

# AD OVEST DELLO SPAGHETTI WESTERN. L'ASSE ITALIA-SPAGNA NELLE COPRODUZIONI DEL WESTERN ALL'ITALIANA

*Valentina Odda*

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

## LA NASCITA DI UN GENERE

Lo *spaghetti western* o *western all'italiana*<sup>1</sup> è stato un vero e proprio fenomeno non solo cinematografico, ma anche economico e culturale che ha caratterizzato e rinvigorito il mercato produttivo cinematografico italiano per quella quindicina d'anni che va dall'inizio degli anni Sessanta alla metà degli anni Settanta.

Il western italiano nasce dalla popolarità del western americano, il genere capostipite che alla fine degli anni Cinquanta iniziava ad accusare la stanchezza di una lunga tradizione e a mostrare eroi non più integerrimi, il cui sistema valoriale era ormai entrato in crisi e li stava portando verso la fine di un mito (un esempio su tutti: i personaggi di John Wayne e James Stuart in *The Man Who Shot Liberty Valance - L'uomo che uccise Liberty Valance*, John Ford, 1962). Questa nuova tipologia di western si impone agli inizi degli anni Sessanta con la violenza e il forte individualismo dell'antieroe protagonista conquistando il pubblico e diventando «il principale western europeo per incassi e per numero di film prodotti» (Pezzotta, 2012: 55).

Partendo dal successo di *Per un pugno di dollari* si inizia a consolidare rapidamente la rifondazione in chiave italica del genere americano per eccellenza e a costituirsi un filone che «annienta a livello di incassi ogni altro genere coevo come quelli mitologico, spionistico, fantascientifico e di guerra» (Brunetta, 1982: 297). Il pubblico italiano che frequenta le sale è ormai totalmente assuefatto ai canoni narrativi delle pellicole provenienti da Hollywood, ha assorbito la mitologia delle storie western americane che hanno raggiunto gli schermi europei

---

1 La definizione, ormai famosa, di '*Spaghetti western*' per indicare i western di produzione italiana venne coniata dai critici cinematografici americani come termine spregiativo per differenziare i western spuri provenienti dall'Italia, e poi anche dalla Spagna, rispetto alle pellicole originali statunitensi. Oggi questo appellativo non ha più una connotazione negativa, ma è diventato "un sinonimo di marchio di qualità" (Brunetta, 2008: 334) ed indica una tipologia di film western estremi, violenti, lontani dal sentimentalismo e dai valori del mito americano (Giusti, 2007: XI).

dalla fine della guerra in poi e, mentre oltreoceano la produzione di tale genere è notevolmente diminuita passando da una media di 150 a 15 pellicole all'anno, in Italia si registra la tendenza inversa a conferma di una domanda molto alta di questa tipologia di film.

Le cifre parlano da sole: in Italia si producono quasi 500 pellicole in poco più di un decennio e «gli anni di più elevata produzione di western italiani sono il 1966 (40 titoli), il 1967 (74), il 1968 (77), il 1969 (31), il 1970 (35), il 1971 (47) e il 1972 (48). In quel periodo l'industria cinematografica italiana diviene la più grande esportatrice di lungometraggi, seconda solo a quella statunitense» (Frayling, 2004: 371).

L'Italia riesce ad intuire e a far fronte con notevole celerità ai gusti del pubblico e a raggiungere un tale grado di popolarità internazionale non per caso. La penisola in generale e Roma in modo particolare, pur non essendo state capaci di dare vita a una vera e propria industria cinematografica strutturata, vivono tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta un periodo di crescita e fama grazie alla «presenza economica, commerciale, produttiva e istituzionale delle major americane nel contesto del cinema italiano» (Venturini, 2010: 23), un fenomeno che è stato definito della 'Hollywood sul Tevere'.

## **LA HOLLYWOOD SUL TEVERE**

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale l'Italia viene investita da un altissimo numero di pellicole statunitensi che non avevano potuto essere distribuite prima nel Paese per la legge Alfieri del 1938, in seguito alla quale si era verificato il blocco delle importazioni dall'America. L'Italia si ritrova quindi nelle condizioni di dover dare una nuova regolamentazione al mercato interno attraverso accordi diplomatici con Paesi stranieri, primi fra tutti gli Stati Uniti. Gli accordi bilaterali con questi ultimi

vengono ratificati dalla legge Andreotti n. 48 del 26 luglio 1949, che affida al governo il compito di determinare modalità e percentuali di importazione di film nazionali e stranieri, e stabilisce che siano corrisposti, per ciascun film americano importato, certificati di doppiaggio al costo di 2.500.000 lire da depositare sulla Banca Nazionale del Lavoro per la costituzione di un fondo cui possono attingere i produttori italiani a un basso tasso d'interesse. La restituzione di questi certificati può avvenire a dieci anni di distanza, ma senza gli interessi, che vanno invece ad alimentare una riserva di capitale per i film italiani (Mosconi, 2010: 16).

Dal 1949 iniziano così le trattative tra l'ANICA e l'MPAA per stabilire il rientro di parte dei capitali americani a Hollywood (si decide per il 50%) e le tipologie di investimento da parte degli Stati Uniti nei confronti del cinema italiano attraverso il concorso con il 12,50% del capitale a un fondo dedicato alla promozione e distribuzione del cinema italiano in America e attraverso l'investimento della cifra restante nella produzione e distribuzione di pellicole italiane o girate su territorio nazionale o «nella costruzione di cinema, alberghi, navi e opere varie» (Mosconi, 2010: 16).

Dall'inizio degli anni Cinquanta quindi il Paese è invaso da produzioni hollywoodiane che hanno tutta la convenienza di venire a girare in Italia, e non solo<sup>2</sup>, dal momento che

2 Tra i vari paesi europei che garantiscono ridotti costi di produzione figura anche la Spagna.

devono recuperare i propri capitali congelati e che possono farlo spostando le loro produzioni proprio sul territorio italiano, il quale rappresenta uno dei mercati a più alta rendita per la distribuzione di pellicole americane importate<sup>3</sup>. Quest'ultima però non è l'unica politica di intervento in territori stranieri adottata dalle major hollywoodiane, le quali scelgono di fondare delle filiali in Italia e di sfruttare il vantaggio di poter raggiungere un bacino di pubblico più ampio e di beneficiare anche delle sovvenzioni statali in vigore nella penisola ricorrendo a coproduzioni, la cui incidenza tra il 1950 e la metà degli anni Sessanta passa dal 12% al 75% dei film realizzati.

Con questi nuovi accordi si ottiene dunque un deciso rilancio sia della produzione che del consumo dei film in Italia<sup>4</sup> e si segna l'inizio «di una nuova fase produttiva per entrambe le cinematografie, all'insegna dei reciproci influssi» (Pescatore, 2010: 31). Come ci ricorda Alberto Crespi «la Hollywood sul Tevere è un fenomeno di incontro e di scambio culturale, ma anche — in qualche misura — di “colonizzazione” dell'Immaginario» (Crespi, 2010: 57) da parte degli americani.

Quest'ottica di internazionalizzazione dei propri prodotti non viene adottata solo dagli Usa ma anche dall'Italia, la quale non assorbe passivamente i modelli hollywoodiani e comincia a diffondere generi autoctoni declinati secondo tipologie di rappresentazione e di ambientazione nuove, frutto di una tradizione artigianale di qualità ed esportabili su mercati difficili come quello americano. È il caso dello spaghetti western, il genere che segna la fondazione di una nuova *koinè* e consolida la pratica delle coproduzioni europee.

L'Italia porta avanti la tradizione di un cinema spettacolare, ma lo fa a modo proprio e in base a più ridotte possibilità economiche. Allo stesso tempo, però, i produttori italiani devono inevitabilmente confrontarsi con i colleghi americani che lavorano in Italia ed è grazie a questi incontri che imparano dall'esperienza altrui un nuovo modo di fare cinema, di promuoverlo ed anche di rendere i loro film appetibili per i mercati internazionali. La chiave sta, in primo luogo, nell'avere attori e registi internazionali che siano un richiamo per il pubblico straniero e girare pellicole in lingua inglese così da poterle far circolare in tutto il mondo. È questa la pratica che ha consentito alla fine degli Sessanta «al cinema di Sergio Leone di diventare un emblema delle nostre produzioni e la fondazione di un vero e proprio genere chiamato affettuosamente “spaghetti western”» (Spagnoli, 2010: 63).

## GLI SPAGHETTI WESTERN COME COPRODUZIONI ITALO-SPAGNOLE

I western di produzione italiana si sviluppano inizialmente come parodie dei western americani di grande successo, come *Un dollaro di fifa* (Giorgio Simonelli, 1960) che fa il verso a *Rio Bravo* (*Un dollaro d'onore*, 1959) di Howard Hawks o *I magnifici tre* (Giorgio Simonelli, 1961) che riprende in modo parodistico *The Magnificent Seven* (*I magnifici sette*, 1960) di John Sturges. Tuttavia, nel momento in cui la produzione intuisce il potenziale che questo genere ha ancora sul mercato europeo, ed in particolare in Italia, lo si rifonderà completamente e ci si avvarrà di una quota spagnola che «funzionerà da base perfetta per la costruzione del genere» (Giusti, 2007: XII).

3 L'Italia frutta ad Hollywood solo negli anni tra il 1950 e il 1959 ben 925 milioni di dollari, con un picco di 116 milioni solo nel 1956 (Mosconi, 2010: 16).

4 Nel 1954 si raggiunge l'apice dei film prodotti in Italia con 179 pellicole e nel 1956 si tocca la cifra record di 10.629 sale cinematografiche (Pescatore, 2010: 31).

Il più lungimirante tra i produttori a cogliere il trend in atto è Alberto Grimaldi, il quale decide, dopo aver commissionato un'indagine di mercato sui gusti del pubblico cinematografico e aver scoperto che il western attirava ben l'80% del pubblico, di passare dalla distribuzione alla produzione di pellicole western seguendo un semplicissimo ragionamento basato sulla legge della domanda e dell'offerta: «se io faccio un film commercialmente discreto, dovrà essere un successo» (Della Casa, 2003: 61).

Nel 1962 Grimaldi fonda così la Pea, la casa di produzione con cui coproduce assieme ad altre società spagnole, tra cui la Copercines, due pellicole fondamentali che sanciscono la nascita effettiva del western italo-spagnolo: *L'ombra di Zorro* di Joaquín Romero Marchent e *El Vengador de California (Il segno del Coyote, 1962)* diretto da Mario Caiano e appartenente alla serie del Coyote ideata da José Mallorquí. Il regista Marchent e lo sceneggiatore Mallorquí erano stati tra i primi autori a realizzare dei western totalmente spagnoli all'inizio degli anni Cinquanta, girando pellicole di grande successo che avevano portato al filone degli Zorro e ad accontentare il pubblico europeo con western spagnolizzati nati dalla penna di un autore molto amato dal popolo spagnolo.

E' da queste prime coproduzioni finanziate di Grimaldi, assieme al film comico *Due contro tutti* (Alberto De Martino, 1962) prodotto da Emo Bistolfi, Marchent e la Copercines e cosceneggiato da Mallorquí, che i rapporti produttivi tra Italia, Spagna e i western all'italiana iniziano ad incrociarsi. La Pea consolida il legame tra i due paesi producendo *Tres Hombres Buenos (I tre implacabili, 1962)*, film diretto da Marchent e basato su personaggi ideati da Mallorquí, che viene considerato il primo spaghetti western italo-spagnolo a tutti gli effetti, sia per la violenza dei personaggi che per il fatto di essere girato interamente nel villaggio costruito da Eduardo Manzanos<sup>5</sup> a Hoyo de Manzanares, già utilizzato come set per *L'ombra di Zorro* e *Due contro tutti*.

L'Italia non è la sola nazione europea che produce western all'inizio degli anni Sessanta, visto che anche Germania, Francia, Finlandia e Romania si dedicano al genere, ma è il successo di questi prodotti nazionali che convince i produttori a sviluppare il nuovo filone. Gli esperimenti tra il 1963 e il 1964 sono numerosi, ma la svolta decisiva si ha con il film evento del 1964 ad oggi considerato il capostipite degli spaghetti western: *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone<sup>6</sup>.

E' dall'enorme successo di questa pellicola, girata in contemporanea come film gemello del dimenticato *Le pistole non discutono* (1964) di Mario Caiano e prodotto dalla stessa Jolly Film di Giorgio Papi e Arrigo Colombo anch'esso in coproduzione con Spagna e Germania, che si impone il nuovo genere all'italiana come soluzione per far ripartire l'economia delle produzioni italiane rallentata dalla fuga delle major americane dopo il 1963 e dalla sempre più larga diffusione della televisione che continua ad erodere spettatori al cinema. Gli spaghetti western possiedono infatti due enormi vantaggi dal punto di vista produttivo: sono film a basso costo, scritti e girati rapidamente, e che rispondono esattamente alla domanda e al gusto di un pubblico che è avvinto dalla violenza e dalla modernità della messa in scena di storie che raccontano le avventure di un individuo solitario, spietato e misantropo. «A partire dal 1964 il western italiano appare improvvisamente come una gallina dalle uova d'oro. La sua redditività è accresciuta da un successo sui mercati di tutto il mondo che in questi anni

5 Eduardo Brochero Manzanos era il produttore della società Copercines di Madrid.

6 Il film solo nel 1964 incassa in Italia 3 miliardi e 182 milioni di lire e quindi visto da circa 3 milioni di spettatori (Pezzotta, 2012: 12 – Giusti, 2007: 369).

non può vantare nessun altro tipo di film» (Pezzotta, 2012: 51). Ma non sono solo gli incassi a rendere tali pellicole investimenti sicuri.

In Italia, infatti, nel 1965 viene emanata la Legge n. 213 del 4 novembre 1965 o Legge Corona, la quale rende molto più facile per le case di produzione ottenere mutui dalla Banca Nazionale del Lavoro o crediti statali e inoltre ai produttori «arrivavano contributi automatici alla produzione nazionale e alla coproduzione a partecipazione italiana, ben il 13 per cento sugli incassi lordi nei cinque anni di programmazione a partire dalla data della prima programmazione» (Giusti, 2007: XXXVIII). A ciò si aggiungono la programmazione obbligatoria dei film italiani, le sovvenzioni all'esercizio che abbuonano il 18% dell'imposta sugli spettacoli per i film italiani ed anche il sistema del minimo garantito, secondo il quale i distributori regionali solo sulla base del titolo, della sceneggiatura e del nome dei protagonisti decidono di investire in un film e finanziano parte del budget (Giusti, 2007: LIX).

Un ulteriore vantaggio economico per i produttori italiani, come già sottolineato, sono le coproduzioni e in particolare quelle con la Spagna, una nazione in cui i costi sono bassissimi data la situazione economico-sociale degli anni Sessanta, ma che nel 1956 stipula un accordo bilaterale di coproduzione con l'Italia che lega i governi e le industrie cinematografiche dei due paesi e che viene poi rinnovato nel 1966. Nel 1963 la Spagna vara anche un piano di sviluppo denominato "Plan de Desarrollo" con l'obiettivo di aprire il paese all'estero e al turismo, utilizzando anche il cinema a questo scopo<sup>7</sup>.

Questi provvedimenti, che riducono i rischi legati agli investimenti in una produzione, impongono comunque paletti che i produttori nostrani si ingegnano ad evitare con una furbizia tutta italiana. Dal momento che i film coprodotti devono avere una quota di maestranze spagnole, oltre a quelle italiane, e visto che gli spagnoli avevano smesso di investire nel western già da tempo e accettano di fare coproduzioni per incrementare i loro introiti, si modificano ad hoc i nomi italiani di registi, sceneggiatori, soggettisti e fotografi o si affianca a chi ricopre effettivamente quel determinato ruolo il suo alter ego spagnolo che, in realtà, durante la lavorazione del film non fa nulla. E' questa la ragione che sta dietro alla differenza che spesso si trova tra i titoli di testa dello stesso film di copie distribuite in paesi diversi ed anche alla confusione che c'è oggi a ricostruire in modo puntuale la storia degli spaghetti western e le persone ad essi collegate.

Come sintetizza chiaramente Giusti:

«il sistema della coproduzione, insomma, non andò molto oltre un funzionamento da servizio esterno per la lavorazione di un film e la presenza di qualche attore e di qualche tecnico, direttore della fotografia o scenografo. In cambio di questo aiuto sul set, al coproduttore spagnolo andavano i diritti per la distribuzione spagnola del film e un minimo

---

7 Nel 1965 il ministro dell'Informazione e del Turismo Escudero, particolarmente intenzionato ad usare il cinema per far uscire la Spagna dall'isolamento culturale in cui viveva, aveva istituito una nuova Norma per la Censura cinematografica che proibiva la rappresentazione di scene che scatenassero basse pulsioni negli spettatori e imponeva che i film finiti passassero al vaglio di una Giunta della Censura. Con l'introduzione di questa norma e con quella istituita sempre nel 1965 dal produttore José Gutiérrez Messo, che stabiliva nuove regole per verificare quando un film poteva essere effettivamente dichiarato di nazionalità spagnola e poteva quindi ottenere le sovvenzioni statali, si creò un sistema coproduttivo più rigido che veniva regolarmente aggirato da italiani e spagnoli per ottenere i benefici previsti (Giusti, 2007: LII-LVII).

garantito che veniva dal riconoscimento del prodotto finale come pellicola integralmente spagnola. Questo permetteva di ottenere il 100 per cento della sovvenzione statale. Insomma, il trucco era che, grazie a un 15 per cento di coproduzione spagnola, il film arrivava al 100 per cento delle sovvenzioni statali» (Giusti, 2007: LV).

## IL PAESAGGIO SPAGNOLO

La Spagna diventa quindi il paese d'elezione per le coproduzioni cinematografiche non solo per i costi bassi della manodopera e i vantaggi economico-fiscali derivanti dagli accordi stipulati con l'Italia, ma anche per attrattive di fondamentale importanza per la realizzazione di film western, come spiega chiaramente Sergio Corbucci ricordando la prima impressione che fece a lui e Sergio Leone la terra spagnola durante le riprese di *Gli ultimi giorni di Pompei* (Mario Bonnard, Sergio Leone, 1959): «vidi che in Spagna c'erano 'sti cavalli, c'erano 'ste pianure straordinarie, c'era 'sto paesaggio che assomigliava molto al Messico o al Texas, o comunque a come noi li immaginavamo. [...] tante volte ci trovavano a dire: "Ma guarda un po', qui si potrebbe fare un western straordinario"» (Faldini, Fofi, 1979: 286).

In Spagna, infatti, si trovano i migliori cavallerizzi d'Europa e cavalli in grado di cadere a comando, ma quando arrivano le prime produzioni italiane a girare in Almería la situazione è piuttosto disperata: la zona vive in uno stato di miseria, mancano le infrastrutture e i set per girare sono ridotti a un paio di costruzioni. Con l'aumentare delle coproduzioni e della necessità di avere set adeguati, gli spagnoli costruiscono, a volte assieme agli scenografi italiani, vere e proprie città come quelle a Colmenar Viejo e a Hoyo de Manzanares o Esplugas City nelle Esplugues de Llobregat (Giusti, 2007: LXV). Ma ciò che colpisce Leone e Corbucci sono soprattutto i paesaggi aridi, desertici, assolati che sarebbero stati perfetti nella rappresentazione del Messico.

Gli spaghetti western italo-spagnoli si impossessano così di un nuovo territorio, molto distante dai paesaggi americani della Monument Valley o dalle zone desolate di Arizona, Utah, California e Nevada mostrati nei western statunitensi, in cui viene inserito un eroe nuovo, diverso da quelli portati in scena da John Ford o Howard Hawks e che condensa in una sola figura la distanza tra il modello e la sua rilettura italiana. Il protagonista di *Per un pugno di dollari* o di *Django* (Sergio Corbucci, 1965) o di *Una pistola per Ringo* (Duccio Tessari, 1965) è un uomo che vive isolato dalla società e al di fuori di un ordine preconstituito, che non lotta per riportare la calma in una situazione di caos, che non si fida del prossimo e deve bastare a se stesso: è un cavaliere «senza spazio e senza tempo, senza passato né futuro, nell'hic et nunc dello spazio-tempo cinematografici» (Salizzato, 1997: 124).

I pistoleri di questi western, perdendo ogni punto di riferimento morale, fanno crollare l'universo etico del mito del western classico e adottano la violenza come forma privilegiata di comunicazione e il denaro come unico stimolo: è la morte l'elemento che li accompagna sempre in ogni tipo di avventura, ma viene quasi sempre bilanciata ed esorcizzata da una notevole ironia, che permette loro «di non perdere mai il controllo e di inventare continue soluzioni per uscire indenni da situazioni in cui il rapporto di forze è sempre sproporzionatissimo» (Brunetta, 1982: 400).

Assieme alla perdita dei valori nel western italiano si perde anche il mito della frontiera, ma si crea il «"vero" West del western italiano» (Pezzotta, 2012: 46) ovvero si traveste il Sud-

Ovest della Spagna da Messico: quello che nei film hollywoodiani è un luogo esotico si trasforma in una terra brulla, afosa, cotta dal sole come i messicani sporchi e sudati che la abitano, una regione poco ospitale con chi non vi è nato ma la attraversa soltanto. In *Per un pugno di dollari* lo Straniero senza nome viene avvisato subito dal campanaro del paese dell'ospitalità del luogo per un forestiero: «Diventerai ricco qui, se non morirai prima». E come non ricordare l'incipit di *Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1966) in cui la macchina da presa fissa inquadra con un campo lunghissimo un uomo che percorre a cavallo il deserto fischiando; poco dopo si sente il rumore di un fucile che viene caricato, poi uno sparo e l'uomo cade a terra morto. E' sopra quest'immagine del deserto con il cadavere dell'uomo al centro che scorrono i titoli di testa del film.

La scena iniziale del secondo western di Leone riporta l'attenzione su un'entità che spesso viene trascurata ma che può essere considerata a tutti gli effetti un personaggio alla stregua degli attori principali, ovvero il paesaggio. Come ricorda Carlo Gaberscek nei suoi volumi dedicati alle location dei film western, il paesaggio è uno degli elementi fondamentali di questo genere dal momento che il western deve esprimersi attraverso lo spazio e, sebbene possa diventare talvolta protagonista assoluto sullo schermo, rimane sempre un luogo anonimo e sconosciuto (Gaberscek, 2000a: 17-18).

Il western classico nasce infatti «come una specifica drammaturgia visiva del grande spazio aperto» e lo sfondo viene inteso come superficie di iscrizione dei vari caratteri di una situazione (Grande, 1998: 8), definizioni da cui il western all'italiana non si discosta ma personalizza tale iconografia del paesaggio creando un nuovo stile visivo che, tramite un montaggio brusco, accosta violentemente campi lunghi e inquadrature panoramiche a dettagli e primissimi piani che frantumano l'integrità dello spazio stesso inquadrando comunque sullo sfondo i motivi e i temi tipici del nuovo fenomeno western.

Anche il paesaggio riflette in un certo modo la mancanza di etica dell'eroe che lo abita: è una terra selvaggia, ancora più anonima dei paesaggi americani e decisamente poco imponente com'è la statura morale degli anteroi che la attraversano, i quali perdono la loro integrità fisica nei primi piani dei dettagli e vengono talvolta inghiottiti da un ambiente con cui si confondono.

La Spagna risulta anche da questo punto di vista il luogo ideale in cui portare in scena la smitizzazione in chiave nazional-popolare del western classico, un'operazione che si carica inevitabilmente anche di significati politici nel momento in cui si esalta la tendenza alla protesta e alla «dissacrazione di ogni valore» e si inneggia alla rivoluzione. Le contestazioni sessantottine e l'aria di rivolta che si respirava alla fine degli anni Sessanta in Italia trasudano dai pori dei messicani stanchi di subire ingiustizie e che aspirano ad un futuro diverso strizzando l'occhio alla protesta sociale, una contaminazione che nel western americano, genere simbolo delle cause conservatrici, non sarebbe mai potuta avvenire. E' questo l'ultimo baluardo del western classico che viene fatto cadere dagli spaghetti western.

Mentre in Spagna i western di coproduzione «uscivano tardi e male. Non erano amati né dal pubblico né dalla critica. Li producevano, ma si sforzavano quasi di nasconderli. Negli incassi stagionali sono quasi sempre a livelli bassissimi» (Giusti, 200: XLVI), in Italia sono i titoli con gli incassi più alti al botteghino e adorati dal pubblico, il quale si diverte anche ad andare a vedere le pellicole con i sosia delle star del genere per colmare il vuoto dell'assenza di nuove sanguinose avventure dei loro beniamini.

## CONCLUSIONE

Fino ai primi anni Settanta, quando lo Stato spagnolo si ritrova indebitato a causa della perdita del cinema del 30% degli spettatori a favore della televisione e salta il meccanismo che portava avanti le coproduzioni, Italia e Spagna mantengono viva una collaborazione d'oro dal vantaggio economico reciproco, che ha risollevato la cinematografia spagnola in un periodo di crisi generale del paese ed ha dato vita a un genere inizialmente disprezzato, ma che ancora oggi fa parlare di sé grazie alla rivalutazione che ha ricevuto negli ultimi trent'anni e alla ricerca che si continua a fare su di esso. Infatti, il numero di pellicole che rientrano nella categoria "spaghetti western" è talmente vasto e disperso che è difficile ricostruirne la storia produttiva: il panorama è nebuloso e si basa su voci, ricordi e racconti di chi ha vissuto quel periodo dall'interno delle produzioni stesse. Lo stesso Marco Giusti che, con il suo ricchissimo *Dizionario del Western all'italiana*, ha dato un contributo notevole cercando di fare chiarezza e sistematizzando l'argomento, non è riuscito a colmare l'incertezza su determinate situazioni e dinamiche, che ha aggiunto un'ulteriore aura mitologica a questi film.

Per la Spagna il genere non ha avuto la stessa importanza che ha rivestito per la storia del cinema italiano e non stupisce il fatto di non trovare molto spesso ampi riferimenti al diffuso sistema di coproduzioni tra lo stato spagnolo e l'Italia per produrre western caserecci nei vari compendi sul genere e sulla storia del cinema spagnolo. In ogni caso senza il forte legame instaurato tra Italia e Spagna gli spaghetti western probabilmente non sarebbero mai stati così numerosi e non avrebbero conquistato il pubblico in modo così travolgente, ma sarebbero rimasti solo alcuni poveri tentativi di dare una lettura in chiave italiana del western americano.

La Spagna ha contribuito a creare un immaginario nuovo talvolta stimolando registi, fotografi, scenografi e attori ad adottare soluzioni improvvisate sul luogo (come il poncho indossato da Clint Eastwood nella trilogia del Dollaro o la luce particolare della fotografia di *Django*)<sup>8</sup> ed allo stesso tempo ha segnato in modo profondo l'identità territoriale delle zone trasformate in set cinematografici con il marchio indelebile degli spaghetti western. L'Almería vive ancora oggi sul ricordo di un passato glorioso in cui è stata il centro del mondo produttivo dei film del genere e si è costruita una reputazione come location ideale per produzioni che richiedono zone desertiche, spiagge, roccaforti, castelli e paesini suggestivi, che ha attirato dopo gli anni Settanta produzioni internazionali come *Der Name der Rose (Il nome della rosa, Jean-Jacques Annaud, 1986)*, *Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones e l'ultima crociata, Steven Spielberg, 1989)* e *Star Wars – Episode II: Attack of the Clones (Star Wars – Episodio II: l'attacco dei cloni, George Lucas, 2002)*.

La regione di Tabernas e tutti i vecchi set sorti in Almería negli anni Sessanta, come Mini Hollywood, continuano invece ad essere meta di turisti che vogliono rivivere l'atmosfera dei film culto che hanno segnato l'immaginario collettivo forse anche di più dei western classici, e divertirsi a guardare simulazioni di sparatorie e duelli tra i cowboys che animano tali villaggi.

Pur essendo diverso il lascito che questa esperienza ha generato per i due Paesi, è stato soltanto attraverso la loro unione che si è potuto dimostrare in concreto il grande potenziale della cooperazione di due cinematografie europee minori rispetto alla grande Hollywood, associate per produrre film a basso costo, film popolari, ma fatti sfruttando al massimo gli

8 Non si sa esattamente se il poncho sia stato comprato in Spagna dallo stesso Clint Eastwood o fu un'idea dello scenografo e costumista Carlo Simi, ma in ogni caso è un oggetto di scena che è stato sicuramente acquistato in Spagna (Giusti, 2007: 366).



strumenti migliori che entrambe avevano a disposizione e realizzando opere che hanno incassato miliardi di lire ma anche molti milioni di dollari riuscendo così a conquistare, con una nuova forma europea di racconto, anche il difficile pubblico americano. Il western all'italiana suffraga il fatto che, nel cinema, «tutto deve essere smitizzato perché si possa sognare ancora più avidamente il mito stesso» (Caprara, 1997).

## BIBLIOGRAFÍA

- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta. 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- *Cent'anni di cinema italiano. Vol.2 Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Editori Laterza, 2008.
- CAPRARA, Valerio, *Sam Peckinpah*, Milano, Il Castoro Cinema, 1997.
- CRESPI, Alberto, *Non solo divi. I registi della Hollywood sul Tevere*, in DELLA CASA, Stefano, VIGANO', Dario E. (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.
- DELLA CASA, Stefano (a cura di), *Capitani coraggiosi. Produttori italiani 1945-1975*, Milano, Electa, 2003.
- FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FRAYLING, Christopher, *Western all'italiana*, in AA.VV., *Enciclopedia del Cinema*, Catanzaro, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.a., 2004, p. 371-374.
- *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, New York, I. B. Tauris, 2006.
- GABERSCEK, Carlo, *Sentieri del western. Dove il cinema ha creato il West. Voll. I(a) e II(b)*, Gemona, La cineteca del Friuli, 2000.
- GIUSTI, Marco, *Dizionario del Western all'italiana*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- GRANDE, Maurizio, *Il western: un'epopea moderna*, 1998, disponibile su:  
<http://www.grandemaurizio.it/saggistica/cinema/WESTERN.pdf>  
(consultato il 18/03/2013).
- MOSCONI, Elena, *Il Tevere visto da Hollywood: l'impero e le colonie*, in DELLA CASA, Stefano, VIGANO', Dario E. (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.
- PESCATORE, Guglielmo, *Hollywood/Cinecittà: andata e ritorno*, in DELLA CASA, Stefano, VIGANO', Dario E. (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.
- PEZZOTTA, Alberto, *Il western italiano*, Milano, Il Castoro, 2012.
- SALIZZATO, Claver, "Un pugno di dollari per il western italiano", in *Bianco & Nero*, vol 58, n. 3, (1997), pp. 115-131.
- SPAGNOLI, Marco, *La nascita del moderno Show Business*, in DELLA CASA, Stefano, VIGANO', Dario E. (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.
- VENTURINI, Simone, *La Hollywood sul Tevere e il sistema produttivo italiano*, in DELLA CASA, Stefano, VIGANO', Dario E. (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.