

TRA NAZIONALISMO E COSMOPOLITISMO. L'INFLUENZA DELLA UNIVERSUM FILM AG (UFA) E DEL CINEMA DI WEIMAR SUL CINEMA SPAGNOLO DEGLI ANNI TRENTA

Marco Cipolloni

Università di Modena e Reggio Emilia
<https://orcid.org/0000-0002-8092-4638>

Ricevuto: 12-11-2019

Approvato: 08-12-2019

UFA ha guidato l'industria cinematografica tedesca nell'era di Weimar. Dopo la Prima guerra mondiale, gli uomini della UFA resuscitarono il business della celluloida a livello nazionale, riuscendo a controllare la produzione, la circolazione e il rilascio. Da una prospettiva europea e globale, il prestigio tecnico e l'influenza culturale delle grandi produzioni di film muti tedeschi hanno reso possibile la diffusione internazionale del patrimonio cinematografico di Weimar, oltre i confini nazionali e il mercato interno. L'arrivo del suono, la crisi del mercato azionario, l'ascesa al potere di Hitler e la successiva diaspora ebraica hanno scosso e modificato molte delle strategie e delle tecniche di diffusione precedentemente sviluppate da UFA. La propaganda hitleriana e l'emigrazione ebraica divennero presto chiavi alternative per accedere al poliedrico patrimonio UFA e per salvarlo, rimodularlo e riproporlo, per quanto possibile. Entrambe le chiavi aprirono le porte di Hollywood, ma anche di Parigi e Londra e, per la Spagna, di Madrid e Barcellona. Nel mondo del cinema di lingua spagnola, esperienze professionali divergenti come quella di Saturnino Ulargui e quella di David Oliver possono tradursi in un rispetto esemplare e rappresentativo. Nei tempi difficili della Seconda repubblica, sia Ulargui che Oliver hanno mediato e adattato, con le loro attività e progetti, più di un frammento del riconoscibile stile UFA, mantenendo il cinema di lingua spagnola in contatto con una vasta e profonda corrente di industrialismo, il cinema moderno, cultura mediatica e futuro.

Parole chiave: UFA, Repubblica di Weimar, Seconda repubblica, Saturnino Ulargui, David Oliver.

Entre nacionalismo y cosmopolitismo. La influencia de Universum Film AG (UFA) y el cine de Weimar en el cine español de los años treinta

UFA lideró la industria del cine alemán en la época de Weimar. Después de la Primera Guerra Mundial los hombres de UFA repusieron el negocio del celulóide a nivel nacional, llegando a controlar la producción, la circulación y el estreno. Desde

una perspectiva europea y global el prestigio técnico y la influencia cultural de las grandes producciones del cine mudo alemán posibilitaron la difusión internacional del legado cinematográfico weimarés, más allá de las fronteras nacionales y del mercado doméstico. La llegada del sonido, la crisis de la bolsa, el ascenso al poder de Hitler y la consiguiente diáspora judía sacudieron y modificaron muchas de las estrategias y de las técnicas de difusión anteriormente desarrolladas por UFA. La propaganda hitleriana y la emigración judía se convirtieron pronto en llaves alternativas para tener acceso a la polifacética herencia de UFA y para rescatarla, renegociarla y reponerla, en la medida de lo posible. Ambas llaves abrieron las puertas de Hollywood, pero también funcionaron desde París y Londres y, para España, desde Madrid y Barcelona. En el mundillo del cine hispanófono experiencias profesionales divergentes como la de Saturnino Ulargui y la de David Oliver pueden resultar al respecto ejemplares y representativas. En los tiempos difíciles de la Segunda República, tanto Ulargui como Oliver mediaron y adaptaron, con sus actividades y proyectos, más de un fragmento del reconocido estilo-UFA, manteniendo el cine hispanófono en contacto con una corriente amplia y profunda de industrialismo, cine moderno, cultura de los medios y porvenir.

Palabras claves: UFA, República de Weimar, Segunda República, Saturnino Ulargui, David Oliver.

Between Nationalism and Cosmopolitanism. The Influence of Universum Film AG (UFA) and Weimar Cinema on Spanish Cinema in the 1930s.

UFA leaded German movie industry during the Weimar period. After WWI UFA men strongly restarted German cinema reaching a dominant position in film production, film distribution and film screening. In a European and global perspective, the technical prestige and the cultural influence of UFA silent masterpieces supported the international spread of Weimar filming experience, beyond the borders of Germany and German market. The incoming of the sound film, the great financial and economical crisis, the raise of Hitlerism and the following Jewish diaspora crashed and restyled many strategies and techniques of UFA dissemination. Nazi propaganda and the Jewish emigration became soon alternative keys to deal with UFA style in order to rescue and reset it in a new perspective. Both ways reached Hollywood, but also touched Paris, London and, in Spain, Madrid and Barcelone. In Spain the divergent professional careers of Saturnino Ulargui and David Oliver seem to be highly representative. During the hard times of the Second Spanish Republic, Ulargui and Oliver introduced and adapted, in their activities and projects, more than a fragment of the famous UFA touch, keeping the early Spanish speaking cinema in touch with a wider and deeper stream of industrialism, mass-media culture, modern cinema and future.

Keywords: UFA, Weimar Republic, Second Spanish Republic, Saturnino Ulargui, David Oliver.

1. *Prólogo para Alemanes*

Come si evince anche dalla denominazione sociale (Universum Film Aktien-Gesellschaft cioè Film Universo S.p.a.), poche epoche associativo-imprenditoriali hanno rispecchiato meglio e più direttamente di UFA la radicale congiunturalità e l'ambiziosa e visionaria capacità di coordinamento e integrazione di esperienze e linguaggi che sono state, anche al cinema, il marchio di fabbrica della stagione politico-culturale weimariana. Prima di venire asserviti ai fini propagandistici del nazionalsocialismo, il personale, i laboratori, i teatri di posa e le sale del sistema UFA hanno funzionato per tutti gli anni Venti e i primi anni Trenta come un crocevia e un crogiuolo, sia tecnico che artistico, rispecchiando e moltiplicando il dinamismo di un cronotopo culturale ricchissimo di fermenti e per molti versi irripetibile. Il principale punto di forza dei collaboratori, delle installazioni cinematografiche e delle iniziative produttive e distributive messe in campo dalla compagnia è stato senza dubbio quello di raccogliere e comporre in un grande mosaico avanguardista molte e diverse esperienze e sensibilità culturali, imprenditoriali, teatrali, coreutiche, letterarie, architettoniche e musicali. Il motore economico dell'impresa era alimentato da un dinamismo competitivo paradossale, perché reso possibile dalla ricorrente svalutazione della divisa; le energie intellettuali venivano invece dai conflittuali stimoli messi in gioco da una vivacità intellettuale per molti versi patologica, generata dalla continua ricomposizione, spesso in chiave caricaturale ed espressionista, di spinte composite e contraddittorie, frutto precario e sempre provvisorio di un sofisticato compromesso tecnologico e organizzativo tra industria e arte, istanze etiche e proposte estetiche, Germania e cosmopoli, intrattenimento popolare e sperimentalismo, dramma e ironia, costruttivismo e critica, tecnocrazia e sperimentazione, propagandismo ed elitarismo, formazione e deformazione, slancio imprenditoriale e utopismo pacifista¹. Proprio per questo, talvolta in esplicito collegamento con il centenario della Grande guerra e/o con quello della Repubblica, alcuni studi dell'ultimo decennio², alcuni

1. Evidenziato per esempio da O. Ashkenazi nel saggio: "A New Era of Peace and Understanding": *The Integration of Sound Film into German Popular Cinema, 1929-1932*, raccolto nel volume collettivo C. Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, London, Boydell & Brewer, 2017, pp. 249-267.

2. Come per esempio gli studi raccolti nel volume collettivo appena citato *The Many Faces of Weimar Cinema...*, o, in Italia, la monografia di taglio più che revisionista di E. Zucconi, *Da Weimar agli anni di Göbbels. Il cinema tedesco del Terzo Reich*, Torino, NovAntico, 2013.

documentari³ e in particolare alcune recentissime rassegne ed esperienze espositive⁴ hanno rilanciato, partendo da prospettive anche molto diverse, due aspetti solo in apparenza contraddittori della stagione weimariana e della sua eredità (anche cinematografica):

1) da un lato, un sentimento di paradossale nostalgia per le generose speranze e illusioni dei *Goldenen Zwanziger*, riconsiderate con grande benevolenza alla luce di un confronto, più o meno esplicito e intenzionale, con le tragedie smisurate delle stagioni immediatamente precedenti (la sconfitta nella Grande guerra) e successive (il Terzo Reich, la II Guerra mondiale e l'Olocausto);

2) dall'altro lato, lo spettro, difficile da esorcizzare del tutto, di una drammatica continuità, legata al fatto che i contraccolpi generati dalla frustrazione delle speranze e delle illusioni di Weimar hanno non poco contribuito a rendere possibile la travolgente ascesa di Hitler e del nazismo.

Al netto delle costitutive (per non dire costituzionali) ambiguità di questo contesto, peraltro ben individuate proprio dal cinema, dal teatro e dalla letteratura (anche di genere), sia del tempo che successiva, da Bertold Brecht e Alfred Döblin fino a Rainer Werner Fassbinder e ai polizieschi di Volker Kutscher, risulta più che evidente il grande contributo delle grandi produzioni di UFA alle fortune del cinema muto e alle sfide artistiche e tecnologiche generate dalla transizione al sonoro. Proprio perché di assoluto rilievo dal punto di vista tecnico e artistico tale contributo ha subito acquisito prestigio a livello nazionale e internazionale e, nella Germania dell'epoca, ha anche goduto di una indiscutibile popolarità, con centinaia di milioni di biglietti venduti ogni anno nella seconda metà degli anni Venti e punte di oltre due milioni di spettatori al giorno alle soglie del Venerdì nero. Il superamento delle frontiere tedesche è stato un obiettivo esplicito e pianificato con altrettanta cura, anche se

3. In particolare R. Suchsland, *Von Caligari zu Hitler*, realizzato nel 2014 e ispirato fin dal titolo al celebre libro di Sigfried Kracauer del 1947. Ne esiste ora una versione in DVD con sottotitoli in italiano, *Da Caligari a Hitler. Il cinema tedesco nell'età delle masse*, Roma, Fil Rouge, 2018.

4. Per esempio la retrospettiva "Weimarer Kino neu gesehen" della Berlinale 2018 o più di recente le mostre "Kino in der Moderne. Film in der Weimarer Republik", Bonn Bundeskunsthalle, 14 dicembre 2018-24 marzo 2019, con materiali in gran parte provenienti dalla Deutsche Kinemathek, e "Weimar International: Stummfilm ohne Grenzen aus Berlin und Babelsberg, 1918-1929", Deutsches Historisches Museum, 1 novembre 2018-2 febbraio 2019.

inevitabilmente condizionato, nei risultati, da un insieme non sempre governabile di circostanze favorevoli e sfavorevoli.

Se la repubblica di Weimar nasce e si sviluppa sulle rovine della sconfitta tedesca nella Grande guerra, UFA ne è stata a tutti gli effetti una sorella maggiore⁵. Fondata dal Capo di stato Maggiore dell'esercito (Ludendorff) alla fine del 1917 a fini di propaganda di guerra, fin dai primi anni del Dopoguerra, con l'appoggio del governo e soprattutto di Deutsche Bank, la società si converte a logiche di pace e di mercato, provando a sfruttare le svalutazioni del marco per acquisire altre aziende del settore, per conquistare una posizione dominante anche nel campo della distribuzione e per produrre a basso costo export-film di alto budget (*Grossfilmen*), progettati per competere sul mercato internazionale del muto e del cinema d'arte con le più fortunate realizzazioni degli *studios* californiani⁶. Il metodo produttivo weimariano si propone in questa fase sia come un'alternativa colta ed europea allo Studio-System di Hollywood che come una fabbrica di ambiziose produzioni di genere e di intrattenimento popolare. Il bilancio di questo titanico progetto, benché fallimentare sotto molti aspetti, presenta nel suo complesso più luci che ombre. I principali segni del fallimento stesso risultano infatti costitutivamente ambigui, al punto da prestarsi a interpretazioni divergenti. Per esempio gli accordi degli anni Venti per la distribuzione in Germania del cinema americano, benché imposti dalle difficoltà finanziarie della Repubblica di Weimar e della stessa UFA e considerati da molte fonti e studi come un primo importante indice di cedimento e debolezza commerciale, sanciscono in realtà il sostanziale monopolio della compagnia tedesca sulla fruizione e, in prospettiva sonora, anche sulla mediazione (sia linguistica che culturale) del principale concorrente. Gli impresari e tecnici di UFA e in particolare Erich Pommer contribuiscono certamente ad americanizzare l'industria cinematografica tedesca⁷, ma riescono a farlo intavolan-

5. Su questo aspetto di ponte tra prima e poi si possono vedere K. Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, Berkeley (Calif.)-London, University of California Press, 1999; T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, London-New York, Routledge, 2000, e A. Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

6. Una puntuale ricostruzione del punto di vista statunitense su queste vicende è offerta da J. Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

7. Lo sostiene, con ottimi argomenti, H.-J. Braun nel saggio *Hollywood and Nothing Else? The Americanisation of the German Film Industry in the Weimar Republic*, in N. Ti-

do un dialogo imprenditoriale, tecnico e artistico i cui sviluppi avrebbero avuto enorme peso nella successiva storia dell'industria cinematografica sia occidentale che dell'Est europeo (da dove provenivano molti dei più talentuosi collaboratori di UFA e nella cui orbita geopolitica sarebbero rimasti nel Secondo dopoguerra gli stabilimenti di Babelsberg, ereditati e mantenuti in funzione dalla DEFA, la compagnia di stato della DDR, per tutto l'arco della Guerra fredda).

Il fatto che i rapporti con Hollywood fossero ben più che strumentali diventa più che evidente con la crisi delle istituzioni weimariane e l'ascesa del nazionalsocialismo. L'inevitabile nazificazione di UFA produce, come conseguenza, la forzata diaspora creativa di una parte significativa dei vertici e delle maestranze imprenditoriali, artistiche e tecniche dell'impresa (in particolare della importante componente di ascendenza ebraica). Una volta di più, le conseguenze professionali di questa tragedia personale e collettiva meritano di essere valutate da diverse angolazioni. Per quanto dolorosa la diaspora oltre la Manica e l'Atlantico si innesta, consolidandola e rendendola in molti casi definitiva, su una già significativa migrazione professionale di attori, registi, scenografi e sceneggiatori, avvenuta nel corso degli anni Venti. Grazie al consolidamento di questi flussi, l'esperienza tecnica e artistica di UFA diventa più seminale e contagiosa di quanto già non fosse, arrivando a influenzare e caratterizzare a molteplici livelli non solo la Hollywood liberale e radicale degli espatriati, dei rifugiati e del New Deal⁸, ma anche la faticosa transizione al sonoro di molte cinematografie europee, compresa quella spagnola. A livello europeo, l'esperienza inglese di Alexander Korda (nome d'arte dell'ungherese Sándor Laszlo Kellner, nato a Pusztatúrpásztó, 16 settembre 1893 e morto a Londra, 23 gennaio 1956), è senza dubbio la più nota e studiata⁹. Basta scorrere uno qualsiasi degli studi su Korda per vedere

ratsoo, M. Kipping (eds.), *Americanization in 20th Century Europe: Business, Culture, Politics*, secondo volume degli Atti del convegno "L'Americanisation en Europe au XX^e siècle", Villeneuve d'Ascq, Université Charle de Gaulle-Lille 3, 2002, pp. 177-191.

8. Un ottimo panorama è offerto da S. Giovacchini, *Hollywood Modernism: Film & Politics In Age Of New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 2001.

9. Pochi anni dopo la morte di Korda, P. Tabori pubblica *Alexander Korda. A Biography*, London, Oldbourne, 1959; negli anni Settanta esce la più ambiziosa biografia di K. Kulik, *Alexander Korda: the Man Who Could Work Miracles*, New York, Arlington, 1975. Nel terzo millennio appaiono a distanza di pochi anni la biografia di C. Drazin, *Britain's Only Movie Mogul*, London, Sidgwick & Jackson, 2002 (ripubblicata col titolo *Korda: Britain's Movie Mogul*, London, Bloomsbury, 2011) e la monografia di D. Snowman, *The Hitler Emigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*, London, Pimlico, 2003. Più recenti e per molti aspetti illuminanti risultano le memorie familiari di M. Korda, *Charmed Lives. A Family Romance*, London, Allen Lane, 1980.

come e quanto il suo percorso, benché frutto di uno stile, di una *hidiosincrasia* e di un *talante humano* a volte fin troppo personali, sia in realtà costitutivamente segnato da numerose connessioni e collaborazioni con una vera costellazione di emigrazioni parallele (prima fra tutte quella prima francese e poi britannica e statunitense di Erich Pommer)¹⁰.

2. *Epílogo para Españoles*

Per quanto riguarda la diffusione del sistema e dell'estetica (non solo cinematografica) di UFA verso i mercati cinematografici della penisola iberica e in particolare della Spagna risultano persino più che esemplari due storie di segno politico quasi opposto, ma accomunate dal fatto di essere state per molto tempo poco studiate e quasi dimenticate. Entrambe le esperienze documentano il trapianto oltre i Pirenei della cultura cinematografica e tecnico-impresoriale proveniente dalla UFA della repubblica di Weimar (e del primo nazismo). Mi riferisco, in particolare, all'impatto che il sistema produttivo, i metodi di lavorazione e, più in generale l'ideologia e la complessa estetica degli *studios* weimariani hanno avuto sulla nascente industria del cinema sonoro spagnolo e sulle sue strategie di internazionalizzazione, negli anni della II Repubblica spagnola e della transizione dal muto al sonoro (questione di evidente rilievo per la valorizzazione dello spagnolo come lingua policentrica e commercialmente e politicamente strategica nella costruzione di un nuovo tipo di universalismo cinematografico, esposto alla poliglossia e compatibile con essa). L'influenza hollywoodiana e i suoi mediatori, quella del cinema frontista francese e persino quella del cinema italiano non ancora pienamente fascistizzato (cioè precedente all'entrata in funzione a pieno regime degli *studios* di Cinecittà, inaugurati al Quadraro solo nel 1937), specie nei settori della sonorizzazione e del doppiaggio, sono, per varie ragioni, più note e studiate, benché nessuno di questi Paesi abbia goduto nella Spagna della *Dictablanda* e della II Repubblica di un prestigio tecnologico e tecnocratico comparabile a quello associato, per esempio, alla radiofonia tedesca. Di tale prestigio fanno fede, non solo nel settore della radio (comunque strategico per la fonocultura del tempo), molte

10. Anche a questa figura sono dedicati importanti studi, come la biografia di W. Jacobsen, *Erich Pommer: ein Produzent macht Filmgeschichte*, Berlin, Argon, 1989 (pubblicata dalla Fondazione della Deutsche Kinemathek in collaborazione con la Berlinale), o la monografia dal titolo kracaeriano di U. Hardt, *From Caligari to California: Eric Pommer's Life in the International Film Wars*, New York, Berghahn, 1996.

pubblicità dell'epoca. Per tutti gli apparecchi elettrici di marca tedesca, il fatto di essere appunto tedeschi, cioè prodotti in Germania e importati dalla Germania, veniva spesso richiamato e sottolineato dalla propaganda commerciale come se fosse equivalente, di per sé, a una specie di garanzia. Questa posizione dominante sull'immaginario elettrotecnologico spagnolo, già evidente negli anni Venti, si accentua nei primi anni Trenta per effetto della crisi del 1929 che, da un lato, scuote il prestigio dei produttori statunitensi e inglesi e, dall'altro, a causa dell'iperinflazione weimariana, rende assai più competitivi e abordabili gli ancora prestigiosi prodotti dell'industria tedesca. I giornali e i media spagnoli indicano gli USA e le borse internazionali di Wall Street e Londra come principali responsabili della crisi finanziaria e del suo contagio ai mercati eurocontinentali, mentre il fatto che le conseguenze di tale contagio si rivelino particolarmente devastanti proprio a Berlino mette le importazioni dalla Germania alla portata di una fascia più ampia, meno elitaria e vieppiù femminile di consumatori spagnoli. Questo meccanismo, psicologico e di mercato, contribuisce a democratizzare, a modernizzare e a rendere meno virile, oltre che più popolare e quotidiano, un sentimento di simpatia per la Germania che già esisteva, ma che aveva fino ad allora avuto un segno maschile, agonista e aristocratico, sviluppato in senso casermaio e tradizionalista (avevano per esempio una connotazione di questo tipo i circoli germanofili attivi nella Spagna neutrale del primo conflitto mondiale) o in senso elitista-modernista-avanguardista (il culto per la Germania d'anteguerra dei krausisti, di filosofi come Ortega y Gasset, degli appassionati di musica classica e dei melomani wagneriani). La prima società dei consumi spagnola resta comunque relativamente elitaria e urbana, rivolta cioè a parte del 40% della popolazione che all'inizio degli anni Trenta risiedeva ormai in centri con più di diecimila abitanti, con un milione di persone a Madrid e poco meno a Barcellona. Restavano ai margini (come difficile e faticoso compito di evangelizzazione per le celebri Missioni pedagogiche della Repubblica e per i meno celebri ma altrettanto significativi treni dei piazzisti itineranti, anch'essi organizzati dal governo) i più che altrettanti spagnoli che vivevano all'epoca nelle aree rurali, non del tutto isolati, ma poco o per nulla raggiunti dalle reti di comunicazione stradale, ferroviaria, elettrica e radiotelefonica e dai servizi essenziali di sanità ed educazione (carenze ben rappresentate, in forma caricaturale ed iper-realistica, dal *mockumentary* che Buñuel realizza, con grottesca crudeltà, nella/sulla regione di Las Hurdes proprio negli anni della Repubblica).

Le principali città viceversa cominciavano allora a dotarsi di sale nuove e relativamente ben attrezzate, destinate a punteggiare per decenni il

panorama urbano della penisola iberica, diventandone luoghi notevoli, sia come icone di modernità che come centri di aggregazione sia sociale che culturale. I cinematografi del muto e ancor più quelli del primo sonoro avevano dunque un ruolo cruciale in quel transito dalla ragione astratta alla «razón vital» che costituiva per Ortega y Gasset *El tema de nuestro tiempo*. Per il filosofo madrilenò questo transito rappresentava infatti una sfida assolutamente decisiva per la nascita e la diffusione di una quotidianità moderna nella Spagna degli anni Venti e Trenta. Proprio per evitare equivoci al riguardo e in particolare nella ricezione di una traduzione tedesca di quel testo del 1923 Ortega y Gasset comincia a scrivere all'inizio degli anni Trenta un autobiografico *Prólogo para Alemanes*, nel quale, oltre a dare conto della propria formazione marburghese e del proprio debito con la cultura filosofica e giuridica tedesca, si predispone ad affrontare il problema del non facile dialogo tra le forme di una cultura tedesca già moderna e di massa e quelle di una cultura spagnola in gran parte ancora in via di modernizzazione e pertanto bisognosa di essere socializzata ed educata alla modernità. Il prologo resta incompleto perché l'ascesa di Hitler induce Ortega y Gasset a mandare a monte il progetto di ripubblicare in Germania la traduzione tedesca di *El tema de nuestro tiempo*, come lo stesso autore riferisce anni dopo nel paratesto di *El hombre y la gente*:

En un prólogo que escribí para mis traducciones en alemán, y que desde entonces y ya traducido por Helena Weyl obra en los archivos de mi editor germánico — la Deutsche Verlags-Anstalt —, expongo esa doctrina [la fenomenología tedesca], pero los sucesos de Munich en 1934 me repugnaron tanto, que telegrafíe prohibiendo su publicación¹¹.

Nell'esordio del non terminato *Prólogo para Alemanes* (oggi reperibile in diverse edizioni e come primo testo del volume VIII delle *Obras Completas*¹², dedicato a raccogliere gli scritti fino ad allora inediti) Ortega y Gasset usa più volte la parola «demasiado» sia per qualificare le proprie fortune editoriali in Germania, sia per indicare una modalità che sembra considerare in qualche modo peculiare delle relazioni culturali fra Spagna e Germania, giudicandola tra l'altro foriera di possibili e addirittura probabili (e forse poco evitabili) fraintendimenti:

11. J. Ortega y Gasset, *Prólogo a una edición de sus obras*, in *Obras Completas*, vol. VI, Madrid, en "Revista de Occidente", 1962

12. Madrid, "Revista de Occidente", 1962.

Esto es ya demasiado... Lo demasiado a que me refiero es que mis libros alcancen en Alemania nuevas y nuevas ediciones. Esto no puede seguir así, por lo menos sin complementos, sin correcciones, sin advertencias. Por eso, cuando hace aproximadamente un año uno de los cómplices de ese hecho, el amable director de la *Deutsche Verlags-Anstalt* me comunicó que se había agotado *El tema de nuestro tiempo* y le urgía publicar la tercera edición, yo le rogué que suspendiera la publicación por lo menos hasta que le enviase un texto revisado y un prólogo dirigido a mis lectores alemanes [...]. Ahora bien, esto es lo que me parece demasiado: bien está que yo no haya pretendido nunca — ya veremos por qué razones — que mis libros se traduzcan al alemán, bien está que, no obstante, una persona habitante a la sazón en Suiza decidiese hace unos años publicar esta obra para darla a conocer a un pequeño grupo de amigos suyos desconocedores del español, pero lo que no está ya tan bien es que la broma afectuosa de un grupo entusiasta se convierta, sin más, en plena seriedad pública, en ediciones y ediciones. Porque, si bien no estimo el libro como tal libro, algunas de sus ideas me importan mucho y tengo obligación de oponerme a que aparezcan informes e indefensas ante el gran público, ante los no íntimos.

Il campo semantico della *demasiá*, che il divagante Ortega y Gasset identifica e glossa con labirintica precisione e ricchezza di suggestioni e che sembra considerare compatibile con una necessaria “intimità” solo grazie a una serie di «complementos», «correcciones» e «advertencias», costituisce una categoria molto interessante anche per fornire una cornice esplicativa adeguata alle ambiziose politiche di espansione internazionale di UFA, orteguianamente figlie delle circostanze, ma anche di un inevitabile bisogno di trascinazione creativa e impresariale. Ne fanno fede, in Spagna, almeno due vicende a loro modo esemplari, anche perché di segno politico poco meno che opposto ed entrambe bisognose, per non essere fraintese, se non proprio di correzioni, almeno di un corredo adeguato di avvertenze e complementi.

2.1. *Saturnino Ulargui: con la UFA oltre Weimar e fino a Franco*

La prima vicenda bisognosa di un prologo per spagnoli riguarda un architetto riojano di ascendenza basca, Saturnino Ulargui, produttore di vari film (tra cui *María de la O*, 1936, il titolo di maggior successo dell'inquieto pioniere Francisco Elías, ricordato come autore di *El misterio de la Puerta del Sol*, 1929, convenzionalmente indicato come il primo lungometraggio sonoro del cinema spagnolo). In un momento di generale fascinazione arianista e antisemita (che aveva coinvolto persino il nazionalismo basco, che vi si era paradossalmente convertito dopo avere a lungo accreditato il mito di un'origine semita dei

Baschi), Ulargui entra nel business della distribuzione internazionale del cinema accreditandosi come anello spagnolo della catena di promozione continentale della UFA di Berlino, diffondendone i film come concessionario esclusivista dal 1926 al 1932, ma soprattutto replicando il modello e importando in Spagna le realizzazioni della British International Pictures (la prima casa di produzione del periodo inglese di Hitchcock), fondata nel 1927 come testa di ponte oltre Manica del cinema di Weimar e fortemente influenzata da tecnici e materiali tedeschi almeno fino a metà degli anni Trenta¹³. Il peso del modello tedesco è evidente anche nell'utilizzo che Ulargui fa dei propri talenti di architetto per progettare sale attrezzate, moderne e specializzate, come la piccolissima Cine Actualidades (poco più di 300 posti), costruita nel 1931 e inaugurata nel 1932 sulla Gran Vía di Madrid, per ospitare unicamente cinenotiziari e rotocalchi cinematografici. Il progetto, per quanto modesto rispetto al mitico UFA-Palast dello Zoo di Berlino, realizzato due anni prima, vanta una collocazione urbanisticamente comparabile a quella della storica Marmorhaus di Hugo Pal, inaugurata sulla Ku'damm berlinese all'inizio degli anni Dieci e ci consente di vedere il radicamento del cinema sulla Gran Vía come una vicenda a più livelli rappresentativa del modello offerto dalle grandi capitali europee (compresa Berlino) sul rivisitazione modernista del centro nevralgico delle principali città spagnole (oltre alla Madrid della Gran Vía, anche la Barcellona modernista del Paralelo e dello Ensanche). Mentre il peso del modello parigino sulle forme anche urbanistiche del chilometrozerismo spagnolo è stato abbondantemente studiato (e persino strumentalizzato) da molteplici prospettive disciplinari e politiche, con studi e polemiche sulle reti di trasporto, i caffè, i grandi magazzini, eccetera, l'influenza del modello berlinese, di per sé meno evidente, è finora rimasta molto più tra le righe e tuttavia, almeno per la politica degli spazi verdi, per quella dell'intrattenimento e per alcuni modelli di socialità pubblica, ha sicuramente avuto un peso, rivelando non poche aree di affinità (per esempio relative ai modelli di consumo ludico, quotidiano, urbano e collettivo di prodotti come la birra e, per quello che ci riguarda, i film e alcune forme del divismo e della promozione cinematografica).

13. Come ben evidenziano C. Wahl, in *Inside the Robot's Castle: Ufa's English-language Versions in the Early 1930s* e K. Robinson, in *Flamboyant Realism: Werner Brandes and BIP in the Late 1920s*, raccolti alle pagine 47-60 e 62-77 dell'importante volume di T. Bergfelder, C. Cagnelli (eds.), *Destination London: German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*, New York-Oxford, Berghahn, 2008.

Poco prima di dedicarsi alla progettazione di sale, agli albori del sonoro, insieme al pioniere della sonorizzazione Ricardo Urgoiti, Ulargui era anche passato dalla distribuzione alla produzione, supportando finanziariamente la realizzazione londinese (presso gli Elstree Studios della BIP) del film musicale *La canción del día*, di George Samuelson, doppia versione di *Spanish Eyes*, progetto ambizioso, ma di scarso successo, benché visivamente impreziosito dall'inserito di esterni reali girati a Madrid. Nonostante la collaborazione di un autore di teatro di buon talento come Pedro Muñoz Seca, di un musicista come Jacinto Guerrero e di un costumista-scenografo come il pittore Gustavo de Maetzu, commercialmente l'operazione è un fiasco, anche se prepara la strada a più fortunati e successivi progetti di analoga ispirazione musicale, come per esempio il già citato *María de la O*.

Negli anni della II Repubblica il lavoro di Ulargui e della sua azienda, significativamente denominata Ufilms, si politicizza opportunisticamente proprio a traino dei solidi collegamenti con l'industria cinematografica tedesca. Tali collegamenti portano Ufilms a collaborare durante la Guerra civile e i primi anni del franchismo con il progetto tedesco di Hispano-Film Produktion, volto, nelle aspirazioni dei vertici propagandistici del nazismo, a utilizzare la Spagna e lo spagnolo come ponti per consentire alla propaganda hitleriana di raggiungere gli schermi dell'Isparnoamerica. Anche in questo caso, come in quello dei film musicali, il progetto non ha successo immediato, ma alcuni frutti di medio periodo di tale politica sono comunque registrati da diversi studi sul mercato cinematografico peronista e abbondantemente testimoniati dai ricordi cinematografici che punteggiano, per esempio, diversi romanzi di Manuel Puig, compreso *El beso de la mujer araña*. Sempre durante la Guerra civile Ufilms supporta con diverse iniziative il *bando nacional*, arrivando a produrre film di propaganda anticomunista come *El derrumbamiento del ejercito rojo*, a inserirsi negli accordi di coproduzione con l'Italia, ad appoggiare e promuovere la produzione e postproduzione di film spagnoli a Cinecittà, fino a coprodurre con Bassoli un progetto di notevole ambizione artistica e tecnica come *¡Sin novedad en el Alcazar!* di Augusto Genina. Nel complesso Ulargui segue con interessata fedeltà UFA e le sue logiche di produzione e distribuzione dagli ultimi anni della Repubblica di Weimar fino alla caduta del nazismo e alla conseguente occupazione degli studios di Babelsberg, poi nazionalizzati e trasformati in installazioni della DEFA.

2.2. David Oliver e gli UFO della UFA (a Barcellona)

Sempre nel campo dei rapporti del cinema sonoro spagnolo con le tecniche e le logiche di UFA, il caso di Ibérica Films, benché di minore durata risulta altrettanto interessante e, se possibile, ancor più bisognoso di avvertenze e complementi. Fondata a Barcellona nel 1933 sul modello di United Artists (il nome completo della *sociedad anónima* è Ibérica Films Artistas Asociados) per iniziativa di due ebrei tedeschi in fuga dal nazismo, il capitalista David Oliver, uno dei padri fondatori di UFA nel 1917, e il suo collaboratore Kurt Louis Flatau (gestore della citata Marmorhaus, senza dubbio una delle più note e prestigiose tra le molte sale del circuito di Oliver, proprietario anche del Kino Palast di Amburgo e socio costruttore del citato UFA-Palast berlinese) la compagnia è in prima battuta un *bote de salvación* per professionisti ebrei dell'industria cinematografica tedesca. In purissimo stile UFA, a cominciare dal tipico camice bianco indossato dai tecnici durante tutte le fasi di lavorazione, Oliver e Flatau producono a Barcellona tutti i film spagnoli di Max Nosseck, il futuro regista di *Dillinger*, e la prima versione sonora della zarzuela *Doña Francisquita*, diretta da Hans Behrendt, destinato a scomparire ad Auschwitz nel 1942. Tuttavia il progetto aspira a superare la contingenza e cerca di trasformarla in opportunità. Anche in Spagna David Oliver conferma di essere, in ogni senso, per quantità e qualità, una figura di rilievo nella storia della celluloidi. Nato (come Billy Wilder) nel cuore ebraico della Galizia polacca ed emigrato in Germania per sfuggire ai *pogrom*, Oliver diventa imprenditore di *nickelodeon*¹⁴ e poi, durante la Repubblica di Weimar e fino all'avvento del nazismo, dinamico imprenditore e grande magnate della produzione e distribuzione cinematografica di film, muti prima e sonorizzati poi. Allo scoppio della Guerra civile chiude la parentesi di Ibérica Films, abbandona la Spagna e ripara a Londra dove, insieme al citato Alexander Korda, fonda i Denham Studios, attivi dal 1936 al 1952, disegnati in stile Bauhaus da nientemeno che Gropius e destinati a diventare un laboratorio per molto tempo tecnicamente all'avanguardia nel campo dell'*editing* cinematografico (l'esperienza dei Denham Studios arriva, attraverso i vicini Pinewood Studios, ai film di 007, alle più note serie di fantascienza televisiva britanniche, da *UFO* a *Space 1999*, e natu-

14. I nickelodeon (parola nata dall'unione di "odeon", spazio dedicato alle rappresentazioni musicali nell'antica Grecia, e "nickel", parola usata negli Stati Uniti per indicare la moneta da 5 cents), furono i primi spazi coperti dedicati alle proiezioni cinematografiche a pagamento. Nacquero nel giugno del 1905 a Pittsburgh, Pennsylvania, a opera di Harry Davis e John P. Harris.

ralmente a Stanley Kubrick). Sia pure per breve tempo e con modalità non sempre adeguatamente recepite e metabolizzate dall'ambiente cinematografico catalano e spagnolo, sfiorato a più riprese da tentazioni di antisemitismo, il progetto di Ibérica, concepito e realizzato negli anni cruciali della transizione spagnola al sonoro e della convulsa vita pedagogica della II Repubblica, ha il notevole merito di mettere il cinema della penisola iberica a diretto contatto con la corrente di gran lunga più competente, innovativa e intellettualmente evoluta, dal punto di vista sia imprenditoriale che tecnico, dell'industria cinematografica europea degli anni Venti e dei primi anni Trenta, la stessa cui appartengono gli ebrei di lingua tedesca che, arrivati a Hollywood, hanno contribuito a ridefinire il cinema classico e a inventare quello moderno. Nella Barcellona della II Repubblica e del celebre "mono azul" idealizzato dalle correnti militanti e politicizzate dell'avanguardia, la "bata blanca" e il rigore organizzativo esibiti con cronometrica compunzione degli *alemanes judíos* della Ibérica films facevano di loro dei veri UFO (gli UFO della UFA), infinitamente più moderni, cosmopoliti e fantascientifici di ogni precedente icona catalana di modernità germanofona, dai birrai Moritz e Damm ai tecnici della Hispano-Suiza. La filmografia di Nosseck nella penisola iberica non inizia in Spagna, ma in Portogallo, con *Gado Bravo*. In Spagna realizza invece tre commedie sentimentali piene di musica (*Alegre voy*, 1934, *Una semana de felicidad*, conosciuto anche come *One Week of Happiness* 1934, e *Poderoso caballero...*, ossia *A Big Guy*, 1935, con Fortunio Bonanova, da poco tornato dal suo primo periodo americano) e un film avventuroso (*Aventura oriental*, 1935). Tutte queste operazioni, legate al cinema di genere e allo sfruttamento dei suoi meccanismi, sono forse confezionate un po' a freddo, ma possono vantare uno standard professionale nettamente superiore a quello spagnolo della loro epoca. Esibiscono inoltre, pur nella ricombinazione di stereotipi e di atmosfere ipercodificate e convenzionali, una notevole capacità di filmare in modo credibile e in apparenza spontaneo atmosfere quotidiane e scanzonate, per certi versi comparabili a quelle di un piccolo capolavoro del muto weimariano come *Menschen am Sonntag/Gente di domenica*, diretto nel 1930 da Robert Siodmak e Edgard Ulmer con la collaborazione di Curt Siodmak e Fred Zinneman e la sceneggiatura di Billy Wilder. Il ritmo quasi coreografico e l'attenzione per i dettagli, oltre a rispondere a logiche di controllo del budget, ci rivelano come il gigantismo delle grandi produzioni di UFA nasconda spesso una dimensione di deragliamento del tutto quotidiana e psicologica, riproducendo e reinterpretando benissimo il contrasto stabilito da Ortega y Gasset tra *demasia* e intimità, eccesso e raccoglimento, espansione e concentrazione (non siamo lontani da cose molto tedesche come

le nevrosi collettive documentate dai film sul linciaggio del primo Lang americano o le logiche potenzialmente esplosive che governano la rivoluzione einsteiniana della relatività).

Nel complesso mi sento di condividere parte delle ipotesi avanzate da Fernando González García e Valeria Camporesi¹⁵, che vedono in Ibérica «un ejemplo muy significativo de un modelo de cine industrial y transnacional europeo», nonché un micro-modello della «compleja interacción, que el cine genera y nutre, entre lo local y lo transnacional, tanto en el nivel industrial y económico, como en el de la cultura popular». Opportunamente i due studiosi citano un testo promozionale di presentazione della nuova impresa, comparso il 20 settembre del 1933 sul quotidiano “La Vanguardia”. Glossando dichiarazioni dei promotori, l’articolo indica come fini dell’iniziativa:

la distribución en España de películas cinematográficas de carácter internacional; la explotación de teatros; la producción en España y distribución en el mundo entero de películas habladas en español y la fabricación y distribución en España de películas de propaganda comercial.

Si tratta di un programma moderno e molto ambizioso, con diversi punti di contatto con i progetti di Ulargui, anche se ricalcato sul modello delle attività di Oliver in Germania e arricchito da una nota di attenzione non solo propagandistica per gli ampi spazi di un orizzonte panispanico. Questa nota tende ovviamente a rafforzarsi e connotarsi in senso ancor più antigobbeliano con l’ingresso nella società di un socio capitalista ebreo-americano, J.J. Lesch (“Míster Lesch”, tanto quanto Oliver era “Herr Oliver”). Negli anni precedenti Lesch era infatti stato incaricato di mediare la distribuzione di film in spagnolo targati MGM in Spagna e America Latina.

La nota cosmopolita e panispanica di Ibérica, che importa e adatta al cinema sonoro e al suo sottofondo musicale uno stile cinematografico da operetta viennese e un esotismo da cabaret weimariano, è la chiave della sua radicale modernità (etichetta che mi pare nel complesso più calzante e articolata, anche se meno dinamica, di quella di «progresso», proposta e discussa da González García e Camporesi), ma è anche l’elemento che rende la ditta oggetto di discriminazioni e risentimenti a vari livelli (non sempre coagulati attorno a un nucleo di esplicito antisemitismo, ma

15. Nel breve ma informato studio *¿Un progreso en el arte nacional? Ibérica Films en España, 1933-1936*, in “Boletín del Seminario de Estudios de Arte”, 2011, n. 77, pp. 265-285.

quasi mai del tutto estranei a una strumentalizzazione di questa epocale dimensione).

Al netto di questa ostilità ambientale, il progetto e le sue realizzazioni, oltre a costituire una pagina ingiustamente sottovalutata della storia del cinema spagnolo e, nel caso di Oliver, del cinema *tout court* (anche se negli ultimi anni qualcosa si è mosso, soprattutto per iniziativa di Mark Oliver, storico canadese del cinema e diretto discendente di colui che si compiace di chiamare «the UFA man»), costituiscono anche un programma culturale e translinguistico ancora molto attuale e, soprattutto, perfetto per riflettere sulle relazioni ispano-tedesche negli anni della II Repubblica spagnola e dell'ascesa di Hitler al potere. Pur nel mercato individualismo che ruota attorno alla figura e alla caratterizzante personalità di Oliver, Ibérica films si caratterizza come un'impresa collettiva e a suo modo molto comunitaria, soprattutto nel senso professionale del termine. Si tratta del trapianto in Spagna di una comunità di lavoro e di un metodo di lavorazione. Non o non solo «the UFA man», ma insieme e grazie a lui «the UFA men», o, parafrasando la brillante sceneggiatura di Wilder, «UFA Menschen am Spanien».