

Percorsi di internazionalizzazione
dell'industria cinematografica italiana:
reti finanziarie, mediazioni e immaginari (1945-1962)

FRANCESCO DI CHIARA, ENRICO GHELLER,

COSTANZA SALVI, COSIMO TASSINARI

Il presente numero della rivista “Immagine. Note di storia del cinema” esplora le traiettorie di internazionalizzazione dell'industria cinematografica italiana nel secondo dopoguerra, soffermandosi sulle pratiche di finanziamento, sulle strategie industriali e sindacali e sugli strumenti di intermediazione culturale che permettono oggi di leggere il cinema italiano post-bellico in una prospettiva transnazionale. L'iniziativa si sviluppa nell'ambito del progetto PRIN 2022 *TRAFFIC – Tracing American and Foreign Funds in Italian Cinema (1945–1962)*, che si propone di indagare l'intreccio tra capitali internazionali, strategie industriali e immaginari filmici nel quadro della fase cruciale di ricostruzione e di espansione del settore audiovisivo del nostro Paese. Tale proposta si inserisce in un panorama storiografico che negli ultimi anni ha visto affermarsi un approccio critico e metodologico innovativo al tema dei rapporti tra il cinema italiano e interessi stranieri. Consapevoli della complessità sociale, politica ed economica che innerva il contesto storico italiano del dopoguerra, gli storici hanno problematizzato, in particolare, il ruolo del capitale hollywoodiano nella ricostruzione industriale del cinema italiano. Superando una lettura di tipo dialettico che ha a lungo contrapposto l'egemonia hollywoodiana alla difesa delle specificità nazionali, la ricerca più recente ha messo in luce la natura ambigua di tali relazioni, evidenziando il ruolo attivo ricoperto dall'industria straniera, ma anche da quella italiana, nella negoziazione di modelli produttivi, sistemi finanziari e codici narrativi.

Un punto di vista tendente a valorizzare il potere dei capitali stranieri

non è estraneo ai primi contributi organici dedicati alla storia industriale del cinema italiano: se Bizzarri e Solaroli mettono in rilievo l'importanza dell'intervento delle *majors* nord-americane nei processi di ripresa produttiva italiana, essi tuttavia veicolano un giudizio sostanzialmente negativo di tale fenomeno, scrivendo che "la lavorazione di grandi 'colossi' per conto di ditte americane (come *Quo Vadis*, *Elena di Troia*, *Guerra e pace*, ecc.) sono di poca o nessuna utilità per lo sviluppo delle nostre attrezzature industriali"¹.

Certamente più cauta è la visione promossa da Lorenzo Quaglietti, il quale rende conto, documenti alla mano, dei passi principali che portano agli accordi tra ANICA e MPEA, sottolineando comunque i considerevoli vantaggi che essi garantiscono alla compagine d'oltreoceano². Tali contributi appaiono tuttora condizionati da una posizione politica piuttosto evidente, tendente a connotare l'intervento hollywoodiano nei termini di un'ingerenza indebita, tutta protesa alla sostanziale neutralizzazione del potenziale produttivo e distributivo del nostro cinema.

Più meditati, anche perché immuni dagli schematismi del precedente periodo, si dimostrano gli interventi di Gian Piero Brunetta, cui va senz'altro riconosciuto il merito di aver aperto la strada a materiali d'archivio inesplorati, molti dei quali conservati negli Stati Uniti. Procedendo a una sensibile 'complessificazione' del quadro ed evidenziando la vasta rete di soggetti e istituzioni coinvolte nel processo, Brunetta rileva come "senza il riconoscimento di una vasta convergenza di interessi non si spiegherebbero, di fatto, la durata del successo americano e la capillarità interclassista della sua diffusione"³. Sulla medesima traiettoria si situa Ennio Di Nolfo quando afferma con tono disilluso che "l'aura di negatività, spesso rintracciabile nelle storie del cinema quando viene affrontato il problema dell'influenza perversa che il cinema americano avrebbe esercitato sulla cultura europea, dovrebbe far posto a un'analisi meno severa che tenga conto del prodotto offerto come alternativa"⁴. Non dissimile appare, dieci anni più tardi, il punto di vista espresso da Barbara Corsi, specialmente quando sottolinea come "sarebbe riduttivo leggere il rapporto fra Italia e Stati Uniti in chiave di semplice sfruttamento del più debole da parte del più forte"⁵.

Gli studi evocati sono solo le prime manifestazioni di una tendenza che, in anni recenti, ha spinto la comunità degli storici a interrogarsi in modo più obiettivo, e soprattutto con ottica multiprospettica, sui rapporti tra interessi stranieri e cinema italiano del dopoguerra. Sull'articolata relazione tra cinema europeo e americano insiste per esempio Thomas Elsaesser, rilevando come, se da un lato "the us cinema is felt as a threat"⁶, d'altra parte:

economically European films are so weak that they could not be shown on the big screen if the machinery of the blockbuster did not keep the physical infrastructure of cinema-going and public film culture going. [Thus,] Hollywood's strong global market position is in fact the necessary condition for local or national diversity⁷.

In anni ancor più recenti, prolifiche traiettorie di ricerca si sono delineate lungo il solco tracciato dagli studi culturali e postcoloniali, dando corpo a una tendenza che si è consolidata con il lavoro svolto da Anna Cooper e Russell Meeuf, su come la Hollywood classica abbia rappresentato l'altro', plasmando visioni del mondo funzionali all'egemonia culturale e politica detenuta dagli Stati Uniti in Occidente ma anche aperte a ritrattazioni e letture multiple⁸. D'altro canto, altrettanto prolifico si è dimostrato l'interesse per le fortune del cinema italiano all'estero, con particolare riferimento alla circolazione dell'immaginario *made in Italy* negli Stati Uniti: a tale proposito, vanno ricordati i lavori che mirano a studiare il ruolo della cultura nello sviluppo del *nation branding*, "tanto come ideale valore aggiunto dei prodotti italiani, quanto come insieme di simboli e immaginari"⁹. Altri contributi hanno concorso a delineare le traiettorie di circolazione internazionale del nostro cinema post-bellico, rilevando come "l'identità del cinema italiano si è giocata, e si gioca ancora di frequente, in relazione a una dimensione sovranazionale e, sempre più spesso, globale"¹⁰ e come i tempi siano oramai maturi per "provare a capire il ruolo del cinema italiano come vettore di mutamenti che, a partire dal secondo dopoguerra, invadono l'industria cinematografica statunitense nel suo insieme"¹¹.

Particolarmente interessanti in relazione al presente numero di "Imagine" sono gli studi riguardanti le industrie e le reti socio-politiche,

che indagano il cinema nei termini di un'istituzione posta al crocevia tra arte, industria e politica, letta in una dimensione internazionale. Tali approcci di ricerca, incoraggiati dalle novità metodologiche introdotte dalla *New Cinema History* e dal conseguente ampliamento delle fonti disponibili, si sono spesso strutturati su metodi di tipo comparativo e hanno affrontato criticamente l'assetto egemonico dell'industria hollywoodiana nel contesto internazionale postbellico. Le indagini in questione hanno messo in luce quel sistema transnazionale di reciproco scambio al cui interno le differenti industrie nazionali sono state coinvolte in un processo ambivalente: se da un lato esse sono state penalizzate dall'ingresso di capitali americani, dall'altro, proprio grazie a tali interventi, hanno avuto modo di consolidare le proprie strutture produttive e distributive. Nel suo lavoro dedicato alla rete di potere ideologico che condiziona lo sviluppo del cinema italiano nel dopoguerra, Daniela Treveri Gennari fa luce sulle influenze culturali e ideologiche che danno forma all'industria cinematografica italiana nel periodo tra il 1945 e il 1960 insistendo particolarmente su "the role of the United States, the Vatican, the Roman Catholic Church in Italy, the Italian Government and the Christian Democratic Party [...] working together with Italian film industry"¹². Su una tale prospettiva, finalizzata a porre in evidenza l'intrico di interessi diplomatici e internazionali, ma anche economici, in cui si ristrutturava il cinema postbellico, si inserisce il lavoro di Marina Nicoli, secondo cui le linee di forza in cui si colloca il cinema italiano "were both threats to be resisted and opportunities to be exploited"¹³. Al fine di individuare le origini di un fenomeno di portata secolare, le ricerche svolte da Federico di Chio si spingono all'inizio del xx secolo e contribuiscono a mettere ordine in un territorio storiografico influenzato da troppi pregiudizi quanto sprovvisto di supporti documentali. Rilevando la predominanza dei film americani sugli schermi italiani della prima metà del Novecento, lo studioso coglie un nodo centrale della questione, interrogandosi su "il fatto, davvero singolare, che le poche fasi storiche in cui il cinema italiano è stato in grado di affermarsi nel mondo [...] coincidono con i periodi di maggior afflusso di capitali americani a supporto della nostra produzione"¹⁴. Successivamente, in due articoli più recenti, lo

stesso Federico di Chio indaga lo sviluppo delle sei intese pluriennali stipulate dal 1951 al 1963 tra MPEA e ANICA, ricostruendo le implicazioni economico-industriali degli accordi¹⁵.

Affrontando la questione da un punto di vista spiccatamente transnazionale, il lavoro di Daniel Steinhart ricostruisce con perizia le articolate manovre diplomatiche con cui il sistema hollywoodiano pone le solide basi del suo sviluppo internazionale, delineando “a story of continuity and change that shows how Hollywood built up an international production operation to navigate the period’s industry transformations by exporting specific studio system practices and conforming to certain conditions of foreign film industries”¹⁶. Tale dinamica di dialogo e scambio innesca nell’industria statunitense prassi produttive e distributive più flessibili e aperte all’inventiva e alla capacità di adattamento. Come nota Denise Mann, “the European art cinema began to feed into an emerging American art cinema”¹⁷, stimolando allo stesso tempo “the cross-pollination and competition between the two continents”¹⁸. In maniera ancora più precisa, Janet Staiger descrive il cambiamento dell’industria hollywoodiana nel dopoguerra come una fase basata sulla produzione di un numero sempre più limitato di film non più improntati a criteri di massa: “The firms reduced short-term costs (costumes, sets, story purchases) and fixed liabilities – particularly term contracts with labourers”¹⁹. Dal canto suo, il sistema italiano, tradizionalmente connotato da corporativismo, misure protezionistiche e frammentazione del contesto produttivo, intraprende una serie di negoziazioni che ne accelerano l’internazionalizzazione, anche attraverso l’acquisizione di modelli produttivi, espressivi e formali. Tali processi di contaminazione si traducono, in ambito creativo, con “the relevance of sponsored films vis-à-vis the postwar process of modernization in Italy, the transition from Fascism to democracy, and the country’s involvement in the Cold War as an ally of the United States during those years”²⁰. Sulla stessa linea si inserisce anche il contributo di Giuliana Muscio²¹ che enfatizza il quadro mobile, transatlantico e cosmopolita dell’industria italiana soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, periodo in cui i viaggi personali e professionali di registi e attori tra gli Stati Uniti e l’Italia si moltiplicano facendo

emergere una nuova identità italiana meno isolata e decisamente internazionale. Sebbene la reazione nei confronti del Piano Marshall sia in Italia piuttosto contraddittoria e ambigua, gli anni del dopoguerra vedono l'industria italiana, aiutata da una cultura cinematografica sempre più cosmopolita, assumere forme sempre più condizionate da esperienze transnazionali.

Il contesto multilaterale postbellico è segnato dalla Guerra Fredda, dal Piano Marshall e dalla progressiva integrazione dei mercati europei. Il cinema italiano dell'immediato dopoguerra si mostra sin da subito consapevole della necessità di attivare strategie e dispositivi volti a garantirne l'apertura a una dimensione internazionale, tanto sul piano produttivo quanto su quello della circolazione e del riconoscimento culturale del prodotto nazionale. Il neorealismo si dimostra a tal fine un ottimo viatico: in Francia come negli Stati Uniti, i film di Rossellini, De Sica e di altri innovatori attivano quei processi di legittimazione che riguardano il piano culturale ma si riverberano soprattutto in ambito politico-diplomatico, aiutando l'Italia a rientrare nel novero dei Paesi democratici. D'altra parte, la riapertura di tali canali comunicativi concorre a sollecitare l'interesse di alcuni produttori internazionali, in particolare americani, che si interessano all'Italia dapprima come Paese fruitore di cinema hollywoodiano e in seguito come luogo di sviluppo e produzione di film. Soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, Cinecittà e gli altri studi si popolano così di registi, tecnici e attori provenienti da oltreoceano, divenendo quella che è passata alla storia come la 'Hollywood sul Tevere'. Nel giro di pochi anni, si giunge così a una prima intesa. Se per i lavoratori americani rappresenta una minaccia, per gli *studios* e per le nuove realtà indipendenti che si stanno affacciando sul mercato, la stipula di appostiti accordi diventa anche un'opportunità per ripensare il sistema e introdurre nuovi metodi e pratiche come, per esempio, quella del *location shooting*. Incoraggiata dallo sblocco dei fondi in molti paesi europei, tale strategia rafforza la tendenza allo sgretolamento del potere centrale di Hollywood, proiettando il cinema statunitense in una fase caratterizzata da continua decentralizzazione. Nel dopoguerra, infatti, sono molti i film girati *on-location* non solo nelle città americane più importanti

– Los Angeles, New York o San Francisco – ma anche all'estero, in Paesi come Francia, Inghilterra, Germania, Olanda, Norvegia, Svizzera, Australia e, appunto, Italia. Se, dal punto di vista dell'industria, ciò si traduce in una progressiva tendenza verso ciò che Staiger definisce “the advantage of working in separate deals, one at a time”²² sulla base di accordi sempre più flessibili, dal punto di vista dell'immaginario il risultato più interessante è la rivalutazione estetica e teorica di un presupposto, ‘ritrovato’ realismo in contrasto con la altrettanto presupposta finzione (simulazione, falsità) imposta dal teatro di posa, così centrale durante tutta l'era dello *studio system*.

Sul piano infrastrutturale, è utile ricordare come gli accordi bilaterali formalizzati tra Italia e Stati Uniti durante gli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta agevolino la rigenerazione dei teatri di posa, degli studi di registrazione e dei laboratori di sviluppo e stampa, nonché la creazione di nuove figure professionali funzionali all'intermediazione in settori come la logistica e la comunicazione. Ma al tempo stesso, gli accordi sono un sintomo di una più generale capacità dell'industria italiana – e in particolare dell'ANICA – di intessere relazioni significative con le proprie omologhe straniere e con le autorità del proprio Paese. Se gli accordi con la MPEA costituiscono l'aspetto più visibile di questo processo diplomatico, la partnership con la Francia, iniziata con il pionieristico accordo del 1946²³, costituisce solo il primo nodo di una complessa rete di rapporti, intessuta lungo il corso di tutti gli anni Cinquanta e che si estende dalla Spagna alla Jugoslavia, passando per la Germania Ovest e le nazioni del Benelux. Accordi bilaterali, che costituiscono spesso la base per formule tripartite e nelle quali rientrano a diverso titolo, come partner, finanziatori statunitensi: le prime fasi della realizzazione di *Stazione termini* (Vittorio De Sica, 1953) e la lavorazione in Jugoslavia di *War and Peace* (*Guerra e pace*, King Vidor, 1956), due degli studi di caso che vengono indagati in questo numero speciale, sono esempi indicativi della fase aurorale di tali fenomeni. Al tempo stesso, la centralità assunta da Eitel Monaco e in generale da ANICA all'interno del Groupe Parlementaire Européen pour le Cinéma (GPEC), o più in generale nelle iniziative finalizzate alla creazione di un mercato comune europeo del cinema²⁴, è una testimonianza del ruolo

propulsivo dell'industria italiana all'interno di tali reti di relazioni. La possibilità offerta alle *majors* di reinvestire in Italia i proventi di distribuzione dei propri prodotti innesca un circolo virtuoso che giova anche all'industria locale. Sempre più frequenti si fanno, oltre alle cosiddette *runaway productions* interamente statunitensi, le varie forme di partecipazione americana a film promossi da case italiane, oppure a progetti che coinvolgono anche altri Paesi europei. Le innovazioni tecnologiche introdotte consentono alla cinematografia italiana di ritagliarsi un ruolo da protagonista, sia nella progettazione di iniziative tendenti a creare un mercato comune europeo che come potenziale concorrente all'egemonia hollywoodiana su una scala sempre più globale. Una simile interazione tra realtà nazionali differenti porta, dunque, all'affermazione di una serie di soluzioni e modelli che hanno un inevitabile impatto sulle forme dell'immaginario, sulle vertenze di contrattazione capitale-lavoro e sui modelli di gestione finanziaria. In ultima analisi, nel periodo storico preso in esame si assiste a una reciproca contaminazione tra le diverse cinematografie che, mosse da capacità e obiettivi differenti, si sono aperte a forme di collaborazione molteplici, che hanno modificato l'organizzazione del lavoro, le competenze, le tecnologie, le composizioni dei cast artistici e le formule di import-export.

Alla luce dei più recenti aggiornamenti storiografici, l'obiettivo del presente numero di "Immagine" è di diffondere i risultati di alcuni studi inediti relativi alla rete finanziaria, produttiva e distributiva creatasi tra l'Italia e le altre cinematografie nazionali del secondo dopoguerra, sia in relazione alle finalità e alle prassi dell'industria hollywoodiana, sia nell'ottica del successivo affermarsi di un 'interesse italiano' sempre più improntato all'internazionalizzazione della produzione e del mercato. Il proposito è quello di arricchire il panorama relativo a un contesto storico basato su principi di multilateralità, nell'intento di delineare la natura estremamente complessa dei rapporti tra differenti istanze e agenzie sia all'interno del contesto europeo che in relazione all'asse Italia-Stati Uniti.

Pur prendendo atto delle incoerenze e delle intersezioni concettuali che inevitabilmente attraversano i diversi saggi, l'ordine dei contributi

si propone di rispettare un andamento cronologico, muovendo dalla fine del conflitto per giungere al termine del decennio successivo, con il proposito di restituire la progressiva articolazione storica dei fenomeni analizzati. La partitura tiene conto dell'alternanza tra contributi guidati da uno sguardo panoramico e l'approfondimento di specifici studi di caso, nella fiducia che un criterio di tal genere riuscirà a evidenziare le connessioni tra le successive fasi del quadro generale e le sue ricadute sulle politiche produttive.

L'apertura del fascicolo è dunque affidata a Francesca Tesi, che ricostruisce i rapporti economici tra la compagnia cinematografica statunitense United Artists e la sua omologa italiana Artisti Associati. Concentrandosi sugli anni dell'immediato dopoguerra e basandosi su fonti archivistiche americane, Tesi esamina le complesse vicende societarie e legali che segnano la distribuzione del cinema hollywoodiano nel nostro Paese. Nel secondo intervento, Maria Elena D'Amelio affronta il caso di *Prince of Foxes* (Henry King, 1949), che si dà come paradigmatico della prima fase di sviluppo della 'Hollywood sul Tevere'. Coniugando la ricerca d'archivio con l'analisi del testo filmico, il saggio di D'Amelio delinea le traiettorie di circolazione di capitali, professionisti e pratiche produttive tra Stati Uniti, Italia e San Marino, secondo una prospettiva micro-storiografica che si propone come sintesi di dinamiche transnazionali e di valorizzazione di location periferiche. Di seguito, il saggio proposto da Enrico Gheller fornisce un quadro d'insieme delle ambigue relazioni tra organizzazioni sindacali italiane e le *major* americane, le quali hanno un ruolo catalizzatore nella scissione delle sigle sindacali cinematografiche: una separazione che segue di qualche anno quella delle sigle confederali, e solo di qualche mese gli accordi ANICA-MPEA. Gheller evidenzia il ruolo mutevole dei sindacati italiani, che negli anni del dopoguerra alternano pratica del conflitto e collaborazione con il capitale americano, spesso aderendo a logiche di natura apertamente neocorporativista. Il caso di studio approfondito da Costanza Salvi nel quarto intervento è relativo a *Stazione Termini* di Vittorio De Sica. Superando la dicotomia tra neorealismo e cinema americano, l'articolo pone enfasi sulla rappresentazione spaziale all'interno del film, individuando lo

scalo romano come preciso punto di intersezione tra due approcci discorsivi e due stili cinematografici. Portandoci alla fine degli anni Cinquanta, il contributo di Matteo Citrini prende in esame le iniziative promosse dalle cinematografie continentali nel quadro della composizione del Mercato comune europeo (MCE). L'autore dimostra come le fasi iniziali della transizione all'MCE veda le sfere decisionali dell'industria cinematografica europea 'dei Sei' agire per affrontare problemi transnazionali, tramite il Bureau International du Cinéma e il Comité des Industries Cinématographiques Européennes che divengono poli di *policy-making* e canali di dialogo con le nuove istituzioni internazionali. A Cosimo Tassinari spetta dunque il compito di chiudere il fascicolo con la ricostruzione delle particolari vicende economico-finanziarie che permettono la realizzazione di *Guerra e pace* di King Vidor. Visto come film-cerniera in un periodo cruciale per il cinema italiano, il film considerato riflette una stretta commistione di interessi e strategie produttive tra l'industria nazionale, le *major* hollywoodiane, gli istituti di credito e diverse realtà finanziarie (pubbliche e private, nazionali e internazionali).

- ¹ L. Bizzarri, L. Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti, 1958, p. 45.
- ² Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 96-106.
- ³ G.P. Brunetta, *La lunga marcia del cinema americano in Italia tra fascismo e guerra fredda*, in G.P. Brunetta; D.W. Ellwood (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, Firenze, La casa Usher, 1991, p. 82.
- ⁴ E. Di Nolfo, *La diplomazia del cinema americano*, in G.P. Brunetta, D.W. Ellwood (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, cit., p. 37.
- ⁵ B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 68.
- ⁶ T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 16-17.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Cfr. A. Cooper, R. Meeuf (eds), *Projecting the World. Representing the "Foreign" in Classical Hollywood*, Detroit, Wayne State University Press, 2017, pp. 9-38.
- ⁹ S. Cinotto, G. Crisanti (a cura di), *Un oceano di stile. Produzione e consumo di Made in Italy negli Stati Uniti del dopoguerra*, Udine-Milano, Mimesis, 2023, p. 10.
- ¹⁰ M. Scaglioni (a cura di), *Cinema Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020, p. 23.
- ¹¹ D. Garofalo, *C'era una volta in America. Storia del cinema italiano negli Stati Uniti 1946-2000*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023, p. 13.
- ¹² D. Treveri Gennari, *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*, New York-London, Routledge, 2009, p. xvii.
- ¹³ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, New York-London, Routledge, 2017, p. 2.
- ¹⁴ F. di Chio, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari. Dalle origini alla Seconda guerra mondiale*, Milano, Vita e Pensiero, 2021, pp. 10-11.
- ¹⁵ Cfr. F. di Chio, *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/ Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero*, "Schermi", a. vi, n. 12, 2022, pp. 95-111; F. di Chio, *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/ Parte 2 – Dal finanziamento dei film al finanziamento dell'ANICA*, "Schermi", a. vii, n. 13, 2023, pp. 169-191.
- ¹⁶ D. Steinhart, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland, University of California Press, 2019, p. 3.