle mappe di questa geografia moralizzata la Spagna del Generalissimo è dunque il paese della pace e della

paternità: è la grande famiglia che, adottandolo, accetta di condividere la propria cristiana serenità con l'orfano di talento appena fuggito da quel gigantesco orfanotrofio che è, per vocazione, il comunismo.

All'interno di questo secondo gruppo è possibile distinguere tre diversi modi di sviluppare la stessa topica.

Grazie a una accorta combinazione di romanzo d'appendice e propaganda anticomunista, la produzione fascista *Noi vivi/Addio Kira*, firmata nel 1942 da Goffredo Alessandrini, interpretata da Fosco Giachetti, Rossano Brazzi e Alida Valli e basata sul romanzo *Farewell, Kira*, scritto da Ayn Rand e adattato per lo schermo dagli scrittori Corrado Alvaro e Orio Vergani, con la collaborazione dello sceneggiatore professionista Anton Giulio Majano, offriva un fungibile modello di anticomunismo melodrammatico e un esempio concreto di melodramma anticomunista.

La tragedia sessuale di Kira (Alida Valli), una giovane e bella donna che, dopo l'ottobre del 1917, offre il proprio corpo al comunista Andrej (Giachetti) pur di salvare Leo (Brazzi), di cui è innamorata, diviene rapidamente un paradigma.

La presenza nel cast di Fosco Giachetti, attore ben conosciuto in Spagna, dove aveva da poco interpretato la coproduzione *¡Sin novedad en el Alcázar!*, firmata da Augusto Genina nel 1940, contribuì a far sì che la melodrammatica sessuofobia di *Noi vivi* esercitasse un influsso abbastanza diretto su buona parte delle rappresentazioni cinematografiche spagnole del comunismo e della Russia. Prova ne sia che se ne trovano abbondanti tracce in tutti i film che fanno parte del nostro secondo gruppo, indipendentemente dalla presenza di almeno tre diversi modi di sviluppare il tema.

Il primo di questi tre sottogruppi riguarda gli artisti e comprende, da un lato, due giovani ballerine, in *Boda en el infierno*, strano film (una specie di *Addio Kira* spagnolo), realizzato da Antonio Román nel 1942, con largo anticipo sull'inizio della Guerra fredda, e in *Los ases buscan la paz*, diretto nel 1954 da Arturo Ruiz Castillo, e dall'altro due musicisti, in *Perseguidos*, filmato nel 1952 da José Luis Gamboa, e in *Rapsodia de sangre*, diretto nel 1957 da Antonio Isasi Isasmendi.

Boda en el infierno, girato in piena Seconda guerra mondiale, è forse il primo film di epoca franchista in cui la Russia comunista venga rappresentata direttamente. Il soggetto si basa sul romanzo d'appendice *En un puerto ruso* e rivisita, con tutte le ingenuità e le furberie del caso, l'intero repertorio della letteratura sentimentale e d'avventura. Blanca Vladimirovna, giovane ballerina di Odessa, uccide per difendersi da un tentativo di stupro il commissario politico Karastoyanoff. Sarebbe perduta se Carlos, intrepido capitano di una nave spagnola in partenza, mosso da un puro slancio di disinteressata ed eroica generosità, non accettasse di sposarla per permetterle di lasciare il paese. A Parigi Blanca diventa famosa come ballerina e durante la Guerra civile spagnola accetta di esibirsi a Madrid per i comunisti. Carlos, che, schierato con gli insorti, combatte il

comunismo, le chiede di aiutarlo a salvare la propria fidanzata, lasciandosi sedurre da Julián “el Pirata” Suárez, bruttissimo e terribile carceriere comunista della casta novia, che nel frattempo palpita in trepida attesa d’essere fatta salva dal suo principe azzurro. Ancora una volta, il comunismo manifesta la propria vocazione carceraria, presentandosi sotto forma di inferno e di prigionia, mentre i comunisti, dal commissario stupratore Karastoyanoff (Juan Calvo) al carceriere spagnolo Julián “el Pirata” Suárez (Manuel Morán) sono troppo brutti e stupidi per ricoprire con qualche onore la difficile parte di antagonista e seduttore. La chiave della rappresentazione del comunismo e della Russia è in questo caso sessuofobica e si basa sulla contrapposizione radicale tra il sesso-inferno del mondo comunista e l’amore-matrimonio del mondo cristiano. Proprio come nel titolo: *boda versus inferno*.

Perseguidos, diretto dieci anni più tardi da José Luis Gamboa e basato su un dramma di Calvo Sotelo intitolato *La cárcel infinita*, non fa che aggiornare i codici narrativi di film come *Addio Kira* e *Boda en el Infierno*, adattandoli alla nuova atmosfera della Guerra fredda. La trama racconta le vicende di un musicista di gran talento che fugge da Mosca accompagnato da una giovane senza particolari talenti, ma troppo carina per morire oltre Cortina. Non appena superata la frontiera con l’Ovest, al termine di una fuga lunga e avventurosa, i due diventano una coppia, cadendo in ginocchio ai piedi della prima croce che incontrano (ovviamente di ragguardevolissime dimensioni).

L’intero mondo orientale è rappresentato come un grande campo di concentramento. I comunisti sono tutti secondini e la dottrina comunista non è che il risultato della combinazione tra una perversa teoria e una crudele pratica dell’incarceramento di massa. Di nuovo: *famiglia versus comunismo*, *boda versus inferno*.

Rapsodia de sangre, filmato nel 1957, un anno dopo i fatti d’Ungheria, è invece un tipico film di Guerra fredda. Il protagonista è il pianista Pulac Andras, costretto a omaggiare con un concerto all’Auditorio di Budapest l’odiato generale Vassiliev, capo delle truppe dell’Armata Rossa di stanza nella capitale. Da buon cattolico e da buon patriota, sprezzante delle conseguenze, Pulac Andras vorrebbe rifiutare, ma la resistenza anticomunista clandestina gli propone di suonare davanti all’invasore e di usare la rapsodia numero 6 come segnale per il commando che, catturando Vassiliev, dovrà dare inizio all’insurrezione. Nella seconda parte del film, successiva all’invasione sovietica, Andras e la fidanzata, l’ex comunista Maria, fuggono insieme in treno verso Occidente.

Le strade di Budapest sono state ricostruite a Bilbao e Barcellona, ma per l’invasione sovietica Isasi Isasmendi utilizzò alcune riprese documentarie che, nella finzione, vengono presentate come frammenti delle corrispondenze filmate di una troupe televisiva italiana. Molti anni dopo, nel 1971, la stessa soluzione venne suggerita dai funzionari della censura

(e poi censurata!) per *Liberxina 90*, un film di Carlos Durán che comprendeva alcune immagini della primavera di Praga.

Il secondo sottogruppo comprende i film che hanno per protagonisti grandi campioni sportivi, bersaglio prediletto e quasi inevitabili delle attenzioni propagandistiche di ogni regime fondato sulla disciplina e sul culto del primato e della bandiera.

In *Los ases buscan la paz*, il ruolo di protagonista è appannaggio del centravanti ungherese del Barcellona calcio Lazlo Kubala, che interpreta la parte di se stesso in una versione abbondantemente romanzata della vera storia della sua vita. Escluso dalla selezione nazionale per essersi rifiutato di compiere missioni di spionaggio per conto del regime, Lazlo (Kubala) decide di abbandonare il suo paese, insieme ad una giovane ballerina, ad un soldato russo che ha disertato e ad un improbabile aristocratico che ha nostalgia dell'impero asburgico. La stramba compagnia raggiunge prima Roma e poi la Spagna, dove Lazlo diventa una stella del calcio professionistico.

Sempre a Roma si svolge, questa volta interamente, la vicenda di *Operación Popoff*, coproduzione ispano-italiana, realizzata da Steno nel 1957. La nazionale femminile russa di pallavolo deve giocare a Roma un'importante partita contro la squadra americana. Nessuna delle giocatrici manifesta però il minimo interesse per l'atteso evento politico-sportivo. L'unica cosa che le atlete sovietiche davvero desiderano è far innamorare un occidentale per sposarlo e non essere costrette a tornare in patria.

Al di là di tutte le differenze dovute a specifiche ragioni di casting e di produzione, la scelta di Roma come location di entrambi i film (ma a Roma si svolgevano anche alcune scene di *Murió hace 15 años*) non è un semplice tributo al fascino turistico della città. Per la Guerra fredda reinventata dal franchismo Roma è infatti un simbolo essenziale: è la capitale dell'impero minacciata dalle invasioni barbariche e, soprattutto, è la capitale del cattolicesimo, che, per Franco, incarna e riassume in sé tutta la tradizione e la civiltà dell'Occidente ed è l'unico vero baluardo contro il comunismo (la democrazia, tanto cara alla retorica degli alleati, non è così importante, è solo una forma, e non certo la migliore, dell'eredità cristiana).

Le trame di fuga documentate dai film del nostro terzo sottogruppo si collegano direttamente alla figura dell'orfano, mescolando agli scenari della Guerra fredda gli stereotipi narrativi di due generi tra i più fortunati del nascente cinema popolare: il film di spionaggio e il cosiddetto "cine con niño".

Persecución en Madrid, girato nel 1952 da Enrique Gómez, racconta di un profugo politico polacco inseguito e perseguitato dai comunisti fino in Spagna, dove si è rifugiato dopo essere scappato da un campo di lavoro della Repubblica Democratica Tedesca insieme ad un prigioniero di guerra spagnolo, che però viene ucciso durante il tentativo. Giunto in Spagna il protagonista cerca di stabilire un contatto con la famiglia del compagno morto, del quale ha nel frattempo assunto l'identità e i documenti.

In una Madrid cupissima e piena di enormi ombre, molto lontana dalla tipica luce spagnola di questo genere di film, gli agenti segreti comunisti gli stanno addosso con un'ostinazione che è seconda solo a quella con cui il nostro persegue il proprio sogno d'amore e di pace. L'eroe, polacco e cattolico, tematizza esplicitamente la propria condizione di orfano («per colpa del comunismo ho perduto tutto: la mia famiglia, il mio paese e la mia pace») e, come del resto era prevedibile, viene subito adottato dalla Spagna, dove trova, nel finale, insieme all'agognata pace, una nuova patria e una nuova famiglia.

El niño y el muro, girato nel 1964 dal regista messicano Ismael Rodríguez, è uno dei tanti film che, nei primi anni sessanta, utilizzano l'immagine del muro di Berlino (tra i casi più noti e curiosi si possono ricordare *Un, due, tre*, di Billy Wilder, e *Totò e Peppino divisi a Berlino*, di Giorgio Bianchi, con i due comici napoletani che passano da Ovest a Est e viceversa). Il film di Rodríguez racconta l'amicizia tra un bambino della zona Ovest e una ragazzina della zona Est, che si incontrano scavando un buco nel muro che spacca la città. I due bambini, chiaramente connotati come piccola coppia, rappresentano ovviamente il futuro, mentre il comunismo è descritto come un potere anonimo e senza volto, nemico giurato del futuro e dell'infanzia, dell'innocenza e della speranza. Per la prima e unica volta nella storia del cinema franchista, i soldati dell'Est vengono presentati più come esseri umani che come comunisti. Attratti e sedotti dalle scintillanti luci della vita occidentale, desiderano scappare almeno quanto i fuggitivi contro cui devono sparare. Il simbolo della libertà è la palla che, nel gioco dei due piccoli protagonisti, va da una parte all'altra attraversando impunemente la frontiera e trasformando il muro in una rete da pallavolo.

Il discorso sull'infanzia è di fondamentale importanza per l'autocoscienza del cinema spagnolo di questo periodo. La distinzione tra cinema con bambini e cinema per bambini, oggetto di un accanito dibattito¹², appare complicata dalle ossessioni familistiche e dalle metafore paternalistiche che ossessivamente punteggiano la retorica pubblica di un regime dittatoriale la cui propaganda ha sempre rappresentato i propri cittadini adulti come bambini da proteggere, i propri nemici come orfani da adottare e rieducare e i bambini veri e propri come generici simboli del futuro e dell'innocenza.

I soli adulti sono dunque i vecchi professionisti del materialismo dialettico, i comunisti incalliti e di professione che esprimono la propria condizione adulta facendo sesso, guerra e violenza e che, ovviamente, non possono più essere rieducati.

12. Pur privilegiando la storia della ricezione sull'analisi dei film, su questo punto risulta utile e raccoglie buoni dati il terzo capitolo del libro di Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos: un cine para los Españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfán, 1994.

L'innocenza infantile del resto è un ideale che ha ben poco a che vedere con i bambini in sé: è il puro simbolo della pace cristiana. Il più grande successo del cinema franchista all'estero, *Marcelino, pan y vino*, del regista polacco Ladislao Vajda, è una commedia cristiana che racconta vita e miracoli di un orfanello adottato, quasi a gara, prima dai frati di un convento francescano e poi da Gesù Cristo in persona (che del resto è, a sua volta, un Bambino adottato). In *Nuestra Señora de Fátima*, di Rafael Gil, che precede di un anno la più nota versione americana della vicenda e concede ampio spazio alla propaganda anticomunista (tanto attraverso le rivelazioni sul terzo mistero, quanto inserendo l'improbabile figura di un sindaco marxista deciso a sovietizzare Fatima), si insiste molto sulla prospettiva infantile del miracolo e dell'apparizione. Come si vede il cosiddetto "cine con niño" nasce e comincia a crescere come sottogenere, sotto l'ala protettrice del film religioso, che è forse l'etichetta cinematografica più fortunata e tipica del primo franchismo (il cosiddetto *cine de fazaña*, nonostante il sostegno ideologico e produttivo del regime non riuscì mai ad ottenere una vera popolarità). L'incontro tra il cinema religioso e i temi della Guerra fredda è dunque inevitabile e sufficientemente fecondo da dare origini ad un gruppo a sé nell'ambito della nostra tipologia.

Questo terzo gruppo è con ogni probabilità il più importante di tutti, dato che, almeno dal punto di vista strettamente ideologico, il cattolicesimo romano è la bandiera e la chiave di volta del discorso anticomunista spagnolo. Lo scontro permanente tra cristianesimo e comunismo, oltre a sostituire quello che nella propaganda statunitense di Guerra fredda oppone democrazia e comunismo, nasconde la soggiacente opposizione e la sostanziale incompatibilità tra franchismo e democrazia. Tradotti entro gli orizzonti della tradizione culturale ispanica, il discorso e il pensiero della Guerra fredda mantengono inalterata la loro nota di fondamentale antipoliticità. Il cristianesimo del cinema franchista, proprio come la democrazia della propaganda americana, è dunque un fatto comunitario, familiare e sociale, prima e più che il risultato di una libera scelta di orientamento ideologico personale.

Da questo punto di vista il tipico film spagnolo di Guerra fredda si configura come un ibrido. Il modello statunitense, per quanto noto e recepito, dichiarato ed esibito, non è che un guscio, un puro contenitore, all'interno del quale non è difficile riconoscere, oltre ai cascami di una elementare strategia di propaganda, tutti gli stilemi e le convenzioni narrative che caratterizzano la produzione nazionale spagnola degli anni quaranta e cinquanta.

Accade per esempio con il film religioso, dove l'ossessivo riferimento ai simboli cristiani ed ai riti cattolici che punteggiano le pellicole fin qui citate trova il supporto di una coerente forma narrativa, a partire dalla quale il cinema pio e miracolistico aveva del resto rapidamente fagocita-

to ogni altro genere, proponendosi, con la sua onnipresenza, come la più immediatamente riconoscibile cifra identitaria dell'intera produzione nazionale. Una specie di marchio di fabbrica, una patente di ortodossia che, con calcolato effetto di interessata *captatio benevolentiae*, consente ai produttori di ottenere più facilmente licenze di ripresa e di doppiaggio, autoaccreditandosi nei confronti delle istituzioni, della censura e del sistema di sovvenzione pubblico. Ecco perché il tema religioso viene evocato con tanta insistenza in quasi tutte le realizzazioni del periodo, indipendentemente dal genere e dall'epoca di ambientazione.

Nel caso dell'innesto tra cinema religioso e film di Guerra fredda la trama si costruisce di solito attorno alla persecuzione comunista nei confronti della vita religiosa delle comunità cattoliche che vivono in Europa orientale e si trovano costrette a rischiare il martirio per praticare e testimoniare la propria fede, in tempi duri ed eroici.

La topica della fuga dal comunismo, cifra identitaria dei film che abbiamo incluso nel secondo gruppo, torna come motivo secondario e pretesto per dinamizzare e drammatizzare l'azione anche in tutti i film religiosi dedicati alle sofferenze dei cattolici costretti a sopravvivere al di là della Cortina di ferro, da *El canto del gallo*, 1955, di Rafael Gil, a *La legión del silencio*, 1955, di J.A. Nieves Conde e J.M. Forqué, fino al caso di *Y eligió el infierno*, 1957, di César Fernández Ardavín.

In questi film il mondo comunista dell'Europa orientale ci viene presentato per così dire dall'interno, assumendo, nella finzione, la prospettiva simulata di un gruppo di vittime. La realtà continua ad apparire buia e claustrofobica come una prigione, ma la comunità si caratterizza in se stessa come un piccolo spazio segreto di pace e serenità. Il dramma è quello degli Apostoli: come sopravvivere senza dover abiurare? Il vero motore del meccanismo narrativo è rappresentato dal senso di colpa prodotto dalla problematica coesistenza tra i diversi livelli che compongono e dotano di senso l'identità personale. Tra il Sé pubblico che si muove nella *civitas* e l'Io segreto che vive all'interno della *communitas* si scatena un conflitto che fa sentire l'uno traditore dell'altro.

Il livello di tematizzazione di questo conflitto è molto diretto ed esplicito: sono numerosi i personaggi che, in questi film, si trovano costretti ad assumere l'identità di qualcun altro o a rinnegare la propria.

La legión del silencio per esempio è una specie di remake religioso di *Persecución en Madrid*. Il Vanek, un agitprop comunista ceco, è costretto a fuggire per evitare di essere epurato. Coinvolto in un incidente stradale, si salva assumendo l'identità di un prete deceduto nello scontro e grazie a questa nuova identità riesce ad avere accesso al mondo segreto dei cattolici perseguitati, che, proprio come agli albori della Chiesa apostolica, vivono la loro fede nascondendosi sottoterra e dicendo messa nelle catacombe. I comunisti sono i soldati imperiali dell'antica Roma, mentre i cattolici sono i martiri della Chiesa primitiva. Posseduto dallo spirito di sacrificio della

sua nuova identità, Vanek abiura il comunismo e accetta il martirio pur di difendere la vita e la fede dei suoi nuovi amici, favorendo la loro fuga.

Il riferimento alla parabola apostolica è ancora più diretto e riconoscibile in *El canto del gallo*. In Ungheria, i comunisti assaltano un monastero e massacrano i monaci. Padre Muller è l'unico superstite, ma, come San Pietro, per sopravvivere ed evitare il martirio si vede costretto, nel corso di una lunga notte, a dichiarare di non essere un sacerdote e ad abiurare il Cristo per ben tre volte prima che giunga l'alba e canti il gallo.

Perseguitato dal senso di colpa per avere firmato un documento nel quale si dichiara che il cattolicesimo è una frode ipocrita ordita ai danni del popolo, Padre Muller, ben deciso a dimostrare a se stesso di essere all'altezza dei propri ideali, vaga disperato in cerca di una seconda opportunità e, nel finale, ottiene l'agognato martirio e muore perdonando il suo assassino, per puro caso lo stesso uomo che lo aveva forzato all'abiura e che ora giace agonizzante vicino a lui (il finale riprende quello, assai controverso, di *Rojo y negro*, di Arévalo, film riconciliazionista dei primi anni quaranta, al termine del quale un repubblicano e un nazionalista muoiono tenendosi per mano, riconoscendosi cristianamente nel segno di pace della comune umanità).

Y eligió el infierno ci offre un'altra versione dello stesso dramma. Dalla costa baltica della Germania Est, Richard gestisce con la sorella Elsa un'organizzazione segreta che aiuta i cattolici perseguitati a passare all'Ovest. Georg, un agente comunista innamorato di Elsa, viene incaricato di infiltrarsi nell'organizzazione per catturare Richard. Come non è difficile immaginare, l'amore vince e Georg diventa un eroe del cattolicesimo umiliato e profanato, in un mondo pervaso dalla rumorosa propaganda di un Grande Fratello che diffonde attraverso altoparlanti dalla voce metallica curiosi messaggi contro l'amore, l'infanzia, la buona fede, l'età matura e numerose altre forme di innocente vita quotidiana, mai considerate dai marxisti come seria fonte di pericolo ideologico.

La locandina di *La legión del silencio* promette «Odio, luchas, persecuciones en un ambiente de tremenda realidad», ma il ritratto dell'Europa orientale e del comunismo che viene offerto dalle scene dei film religiosi è in genere definito poco e male e delinea, con grande approssimazione di forme e contenuti, un mondo fatto più di utopia negativa che di storia, poco compatibile col la premessa-promessa di «tremenda realidad».

Preoccupata dal possibile pericolo di prestare il fianco al nemico, dandogli occasione per momenti indesiderati di propaganda indiretta, la censura spagnola suggerì agli sceneggiatori di diluire la credibilità ideologica della rappresentazione, trasformando il comunismo dell'Europa orientale in una generica parodia del potere assoluto e del controllo militare. I comunisti e le democrazie popolari dei film spagnoli di Guerra fredda sono molto simili ai dittatori e alle dittature delle utopie negative, descritt-

te da romanzi famosi come *1948 di George Orwell*, *The New World* di Aldous Huxley e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury.

Il modello narrativo del film religioso di Guerra fredda è così lontano dal realismo che promette che, pochi anni dopo, lo ritroviamo in un film come *La encrucijada*, dove viene riciclato (e forse strumentalizzato) come falsariga per raccontare l'improbabile storia di una coppia di burattinai ultracattolici, che, negli anni della Guerra civile e grazie all'aiuto di un pio contrabbandiere francese, riescono a mettersi in salvo, attraversando con il loro carrozzone la frontiera tra Spagna e Francia.

Il film religioso anticomunista ambientato oltre Cortina è stato presente anche in Italia, con *Il compagno Don Camillo*, quarto episodio della fortunata serie, diretto nel 1965 da un Luigi Comencini pressato dai debiti. Nel film, il famoso parroco di Brescello accompagna in Russia il sindaco Peppone, organizzando sul posto, come atti di sabotaggio, alcuni innocenti momenti di antipropaganda, naturalmente commentati e incoraggiati dalla voce di Cristo, che per l'occasione parla a Don Camillo con tono più basso del solito, per non farsi sentire dalle spie comuniste.

L'ultimo gruppo riguarda i film legati al tradizionale tema degli agenti infiltrati e del sabotaggio (spesso usato nella Spagna degli anni quaranta come alibi pubblico, con cui giustificare disservizi e lentezze di ogni tipo). I film di questo tipo dialogano a distanza con i film di spionaggio europei e americani e non includono, se non marginalmente, una rappresentazione diretta dei Paesi dell'Est. Offrono però una ricca galleria di agitatori, agenti segreti, terroristi e spie, che, nella maggior parte dei casi provengono direttamente dall'Unione Sovietica. I modelli di questa produzione sono americani, ma l'idea del comunista come straniero si carica in Spagna di un valore del tutto particolare, perfettamente coerente con l'idea del comunismo (e più in generale della politica) come qualcosa di estraneo e di patologico, una malattia contagiosa che viene da fuori, frutto di un virus antispagnolo.

Nel discorso franchista il comunismo non è soltanto antispagnolo, ma intimamente non spagnolo, cioè incompatibile con la Spagna e con l'idea stessa dell'ispanità. La Spagna e il comunismo si escludono mutuamente per ragioni di buona salute più che di ideologia. Sono nemici irriducibili, ma per natura e non per scelta o per cultura. Si combattono organicamente, per il solo fatto di essere ciò che sono, alla maniera in cui lo fanno batteri e anticorpi. L'idea di un nemico invisibile, che circola come un virus non riconosciuto nel corpo e nel sangue della società spagnola è uno specchio perfetto per le ossessioni paranoiche del regime.

Tra i precedenti e i probabili modelli di questo filone si possono annoverare alcuni film di amore e spionaggio, realizzati in regime di coproduzione italo-spagnola negli anni della Seconda guerra mondiale, con complicate storie d'amore e tradimento ambientate in situazioni drammatiche

oppure, sul modello del cinema italiano dei telefoni bianchi, in lussuosi scenari di alta società e famose località di villeggiatura. A parte *Frente de Madrid/Carmen fra i rossi*, girato nel 1939 da Edgar Neville, interpretato (nella versione italiana) dal solito Fosco Giachetti e ricco di riferimenti allo sfondo ideologico del tradimento, perché ambientato nella Madrid assediata della Guerra civile, un esempio assolutamente canonico può essere *Dora la espía/Dora o le spie*, diretto nel 1943 dal regista italiano Raffaello Matarazzo, con due *femmes fatales* di grande fama e presenza come la spagnola Maruchi Fresno e l'italiana Francesca Bertini. Un caso più complesso e in parte diverso è quello del già citato *Rojo y negro*, girato da Carlos Arévalo nel 1942. Ambientazione e vicenda non sono troppo diverse da quelle di *Frente de Madrid*, ma il maggiore grado di ambiguità psicologica e ideologica, l'uso di inserti documentaristici e il fatto di rappresentare il nemico comunista come personaggio e non come maschera ha fatto sì che il film, solo di recente recuperato e restaurato, abbia circolato pochissimo e non abbia influenzato in modo significativo la produzione degli anni successivi.

Anche i due film, oggi perduti, che alla fine degli anni quaranta rilanciano il motivo spionistico, facendone il centro di uno specifico sottogenero del film di Guerra fredda, cioè *Vidas confusas*, del 1947, e *En un rincón de España*, del 1948, entrambi firmati da Jerónimo Mihura, ebbero scarsa fortuna. A dispetto di titoli a volte molto promettenti, non tutti i film di sabotaggio si prestano poi agli obiettivi della nostra ricerca. Talvolta, infatti, gli agenti comunisti sono sì stranieri (coerentemente con l'asserita non ispanità del comunismo), ma non sono originari di un paese comunista dell'Est. Il caso di *Occidente y sabotaje*, girato nel 1962 da Ana Mariscal, è un buon esempio di questa tendenza a non specificare la provenienza geografica dei terroristi politici.

Tra i continuatori del genere, gli unici due film di qualche interesse per noi sono dunque *Ronda española*, girato nel 1951 da Ladislao Vajda, e *Pasaporte para un angel*, realizzato l'anno successivo da Xavier Setó.

Ronda española è interessante anche, e forse soprattutto, per le origini del suo regista: Ladislao Vajda, che pochi anni dopo, nel 1954, avrebbe diretto *Marcelino, pan y vino*, era infatti un rifugiato polacco ed è curioso che non abbia avuto alcun ruolo di rilievo e non sia mai stato direttamente coinvolto nelle più tipiche produzioni di Guerra fredda. Nessuno dei suoi numerosi film può infatti essere indicato come esempio tipico di cinema di propaganda anticomunista. Soltanto in *Ronda española*, storia della tournée propagandistica di una delegazione femminile della Falange spagnola nei paesi fratelli dell'America latina, possiamo trovare un rimando diretto alle atmosfere della Guerra fredda. Alcuni esponenti dell'esilio repubblicano spagnolo decidono infatti di sabotare l'iniziativa, affidando l'incarico ad una squadra di professionisti, che agisce agli ordi-

ni di un agente comunista pasticcone, che proviene da un non meglio specificato paese dell'Europa orientale.

Pasaporte para un ángel è invece un tipico film spagnolo di Guerra fredda, con una spia comunista che, giunta in Spagna, scopre l'innocenza, gli affetti sinceri, la pace domestica e l'amore familiare. Lizzie, giovane agente segreta russa, mandata in Spagna con l'incarico di portare a termine una pericolosa missione di sabotaggio, per procurarsi una credibile copertura comincia a lavorare come infermiera con un orfanello di poca salute e, come è ovvio, finisce per innamorarsi del buon uomo che lo ha appena adottato. Per amor suo, rinnega il comunismo e, pur di proteggere e salvare il bambino, sequestrato e maltrattato dal perfido capo della rete spionistica, accetta di sacrificare la sua stessa vita.

Come si vede, la storia di spionaggio non è che un pretesto e il film, al pari di molti altri, trova il suo precario equilibrio in un curioso miscuglio di propaganda anticomunista, tragedia sentimentale e dramma a sfondo familiare. La presenza dell'orfanello malato aggiunge a questo convenzionale scenario il più tipico tocco spagnolo.

In Italia l'idea della Guerra fredda come guerra di spie compare in numerosi B movies degli anni sessanta e in diversi sottogeneri della cinematografia seriale, ma non arriva mai a caratterizzarsi per una chiara e coerente rielaborazione del messaggio ideologico soggiacente. Il modello di racconto e stile è in sostanza quello fornito dai fumetti d'avventura e dai film su James Bond (che ispirano anche un certo numero di parodie demenziali).

Il caso più curioso, per ragioni di cronologia, è senza dubbio quello di *Russicum*, realizzato da Pasquale Squitieri nel 1988, un anno prima che la caduta del muro ponesse fine alla Guerra fredda. Il viscerale anticomunismo del regista, che, insieme a Valerio Riva, noto pubblicista anticomunista, firma anche la sceneggiatura, spiega solo in parte il senso e le intenzioni dell'operazione. In quello che è probabilmente l'ultimo film di guerra fredda realizzato nel mondo con l'intenzione di fare sul serio (le pure parodie, tipo *Spie come noi* di John Landis, richiederebbero evidentemente un discorso a parte) i migliori agenti segreti della CIA e del KGB lottano con ogni mezzo per impossessarsi del dossier riservato che i Gesuiti del centro di ricerche Russicum hanno raccolto a Roma, per preparare una visita del Papa in Russia. Pur proponendosi come rivisitazione tarda e violenta del vecchio film di Guerra fredda e della sua ideologia, *Russicum* non ha nulla dell'omaggio nostalgico al cinema seriale degli anni cinquanta e sembra più frutto di anacronismo ideologico che di archeologia cinematografica.

III.

La logica che, nei primi anni della Guerra fredda, ispira e caratterizza la rappresentazione diretta del comunismo e dei paesi dell'Europa

dell'Est, così come vengono immaginati dalle produzioni del cinema italiano e spagnolo, non sarebbe comprensibile senza fare riferimento ad alcune considerazioni di carattere più tecnico-industriale che politico-ideologico, relative al concreto funzionamento dei sistemi di produzione e distribuzione cinematografica dei due paesi. I produttori e i registi, gli sceneggiatori e gli attori che lavorarono in questo genere di film sono stati in questo senso portatori di ragioni molto specifiche, relativamente indipendenti dalla scontata disponibilità ad essere agenti e vettori del soggiacente discorso propagandistico. Pur condividendo un anticomunismo di fondo, furono in sostanza più mestieranti che militanti e più mercenari che volontari della crociata contro i rossi.

In linea generale si può dire che i film del cinema di Guerra fredda italiano e spagnolo siano stati, con poche eccezioni, produzioni professionali di fiction a basso budget, più industria che arte, alimentate da piccoli produttori senza mezzi e da grandi produttori (come Carlo Ponti in Italia o Aspa in Spagna) che approfittavano del filone di Guerra fredda per riciclare in queste sottoproduzioni secondarie e quasi seriali i set, le scenografie, gli attori, i registi e i tecnici della casa, con l'evidente scopo di ottenere, con il minimo sforzo, una patente di conformità ideologica e il conseguente favore organizzativo e finanziario del potere pubblico. Per questo, il film tipo di Guerra fredda è un lavoro artigiano e di maestranza, talvolta ben confezionato e di buon livello, ma sempre collettivo e seriale e quasi mai ispirato e sostenuto da un motivato impegno e da una specifica preparazione. In entrambi i paesi i film ideologicamente voluti, come quelli di Saénz de Heredia e di Ozores in Spagna, o quelli di Rosi e Pontecorvo in Italia, dialogano in prevalenza con il documentario e perciò hanno poco o nulla in comune con il modello di stile e di racconto elaborato e proposto dal cinema di Guerra fredda, che fu, quasi senza eccezioni, un cinema seriale, di genere e di finzione.

In Spagna prevalgono i drammi, in Italia le commedie, ma la nota dominante è data, in tutti e due i casi, dai modi e dai tempi dell'industria della celluloide e, dunque, dal cinico pessimismo dei professionisti della sceneggiatura, abituati a sfornare in serie le specialità della casa, che in Spagna erano cucinate da uomini come Miguel Mihura negli anni quaranta e Escrivá negli anni cinquanta, mentre in Italia la scena era dominata dall'impegno mercenario di umoristi di buon talento, come Marchesi e Steno. A conferma dei limiti di budget, molti film, almeno in Spagna, sono stati prodotti e sceneggiati direttamente da chi li ha poi diretti (è così per *Boda en el infierno*, di Antonio Román, per *Rapsodia de sangre*, di Antonio Isasi-Isasmendi e per *Occidente y sabotaje*, di Ana Mariscal, che recita anche la parte della protagonista).

In Italia, nonostante l'occasionale coinvolgimento di autori famosi e importanti come Duvivier e Comencini, la figura chiave è Steno (Stefano Vanzina), che firma sia *Letto a tre piazze* che la coproduzione italo-spa-

gnola *Operación Popoff*, offrendo in entrambi i casi l'immagine surreale di uno spaghetti-comunismo in cui il registro parodico contiene anche una presa per i fondelli, bonaria, ma non del tutto innocente, del discorso anticomunista. Steno, Marchesi e in minore misura persino Guareschi furono in questo senso tanto degli anticomunisti convinti, quanto dei piccoli profittatori dell'anticomunismo. Gli attori più coinvolti in questo genere di operazioni furono, fin dall'inizio, ex eroi del teatro popolare, come Gino Cervi, e grandi comici provenienti dall'avanspettacolo, come Sordi, Fernandel, Totò e Peppino.

Da questo punto di vista il caso spagnolo è sicuramente più complesso. Ci sono più film, concentrati in meno anni, con numerosi casi di registi e attori impegnati in più di un titolo del filone, come José María Forqué, che ne firma due (*La legión del silencio* e *Embajadores en el infierno*) o Rafael Gil, che, dopo *La Señora de Fatima*, dirige per Aspa due importanti film di Guerra fredda a sfondo religioso (*El canto del gallo* e *Murió hace 15 años*), interpretati entrambi da Francisco Rabal (presente anche nel cast di *Perseguidos*) e da Gerard Tichy, un attore tedesco che in gioventù aveva lavorato nel cinema nazista e che in Spagna divenne la maschera ufficiale e il volto per eccellenza della spia comunista, interpretando ruoli di agente russo, ungherese e tedesco orientale in buona parte dei più tipici film spagnoli di Guerra fredda (*Y eligió el infierno*, *Los ases buscan la paz*, *Lo que nunca muere*, *Pasaporte para un ángel* e *El niño y el muro*).

Curiosamente tra i registi e gli attori che lavorarono di più al soldo della propaganda spagnola nei primi anni della Guerra fredda i franchisti veri e propri erano una minoranza. All'inizio degli anni cinquanta, infatti, molte delle figure chiave della propaganda spagnola sono ancora fortemente influenzate dal falangismo (penso a registi come Saénz de Heredia¹³, Nieves Conde e Forqué o a sceneggiatori come García Serrano, Sánchez Silva e Torrente Ballester), ma non è raro trovare in piena attività anche nazionalisti cattolici come Gil e Orduña e addirittura vecchi repubblicani come Ruiz-Castillo e Isasi-Isasmendi, che forse furono più che tentati dalla possibilità di cifrare nella rappresentazione del comunismo proposta dai loro film, un ritratto non dichiarato, ma facilmente decrittabile, del regime franchista e della sua logica.

Nella cultura e nella propaganda della Spagna di Franco, lo straniero e il nemico erano entrambi oggetto di una deformazione parodica, dietro la quale non ci è difficile riconoscere, rubricato *a contrario*, un'involontaria

13. Ancora a metà degli anni Settanta Saénz de Heredia progettò di produrre e dirigere un film, sceneggiato da Sánchez Silva, sulla vita e morte di José Antonio, il fondatore della Falange spagnola. Alcuni dati su questo progetto vengono discussi e segnalati da Nancy Berthier, nel capitolo dedicato a *El último caído* del già citato *Le Franquisme et son image*, Montpellier, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 157-160.

autocaricatura del regime spagnolo (questo tratto caricaturale e deformatore è ben rappresentato da attori caratteristi come Manuel Morán e come Fernando Sancho, che, partito come spia comunista, avrebbe terminato la sua lunga carriera di *villain* nei western all'italiana, specializzandosi nella parte del *bandolero* messicano, sudato e urlante).

In Italia al contrario l'autocaricatura era voluta e perfettamente consapevole. Il dialogo non era col neorealismo, ma con la tradizione e le forme del teatro popolare e con le atmosfere della nascente commedia cinematografica di costume. Nell'industria della celluloide, la Guerra fredda aveva infatti favorito e accelerato il superamento del neorealismo e della sua ideologia politica e produttiva. Il cinema post neorealista — definito nelle sue nuove coordinate dal miracolo economico e dalla diffusione dei modelli di vita del consumismo americano — doveva essere prima di tutto apolitico e proporre, attraverso le iperconsapevoli macchiette della cosiddetta commedia all'italiana, un nuovo e diverso modello di rappresentazione satirica, nel quale la controversa immagine della realtà storica si stemperava, diventando più comica che drammatica, più sociale e parodica che politica e critica.

La commedia all'italiana e il cinema bellico e religioso furono dunque, in Italia e in Spagna, i modelli di genere e di linguaggio che maggiore attrazione esercitarono sul cinema di Guerra fredda. L'abuso degli stereotipi eroico-sentimentali (affermati in Spagna e parodicamente rovesciati in Italia) e la marcata dipendenza da codici di rappresentazione e di racconto industrialmente ed ideologicamente predefiniti trasforma i film di Guerra fredda, da antitesi del neorealismo e del cinema repubblicano, a possibili modelli per la transizione dal cinema professionale degli anni cinquanta (drammatico in Spagna e comico in Italia) alla cinematografia seriale degli anni sessanta, che non a caso è stata spesso una cinematografia di coproduzione italo spagnola, con generi che, come il peplum, l'horror, lo spaghetti western e la commedia boccaccesca, hanno mescolato e riciclato, con grande spreco di creatività e ricreatività, l'intero patrimonio del kolossal e della commedia sentimentale, recepiti nelle varianti nazionali del cine de fazaña e della commedia all'italiana.