

Il cinema strumento di *hard power*. Come gli Stati Uniti distrussero l'industria filmica argentina durante la Seconda guerra mondiale.

Ursula Prutsch*

Nei primi mesi del 1945 il giornalista americano Ray Josephs così scrisse nel suo *Diario Argentino*, che si rivolgeva a un pubblico statunitense:

Nella sola Buenos Aires vi sono circa seicento sale cinematografiche, il 70 per cento delle quali proietta quasi esclusivamente pellicole di Hollywood. A dispetto di tutto ciò che Herr Hitler e i suoi ragazzi con la svastica hanno fatto, i nazisti non sono stati in grado di suscitare alcun interesse nel pubblico, tanto che in questa città, che è la più grande del Sudamerica, vi sono soltanto due sale che proiettano i cinegiornali del Reich e una che proietta film tedeschi. In una città dove andare al cinema è il passatempo preferito della gente, questo è un segnale che non può essere ignorato.¹

Josephs però non spiegò le ragioni di quella massiccia presenza di film statunitensi; se essa fu cioè il risultato di un libero gioco di potere nell'ambito di un ambizioso mercato dei mezzi di comunicazione di massa, oppure se questi flussi di prodotti cinematografici furono in qualche modo diretti. E neppure riferì di avere svolto un ruolo importante in questa politica culturale ed economica statunitense durante la Seconda guerra mondiale.

Fin dal 1942, il giornalista aveva lavorato a Buenos Aires per l'Ufficio per gli Affari Inter-Americani (Office of Inter-American Affairs, OIAA), fondato e diretto dal giovane milionario Nelson A. Rockefeller. Questa istituzione semi-statale dipendente dal dipartimento di Stato segnò e orientò la politica estera statunitense in America Latina. La particolarità dell'OIAA fu quella di combinare strategie politiche di sicurezza e operazioni economiche e culturali al fine di raggiungere i seguenti obiettivi: respingere l'influenza ideologica e i possibili attacchi dell'Asse contro i paesi dell'America Latina e, al tempo stesso, estendere gli interessi statunitensi nel Sud del continente e farli radicare in modo sostenibile.

L'Ufficio degli Affari Inter-Americani era costituito da un insieme di istituzioni statali e non-governative, di settori pubblici e privati quali club culturali e associazioni di donne. Concentrò le pratiche di un *impero informale*, incentivando numerosi progetti di riconversione tecnologica, agrari e di salute pubblica. Con le sue cinquantanove filiali sparse in tutta l'America Latina, chiamate Coordination Committees, l'OIAA esercitò la sua influenza nel vasto ambito della diplomazia pubblica,² utilizzando tutti i mezzi di comunicazione di cui poteva disporre per condizionare “i cuori e le menti” delle popolazioni latinoamericane e diffondere l'American Way of Life.

In quanto organizzazione che coordinò le politiche culturali ed economiche sotto una direzione statale, l'OIAA usò strategie culturali e mezzi di comunica-

zione come veicoli pubblicitari per i suoi prodotti di consumo. Film e programmi radiofonici furono trattati come merci ideologicamente, esteticamente ed economicamente codificate in un mercato enorme. Soprattutto in Brasile, imprese e soci tedeschi e italiani furono espulsi o liquidati attraverso la pressione statunitense esercitata nei confronti del governo brasiliano. Con questa politica gli Stati Uniti produssero un vuoto che poteva essere occupato dai loro prodotti. Nei primi due anni della sua attività, l'OIAA aiutò anche a stilare liste nere con i nomi di imprese tedesche, italiane e giapponesi presenti sul territorio brasiliano. Si può dire che l'OIAA agì anche come organizzazione segreta che esercitò lo spionaggio economico, sino a quando il dipartimento di Stato non fondò la propria organizzazione.

Questo connubio istituzionale tra politica economica e politica culturale messo in atto dall'OIAA per molto tempo non è stato analizzato. Al contrario, il Laboratorio Rockefeller, che ebbe tra i suoi ambasciatori Walt Disney, Orson Welles e Bing Crosby, fu visto come una dimostrazione di buona volontà. Soltanto nel contesto della teoria postcoloniale, che istituì gli studi culturali e il concetto di interscambio culturale, gli storici latinoamericani, statunitensi ed europei compresero che la politica culturale e le strategie di *soft power* potevano essere elementi importanti nel quadro della politica estera. Fu in tale ambito che l'OIAA attirò l'interesse degli storici.

Non tutti i paesi latinoamericani stipularono una vera alleanza di guerra con gli Stati Uniti, come quella sancita nel corso della conferenza panamericana a Rio de Janeiro nel gennaio del 1942. L'Argentina, che nel 1939, sotto la presidenza di Roberto Ortiz, aveva scelto la neutralità, conservò la stessa politica estera anche con Ramón Castillo e con i governi militari che gli succedettero. Questa posizione permise al paese di mantenere buone relazioni con le potenze dell'Asse. Soltanto nel gennaio del 1944, su pressione degli Stati Uniti e dell'Inghilterra, l'Argentina romperà le relazioni con l'Asse. Ciò che preoccupò gli Stati Uniti furono l'auto-esclusione dell'Argentina dalla comunità panamericana e le attività pro-fasciste nel paese, le quali fecero credere che il movimento ultraconservatore dell'ispanità pro-franchista potesse unirsi ai gruppi nazionalsocialisti. Gli americani temettero che la politica dell'ispanità, appoggiata dai militari (Edelmiro Farrell, Juan Perón), influenzasse anche altri paesi vicini, come la Bolivia.³

Per sanzionare la posizione di isolamento assunta dall'Argentina, gli Stati Uniti si rifiutarono, come ha mostrato Mario Rapoport, di autorizzare le esportazioni di petrolio, ferro, acciaio e macchinari.⁴ Inoltre, limitarono il numero di navi commerciali dirette a Buenos Aires. Questa politica di boicottaggio non ebbe molto successo, poiché a loro volta gli Stati Uniti e l'Inghilterra dipendevano dalle importazioni argentine di prodotti alimentari e risorse naturali. Questi embarghi furono la manifestazione di un *hard power* che colpì non solo le materie prime e le merci agricole e industriali, ma anche l'industria cinematografica argentina, che in quel periodo era la più florida nel mondo ispanofono. La politica cinematografica dell'Ufficio per gli Affari Inter-Americani costituisce un buon esempio di politica culturale che era non soltanto uno strumento di *soft power*, ma anche, per usare i concetti di Robert O. Keohane e di Joseph S. Nye, di *hard power*. Come afferma Nye, "*Hard power* è la capacità di costringere gli altri a fare ciò che altrimenti non farebbero attraverso minacce e ritorsioni". *Soft power* è invece

la capacità di conseguire gli esiti desiderati perché gli altri li vogliono. È la capacità di raggiungere obiettivi mediante la persuasione piuttosto che la coercizione. Funziona convincendo gli altri a seguire o accettare norme e istituzioni che producono il comportamento desiderato. [...] Essa è fortemente condizionata dal contenuto culturale dei film [...].⁵

Il caso dell'Argentina mostra che l'industria cinematografica può essere uno strumento sia di *hard power*, sia di *soft power*. L'OIAA dubitava che i messaggi diffusi dai film antifascisti statunitensi fossero abbastanza forti da influenzare la società civile argentina. Poiché i film, in quanto prodotti commerciali, costituivano una voce importante dell'esportazione, l'OIAA doveva indebolire l'industria cinematografica argentina e sostituirla con i propri prodotti, ripulendo al contempo il mercato nazionale dai film di produzione italiana o tedesca perché considerati tutti filonazisti. Questa operazione di pulizia funzionò come argomento ideologico finalizzato a invadere il mercato cinematografico argentino con produzioni statunitensi.

In dettaglio, come funzionò questa politica? In Argentina l'OIAA concentrò il suo lavoro nell'ambito del cinema e della radio, fondando a Buenos Aires una sua filiale chiamata Asociación de Difusión Interamericana (ADI). Questa fu istituita nel luglio del 1941 dai rappresentanti di settantacinque industrie statunitensi presenti nel paese. La filiale aprì un'agenzia di stampa, un ufficio informazioni e sezioni per il cinema, la radio e la cultura. Non fu facile diffondere pubblicità e fare propaganda filoamericana presso un'opinione pubblica che simpatizzava decisamente di più per l'Asse che per gli Stati Uniti.⁶ Per questo l'agenzia di stampa dell'ADI offrì ai mezzi di comunicazione nazionali informazioni a una tariffa inferiore rispetto alle altre agenzie di stampa pro-Asse.

Direttore dell'ADI fu Robert Wells, ex-direttore di una filiale della Standard Oil. Nel comitato esecutivo dell'organizzazione locale dell'OIAA vi furono amministratori di imprese che mantennero un collegamento tra la cultura e l'economia. Erano dirigenti di Kodak e Duperial, così come rappresentanti locali di case cinematografiche quali Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Paramount, United Artists e Columbia. Un membro della sezione cinema dell'ADI fu Ray Josephs. Lui e i suoi colleghi passarono in rassegna tutti i film di importazione che provenivano dal Terzo Reich, dall'Italia e dalla Spagna. Assisterono alle presentazioni, osservarono le reazioni del pubblico, presero nota di tutte le sequenze che erano state modificate o censurate dalle autorità argentine. Nei loro resoconti riportarono anche gli incassi.⁷ Josephs e i suoi colleghi raccolsero informazioni anche sull'origine dei proprietari delle sale cinematografiche e sui loro possibili rapporti con i paesi dell'Asse.

Nel 1942 l'industria cinematografica argentina contava trenta studi che impiegavano diverse migliaia di addetti. In quell'anno produsse cinquantasei film.⁸ In Argentina esistevano allora 1500 cinematografi, centosettantasette soltanto nella capitale. La sala più grande, il Cine Gran Rex, disponeva di 2700 posti a sedere.⁹ Nel 1942 l'Argentina aveva una densità di sale di proiezione quasi paragonabile a quella degli Stati Uniti. *La Guerra Gaucha*, opera prodotta da Artistas Argentinos

Asociados (AAA) e che aveva come soggetto la guerra d'indipendenza condotta dai *gauchos* contro l'esercito della corona di Spagna, fu il film più famoso e premiato di quegli anni.

Nonostante la produzione florida, il mercato argentino del cinema si orientò verso una dimensione internazionale, acquistando film statunitensi ed europei, soprattutto francesi. Sino al 1942 furono importate ogni anno tra le dieci e le venti pellicole di origine tedesca e sino al 1938 anche film austriaci. Tra questi prodotti vi erano anche documentari di propaganda fascista e nazista. E la Spagna di Franco, che usò l'ideologia dell'ispanità come virtuale sostituto culturale del perduto impero coloniale, inviò in Argentina anche film di propaganda franchista.¹⁰

La maggioranza dei film importati in Argentina proveniva dall'America del Nord. Benché alcuni politici fossero antiamericani, gran parte degli spettatori apprezzava i western e le commedie. Le pagine della rivista cinematografica "Sintonía" erano zeppe di reportage e fotografie delle stelle di Hollywood. I prodotti dell'industria hollywoodiana avevano una certa popolarità in Argentina ed erano consumati soprattutto da un pubblico di classe media alfabetizzato, poiché le pellicole statunitensi non venivano sottotitolate.

Nonostante il successo delle produzioni nazionali, il settantasei per cento dei film proiettati in Argentina erano statunitensi.¹¹ Gli Stati Uniti avevano un mercato interno enorme, con una classe media vasta che poteva permettersi di andare al cinema. I costi di produzione dei film venivano ammortizzati già nel solo territorio nazionale, per questa ragione negli altri mercati si dovevano soltanto coprire le spese di distribuzione. Il resto degli introiti erano utili netti. Sino al 1946, le grandi case cinematografiche quali Paramount, Warner Brothers e 20th Century Fox erano proprietarie anche di distributori e sale di proiezione. Inoltre, gli Stati Uniti utilizzarono il sistema di vendere i loro prodotti a blocchi, a pacchetti. I proprietari delle sale di proiezione, quando volevano acquistare un film di prima qualità, dovevano comprarne anche altri di categoria inferiore.

Al contrario, le case cinematografiche argentine vendevano a un prezzo fisso i loro prodotti ai distributori, che spesso avevano i diritti esclusivi in una determinata regione, da cui traevano la maggior parte dei loro guadagni. Inoltre, le banche argentine non concedevano molti crediti alle case di produzione nazionali, come invece facevano gli americani, e le pellicole vergini non venivano prodotte nel paese ma dovevano essere comprate negli Stati Uniti. Nel 1932, con l'inizio della Seconda guerra mondiale, gli Stati Uniti persero il loro mercato estero più importante (che era quello europeo) e di conseguenza, per compensare le perdite, rafforzarono le loro esportazioni verso l'America Latina. I loro film, prima di giungere nelle sale di proiezione, dovevano passare il vaglio della censura argentina.

Alla fine del 1940, il governo del presidente conservatore Ramón Castillo introdusse la sua politica di restrizioni e proibizioni con il film di Charlie Chaplin *Il grande dittatore*.¹² Questa politica di censura non aveva regole molto chiare ed era applicata in modo arbitrario, cosicché produsse insicurezza e danni economici, dato che a volte i censori proibivano alcune pellicole statunitensi pochi giorni dopo che queste erano già state messe in programma nei cinema. Vi furono inoltre molti casi di film che erano stati accettati, ma i cui sottotitoli in spagnolo vennero

censurati. Così nelle sale gli spettatori che sapevano l'inglese ed erano in grado di cogliere le discrepanze fra i dialoghi originali e il testo tradotto protestavano vivacemente.

Neppure la serie di *Tarzan* fu risparmiata dalla censura. Nella sequenza del film *Il trionfo di Tarzan* l'affermazione dell'eroe che diceva "Perché Tarzan uccidere nazisti? Mai parlare di guerra... Quando tornare Jane?" fu leggermente modificata in questo modo: "Perché Tarzan uccidere gente? Mai parlare di guerra". La frase "Ancora una volta i tedeschi... questa volta li si chiama nazisti" fu completamente soppressa e il passaggio "Adesso Tarzan ricorda: i nazisti!" nella versione censurata divenne "Adesso Tarzan ricorda: gli invasori!" Benché il governo argentino fosse filotedesco, di tanto in tanto censurava anche i prodotti cinematografici provenienti dalla Germania. Un esempio in questo senso fu il documentario *U-Boote westwärts!* (*Arditi dell'oceano*), in cui una nave argentina veniva attaccata e affondata da un sommergibile tedesco.¹³

Le reazioni più forti furono suscitate dalla proibizione de *Il grande dittatore* di Chaplin, risultato delle pressioni esercitate con successo dagli ambasciatori di Germania e Italia presso il Ministero degli Affari Esteri. L'organizzazione locale dell'OIAA, l'ADI, stimò che circa un milione di argentini avesse protestato contro la proibizione del film americano. Ciò fu visto come un simbolo importante del crescente autoritarismo della politica argentina, poiché un giorno prima era giunto nelle sale cinematografiche del paese uno dei documentari più noti della propaganda filonazista, *Sieg im Westen* (*Vittoria in Occidente*), peraltro accompagnato dall'indicazione "anche per i giovani". In seguito alla proibizione del capolavoro di Charlie Chaplin, i cittadini di Buenos Aires organizzarono viaggi a Montevideo, dove il film veniva proiettato senza alcun problema. Il prezzo della traversata in traghetto comprendeva anche il biglietto d'ingresso ai cinema.¹⁴

I governi argentini disponevano dei loro strumenti di censura al fine di mostrare il loro orientamento politico, ma erano impotenti di fronte alla politica dell'OIAA, che aveva iniziato a eliminare dal mercato cinematografico argentino le produzioni europee. L'OIAA stilò la sua lista nera con i nomi di proprietari di sale di proiezioni, di agenzie di distribuzione e di laboratori. Appoggiata dalle rappresentanze diplomatiche degli Stati Uniti e dalle grandi case cinematografiche americane, che avevano i loro agenti in Argentina, la filiale dell'OIAA poteva controllare le programmazioni di tutti i cinema della nazione e inserì nella lista tutti quelli che proiettavano film italiani, tedeschi e spagnoli. La strategia che seguì fu la seguente: in primo luogo informò i proprietari delle sale che quei film erano politicamente sconvenienti. Quando i proprietari si rifiutarono di toglierli dalla programmazione, l'ADI informò le società di distribuzione che non avrebbero dovuto vendere le loro pellicole a quei cinematografi. Siccome questo boicottaggio minacciava l'esistenza dei cinema, alla fine i proprietari decisero di cancellare dai loro programmi i prodotti europei. Questa politica beneficiò i distributori di film americani.

Quali furono le conseguenze di questa politica? La società distributrice argentina Lautaret & Cavallo ritirò la sua pubblicità dai periodici pro-Asse, rappresentati da "Deutsche La Plata Zeitung", "El Pampero" e il "Mattino d'Italia".¹⁵ Dopo un

incendio che aveva distrutto gran parte dei suoi studi, Sono-Film, la più importante associazione cinematografica argentina, scrisse all'Ambasciata degli Stati Uniti per comunicare di avere appena rescisso il contratto con Nicolás Di Fiore (proprietario di varie sale di proiezione) perché il suo nome appariva nella lista nera. Quando la Sono-Film ricostruì i suoi studi, comprò gran parte del materiale tecnico in Nord America. Ma per quanto riguardava la rottura dei suoi rapporti commerciali con Nicolás Di Fiore, nella lettera all'Ambasciata la società aveva mentito. Per ritorsione, l'OIAA decise che la Sono non avrebbe avuto pellicole vergini dagli Stati Uniti.

Un'altra opzione strategica messa in atto fu la pressione nei confronti di avvocati che lavoravano con il mercato cinematografico: un impiegato dell'OIAA scrisse al legale dei fratelli Domingo e Nicolás Liotti di Corrientes chiedendogli di spiegare ai propri assistiti, proprietari di alcune sale cinematografiche, che sarebbero stati inclusi nella lista nera se Domingo non avesse rinunciato alla carica di viceconsole italiano che ricopriva nella sua città. In un primo momento l'avvocato si rifiutò di farlo. Ma quando ricevette una seconda comunicazione dell'ADI che minacciava di impedire ai Liotti di rifornirsi della carta carbone necessaria per la loro attività, l'avvocato cambiò atteggiamento e convinse il suo cliente Domingo Liotti a rinunciare alla carica diplomatica.¹⁶

L'OIAA fu molto creativo nell'escogitare altre misure contro la produzione cinematografica argentina, per esempio organizzando manifestazioni con attivisti filo-democratici davanti ai cinema. Nella periferia di Córdoba, dove viveva una minoranza germanofona, vi era una sala che aveva proiettato film della società di produzione tedesca UFA. Una sera circa duecento argentini si radunarono davanti al cinema gridando "Viva la democrazia, abbasso il nazismo". Alcuni manifestanti riconobbero tre ex-marinaï della nave da guerra tedesca *Graf Spee*, affondata sulla costa del paese nel 1939. All'improvviso la dimostrazione sfociò in uno scontro brutale e i tre marinaï dovettero essere portati all'ospedale della città.¹⁷

Ciò che l'OIAA omise quasi sempre di comunicare a Washington fu che la maggior parte dei film tedeschi acquistati per il mercato argentino erano commedie di scarso rilievo politico. Ovviamente vi erano anche documentari nazisti che glorificavano la guerra, ma i grandi rotocalchi cinematografici quali "El Heraldo del Cinematografista" o "Sintonía" avevano criticato questi prodotti in quanto propaganda nazista di dubbio valore, soprattutto sul piano estetico. Ciò che venne proiettato furono commedie quali *Die Fledermaus* (*Il pipistrello*), scritta da Johann Strauss, *Opernball* (*Ballo all'Opera*) e *Hotel Sacher*, tutte ambientate a Vienna. Nelle valutazioni critiche ricevettero in genere poche stelle, ma furono apprezzate dal pubblico della classe media urbana che aveva come riferimento culturale l'Europa.

Senza dubbio gli statunitensi si innervosirono quando in Argentina giunsero nuovi prodotti della UFA. Un giorno, trasportata da una nave portoghese, arrivò una cassa che non aveva fatto dogana. L'OIAA chiese di presenziare alla sua apertura, effettuata da un impiegato del ministero degli Interni: essa conteneva pellicole di commedie prodotte in Germania.¹⁸

La politica di pressione esercitata dagli Stati Uniti ebbe i suoi risultati. Nel settembre del 1942, la filiale dell'OIAA riferì a Washington che in Argentina, Paraguay e Uruguay soltanto quindici sale cinematografiche (tutte sovvenzionate

dalla Germania) avrebbero proiettato film dell'Asse. Nel 1941 il cinema San Martín di Buenos Aires aveva presentato ventuno film tedeschi, mentre nel settembre dell'anno successivo furono solo cinque. Alcune sale non sopravvissero all'operazione di pulizia e chiusero i battenti. Questo repulisti fu il risultato della cooperazione tra l'OIAA e le ambasciate e i consolati statunitensi, appoggiati anche da un'organizzazione argentina chiamata Comité de Investigacion de Actividades anti-argentinas. Nel 1944 le produzioni tedesche e italiane erano scomparse dagli schermi, ma insieme a esse anche quelle francesi.¹⁹

Questa politica di pulizia anti-nazista venne combinata con una politica che portò alla distruzione della produzione cinematografica argentina: il boicottaggio di pellicole vergini. Negli Stati Uniti si voleva non soltanto ripulire il mercato argentino dai film fascisti, ma anche consolidare la posizione economica americana in questo settore redditizio. A tale fine si utilizzò sistematicamente l'argomento del pericolo nazista.

Ben presto le pellicole vergini vennero dichiarate prodotto di scarsa reperibilità, in primo luogo perché il costo dei trasporti marittimi divenne caro per tutte quelle merci che non erano imprescindibili per l'esito della guerra. Anche Hollywood, la capitale americana del cinema, dovette far fronte a una minore disponibilità di pellicole vergini, poiché l'esercito ne richiese una buona parte per realizzare filmati addestrativi (come pilotare un aereo, un carro armato ecc.). Le grandi case cinematografiche argentine necessitavano di circa 18.000 bobine all'anno, equivalenti a sessanta tonnellate di peso e a 145.000 dollari statunitensi. I problemi di trasporto e il boicottaggio americano furono un problema chiave per l'industria cinematografica, che per tale ragione iniziò a sviluppare una propria fabbrica di pellicole. Ma questo richiedeva tempo. Nel 1942, quando le case cinematografiche argentine erano già in sofferenza economica, gli Stati Uniti misero in atto un embargo totale sull'esportazione di pellicole, che l'anno successivo venne allentato e trasformato in un sistema di quote.²⁰ Non furono soltanto le case cinematografiche a soffrire per la scarsità di film, ma anche le società di distribuzione argentine. Nel settembre del 1942 disponevano di uno stock sufficiente per solo due o tre mesi.

L'argomento ufficialmente usato dagli Stati Uniti per imporre il sistema delle quote fu che l'Argentina era un paese neutrale e non necessitava di grandi quantitativi di pellicola per la sua produzione cinematografica.

L'istituzione che distribuì le pellicole vergini in Argentina fu il ministero dell'Agricoltura. Le discussioni su come assegnare questo prodotto così pregiato si prolungarono fino all'estate del 1943. La lotta per la spartizione generò ingiustizie e corruzione. Alcuni impiegati ritiravano il materiale per rivenderlo sul mercato nero. Una bobina vergine che era costata sessantatré pesos valeva ora fra i duecento e i trecento pesos, e i commercianti organizzarono un sistema di contrabbando di pellicole provenienti da Cile e Uruguay. Si dice che alcuni di loro furono assaliti alla frontiera e derubati e le bobine vendute a Buenos Aires a prezzi astronomici. A fare le spese di tutto ciò furono la società più piccole e indipendenti, mentre quelle più influenti ne trassero vantaggio. Le case cinematografiche Lumiton, EFA e Sono-Film entrarono in crisi, licenziarono personale o dovettero chiudere temporaneamente i battenti.²¹

La produzione di film fu ridotta a un livello minimo. Anche le opere di maggiore successo fecero pochi incassi in Argentina, poiché mancava il materiale per produrre un numero sufficiente di copie da distribuire. Inoltre, la politica nordamericana delle quote favorì periodici filonazisti come "El Pampero", i quali pubblicarono articoli contro la politica di repressione statunitense. Secondo i documenti conservati a Washington, l'OIAA fu uno degli attori politici che sostenne la riduzione della fornitura di pellicole vergini, al fine di impedire alle case cinematografiche argentine di recuperare quote di mercato.

Oltre a eliminare dal mercato i prodotti europei e a contingentare la disponibilità di pellicole vergini, fu adottata una terza strategia per indebolire l'industria cinematografica argentina: sovvenzionare generosamente una sua diretta concorrente, quella messicana. Il Messico fece parte dei paesi che rupero le relazioni con l'Asse e dichiararono guerra senza inviare soldati (a differenza del Brasile). Parte della politica culturale statunitense nei confronti del Messico si tradusse nella concessione di crediti per la fondazione di nuovi e grandi studi cinematografici. Il provvedimento aiutò non soltanto le case di produzione messicane, ma anche quelle americane, poiché era più economico girare nel paese confinante piuttosto che negli Stati Uniti. Questi fattori determinarono la perdita del monopolio cinematografico nel mondo ispanofono da parte dell'Argentina. Inoltre, l'industria argentina perse alcune delle sue stelle più famose: Libertad Lamarque, Hugo del Carril e Luis Sandrini emigrarono infatti in Messico, dove ottennero contratti più vantaggiosi.²²

Per concludere, la politica culturale statunitense che abbiamo qui delineato, volta a distruggere la fiorente produzione cinematografica argentina nel corso di pochi anni, dimostra che la politica culturale può essere uno strumento non solo di *soft power*, ma anche di *hard power*. Bisogna considerare che i film sono un prodotto culturale, possono essere un veicolo ideologico e, nell'epoca precedente l'avvento della televisione, erano anche una merce importante, una considerevole voce dell'esportazione. Durante la Seconda guerra mondiale furono considerati uno strumento importante per influenzare le opinioni della gente. In tale contesto vanno inquadrati le manifestazioni della società civile contro la censura operata dagli stessi governi argentini, anche quando i prodotti colpiti erano di origine statunitense, come *Il grande dittatore* di Chaplin, poiché questi cittadini filo-democratici non volevano essere messi sotto tutela dalle autorità statali. Tali esempi mostrano che nella politica cinematografica si riflettono i conflitti internazionali, l'orientamento pro-Asse dei governi argentini con la loro politica pseudo democratica, il panamericanismo statunitense che camuffò interessi economici considerevoli i quali cercarono nuovi mercati per poter compensare le loro perdite in Europa.

La guerra culturale condotta in Argentina dall'Ufficio per gli Affari Inter-Americani e altre istituzioni statunitensi determinò una frattura insostenibile nella storia illustre della produzione cinematografica nazionale. Le misure che vennero adottate nel 1946 sotto il governo di Juan Perón aiutarono a recuperare il terreno perduto, producendo una nuova ondata di film, benché tanti fossero carenti di qualità estetica e di contenuto. E la censura non cessò di esistere durante l'epoca di Perón, ma questa è un'altra storia.

NOTE

* Ursula Prutsch è professore associato di Storia dell'America Latina presso il Dipartimento di Storia Americana dell'Università Ludwig Maximilians di Monaco di Baviera. Si occupa di processi di *nation-building*, politica culturale, populismo nel XX secolo, storia brasiliana, relazioni tra Stati Uniti e America Latina nel Ventesimo secolo, storia delle migrazioni verso l'America Latina, esilio, tecniche di ricerca in storia globale. Tra le sue numerose pubblicazioni si segnala: Ursula Prutsch e Gisela Cramer, a cura di, *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)* (Vervuert, Madrid-Frankfurt 2012). La traduzione del saggio è di Erminio Corti.

1 Ray Josephs, *Argentine Diary: The Inside Story of the Coming of Fascism*, Random House, London 1945, p. 89. Si veda anche Ursula Prutsch, *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika, 1940-1946*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, pp. 333-436.

2 Si vedano: Gisela Cramer e Ursula Prutsch, *Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and the Quest for Pan-American Unity: An Introductory Essay*, in Gisela Cramer e Ursula Prutsch, a cura di, *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs*, Vervuert, Frankfurt a.M. e Madrid 2012, pp.15-51, e Darlene Sadlier, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*, University of Texas Press, Austin 2012.

3 Jack E. Friedman, *Los malos vecinos. Las relaciones entre los Estados Unidos y la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial*, Centro de Estudios históricos, Córdoba 1999, p. 28. Si veda Gisela Cramer, *Argentinien im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Probleme der Wirtschaftspolitik under Übergang zur Ära Perón*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1999, pp. 79 e 173-202.

4 Mario Rapoport, *Gran Bretaña, Estados Unidos y las clases dirigentes argentinas, 1940-1945*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires 1981.

5 Robert O. Keohane e Joseph S. Nye Jr., *Power and Interdependence in the Information Age*, "Foreign Affairs", 77 (1998), pp. 86 e segg.

6 National Archives Records Administration (NARA), RG 229, Box 1248, Inter-American Centers. Vgl. ebd., Box 1234, Folder Asociación Difusión Interamericana. In quegli anni circa tremila cittadini statunitensi vivevano in Argentina.

7 NARA, RG 84, Buenos Aires Embassy, Confidential File, Box 35, Folder 820.02, Lettera di Norman Armour al segretario di Stato, 13 marzo 1943.

8 Si veda Thomas Kirsch, *Die Entwicklung der argentinischen Filmindustrie*, MAKs Publikationen, Münster 1991, p. 45.

9 NARA, RG 229, Box 1246, Communications to the USA, 3301 – 3400, "La Tribuna de Rosario", 9 novembre 1944.

10 "El Heraldo del Cinematografista", 1940-1942.

11 Claudia Cabezón Doty, *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog*, Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 2000, p. 81.

12 Tamara Falicov, *Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945*, "The Americas", 63, 2 (2006), p. 250.

13 NARA, RG 229, Box 1245. Motion Picture Memorandum 437, relazione, 21 settembre 1943. Si veda anche RG 229, Central Files, Group 3, Motion Pictures, Box 222, relazione del 9 dicembre 1943.

14 NARA, RG 229, Box 1243, Folder 501-600.

15 Box 1248, Folder Minutes of Meetings, Film 1941-1942, 17 dicembre 1941; 29 luglio 1942.

- 16 NARA, RG 229, Folder Minutes of Meetings, Film 1941-1942, rapporti del 18 novembre e 5 agosto 1942.
- 17 Box 1243, Communications to the USA, rapporto del 26 novembre 1941.
- 18 Ivi, Box 1244, Folder 1501-1600, rapporto del 10 maggio 1943; si veda anche Box 1245, Folder Communications to the USA, rapporto del 5 gennaio 1944.
- 19 NARA, RG 229, Box 1248, Minutes of Meetings, Film 1944, rapporto dell'1 settembre 1943.
- 20 NARA, RG 229, Box 1243, Folder 501-600, rapporto del 4 settembre 1942. Si vedano anche: Box 1246, Folder 701-800, rapporto del 27 novembre 1942 e RG 84, Buenos Aires Embassy, Confidential File, Box 36, Folder 840, 6, Edward Reed al segretario di Stato, 11 settembre 1943.
- 21 "El Heraldo del Cinematografista", 2 giugno 1943, 77, 23 giugno 1943, 89. Si veda NARA, RG 229, Box 1248, Minutes of Meetings, Film 1941-1942, rapporto del 27 maggio 1942.
- 22 "El Heraldo del Cinematografista", rapporto dell'8 maggio 1944, 29, e rapporto del 31 maggio 1944, 75.