

Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930 – 1950)

Dottorando
Paola Maganzani

Relatore
Giulia Fanara



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930 – 1950)

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Scuola di dottorato in Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale

Paola Maganzani
Matricola 1743531

Relatore
Giulia Fanara

Correlatori
Barbara Corsi, Luca Mazzei

A.A. 2019-2020

INDICE

Forme di collaborazione e di coproduzione nel cinema italiano (1930 – 1950)

Introduzione - 1 -

Stato dell'arte e cornice teorica di riferimento - 5 -

CAPITOLO I

Premesse: il cosmopolitismo cinematografico negli anni Venti - 7 -

Geopolitica e produzione europea - 14 -

Produzioni transnazionali dopo l'avvento del sonoro in Italia - 31 -

Nuovi assetti organizzativi e commerciali tra autarchia e internazionalismo

cinematografico - 42 -

CAPITOLO II

Politica e industria culturale nel cinema italiano tra le due guerre - 58 -

Accordi e scambi commerciali italo-spagnoli (1939 – 1943) - 87 -

Collaborazioni e scambi internazionali nel secondo dopoguerra - 101 -

CAPITOLO III

L'istituzionalizzazione delle coproduzioni cinematografiche	- 109 -
Le coproduzioni cinematografiche secondo la critica	- 120 -
Le prime coproduzioni italo-francesi	- 128 -
<i>Conclusioni</i>	- 144 -
Bibliografia	- 149 -
Indice dei film	- 160 -

Introduzione

La ricerca prende in esame le collaborazioni cinematografiche italiane in ambito europeo nell'arco del ventennio dal 1930 al 1950. Come è noto, con l'avvento del sonoro e la nascita di Cinecittà, il cinema italiano visse una nuova fase produttiva, posta sotto lo stretto controllo politico e finanziario del regime fascista. Nonostante il clima autarchico, appariva evidente come la manifestazione della volontà politica fosse orientata all'internazionalizzazione del cinema nazionale. L'Italia cercò di conformarsi alle esigenze imposte dal mercato attraverso iniziative di collaborazione con le maggiori cinematografie europee e concluse trattative con la Germania, la Francia, l'Inghilterra e la Spagna per garantire alla produzione nazionale una collocazione anche al di fuori dei propri confini geografici.

Alla fine degli anni Quaranta i principali Paesi europei attivarono meccanismi di finanziamento e di sviluppo per la produzione cinematografica con l'idea che l'aiuto al cinema fosse una componente essenziale per la crescita culturale, mentre la collaborazione tra due o più case di produzione auspicava risultati economici promettenti nei rispettivi mercati. È appunto l'internazionalità europea del film in quanto fondamento di quell'indirizzo industriale del cinema intrapreso in maniera decisiva negli anni Trenta, insieme alla difesa dell'identità culturale nazionale, a rappresentare il tema dominante di questa ricerca. L'argomento è ancora poco esplorato in quanto gli studi sul cinema italiano hanno fornito nella maggior parte dei casi una chiave di lettura teorica, estetica, formale della storiografia cinematografica, lasciando nell'ombra i fatti che portarono alla realizzazione di iniziative di notevole impatto economico e produttivo. Tuttavia, a seguito degli accordi ufficiali di coproduzione cinematografica, l'argomento è divenuto materia di discussione e confronto, per cui un numero crescente di critici, cineasti e intellettuali ha dedicato saggi e articoli ad un tema che sollecitava una presa di posizione, invocando un'analisi dei risultati ottenuti dalle prime coproduzioni. Ci sono pertanto sufficienti motivi che spingono a ragionare sul fatto che le coproduzioni, nel senso letterale del termine, sembrano intersecare solo marginalmente il ventennio oggetto di questo studio. In realtà

proprio questo attraversamento pone degli interrogativi interessanti sulle collaborazioni cinematografiche come percorso progressivamente confluito in un modello che si prefigurava come strumento di collaborazione istituzionalizzata secondo criteri predefiniti e assegnati dai paesi coinvolti.

Nel primo capitolo si delinea il quadro della situazione europea, con un approccio orientato al contesto storico e geopolitico dell'attività produttiva cinematografica e un focus sulla produzione italiana e sulle prime collaborazioni avviate con le principali industrie cinematografiche d'Europa per dar seguito ad una progressiva internazionalizzazione del cinema italiano e ad una valorizzazione delle capacità e delle risorse dell'industria produttiva nazionale.

Il secondo capitolo è incentrato sull'assetto dell'industria culturale del cinema italiano tra le due guerre. La produzione cinematografica italiana di quel periodo attraversava un periodo di crisi profonda e nonostante il sostegno statale a mezzo di contributi a fondo perduto e dell'approvazione di nuove Leggi a tutela della produzione italiana, l'attività cinematografica appariva comunque fragile e non strutturata. La nascita della Direzione Generale per la Cinematografia e i maggiori stanziamenti a favore dell'industria cinematografica produssero un aumento della produzione italiana, anche attraverso degli accordi di collaborazione. Alcuni film di grande impegno finanziario destinati ai mercati esteri divennero l'emblema di un cinema «internazionale» come soluzione politica e commerciale europea e diedero vita a un movimento cosmopolita, già messo in evidenza all'epoca del muto (anche perché il film muto non conosce frontiere linguistiche), con l'effetto che i set cinematografici parigini, berlinesi, londinesi e romani si trasformarono in luoghi di raccolta di saperi diversi, centri della cultura frequentati da cineasti, attori, maestranze di ogni nazionalità. Un ruolo centrale nelle politiche del governo era rappresentato da Cinecittà, motore di promozione dell'immagine italiana nel mondo, dispone di grandi teatri e sofisticate attrezzature ideali per ospitare i set cinematografici di produzioni dirette dai grandi registi e da cast internazionali.

La seconda parte è dedicata alle collaborazioni italo-francesi e italo-tedesche che popolarono le pagine della stampa specializzata e dei quotidiani dell'epoca, annunciando importanti produzioni con registi stranieri come Pierre Chenal, Marcel l'Herbier, Jean

Epstein, Jean Renoir, Fedor Ozep, oltre a dare risonanza alla politica cinematografica nazionale. Un altro importante obiettivo della Direzione Generale per la Cinematografia è costituito dagli accordi italo-spagnoli. Dopo il 1935 l'Italia è intenzionata a conquistare il mercato spagnolo e attiva una serie di iniziative che sono sintetizzabili in due attività principali: la distribuzione dei film italiani in Spagna e la produzione di film italo-spagnoli negli studi cinematografici di Cinecittà, cui affianca la distribuzione in Spagna dei cinegiornali Luce e la diffusione della stampa di propaganda.

Il terzo capitolo è dedicato alle coproduzioni e alla loro istituzionalizzazione. I primi provvedimenti legislativi vengono conclusi nel secondo dopoguerra e danno vita agli accordi preliminari italo-francesi con i quali prende avvio una fase provvisoria di circa un anno prima della firma del protocollo ufficiale italo-francese del 1948. Tali misure consentivano di ottenere il riconoscimento giuridico della doppia nazionalità dei film realizzati in coproduzione con la Francia. Ciò si tradusse nell'incremento dei progetti conformati a questa nuova prassi riconosciuta dal sistema produttivo dei due paesi, alcuni dei quali già in essere anche se non ufficializzati. In effetti, alcuni critici affermarono che la novità era il riconoscimento legale dello status di coproduzione. Ciò comportava degli obblighi precisi per gli autori e i produttori di film in coproduzione, di organizzare il cast artistico, tecnici e attori in maniera proporzionale alle quote di finanziamento dei paesi partecipanti. Le conseguenze riguardarono in modo predominante il rischio di dar seguito ad una impostazione puramente schematica e burocratica, compromettendo la qualità e l'originalità delle rispettive produzioni nazionali, ed è su questo tema che si accese il dibattito di cineasti e critici, a partire dai primi diretti interessati Clair e De Sica, nelle posizioni di presidente e vicepresidente dell'Accademia internazionale del film. Buona parte della critica riconobbe l'importanza della commerciabilità delle coproduzioni ma anche una perdita della loro artisticità ed identità. Nella seconda parte si affronta il caso delle prime coproduzioni italo-francesi illustrando la complessa rete di relazioni e di accordi di produzione e distribuzione messe a punto per la realizzazione del film ed il riconoscimento della doppia nazionalità.

Considerando gli esiti di tale ricerca si giunge alla considerazione che le collaborazioni sono state sollecitate da trasformazioni e da riassetamenti sia professionali

sia estetici e culturali, e nello stesso tempo hanno rappresentato una risorsa per i mercati nazionali e un possibile modello di sviluppo da contrapporre al dominio cinematografico americano. Nel confronto con il cinema d'oltreoceano in continua evoluzione, che ha continuato ad essere il più diffuso e apprezzato ovunque, le cinematografie nazionali si sono trovate a dover decidere se appoggiarne o contrastarne l'esempio, ma in ogni caso hanno dovuto rapportarsi ad esso.

L'Europa cinematografica si è proposta come un «mosaico di culture», in cui far confluire i diversi apporti sia delle grandi cinematografie nazionali sia delle aree culturali più o meno omogenee quali i Paesi latini, quelli scandinavi, la Mitteleuropa, i Paesi dell'Est. Tuttavia, al di là delle specificità nazionali, molto presto l'Europa ha manifestato una speciale vocazione verso il film «d'arte» o d'autore, propensione che ha condizionato il suo cinema non solo come forma artistica, ma anche come vera e propria industria. La formazione dell'identità dell'Europa cinematografica è stata profondamente influenzata dalle forme artistiche tradizionali (il teatro, la musica, la letteratura) e dalla ricerca estetica di nuovi linguaggi filmici, mentre l'idea di cinema europeo ha preso consistenza nel secondo dopoguerra con i primi accordi di collaborazione internazionale nel campo della produzione cinematografica.

Stato dell'arte e cornice teorica di riferimento

La letteratura di riferimento per il contesto italiano è rappresentata principalmente da contributi e saggi di ricerca pubblicati nell'ambito di opere monografiche e collane di storia del cinema italiano. Allo stato attuale si osserva che nell'ambito della storia internazionale del cinema, la documentazione riferita alle forme di collaborazione cinematografica tra l'Italia e gli altri paesi europei appare definita in maniera sommaria e generalizzata; ciò è dovuto in parte al fatto che le prime esperienze collaborative e di co-produzione avvenivano spesso in forma «ufficiosa» e accordi non sanciti da un apposito contratto scritto. altrettanto indicativi sono i dati economici e finanziari delle collaborazioni europee del ventennio dal 1930 al 1950 che talvolta compaiono sulle riviste e i periodici dell'epoca.¹

I primi testi critici sulle coproduzioni italiane risalgono all'inizio degli anni Cinquanta, alcuni dei quali annessi a compendi sull'industria cinematografica italiana. Nel 1958 viene pubblicato uno dei primi studi economici sull'industria cinematografica in Italia dedicato ai fondamenti dell'industria del cinema italiano divenendo un testo di riferimento

¹ La letteratura inerente alle collaborazioni del cinema italiano ed europeo si avvale degli studi di Gian Piero Brunetta sulla storia del cinema italiano, insieme ad importanti contributi di Alberto Farassino, Giovanni Spagnoletti, Umberto Rossi. Per maggiori approfondimenti sulla storia del cinema italiano e sulle collaborazioni europee durante il periodo 1930 – 1950, si rimanda ai fondamentali testi di: G. P. Brunetta, *Storia del Cinema Italiano* Volume 2, Editori Riuniti, Roma 2001; A. Bernardini, "Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo", (G.P. Brunetta, cur.), *Storia del cinema mondiale*, Volume primo, *L'Europa, Miti, Luoghi, Divi*, Einaudi, Torino 1999; A. Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre", (G.P. Brunetta, cur.), B. Corsi, "L'utopia dell'unione cinematografica europea", (G.P. Brunetta, cur.), *L'Europa: Miti, Luoghi, Divi*, vol. I, Einaudi, Torino 1999, p. 721-735; G. P. Brunetta, "I cinquant'anni dell'Anica. Appunti per una storia dell'Anica", *Cinema d'oggi: settimanale d'informazioni cinematografiche*, Allegato al n. 18-19, 20 ottobre 1994; Monaco, E. «La scoperta dell'Europa.» *Filmcritica*, n. 22-23 marzo-aprile 1953, p. 91; ai saggi contenuti nella collana del Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano*, di: G. Spagnoletti, "Il modello tedesco", *Storia del cinema italiano*, Volume IV (1924-1933), Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Marsilio, Venezia 2014; C. Caranti, "I mutamenti nelle strutture produttive", *Storia del cinema italiano vol. IV, 1924-1933*; U. Rossi, "Il mondo delle coproduzioni", *Storia del cinema italiano* Volume IX (1954-1959), Edizioni di Bianco e nero, Roma - Marsilio, Venezia 2004, p. 431-441.

di un argomento peraltro ancora poco trattato.²

Il patrimonio archivistico di riferimento è costituito dalla documentazione di natura finanziaria e storiografica dai bilanci e dalle annesse relazioni, oltre alla corrispondenza all'interno del Fondo Sofindit - Società Finanziaria Industriale Italiana, nell'Archivio Storico della Banca Commerciale Italiana di Banca Intesa a Milano; nonché dalla documentazione della Direzione Centrale per la Cinematografia nella consistenza presente nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, e dai fascicoli dei lungometraggi di nazionalità italiana. I fondi archivistici del Museo del Cinema di Torino, conservati presso la Biblioteca "Mario Gromo", tra cui si ricorda il Fondo Pittaluga, segnatura A248/11), la Biblioteca Luigi Chiarini presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, dalla Biblioteca Renzo Renzi e dalla Cineteca di Bologna), tra i fondi privati si considera ad esempio il Fondo Toeplitz presso Banca Intesa San Paolo, fascicolo 1, Toeplitz G., 1929 – 1938, N. 130/a-b con riferimento alla società Toeplitz Productions Ltd. presso la filiale BCI di Londra.

I contributi pubblicati sui quotidiani e sulle riviste dell'epoca che costituiscono fonti documentarie significative per contestualizzare le informazioni legate alla produzione cinematografica con l'assetto politico ed economico italiano ed europeo.³

² Tra i soggetti di riferimento che hanno illustrato la storia economica del cinema: E. Giannelli, *Cinema Europeo*, Icas Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953; E. Giannelli, *Appunti sugli aspetti economici della cinematografia*, Centro sperimentale di cinematografia, Roma 1954. Il testo pubblica in appendice il primo accordo di coproduzione italo-francese siglato nel 1949; L. Solaroli, L. Bizzarri, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze 1958; P. Bächlin, *Il cinema come industria: storia economica del film*, Feltrinelli, Milano 1958; L. Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, Editori riuniti, Roma 1980; B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001; J. A. Gili, A. Tassone, *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*, Il Castoro, Milano 1995.

³ Lo spoglio delle riviste italiane tra cui *Al cinema*, *Bianco & Nero*, *Cinema*, *Cinema Illustrazione*, *Cine-gazzettino*, *Cinemondo*, *Cinemundus*, *l'Eco del cinema*, *Film*, *La Rivista Cinematografica*; per i quotidiani *Il Corriere della Sera*, *La Stampa*, *L'Italia Letteraria*, *La Gazzetta di Venezia*, *Il Messaggero*, *Il Tevere*, *L'Impero*, *Il Lavoro Fascista*, ecc.; i periodici stranieri, tra cui *Variety*, *Picturegoer*, *Film Pictorial*, *Film Weekly*, *Film Kurier*, *Pour Vous*, *Cine monde*, *Cinéa*, *Comœdia*, *La Semaine Francaise*, *Le Figaro*, *L'Intransigeant*, ecc.

CAPITOLO I

Premesse: il cosmopolitismo cinematografico negli anni Venti

Forme di collaborazione cinematografica erano ricorrenti sin dai tempi del muto, in virtù di quel multiculturalismo che caratterizzava il cinema degli anni Dieci e che concretamente era rappresentato da opere cinematografiche a dimensione internazionale sia nella produzione che nella composizione del cast artistico e tecnico.⁴ Le collaborazioni cinematografiche passavano attraverso una rete di scambi e accordi favoriti da una volontà politica condivisa. Con la Germania i rapporti di collaborazione si intensificano soprattutto in concomitanza dell'avvicinamento politico tra i due paesi, che si traduce in uno stretto rapporto cinematografico. La Germania è un ricco centro della cultura cinematografica europea sin dagli anni Venti e possiede gli studi più grandi e meglio attrezzati d'Europa: la Universum Film AG, meglio conosciuta come Ufa è una combinazione di Stato e interessi privati. Fondata nel 1919, oltre ad occupare una posizione dominante tra le aziende del cinema tedesco, ha anche costruito una rete distributiva propria, e dispone di proprie sale cinematografiche. La Società accentra tutte le attività artistiche, economiche e tecniche del cinema tedesco. La cinematografia tedesca è completamente al servizio dei fini politici dello Stato. Costituita in seguito a disposizione del Ministro della Propaganda del Reich, Goebbels, non ha soltanto il compito di riunire sotto di sé tutte le società di produzione già esistenti, ma anche di riassumere gli interessi tecnici ed economici della cinematografia tedesca e di provvedere al finanziamento di tutti gli organi in essa compresi. La Bavaria-Filmkunst, la Berlin-Film, la Prag-Film, la Terra-Filmkunst, la Tobis-Filmkunst, la Ufa-Filmkunst, la Wien-Film e la Deutsche-Zeichenfilm, dipendono direttamente da Ufa sia per

⁴ A. Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre, (G.P. Brunetta, cur.), *Storia del cinema mondiale*, Volume primo, *L'Europa, Miti, Luoghi, Divi*, Einaudi, Torino 1999, p. 486.

quanto riguarda la produzione, che per la parte finanziaria. Tra queste spicca la Tobis Filmkunst GmbH – Berlino. Il nome Tobis (abbreviazione di Tonbild-Syndikat, nato con l'inizio della cinematografia sonora) è legato ad alcuni fra i più lusinghieri successi internazionali della cinematografia tedesca, di elevato livello artistico.

Una delle prime testimonianze di collaborazione è nel film *Wera Mirzewa* (*L'ultimo convegno*, 1928) un dramma poliziesco di Rudolf Meinert, diretto da Giulio Antamoro e interpretato da Maria Jacobini e Jean Angelo. Il film è girato tra il 1927 e il 1928 nei teatri della Filmwerke Staaken di Berlino ed è forse tra i primi a ricevere l'attenzione della stampa specializzata con una doppia pagina di presentazione di «una grande combinazione italo-tedesca».⁵ L'attività produttiva esistente tra i due paesi si evince anche dalle collaborazioni con la Greenbaum Film GmbH. Con questa casa di produzione Righelli firma *Il maestro del mondo* (1927), *Il presidente* (1927/28) e *Il corriere segreto* (*Der Geheime Kurier*, 1928); tra gli attori che lavorano nello stesso periodo per Greenbaum Mario Bonnard è regista insieme a Guido Parish del film *Die Flucht in den Zirkus* (1926), interpretato da Marcella Albani. Nel 1928 viene sottoscritto un importante accordo internazionale tra la Pittaluga e la Terra Film di Berlino, per mezzo del quale le due società si impegnano nella produzione in compartecipazione europea: esso prevede l'immediata realizzazione di quattro grandi film: due da girarsi in Italia con direzione italiana, due da girarsi in Germania con direzione tedesca e attori dei due Paesi che partecipano all'accordo.⁶ Parallelamente vengono sottoscritti gli accordi per lo scambio di produzione e per i noleggi di film controllati dalle due aziende sono sanciti da un importante contratto con la "Terra-Film"⁷, che a sua volta collabora con l'inglese "Ideal" e con la francese "Cineromans"⁸.

Fondata a Berlino nel 1920, la Terra Filmkunst GmbH è la più importante organizzazione tedesca dopo la Ufa.⁹ Fra i più importanti accordi conclusi dalla Terra Film

⁵ "Wera Mirzewa", *Cinematografo*, n.22, 25 dicembre 1927, p. 14-15.

⁶ E. Roma, "Sulla via degli accordi internazionali", *L'economia nazionale* n. 8, agosto 1928, p. 167-168.

⁷ M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Edizioni Libreria Sapere, Napoli 1986, p. 86.

⁸ La dicitura corretta è Société des Ciné-Romans una società che realizzava coproduzioni con Pathé Consortium Cinéma. F. Fiorentino, G. Ferrara, *Storia dell'industria cinematografica*, Volume 1, parte seconda, Accademia S.r.l. Roma, 1971, p. 74-75.

⁹ La tedesca Terra Filmkunst GmbH sorge dalla fusione della Tobis Rota AG e della Terra Filmverleih GmbH. I film della Terra sono girati negli stabilimenti della Ufa a Babelsberg o a

quelli denominati Terra-Pan-Film Vienna; Terra-Cineromans-British International Pictures Ltd; e quello della Terra-Ideal film di Londra, che assicura il collocamento sul territorio inglese di tutta la produzione della Terra. I suoi stabilimenti hanno sede a Berlino-Marienfeld e le sue nove agenzie nelle principali città della Germania.

La realizzazione de *Il Carnevale di Venezia*, con «intendimenti internazionali»¹⁰, che doveva essere il primo film della rinascita della cinematografia italiana e un biglietto da visita da presentare all'estero non ottiene il successo auspicato, pur essendo una super-produzione italiana dai requisiti di dignità artistica e di buona esecuzione tecnica.¹¹ L'accoglienza del film alla *première* tedesca tenutasi nel *Mozartsaal* della Terra Film, è documentata dalla rivista *Kines* in questi toni:

se col suo “Carnevale di Venezia” Stefano Pittaluga non ha inteso raggiungere un'affermazione di carattere finanziario, è d'uopo ritenere ch'egli abbia mirato ben altro e che ben altro sia stato lo scopo che egli si è ripromesso quando il suo film ha incominciato a girare per l'Italia. Esso doveva — e deve — costituire una garanzia: la garanzia che sarà utile e pratica cosa addivenire, finalmente, alla formazione di un Consorzio europeo che rappresenti per la vecchia Europa, ciò che per Hollywood rappresenta l'immenso mercato interno degli Stati Uniti: la garanzia che con questo vario sfruttamento continentale il costo del negativo venga senz'altro ricoperto e cautelato: la garanzia, infine, che la Società Anonima Pittaluga, può legittimamente aspirare a farsi promotrice del progettato Consorzio, se è vero — ed è vero — ch'essa ha l'onore d'essere l'esponente maggiore, per non dir l'unico, della nostra superstita industria.¹²

La Terra-Film mise in cantiere anche numerosi film di ascendenza italiana distribuiti in Italia da Pittaluga, cui partecipò un contingente di attori registi e tecnici italiani, in particolare Gennaro Righelli, Maria e Diomira Jacobini e Angelo Ferrari. In Germania Righelli firma la regia di due pellicole di produzione Terra-Film: *Il dominio delle tenebre* (*Svengali!*, 1927) e *Gli esiliati del Volga* (*Heimweh*, 1927). L'accordo con la *Terra* era una maglia particolarmente importante nella rete contrattuale italo-tedesca, che confermava l'esistenza di un legame

Tempelhof, nonché in quelli della Prag-Film A.G. a Praga, e in quelli di Amsterdam e dell'Aja; G. Marotta, “L'organizzazione industriale della cinematografia tedesca”, *Il cinema tedesco*, Germania Film S.A. Roma 1942, p. 19.

¹⁰ R. Quattrocchi, *Kines*, 7 gennaio 1928.

¹¹ F. Marulli, *Cinemalia*, 2 febbraio 1928; art. 1 legge 16 giugno 1927, n. 1121, *Italia Taglia*, Banca dati per la revisione cinematografica del dicembre 1927.

¹² *Kines*, Roma 7 gennaio 1928.

politico e cinematografico con la grande impresa tedesca e la prospettiva di ampliare la produzione in compartecipazione, favorendo i relativi scambi commerciali e i noleggi di pellicole.

La stampa professionale berlinese, tra cui *Film-Kurier*, *Licht-Bild-Bühne*, *Der Film* e *Film Journal* non mancò di dare spazio alle iniziative di Pittaluga nella capitale del Reich, auspicando la conclusione di accordi sempre più stretti con la cinematografia italiana. Pittaluga rilasciò un'intervista alla *Licht-Bild-Bühne* sulla questione del contingentamento tedesco ottenendo esplicite dichiarazioni sulla reciprocità degli scambi, condizione essenziale per poter continuare quella collaborazione italo-tedesca; egli affermò di voler produrre una serie di grandi film europei intravedendo nella Germania straordinarie potenzialità tecniche e produttive.

I collegamenti tra le due potenze si articolavano in accordi a sostegno della produzione e della distribuzione, come testimonia l'accordo siglato nel 1924 dalla tedesca Ufa con il distributore francese Louis Albert, per regolarizzare la reciproca distribuzione.¹³ Le cronache dell'epoca pubblicavano notizie di visite agli stabilimenti della Cines di importanti personalità artistiche e del mondo produttivo come ad esempio l'incontro che avvenne a Roma con i Sig.ri Delac di Parigi e Mulleneisen di Berlino ritenuto preparatorio ai nuovi accordi di produzione internazionale fra l'Italia, la Francia e la Germania.¹⁴ Gli accordi riguardarono anche i territori d'oltreoceano dove Pittaluga, che aveva venduto film di sua produzione a ditte quali Paramount, Universal, First National, ed F.B.O., intendeva portare avanti importanti trattative non allo scopo solo di vendere singoli film in America, ma di dar vita ad una produzione in compartecipazione con ditte americane.

Pittaluga non condivideva appieno lo spirito europeo di creare un fronte comune per arginare in tutti i modi l'invasione della produzione americana e non intendeva negarsi la possibilità di dar vita ad alleanze opportunistiche con il nemico, che significava l'ampliamento e il miglioramento della produzione nazionale e una riduzione dei costi. Nondimeno, egli sosteneva l'iniziativa di creare una grande organizzazione che in forza

¹³ M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, GLF editori Laterza, Roma 2006, p. 155.

¹⁴ *Gente nostra*, Anno III n. 4, 25 gennaio 1931-IX.

della sua importanza e della qualità dei suoi prodotti trovasse accesso anche sul mercato americano, come soluzione della crisi cinematografica europea.

Una particolare vocazione del cinema italiano in termini di collaborazioni straniere riguardava la Francia. La cinematografia italiana e quella francese, non disponendo dell'organizzazione e dei mezzi finanziari per un ampio sfruttamento dei loro film sul mercato mondiale, si trovarono nella necessità di conseguire, sul mercato interno, l'autosufficienza produttiva. La limitata possibilità dell'uno e dell'altro mercato interno non consentiva, infatti, un aumento degli investimenti tale da permettere la realizzazione di film d'impostazione industriale a carattere internazionale; tuttavia, il fascino delle grandi produzioni colossali americane era notevole ma per poterle imitare occorreva una forte capacità imprenditoriale.

Dal cinema degli anni Venti del Novecento, le collaborazioni furono per l'Italia e la Francia un modo per raggiungere un pubblico internazionale attraverso produzioni di grande impegno finanziario e tecnico il cui successo era garantito dai più apprezzati attori del momento. L'uso del cinema in tale funzione, volta ad esaltare l'evento storico, e nello stesso tempo l'eredità della tradizione letteraria e teatrale costituirono le strade più battute dalle prime case di produzione europee. In particolar modo negli anni Trenta, numerosi cineasti francesi si affidarono agli studi romani (prima Cines, poi Cinecittà) per realizzare le versioni francesi dei loro film (vedi ad esempio *Il Fu Mattia Pascal*, *Tarakanova*, *Tosca*, ecc.).

Il governo fascista non era ancora pienamente consapevole dell'importanza del cinema, da un lato come strumento di manipolazione nella propaganda dei regimi totalitari, dall'altro come mezzo ed espressione della ricerca di «vie nazionali» spesso ripiegate sulle proprie specificità culturali. L'intervento più importante del governo nel settore cinematografico riguarda la censura e la fondazione dell'Istituto Luce come ente di propaganda e di costruzione del consenso al regime.¹⁵ La politica del governo si limita a

¹⁵ L'attività della S.A.S.P. copre un periodo di circa 20 anni dal 1919 anno di fondazione fino al 1936 anno di liquidazione della compagnia. Nel 1926 la S.A.S.P. di Pittaluga con il sostegno della BCI assorbe l'UCI con tutte le sue attrezzature, mentre l'anno successivo rafforza ulteriormente la sua posizione acquistando la Cines destinata ad avere un ruolo di primo piano nell'introduzione degli apparecchi sonori nel territorio nazionale. V. Zagarrio, "Schizofrenie del modello fascista", O. Caldiron, (cur.), *Storia del cinema italiano*, vol. V 1934-1939, Edizioni Bianco e nero, Roma - Marsilio, Venezia 2006, pp. 37-61.

proteggere i mercati con il meccanismo delle quote: una percentuale dei film distribuiti annualmente deve essere di produzione locale. La Legge 1121 del 16 giugno 1927 obbliga al contingentamento e a garantire le quote nazionali per limitare il numero dei film importati obbligando la programmazione di un certo numero di film italiani nelle sale cinematografiche; nel 1928 viene concluso l'accordo internazionale tra Luce e Ufa per la realizzazione di coproduzioni e scambio di film. In pratica, l'Europa si unisce in fronte unico contro la produzione americana che dominava il mercato mondiale, con la prospettiva di stabilire delle intese internazionali, per la «rinascita della industria cinematografica italiana secondo le moderne esigenze tecniche e commerciali».¹⁶ L'intesa mira sia alla produzione di pellicole italiane di grande valore artistico, sia al collocamento garantito preventivamente delle pellicole stesse sul mercato mondiale.

Nello stesso anno si costituisce l'Ente Nazionale per la Cinematografia (ENAC), un organismo semi-privato, con un capitale iniziale di 15 milioni con il compito di indirizzare l'attività dei distributori e regolare i rapporti con i produttori stranieri. In realtà i risultati ottenuti dall'Ente erano stati modesti e si erano limitati in sostanza a un accordo con l'Ufa. Nel 1930 l'Enac viene soppresso, a dimostrazione dello scarso contributo dato.¹⁷ Nell'ambito della produzione italiana l'Anonima Pittaluga è l'unica società che produce regolarmente nei suoi tre stabilimenti di produzione; dispone infatti di un grande teatro di posa a Roma (ex-Cines), di un secondo teatro a Torino (ex-Fert) e del teatro dell'ex-Itala Film di Torino. Nel 1928 la produzione italiana della Società Pittaluga, che ha un ruolo preminente nella produzione, nel noleggio e nell'esercizio di cinematografi, comprende 8 film con il proposito di raddoppiare nell'anno successivo, anche attraverso il rafforzamento della produzione in compartecipazione.

Pittaluga prevede di realizzare dai 16 ai 20 film nell'anno 1929, ma il mercato italiano ha limitate possibilità di redditività e l'esportazione non è ancora completamente organizzata; Pittaluga intende trovare nuovi accordi per il film italiano, in primo luogo si reca a Berlino per incontrare eminenti personalità dell'industria cinematografica americana e per cercare un appoggio finanziario. Il meccanismo più diffuso è quello del credito

¹⁶ "L'accordo Luce-Ufa", *Rivista del cinematografo* n. 6-7 giugno-luglio 1928, p. 88-89. F. Bono, "La Ufa alla conquista dell'Italia", *Immagine*, n. 34, 1996, p. 1-8

¹⁷ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 283.

garantito insieme ad un sussidio statale. Ciò significa che anche i distributori stranieri prendono parte alla produzione del film investendo capitali attraverso assegni o cambiali da recuperare attraverso gli incassi al box-office, ma non garantisce il successo del film.¹⁸

¹⁸ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 166. Un esempio noto dei tempi del muto è *Quo Vadis* (Gabriellino D'Annunzio, 1923), prodotto da Arturo Ambrosio per conto dell'Unione Cinematografica Italiana di cui Ambrosio era direttore generale tecnico e artistico. Il film ricevette un contributo dalla Germania a seguito di gravi difficoltà finanziarie incontrate durante la lavorazione, dietro la condizione di far co-dirigere il film dal tedesco Georg Jacoby. Fu un clamoroso insuccesso commerciale che contribuì al fallimento dell'U.C.I.

Geopolitica e produzione europea

Nel momento in cui si discutevano le sorti del cinema nazionale la critica concentrò l'attenzione sulla rinascita del film europeo auspicando una collaborazione tra industrie di paesi diversi, indirizzando l'attenzione sulla cosiddetta *Film Europe* un movimento cinematografico paneuropeo nato all'inizio degli anni Venti con l'obiettivo di definire le strategie di produzione cinematografica e le pratiche commerciali e di favorire una circolazione cinematografica transnazionale. L'industria cinematografica perseguì questa tendenza nel 1922-1924, con un primo tentativo di accordi di distribuzione reciproca tra i paesi europei, volti a costruire un mercato più ampio. Il passaggio alla cooperazione europea iniziò nel 1924, raggiunse il suo apice nel 1928-29 per poi declinare rapidamente. Alla fine del decennio alcuni paesi riuscirono effettivamente a sgretolare l'egemonia americana e ad aumentare la circolazione dei film europei attraverso contratti di distribuzione e leggi sulle quote.

Il sonoro contribuì al declino della *Film Europe* giacché le barriere linguistiche erano diventate un ostacolo alla produzione, si produsse pertanto un cortocircuito che rese l'assetto irrevocabilmente compromesso ed alimentò la «crisi della vocazione internazionalista del cinema europeo»¹⁹. Tuttavia, l'idea di un cinema paneuropeo e di una partnership artistica, tecnologica e finanziaria, rappresentava anche l'utopia di una visione del patrimonio culturale e intellettuale europeo da condividere e rafforzare, attraverso «un programma di accordi per aumentare il potenziale di guadagno del film».²⁰

Alcuni studiosi ritengono che la *Film Europe* sia contemporaneamente una strategia economica e una pratica culturale.²¹ Ciononostante, la disanima sui film nazionali o

¹⁹ M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, GLF editori Laterza, Roma 2006 pp. 155-156.

²⁰ Comunicati stampa 1927, Comunicato n. 9, 10 giugno 1927, *Fondo Pittaluga 201/2*, Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

²¹ A. Higson, R. Maltby, *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, University of Exeter Press, 1999; F. W. Ott, *The Great German Films*, Secaucus NJ, Citadel Press, 1986.

internazionali in ambito europeo è uno degli interrogativi che non trova una soluzione né dei sostenitori convinti.²² Il cinema, in quanto fonte ispiratrice di una lingua comune per l'Europa dei movimenti artistici, con l'avvento del sonoro e il determinarsi delle divisioni geopolitiche, rischiò di divenire o una formidabile arma di manipolazione delle coscienze nell'uso propagandistico dei regimi totalitari oppure, più diffusamente, si indirizzava, come detto sopra, all'individuazione di vie nazionali, perlopiù limitate a un ripiegamento sulle proprie specificità culturali.²³

Gli effetti della grande crisi economico-finanziaria e la conversione al sonoro sincronizzato nel cinema europeo ebbero delle conseguenze importanti per due motivi: la cristallizzazione del cinema nazionali e la distribuzione dei film ad altre nazioni. Interessate alle sorti di un cinema nazionale, le nazioni europee non di lingua inglese considerarono il cinema parlato come un'opportunità per superare il dominio dei film americani nei loro mercati interni. In termini molto generali, negli anni Venti si cercò di proteggere i mercati con il meccanismo delle quote: una certa percentuale dei film distribuiti annualmente doveva essere di produzione locale; nel decennio successivo si manifestò una forte crescita del nazionalismo culturale e del protezionismo economico.

Lo scenario europeo mostrava dei deboli segnali di ripresa. L'industria cinematografica britannica, a differenza di quella francese, aveva difficoltà a percepire il sonoro come soluzione al dominio americano, allo stesso tempo traeva da esso nuove opportunità di produzione per il cinema nazionale privilegiando ad esempio la commedia. L'industria cinematografica inglese nacque nel 1925 quando politicamente e industrialmente si profilava il pericolo della colonizzazione americana attraverso il cinema. L'industria americana era invece ampiamente sviluppata nelle proporzioni ormai note e il sistema ad integrazione verticale delle compagnie controllanti le imprese, non soltanto di produzione ma anche di distribuzione e di proiezione, forniva alle case americane il

²² Pittaluga era stato un promotore della Film Europe negli anni Venti, ma era anche risolutamente convinto di dover mantenere buoni rapporti con il mercato hollywoodiano. M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 115.

²³ Negli ultimi anni del muto, Gran Bretagna, Germania e Francia tentano di opporsi alla dominazione americana con iniziative paneuropee di produzione e distribuzione, che collettivamente sono note come *Film Europe* a cui aderirono le case di produzione dei principali paesi europei, nell'intento di dar vita ad un grande mercato competitivo.

monopolio virtuale del mercato cinematografico nella Gran Bretagna e nell'Impero britannico. L'80% dei film proiettati in Inghilterra era costituito da film americani, con percentuali fino al 90% se si considerano tutti i territori dell'Impero britannico.

Nel 1925 la Federazione delle Industrie Britanniche intervenne in difesa del patrimonio industriale del paese chiedendo allo Stato un regime di protezione per i produttori di film. Nell'aprile del 1927 il Parlamento approvò la Legge sulle Industrie Cinematografiche (tanto di produzione quanto di proiezione), ed in forza di questa legge i cinematografi del Regno Unito furono obbligati ad includere nei loro programmi una percentuale di film britannici fino al 20%. Quasi simultaneamente alla legge che assicurava ai produttori il collocamento dei loro film si costituì la «British International Pictures Limited» e l'Istituto per la Propaganda dei film britannici. La B.I.P. nacque sotto il patronato dello Stato e della Federazione delle Industrie e, sull'esempio delle grandi società d'oltre Atlantico, si propose di produrre film, di curarne il collocamento in Inghilterra, nell'Impero e all'estero e di assicurarsene, in Gran Bretagna, il massimo di proiezione acquistando il controllo di quanti più cinematografi possibile. La B.I.P. disponeva di un capitale di quasi cinque milioni di sterline (compreso quello delle sue compagnie sussidiarie di distribuzione); gli stabilimenti di produzione avevano sede ad Elstree presso Londra, e l'attività normale prevedeva circa una trentina di film all'anno, con una media di quattro film in produzione simultanea.

La B.I.P. disponeva di una vasta e complessa organizzazione, denominata «B.I.P. Export Limited», addetta alle vendite attraverso l'Impero e gli altri paesi. In alcuni paesi di maggiore interesse verso questi prodotti vennero impiantate società locali per la distribuzione. Come per gli altri paesi i *talkies* o film parlanti erano considerati un serio ostacolo alla esportazione in paesi fuori dell'orbita imperiale e degli Stati Uniti; la B.I.P. crea un dipartimento per l'applicazione di didascalie in lingue straniere e per collocare sul mercato europeo i propri film.²⁴ La percentuale dei film proiettati nel Regno Unito in confronto a quelli americani era pari al 28%, e in alcuni teatri arrivava fino al 40%. La «quota» ufficiale era fissata per il 1932 al 12%, ma la media prevista era del 20%. La scarsità

²⁴ Secondo le fonti i film di maggior successo distribuiti dalla B.I.P. erano *Atlantis* (1930), *The Flame of Love* (1930), *Night Birds* (1930), *Men Like These* (1931), "Tappe del cinema inglese", *Scenario* n. 5, giugno 1932, p. 21-24.

di produzione americana prevista fin dal 1931 si confermava nell'anno seguente, mentre i cinematografi di tutto il mondo chiedevano ansiosamente nuovi film. Il programma dei grandi produttori americani per il 1932 fu di 350 film parlati, (l'anno precedente ne avevano prodotti 550 e 700 nel 1930). Tutte le principali case cinematografiche americane diminuirono proporzionalmente la produzione annuale e le spese: la Paramount, che girava in media una sessantina di grandi film all'anno, ridusse la produzione ad una cinquantina, e le altre grandi case si erano trincerate dietro le stesse cifre. Fino a pochi anni prima i produttori americani consideravano normale spendere un milione di dollari per girare un film; un milione di dollari era ritenuto segno di qualità e un ottimo elemento di pubblicità, e i distributori solevano mettere nei loro contratti la clausola che il film fosse costato non meno di un milione. Warner Bros. e la maggioranza delle grandi case decisero di limitare il costo di produzione a 150.000 dollari.²⁵

In contrasto con Francia, Italia e Gran Bretagna, le cui industrie cinematografiche erano in grado di fornire solo una piccola parte dei film distribuiti nei loro mercati nazionali, la nozione di cinema nazionale in Germania ricopriva una posizione di forza. Nel 1930 e nel 1931 il numero di film hollywoodiani distribuiti in Germania si mantenne ben al di sotto della metà dei film tedeschi prodotti. A determinare la decisione di guardare alla Germania come al principale paese alleato contribuì in primo luogo l'Accordo di Parigi sulle licenze di sonorizzazione stipulato nel luglio del 1930 dalle Major americane e i gruppi tedeschi per la ripartizione del mercato mondiale del cinema: accordo nel quale Gran Bretagna, Francia e Italia erano considerate zone libere e rappresentavano una quota di mercato aperto.

Secondo i dati pubblicati dal Ministero del Commercio degli Stati Uniti d'America durante il 1931 il mercato tedesco acquistò dall'estero 138 film mentre 146 erano quelli prodotti dall'industria nazionale. Gli Stati Uniti assistettero ad una diminuzione di circa il 20% della cifra dei film esportati in Germania nel 1931 rispetto al numero delle esportazioni dell'anno precedente (da 97 film a 80). La Francia, al contrario, aumentò le esportazioni in Germania di parecchie unità rispetto al 1930 (da 13 film a 32). L'Italia ne esportò invece

²⁵ Uno dei più interessanti film della malavita americana, *The Guilty Generation* (1931), fu girato in soli quindici giorni e costò meno di 120.000 dollari, nonostante il cast d'eccezione e la grandiosità delle scene, *Scenario* n. 5, giugno 1932, p. 23.

soltanto tre.

La situazione generale del mercato tedesco mostrava segni di crisi, stando ai dati che si ricavavano dai bilanci del primo quadrimestre 1932. Infatti, mentre nella stagione 1929-30 l'incasso medio era stato di 100.000 dollari per film, nella stagione 1930-31 tale media scese a 75.000 dollari. Il numero della sale in Germania diminuì di 46 unità rispetto all'anno precedente.²⁶ Secondo le stime dell'epoca un film costava mediamente 650.000 marchi comprese le copie pronte per la proiezione, con i lanci diffusi alla vigilia delle varie «prime», e la produzione media del Reich è di 160 film.²⁷

La supremazia hollywoodiana sui mercati mondiali rischiò di essere messa in crisi dal sonoro a causa delle difficoltà del parlato. In un primo tempo Hollywood tentò di arginare questo pericolo producendo in America film in diverse versioni linguistiche, utilizzando attori stranieri. Se da un lato il sonoro sembrò offrire maggiori opportunità per un cinema nazionale nel suo mercato interno, allo stesso tempo esso pose anche un problema per quelle industrie che dipendevano dalla distribuzione straniera per una parte significativa delle loro entrate. I primi articoli allarmistici profilarono una crisi delle esportazioni di film americani ma la maggior parte dei produttori e della stampa specializzata non sembrò esserne preoccupata, in quanto le vendite all'estero non accennarono a diminuire.²⁸ In effetti la produzione italiana di questo periodo fu marginale e il mercato era dominato dai film hollywoodiani.

La seconda metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta rappresentarono per l'industria cinematografica italiana un momento piuttosto difficoltoso, caratterizzato dall'incostanza produttiva, associata, nel periodo del muto, a un elevato numero di case di produzione. La preponderanza del film sonoro sul film muto produsse dei cambiamenti

²⁶ "Situazione del mercato tedesco alla fine del 1931", *Scenario* n. 6 luglio 1932, p. 70.

²⁷ M.G., "Dietro lo schermo", *La Stampa*, 22 dicembre 1936, p. 3.

²⁸ "Sound Eliminates Much Export" *Variety*, no. 6, November 21, 1928; "European motion-picture industry in 1932", *Trade Information Bulletin* no. 815, p. 30, United States Commerce Department, Ed. by Office of Commercial Attaché, Rome. https://archive.org/details/europeanmotionpi00euro_1. (22 marzo 2019), «Legislation: no new legislation affecting American films is in immediate prospect. A law has been considered limiting dubbing to producing companies, which would force the dubbing of American films in Italy, but it has not yet received serious consideration»; «Legislazione: nessuna nuova legislazione riguardante i film americani è in prospettiva immediata. È stata considerata una legge che limita il doppiaggio alle società produttrici, che forzerebbe il doppiaggio dei film americani in Italia, ma non ha ancora ricevuto serie considerazioni» (*traduzione mia*).

nell'industria cinematografica che implicarono l'aumento dei costi di produzione e di organizzazione a carico delle case di cinematografiche attive negli anni 20. La Cines, ramo produttivo della S.A.S.P., Società Anonima Stefano Pittaluga, era l'unica che disponeva di nuovi studi attrezzati per la ripresa sonora, e di un complesso di prestigiose sale cinematografiche per la distribuzione dei prodotti in tutto il territorio nazionale.²⁹ L'approvazione di un disegno legislativo modellato sulle esigenze del gruppo societario garantì il pressoché totale monopolio di tutta la produzione nazionale.

L'intervento dello Stato nel settore cinematografico si tradusse anche in un progressivo controllo della produzione. Nicoli sottolinea come il fascismo intervenne attivamente in favore del cinema, manifestando il suo interesse a partire dal 1930.³⁰ Con i finanziamenti ottenuti la Cines di Pittaluga copriva il 95% della produzione nazionale ed era in sostanza l'unica industria cinematografica del Paese. La gestione delle risorse di produzione rappresentava il nucleo più dibattuto di un tema che era considerato il risultato di una politica «ambivalente» da parte del regime che appoggiava le iniziative imprenditoriali ad ampio raggio di Pittaluga senza occuparsi della riorganizzazione delle attività dell'industria cinematografica del paese. Pittaluga considerava di fondamentale importanza la collaborazione produttiva tra l'Italia, la Francia, la Germania e l'Inghilterra.

Nelle sue intenzioni questo significava sostituire allo «scambio commerciale» europeo il modello di «compartecipazione industriale» europeo, vale a dire uno schema di partecipazione capitalistica di un quarto per ciascuna delle quattro nazioni partecipanti all'intesa, a vantaggio di una maggiore liquidità per ciascuno, cosicché l'Italia finanziava un quarto della produzione inglese, un quarto della produzione tedesca, un quarto della produzione francese per ricevere un quarto del finanziamento della sua produzione rispettivamente dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Germania.³¹ Se in termini di produzione ciò consisteva nel mettere insieme le forze di due o più Case, di nazioni diverse, su quello

²⁹ Dal 1932 si aggiunsero la Caesar, la Tirrenia e la Safar. Le informazioni sulle case cinematografiche esistenti all'epoca sono note anche alla stampa d'oltreoceano: «There are four producing studios in Italy, the older being of course Cines, the others being as follows: Caesar Rome, Tirrenia Leghorn, Safar, Rome». "European Motion-Picture Industry in 1932", *Trade Information Bulletin* n. 815, p. 154.

³⁰ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 52-73

³¹ "Scambio commerciale o partecipazione industriale?", *Cinematografo*, n. 12, 7 agosto 1927, p. 5.

contenutistico, il film doveva essere adatto alla pluralità di un pubblico eterogeneo, di nazionalità e culture diverse;³² questi erano i presupposti per la realizzazione del film internazionale, unica via possibile per arginare la produzione americana, limitandone l'importazione al minimo indispensabile.

Ciò avveniva in contrasto con i sostenitori di una politica nazionale che non ritenevano opportuno stringere accordi con organismi europei od americani nel senso strettamente finanziario, vale a dire attraverso la costituzione di Società anonime con capitali misti; queste intese comportavano dei rischi poiché un controllo finanziario avrebbe influito inesorabilmente anche sul programma di lavorazione; tuttavia, l'apporto di capitali stranieri sembrò inopportuno per la rinascita dell'industria cinematografica. In questa prospettiva, a fronte di una produzione quantitativamente limitata era preferibile «produrre poco, ma superlativamente bene».³³ Una formula, quella della qualità della produzione, che puntualmente si ribadiva sulle pagine delle riviste e dei quotidiani nel corso del decennio che divenne l'emblema del governo dell'immagine sotto la direzione di Luigi Freddi. La produzione doveva necessariamente reperire i capitali e in Italia era indispensabile offrire al capitale le dovute garanzie, fra le quali in primo luogo i rimborsi erariali, i premi di qualità e la programmazione obbligatoria; per incentivare l'afflusso di capitale nell'industria cinematografica da iniziative individuali. La conquista dei mercati esteri doveva essere agevolata da accordi internazionali, ma non attraverso la costituzione di organizzazioni stabili, con capitali misti, ma tramite accordi stipulati di volta in volta, film per film, caso per caso, a seconda della contingenza e dell'opportunità del momento.

In questo senso l'attività all'estero di registi, attori e tecnici italiani svolta prevalentemente fra Parigi e Berlino, assunse la forma di un preciso progetto commerciale, politico e culturale, da cui trarre profitto, come ad esempio nel caso della Germania che cercò di favorire la collaborazione di Genina, Righelli, Antamoro, Bonnard, nel tentativo

³² Il confronto e dibattito sulle riviste dell'epoca in merito al film europeo trova spazio nel saggio di L. Malavasi "Internazionalismo, europeismo e italianità: modernità e rinascita del cinema nazionale", R. De Berti, M. Locatelli (cur.), *Figure della modernità nel cinema italiano 1900-1940*, ETS, 2008, p. 270.

³³ La proposta era stata formulata dal giornalista e critico Mario Carli. E. Roma, "La cinematografia: arte e industria. Della collaborazione tra nazioni", *L'economia nazionale* n. 1, gennaio 1928, p. 187-189.

anche di assicurarsi la vendita in Italia facendosi anticipare dagli acquirenti una quota parte del capitale necessario alla lavorazione.³⁴ La S.A.S.P. mise a punto un'attività promozionale e pubblicitaria utilizzando strumenti come il Bollettino staffetta dell'ufficio stampa della anonima Pittaluga dell'Ufficio Edizione films o le Riviste Cines che davano conto dell'attività cinematografica all'interno dei teatri di posa inserendo sequenze dei film in lavorazione, notizie sulla distribuzione di film italiani e sui film destinati ai mercati internazionali, da trasmettere alle agenzie di stampa dislocate nelle capitali che coincidevano con le città raggiunte da importanti flussi migratori dall'Italia, ovvero America Latina, Stati Uniti, Canada e Australia.³⁵

Ad esclusione dell'attività della stampa propagandistica svolta dagli uffici stampa dislocati nei territori colonizzati dal regime l'industria cinematografica italiana trovò difficoltà ad esportare i propri prodotti ad un pubblico internazionale. Le relazioni allegate ai bilanci della Cines definivano sommariamente i film realizzati dei «beni di scarsa qualità», la critica dell'epoca li reputa dei prodotti non conformi ai tempi e ai gusti del pubblico.³⁶ Tra Italia e Germania la politica di regime favorì la nascita di accordi reciproci; i sodalizi produttivi erano alla base dell'elevato numero di film tedeschi che venivano proiettati in Italia anche se all'opposto, il numero dei film italiani che giungeva sugli schermi tedeschi era inferiore, con la conseguenza che era soprattutto la Germania a trarne vantaggio. Alcuni critici propongono allora di seguire il modello tedesco, appoggiando la politica degli accordi internazionali da negoziare in Italia:

Invertendo le parti, i nostri accordi internazionali dovrebbero essere stipulati sulla stessa base. Produrre in casa nostra, con elementi prevalentemente italiani, valorizzando il nostro ruolo, utilizzando le nostre masse: solo alcuni elementi o il soggetto, o il direttore, o una parte degli interpreti, dovrebbero essere stranieri e tali elementi dovrebbero garantire un preventivo contratto di vendita con qualche organizzazione estera. Questa è la formula più comune adottata in

³⁴ Sui rapporti tra l'Italia e la Germania, le carriere bi-nazionali tra Berlino, Babelsberg e Roma, la cooperazione statale a livello di politica culturale, F. Bono, J. Roschlau (cur.), "Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen", *Cinegraph*, Richard Boorberg Verlag, München 2011.

³⁵ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 115.

³⁶ Adamoli, "Note in merito allo studio di Gerbi sul mercato cinematografico italiano", 1° marzo 1933, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 309, fs. 3, 1932 -1934.

Germania ed in Francia ed è quella che senza dubbio offre le maggiori garanzie di successo. Se ne sono resi conto anche gli Americani, che hanno espressamente creato in Europa delle proprie aziende precipuamente organizzate per questa produzione. La *First* ha creato due organizzazioni autonome in Germania ed in Inghilterra valendosi di elementi francesi, tedeschi, americani, inglesi, nordici, russi, ecc. Ecco, secondo noi, cosa si deve intendere per produzione internazionale.³⁷

Un passaggio fondamentale per dar seguito all'intenso programma è senz'altro quello di riattivare l'interesse internazionale alla produzione italiana da parte degli altri paesi e di adeguare l'industria alle nuove esigenze commerciali; condizioni essenziali per impostare in maniera proficua la ripresa produttiva. Tra i temi principali che assolvono ai requisiti di «esportabilità» del film, quello della collaborazione diventa un'opportunità indifferibile per il cinema italiano; la politica deve ripristinare i rapporti interrotti fra industria italiana e mercato internazionale, attraverso il cinema, che è l'unico mezzo per farsi interprete di trasformazioni più ampie, di ordine storico e sociale, fino a diventarne «strutturalmente» testimone: il film internazionale che si avvale delle esperienze artistiche e tecniche straniere secondo la direttiva di allargare la collaborazione deve presentarsi come espressione del gusto e della mentalità italiana, individuare un patrimonio comune, una serie di simboli rappresentativi, una genealogia certa e, soprattutto, un'immagine da esportare. Questa prerogativa poteva trovare in Italia quegli stilemi in grado di rendere riconoscibile il film italiano al di fuori dei confini nazionali, che erano esemplificati ad esempio dai film musicali (tratti dalle più famose opere liriche) sullo sfondo degli incomparabili paesaggi italiani. La presenza pressoché costante di film a sfondo operistico o incentrate sulla vita dei grandi musicisti, in cui la musica si intreccia inevitabilmente con il melodramma, era ascrivibile ad un genere sempre più apprezzato dal pubblico.

I diversi mezzi di comunicazione, la radio, la discografia, il teatro d'opera confluirono pertanto nell'industria cinematografica con le proprie specificità culturali; i film musicali così concepiti alimentarono così in certa misura un tipo di produzione cosmopolita che incontrava il gusto internazionale per due motivi: da un lato la capacità della musica di superare i confini linguistici, dall'altro le doti performative degli attori, che prendevano parte alle pellicole, e degli affermati cantanti, la cui carriera si divideva tra le scene teatrali

³⁷ "Della collaborazione tra nazioni", *L'economia nazionale* n. 1, gennaio 1928, p. 187-189.

e gli studi cinematografici. Questi lavori erano realizzati in forma di operette filmate, accompagnate da melodie semplici e orecchiabili, più vicine al gusto popolare. Commedie e operette musicali erano quindi valorizzate dalla presenza di famosi cantanti e attori, e potevano contare sulla massima collaborazione di stimati maestri e compositori come Robert Stolz, Paul Abrahám, Emmerich Kálmán o Franz Lehár, al servizio delle case produttrici del cinema tedesco.

La produzione nazionale sembrò non cogliere l'opportunità di dare la cittadinanza italiana ad opere come quelle realizzate in Italia dai produttori tedeschi. Augusto Genina ne attestava la connotazione come film «editi da stranieri, con criteri, mezzi e stile stranieri»³⁸, riferendosi alle prime produzioni musicali realizzate agli albori del sonoro di matrice straniera, oppure girate in Italia da case produttrici straniere. A tutti gli effetti questa fu un'opportunità mancata da parte della cinematografia nazionale in un momento cruciale per il film europeo. Musica e paesaggi italiani trovarono invece la massima espressione in uno dei primi film sonori stranieri girati in Italia, *Die singende Stadt* (*La città canora*, C. Gallone, 1930), una collaborazione di origine anglo-tedesca a nome di Associated Sound Film Industry (Asfi) (Londra) e Allianz-Tonfilm GmbH (Berlino). Il film segnò l'esordio cinematografico del famoso tenore polacco (qui affiancato da Brigitte Helm) e capostipite di una serie di commedie musicali congegnate per valorizzare le sue straordinarie qualità canore. Il soggetto incentrato sulla vita di un famoso tenore che lavora come guida turistica forniva il pretesto per dare spazio al talentuoso protagonista accompagnato dalle belle vedute caratteristiche di Napoli, Capri e delle isole vicine, dove le acque limpide e l'aria fresca ne ispiravano il canto. Il film rappresentò un esempio concreto delle potenzialità di questo genere di produzione, che sfruttava le peculiarità della musica e del paesaggio italiani, animando la rivalsa dei sostenitori del film internazionale. Il successo del film convinse il produttore Arnold Pressburger a realizzarne un remake in inglese dal titolo *City of Song* (1931) diretto da Carmine Gallone ma con un cast di attori britannici.

Il quadro politico e culturale italiano non aveva ancora definito le proprie coordinate identitarie. Durante il fascismo le vicende dell'industria cinematografica nazionale e i rapporti con lo Stato erano notevolmente condizionati da fattori politico-istituzionali sia

³⁸ A. Genina, "Commedie e film musicali", *La Stampa*, 9 gennaio 1934, p. 6.

nella ripresa che nell'espansione economica del settore.³⁹ Il fallimento dell'UCI avvenuto nel 1924 aprì una fase di crisi della produzione, destinata a perdurare fino ai primi anni Trenta. Inoltre, il sistema produttivo italiano si trovò ad affrontare importanti trasformazioni tecnologiche. Il governo fascista si oppose alla diffusione di film non di lingua italiana; una disposizione del Ministero dell'Interno approvata il 22 ottobre 1930 vietava la proiezione di film parlati in una lingua diversa dall'italiano⁴⁰, incoraggiando la produzione di film sonori italiani.

La transizione al sonoro impose un cambiamento tecnico della produzione che si rifletteva anche nel modo di rappresentazione implicitamente veicolato dalle nuove tecnologie. Queste importanti modificazioni tecniche ed estetiche si concretizzarono ad esempio nella realizzazione di versioni linguistiche aggiuntive di ogni film destinato all'esportazione, con un incremento di costi di realizzazione derivante dal binomio doppia versione, doppia produzione.⁴¹ La produzione multilingue fu senz'altro uno dei fenomeni più evidenti del problema originato dall'avvento del film parlato che si intrecciava con le possibili forme di coproduzione cinematografica, poiché una doppia produzione equivaleva ad una doppia versione del film, secondo una prassi molto utilizzata dalla cinematografia del tempo «povera di capitali, ma bisognosa ed avida di sostegni statali»⁴², una prassi che trovò ampio riscontro nelle opere realizzate versione multipla a partire dai primi anni

³⁹ Si rimanda ai testi di: V. Zagarrìo, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Edizioni di Bianco e nero, Roma - Marsilio, Venezia 2004; V. Zagarrìo, "Schizofrenie del modello fascista", O. Caldiron, (cur.), *Storia del cinema italiano*, Volume V (1934-1939), Edizioni Bianco e nero, Roma - Marsilio, Venezia 2006, p. 37-61; M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Edizioni Libreria Sapere, Napoli 1986; M. Argentieri, "Autarchia e internazionalità", O. Caldiron, (cur.), *Storia del cinema italiano*, Volume V (1934-1939), Edizioni di Bianco e nero, Roma - Marsilio, Venezia 2006, p. 148-165; D. Manetti, *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴⁰ M. Paolinelli, E. Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano 2005 p. 6.

⁴¹ Per approfondimenti storiografici e teorici si vedano le pubblicazioni realizzate nell'ambito delle due edizioni della MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School (2004 e 2005) e confluite nelle seguenti pubblicazioni: N. Durovicová, (cur.), "Multiple and Multiple-Language Versions /Versions Multiple I", *Cinéma & Cie*, Spring 2004, n. 4; H.-M. Bock, S. Venturini, (cur.), "Multiple and Multiple-language Versions II/Versions Multiple II", *Cinéma & Cie* Spring 2005, n. 6; F. Pitassio, L. Quaresima, (cur.), "Multiple and Multiple-language Versions III/Versions Multiple III", *Cinéma & Cie*, Fall 2005, n. 7.

⁴² G. Spagnoletti, "Registi stranieri in Italia", *Storia del cinema italiano*, Volume V (1934-1939), Edizioni di Bianco & Nero, Roma - Marsilio, Venezia 2006, p. 269.

Trenta registrando un incremento non trascurabile, a partire dalla «babele produttiva» di matrice americana che raggiunse l'apice nel periodo 1930 – 1933.⁴³

All'indomani delle prime sperimentazioni con il parlato cinematografico le cinematografie dei paesi più influenti adottano una politica e una strategia comuni. L'avvento del sonoro riaccese le speranze della rinascita delle cinematografie nazionali che invano avevano tentato di affermarsi e di contendere agli Stati Uniti posizioni di preminenza. Nella novità del linguaggio si ravvisarono le possibilità di dare ai paesi europei uno strumento valido per infondere alla propria produzione inconfondibili ed insostituibili caratteristiche di espressione e di stile; ciò avvenne in maniera significativa nei paesi europei con industrie cinematografiche deboli che fornivano al mercato solo una piccola parte dei film mostrati nei loro cinema.

Le versioni in più lingue apportarono nuovi cambiamenti all'industria cinematografica, in particolare in Francia, dove la Paramount Pictures Corporation aveva dotato i suoi studi, nel sobborgo parigino di Joinville, di apparecchiature audio Western Electric e vi realizzava cento film e cinquanta cortometraggi in quattordici lingue diffondendoli contemporaneamente in tutto il mondo, mentre, per garantire la sua presenza in Francia, nel 1929 la Germania impiantò una filiale francese della società tedesca Tobis, denominata Société des film Sonores Tobis, a Epinay, dotata di impianti audio Klangfilm, specializzata nella produzione di film in lingua francese e strategicamente utile per garantire una cospicua distribuzione di film tedeschi nel territorio francese. Questa preminenza andò ad aggiungersi alla cospicua quota del mercato europeo garantita dalla Universum Film Aktien Gesellschaft (Ufa), società cinematografica tedesca con sede a Babelsberg, che si occupava della produzione in lingua francese dei suoi film tedeschi. Al contempo, i produttori di film francesi furono incoraggiati dalla richiesta del loro pubblico che preferiva film parlati in lingua francese rispetto ai film sonori hollywoodiani sottotitolati o doppiati.

La critica considerava il cinema francese fondamentalmente limitato alla produzione nazionale e mostrava un evidente pessimismo nei confronti del loro cinema nazionale: Pierre Leprohon prefigurò una produzione deludente e povera mentre Jean-Pierre Jeancolas

⁴³ G. Vincendeau, "Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple Language Version", *Screen* 29 n. 2, spring 1988; A. Higson and R. Maltby *Film Europe and Film America*.

definì il periodo dal 1930 al 1934 «Les années médiocres»; per Sadoul il «cinema francese [...] può essere ridotto solo a René Clair [...]», e afferma che la produzione conosce un rapido declino dopo la morte di Vigo (1934). Gli studi sul cinema francofono di epoca più recente ritraggono invece il decennio degli anni Trenta come un periodo cosmopolita culturalmente fertile.⁴⁴

I primi film sonori interamente francesi ottennero un grande successo commerciale e favorirono la ripresa economica dell'industria cinematografica. Uno dei primi esempi fu *La kermesse eroica* (*La Kermesse Héroïque*, 1935). Diretto da Jacques Feyder, questo film era un caso esemplare che si caratterizzava per eterogeneità e ibridazione di elementi: prodotto in due versioni dalla consociata francese della ditta tedesca Tobis, con capitali francesi, tedeschi e olandesi, attori francesi e tedeschi, e collaboratori tecnici di varie nazionalità, con cast che si alternavano sul set (a parte Françoise Rosay che recitava in entrambi). *La Kermesse* fu realizzato con grande sforzo produttivo a causa dei costi elevati per l'allestimento scenografico (furono ricostruiti gli ambienti di una cittadina fiamminga del '600 e prodotti dei costumi di scena fedeli alle tradizioni della Fiandre); per poter coprire le ingenti spese sostenute si pensò di realizzare una terza versione, inglese, ad opera di Alexander Korda, già co-fondatore insieme a Ludovico Toeplitz della London Film Company di Londra, ma il progetto non venne realizzato.

Definite da Ďurovičova come «il rifacimento simultaneo dello stesso titolo in una varietà di versioni linguistiche» le versioni multiple prendono parte ad una fase sperimentale che ricorre a tecniche diversificate, come ad esempio il plurilinguismo che sembra essere la soluzione più semplice ed economica per rendere un film sonoro fruibile oltre i confini del paese d'origine. Il preludio a queste importanti trasformazioni avvenne a partire dal 1929 con la proiezione in Europa dei primi film americani parlati nella lingua nazionale, cioè l'inglese, che vengono realizzati nell'edizione internazionale che era priva di

⁴⁴ Lo studio di Alastair Phillips sui registi emigranti tedeschi a Parigi è il più approfondito fino ad oggi sull'importante contributo degli stranieri alla produzione francese. A. Phillips, *City of Darkness, City of Light: Emigré Filmmakers in Paris 1929–1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

dialoghi e manteneva soltanto il commento orchestrale e le canzoni.⁴⁵ La maggior parte dei primi lavori sonori proiettati sugli schermi nazionali apparteneva a questa categoria.⁴⁶

L'industria del cinema americano offriva un paradigma completamente nuovo organizzando la produzione culturale su linee industriali: il sistema delle Major hollywoodiane è quello di promuovere un prodotto di massa a livello internazionale. I responsabili politici europei e gli intellettuali cercarono di contrastarne l'invadenza tentando di difendere ciò che era «nazionale» e di mantenere distinte le tradizioni culturali europee dai modelli americani in termini di rapporto con il mercato, con il sistema politico, e con la formazione del consenso sociale.

Le ragioni per cui gli Stati Uniti conquistarono la leadership in modo rapido e schiacciante erano da attribuire in primis alle conseguenze della guerra che aveva danneggiato le industrie europee, rendendo più difficile rispondere alla concorrenza americana, costringendole a restare improduttive per tutta la durata delle ostilità, oltre alla perdita dei capitali che venivano invece destinati a scopi bellici; in secondo luogo le major (Paramount, Fox, MGM e Warner Bros.) riorganizzarono la produzione, puntando sull'aumento delle esportazioni, grazie ai costi più competitivi.

L'industria americana continuava infatti a produrre e a commercializzare film destinati ad un mercato internazionale, mediante la realizzazione di versioni dello stesso film in più lingue che avveniva utilizzando gli stessi teatri di posa, alternando i cast e adattando il soggetto e i dialoghi in base al paese di destinazione del film (conformando l'opera ai gusti del pubblico), con la conseguenza che i costi di realizzazione crescevano in maniera esponenziale. Insieme con il suo predominio economico, l'industria cinematografica statunitense cercò di stabilire una sorta di superiorità culturale. L'americanizzazione nel mondo del cinema era in netto contrasto con i modelli prevalenti di organizzazione del cinema europeo nel quale persistevano le convenzioni teatrali e drammaturgiche, in sintonia con ben definiti pubblici. In qualche modo, l'incremento della

⁴⁵ V. Marinucci, "La produzione multilingue", *Cinemondo* n. 94 20 agosto 1931, p. 5-6.

⁴⁶ Sulla base dei tentativi descritti i critici sostengono che il pubblico avrebbe tollerato solo il primo dei tre metodi descritti, a patto di migliorare la musica, la riproduzione perfetta di tutti i rumori e di tutti i suoni, e la collaborazione tra la Censura e i produttori, con qualche concessione da parte della prima. V. Marinucci, "Rassegna dell'annata cinematografica 1930-31", *Cinemondo* n. 91, 5 luglio 1931, p. 5-6.

produzione multi-versione in Europa si attribuì in prevalenza alla straordinaria macchina produttiva messa a punto della Germania che opponeva la sua risposta qualitativamente superiore alla produzione fatta in serie della Paramount-Joinville.⁴⁷

Alcuni studiosi hanno recentemente dedicato un'attenzione particolare alle caratteristiche estetiche e culturali delle versioni. Tra i contributi più noti quello di Ginette Vincendeau, che alludeva alla particolare modalità di produzione, la quale oltre ad essere significativa per la comprensione delle condizioni generali della cultura cinematografica era considerata «[...] il punto di contatto tra l'estetica e [...] le dimensioni industriali del cinema». Accanto alle interessanti prospettive di studi sulla testualità e sulla contestualizzazione dei film in versione multipla era altrettanto necessario prevedere nella lavorazione l'aspetto industriale di queste produzioni complesse e quello organizzativo da cui scaturisce il film adattato alla lingua del paese di destinazione. Questi passaggi erano accompagnati inevitabilmente dall'instaurarsi di una collaborazione fra paesi diversi, se non dal punto di vista economico in senso stretto (apporti di capitali, finanziamenti), dal punto di vista della lavorazione tout-court da parte di operatori, tecnici, attori, direttori artistici e registi coinvolti nel processo.

La distinzione tra le differenti tipologie delle versioni erano i modelli ricorrenti adottati dalle diverse case produttrici europee.⁴⁸ Un primo gruppo individuato da Vincendeau era rappresentato dalle versioni plurime girate contemporaneamente, in due o tre lingue, dirette dello stesso regista, riconoscibili nella produzione tedesca dell'epoca. A Berlino Pabst realizzò la versione tedesca e francese di *Die 3 Groschen-Oper* (*L'Opéra de quat'sous*, 1931), Lubitsch le versioni francesi e statunitensi di *One Hour With You* a

⁴⁷ La filiale parigina della Paramount si procurò l'appellativo di "Sausage Factory" che stava ad indicare la fabbrica di prodotti tutti uguali, in quanto i film venivano realizzati sulla base di un modello standard, secondo la cultura americana dei consumi di massa. La "fabbrica" ebbe breve, ma riuscì comunque a realizzare, fra il 1930 e il 1931, circa un'ottantina di film parlati nelle principali lingue europee (francese, tedesco, spagnolo, italiano, portoghese, svedese, ceco, polacco, rumeno). Da ricordare inoltre che furono proprio gli studi di Joinville a produrre uno dei film più importanti apparsi in Francia nei primi anni del sonoro, *Marius* (1931), trasposizione diretta da Alexander Korda del primo episodio della trilogia marsigliese di Marcel Pagnol. A.S. Rossholm, *Reproducing Languages, Translating Bodies, Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film*, Stockholm University, 2006, p. 144.

⁴⁸ G. Vincendeau, "Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple Language Version", *Screen* 29 n. 2, spring 1988; A. Higson and R. Maltby *Film Europe and Film America*.

Hollywood (*Une heure près de toi*, 1932), Jean de Limur la versione francese *Mon gosse de père* (1930) e quella statunitense con il titolo *The Parisian* (1931), ecc. Questa formula era quella maggiormente utilizzata negli studi cinematografici europei e in particolare quelli tedeschi. L'Italia ne seguì l'esempio intraprendendo alcuni progetti molto onerosi di versioni realizzate contemporaneamente. Questi costituirono le prime difficili testimonianze del notevole progresso tecnico compiuto dall'industria cinematografica: *La canzone dell'amore* (Righelli, 1930); *La Wally* (Brignone, 1931); *Pergolesi* (Brignone, 1932).

La Germania, per mezzo dell'Ufa, riuscì ad allargare il mercato delle esportazioni e garantirsi cospicui guadagni con le vendite ai territori stranieri in quanto disponeva di un contingente di ottimi attori poliglotti che erano in grado di interpretare le versioni straniere dei film tedeschi. All'epoca Lilian Harvey e Willy Fritsch formavano la coppia più celebre dello schermo ed erano le star più pagate e famose nell'Europa degli anni Trenta. La coppia dei sogni (così era soprannominata) che interpretava un film dopo l'altro conseguì un successo internazionale con *Liebeswalzer* e *Die drei von der Tankstelle*. Tuttavia, queste pellicole comportavano costi elevatissimi anche per effetto dei compensi eccessivi degli attori. La Ufa affidò alla coppia Harvey-Fritsch la commedia musicale *Einbrecher*, diretta da Hanns Schwarz, che però andò a sovrapporsi ad un altro promettente progetto, il film *Die Privatsekretärin*, da realizzare in tre versioni, tedesca, inglese e francese. La circostanza favorì la giovane e promettente Renate Müller, che venne scelta dagli studi di Neubabelsberg per alcune prove di registrazione e conquistò il ruolo della protagonista femminile. Contrariamente alle premesse iniziali, la produzione decise di girare solo la versione tedesca per non correre rischi di costi elevati non recuperabili in caso di insuccesso del film. In effetti la Ufa non aveva la garanzia della coppia Harvey-Fritsch e soprattutto non poteva contare sulla Harvey che parlava perfettamente l'inglese e il francese; di conseguenza decise di affidare la realizzazione del film alla Greenbaum, una casa di produzione minore.

Sorprendentemente il film fu uno strepitoso successo di pubblico, grazie alla brillante interpretazione di Müller-Thimig-Bressart (quest'ultimo nel ruolo del portiere della banca).⁴⁹ In questo senso, *Die Privatsekretärin* generò una sorta di cortocircuito

⁴⁹ Uwe Klöckner-Draga, *Renate Müller: ihr Leben ein Drahtseilakt. Ein deutscher Filmstar*, Verlag: Kern GmbH, 2006, p. 91.

nell'attività della Ufa che normalmente poteva contare sulla realizzazione nei propri studi di più versioni linguistiche da distribuire all'estero. Nel caso specifico il regista Wilhelm Thiele realizzò invece soltanto la versione francese del film tedesco, *Dactylo*, con la collaborazione francese di Pathé-Nathan – Greenbaum-Film e un cast di attori francesi più qualche comparsa tedesca; la versione inglese e quella italiana furono invece realizzate nei rispettivi paesi dando origine a due adattamenti distinti del film tedesco girati in tempi successivi, entrambi adattati in termini non di produzione ma di ricezione. L'Inghilterra affidò il ruolo di protagonista di *Sunshine Susie* a Renate Müller affiancandole un cast di attori britannici (quando il film apparve a Londra nel dicembre del 1931, i giornali di Londra scrissero che il film era un vero trionfo britannico)⁵⁰; in Italia *La segretaria privata* segnò il debutto cinematografico di tre affermati attori della scena teatrale: Elsa Merlini, Nino Besozzi e Sergio Tofano.⁵¹

⁵⁰ *Daily Express*, December 7, 1931, p. 6.

⁵¹ "La segretaria privata", *Cine-Gazzettino*, 23 dicembre 1931.

Produzioni transnazionali dopo l'avvento del sonoro in Italia

Le pellicole italiane interessate dalle prime forme di collaborazione in ambito europeo dopo l'avvento del sonoro segnarono un punto di svolta nella produzione cinematografica e nell'organizzazione della casa cinematografica che dominava la scena produttiva, la Cines:⁵² *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930) prodotto dalla Cines-Pittaluga, *Terra madre* (A. Blasetti, 1931) di produzione Cines-Pittaluga⁵³, seguito da *L'uomo dall'artiglio* (N. Malasomma, 1931) prodotto dalla Cines-Pittaluga, versione italiana di *Die Franke*, (H. Steinhoff, 1931), prodotta da Orplid Film GmbH, Berlin (DE), *Il caso Haller* prodotto da S.A.P.F./Cines-Pittaluga per la regia di Blasetti nel 1933, rifacimento della pellicola tedesca con il titolo *Der andere* (1930) di R. Wiene prodotta dalla Terra-Film AG, Berlin (DE); Wiene firma anche una versione francese dal titolo *Le Procureur Hallers* (1930) prodotta da Les Films Albatros (Paris).

La canzone dell'amore è stato il primo esempio di collaborazione italo-tedesca⁵⁴ del decennio ed è ricordato principalmente per essere il primo film sonoro ad apparire sugli schermi italiani e a conferire una insperata vitalità al cinema nazionale oltre che a sollecitare l'attenzione della critica italiana e straniera.⁵⁵ Inoltre, è un film internazionale realizzato in tre versioni negli studi Cines: oltre a dirigere l'edizione italiana, Righelli è supervisore artistico di *Das Liebeslied* per la regia di C.J. David e *La dernière berçeuse* (FR) diretta da Jean

⁵² R. Redi, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, ERI, Torino, 1986; R. Redi, *La Cines: storia di una casa di produzione italiana*, Persiani, Bologna, 2009.

⁵³ Presentato a Buenos Aires alla fine di ottobre del 1931, *Terra madre* viene accolto favorevolmente dalla stampa argentina, unanime nel definirlo una pellicola di notevole importanza con particolare riferimento al soggetto, all'interpretazione degli attori, alla bellezza della fotografia delle suggestive visioni della campagna romana, ai caratteristici cori dei contadini, "L'avanzata trionfale dei film italiani nel mercato internazionale"; presentato il 30 ottobre 1931 a New York, ottiene consensi di critica e di pubblico. "Terra madre a New York", *Cinemondo* n. 101, 5 dicembre 1931, p. 20-21.

⁵⁴ "Il comm. Pittaluga a Berlino", *Cinemondo*, n. 74, 20 ottobre 1930, p. 20.

⁵⁵ "Il biglietto da visita dell'industria italiana", *La domenica del cinema*, n. 8, 22 febbraio 1931, p. 8.

Cassagne.⁵⁶ Fu una delle poche pellicole italiane di quel periodo distribuite all'estero che registrò un risultato positivo delle vendite: *La canzone dell'amore* totalizzò un utile complessivo pari a lire 1.177.096,20. Dopo l'uscita nelle sale avvenuta il 7 ottobre 1930, a fronte di costi pari a lire 2.388.887,75, i ricavi all'estero furono di lire 2.154.770,50 e i ricavi nazionali lire 1.441.096,20.⁵⁷

Il film rappresentò un banco di prova per la cinematografia italiana alle prime esperienze con la ripresa sonora e raccolse il favore della critica nazionale.⁵⁸ La versione tedesca fu realizzata negli studi romani dei Cines con attori tedeschi, sotto la direzione di Constantin J. David che si avvale della medesima composizione scenica, basandosi sul soggetto italiano. L'edizione tedesca venne apprezzata soprattutto per le sue qualità tecniche, secondo una delle prime recensioni di George Herzberg su *Film Kurier* riprese dai quotidiani tedeschi nella rivista *Kinema*:

Il problema delle versioni è sempre ancora un tema importante. Alla ribalta della critica abbiamo il primo film sonoro internazionale dell'Italia. Ai signori della Pittaluga si deve fare un complimento: essi hanno consegnato al mercato tedesco un film di valore. La struttura dello schema offre situazioni cinematografiche non di ogni giorno, ma oltre a ciò, all'autore non sono venute in mente grandi idee. Lo sceneggiatore ed il direttore artistico hanno inciso del proprio quando lo svolgimento minacciava di diventare troppo sentimentale.⁵⁹

E sul *Licht-Bild-Bühne*:

Il biglietto da visita dell'industria cinematografica italiana indica qualità e per il debutto, una stupefacente padronanza dei mezzi tecnici. Pittaluga dimostra - ciò che per anni venne messo in dubbio - che negli ateliers da lui organizzati si possono fare film adatti per il mercato mondiale.⁶⁰

⁵⁶ H. Holba, *Illustrierter Film-Kurier 1924-1944: 3518 Programmhefte*, Deutsches Institut Fur Film Und Fernsehen, Wiesbaden, 1972; J. A. Gili, A. Tassone, (cur.), Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995), Il Castoro, Milano 1995.

⁵⁷ "Prospetti contabili 1932 -1934", AS BCI, SOF, cart. 309, fs. 1.

⁵⁸ E. Giovannetti, "Terra madre", *Il Giornale d' Italia*, 9 ottobre 1930.

⁵⁹ "Il successo berlinese della 'Canzone dell'Amore'", *Kinema*, febbraio-marzo 1931, p. 90.

⁶⁰ "Il successo berlinese della 'Canzone dell'Amore'", *Kinema*, febbraio-marzo 1931, p. 90.

Non vi furono commenti altrettanto favorevoli sull'esito cinematografico della novella pirandelliana ridotta e adattata per lo schermo. In Germania, dove i film parlati al 100% non erano più una novità, (Ufa e Greenbaum-Film di Berlino rilasciano i primi film sonori nel 1929), il soggetto pirandelliano suscitò una tiepida accoglienza. A ciò si aggiunse una serie di circostanze sfortunate, per cui il produttore decise di rimandare l'uscita nelle sale tedesche di quasi un anno.

La prima proiezione ufficiale di *Liebeslied* si tenne quindi all'U.T. Universum di Berlino il 21 gennaio 1931. L'evento fu quasi concomitante all'uscita di *Die Privatsekretärin* (W. Thiele, 1931), avvenuto cinque giorni prima, una fortunata commedia musicale che ebbe un incredibile successo internazionale (data di uscita il 16 gennaio). Le società di noleggio che auspicarono un altro successo al botteghino, dato che entrambi i film sono interpretati da Renate Müller ma la circostanza non si verificò.⁶¹ *Der Film* attribuì al film la mancanza di originalità (l'immagine è una di quelle dozzine di destini di cui il cinema non si stanca) e l'inconsistenza delle tracce del romanzo di Pirandello, lontanamente percepibili, evanescenti; fatta eccezione degli apprezzamenti legati alla messa in scena (dopo tutto, sono presenti molte scene, una certa delicatezza, qua e là passaggi di successo lucidi).

Spuren der Pirandello-Novelle sind noch wahrnehmbar. Aber ihre zündende Kraft ist dahin. Gezeigt wird eines jener Dutzendschicksale, deren das Kino nicht müde wird. Dass kleine Variationen festzustellen waren und der Weg zum glücklichen Ausklang diesmal weiter und verschlungener war, darf keineswegs als Originalität gebucht werden. Es bewegt sich alles im Extremen, manches bleibt betont, das andere ist zu stark unterstrichen. Immerhin sind viele reizende Szenen vorhanden, manche Feinheit, da und dort glänzend gelungene Passagen.⁶²

⁶¹ U. Klöckner-Draga, *Renate Müller - Ihr Leben ein Drahtseilak*, Verlag Kern GmbH 2006, pp. 91-96.

⁶² «Le tracce del romanzo di Pirandello sono ancora percettibili. Ma la sua forza infiammante è sparita. Mostra una di quelle dozzine di destini di cui il cinema non si stanca mai. Il fatto che ci siano state piccole variazioni e che la strada verso una felice conclusione sia stata questa volta ancora più intricata e più intricata non deve assolutamente essere vista come originalità. Tutto si muove agli estremi, alcune cose rimangono enfaticamente, altre troppo fortemente sottolineate. Almeno ci sono molte scene affascinanti, un po' di delicatezza, qua e là passaggi brillanti.» (*traduzione mia*), "Liebeslied" *Der Film*, n. 4, 24 gennaio 1931.

Analogo il verdetto del *Berliner Morgenpost* che accentuò lo scarso entusiasmo nei confronti della versione tedesca girata in Italia:

«Dieser in italienischer und deutscher Fassung in Italien gedrehte Film versucht erfolglos, uns zu erwärmen. Constantin J. David, Regisseur der deutschen Version, hat mache nette Einfälle. Er wird auch von der sympathischen Renate Müller unterstützt». ⁶³

Un risultato speculare si riscontrò anche nei confronti del film realizzato per il mercato francese interpretato da Dolly Davis (Marise), Robert Hommet (Henri) nei ruoli principali. Distribuito da Vandal & Delac nel giugno del 1931 *La Dernière Berçeuse*, questo il titolo della versione francese, non riuscì a rendere le emozioni del romanzo pirandelliano, il cui adattamento per la stampa francese non fu ritenuto soddisfacente come invece era avvenuto con altre opere dell'autore; del film la critica salvò da un giudizio negativo soltanto le musiche e la scenografia:

La Dernière Berçeuse a été inspirée par une nouvelle de Pirandello. Il nous serait difficile, disons même impossible, de trouver dans ce film un des caractères qui on fait la réputation de l'auteur de Chacun sa vérité. Vieille antithèse de l'espèce dite pirandellienne. Si l'on reconnaît là un conflit né de l'apparence opposée à la réalité, il ne s'agit que d'une situation fort ordinaire, exposée comme dans un quelconque mélodrame. La musique joue discrètement son rôle dans cette histoire dont la composition cinématographique à un mérite: elle respire. Des extérieurs pittoresques et souvent neufs encadrant, en effet, le drame, qui se déroule en partie à Rome. [...]. ⁶⁴

⁶³ «Questo film, girato in Italia in versione italiana e tedesca, cerca senza successo di riscaldarci. Constantin J. David, direttore della versione tedesca, ha delle belle idee. È anche sostenuto dalla simpatica Renate Müller» (*traduzione mia*), "Liebeslied", *Berliner Morgenpost*, 24 gennaio 1931.

⁶⁴ «Vecchia antitesi delle cosiddette specie pirandelliane. Se riconosciamo qui un conflitto nato dall'apparenza opposta alla realtà, è solo una situazione molto ordinaria, esposta come in qualsiasi melodramma. (La musica gioca tranquillamente il suo ruolo in questa storia la cui composizione cinematografica ha un merito: respira. I pittoreschi e spesso nuovi esterni fanno da cornice, infatti, al dramma, che si svolge in parte a Roma» (*traduzione mia*), L. Wahl, "La Dernière Berçeuse", *Pour-Vous* n. 134, 11 giugno 1931, p. 5.

Sulla scia della collaborazione tedesca anche *Terra Madre* venne realizzato in coproduzione con la Germania originando la versione tedesca dal titolo *Saltarello* (C. J. David, 1931)⁶⁵, per conto della Atlas-Film di Berlino, in adesione allo schema di collaborazione internazionale e delle intese commerciali tra l'Italia e la Germania sostenuta dalla Banca Commerciale Italiana.⁶⁶ Il Corriere della Sera segnalò infatti:

Terra madre darà nuovo credito alla Cines; nuovo impulso a quelle benevole disposizioni governative verso la cinematografia nazionale, di cui il recente progetto di legge che istituisce dei premi cinematografici è stato il primo segno concreto.⁶⁷

Analogamente alla versione italiana, il film tedesco interpretato da Adalbert Schlettow e Maria Solveg nei due ruoli principali aveva dei fini propagandistici:

Questo film, che per l'intensità della vicenda, per le sue caratteristiche di folklore, per il complesso degli interpreti, costituisce senza dubbio una notevole affermazione della cinematografia italiana, anche come film internazionale, sarà presentato nel febbraio prossimo.⁶⁸

Nel 1930 il costo di produzione di un film superava tranquillamente la cifra di 600.000 lire; unica eccezione era *Stella del cinema* che si attestò su 539.000 lire ma conseguì risultati modesti quantificabili a meno della metà del costo, dopo circa 17 mesi di sfruttamento. In queste circostanze gli organi direttivi presero coscienza del fatto che non era sufficiente limitare la spesa per un soggetto per avere probabilità di risultati economici soddisfacenti. Lo stesso si riscontrava nell'andamento di altre pellicole del periodo che non incontrarono l'interesse delle platee; a *Stella del cinema* si aggiunsero infatti: *Medico per forza*, *Nerone*,

⁶⁵ Con il titolo *Saltarello* il film venne presentato al «Titan Palast» di Berlino nella versione tedesca. "Saltarello", *Rivista italiana di cinetecnica*, n. 7, luglio 1931, p. 5.

⁶⁶ G. Spagnoletti, "Il modello tedesco", *Storia del cinema italiano*, Volume IV (1924-1933), Edizioni di Bianco e nero, Marsilio, Venezia 2014, p.320.

⁶⁷ "Rassegna cinematografica. Terra Madre – Sotto i tetti di Parigi", *Il Corriere della Sera*, 3 marzo 1931, p. 5.

⁶⁸ "Terra madre", *Gente nostra*, n. 6, 8 febbraio 1931.

Resurrectio, La scala, La lanterna del diavolo, Il solitario della montagna costati in media da 500.000 a un milione di lire.

Nella successiva stagione alcuni film ebbero una sorte più favorevole anche se in misura contenuta: *Corte d'assise*, uscito l'1 novembre 1931 a fronte di un costo di lire 683.931,05 produsse un utile di lire 163.791,00 dato dai ricavi ottenuti all'estero di lire 68.653,50 e ricavi nazionali pari a lire 779.068,55; per *Rubacuori*, uscito il 4 aprile 1931, i costi quantificati furono di lire 974.941,95, l'utile di lire 169.254 con una maggiore incidenza dei ricavi all'estero rispetto all'esempio precedente (lire 412.380,20 all'estero e lire 731.815,75 in Italia); il maggiore successo dell'annata 1931 arrivò alla fine dell'anno con il film *La segretaria privata* che uscì nelle sale italiane il 23 dicembre 1931. Per il remake di *Die Privatsekretärin* di Wilhelm Thiele, il costo lire 743.500,50 venne ampiamente superato dagli introiti (lire 949.056,75 con un guadagno lire 205.556,25.⁶⁹

Dopo il primo intervento di innovazione tecnologica dello Stato a beneficio della Cines di Pittaluga, il governo varò dei provvedimenti legislativi volti ad incrementare il sistema produttivo. L'intervento prevedeva finanziamenti a fondo perduto, estinzione dei debiti delle aziende private, protezione dai mercati stranieri, riduzione dei costi e della tassazione, azzeramento del rischio imprenditoriale e un contributo del 10% degli incassi raggiunti su tutto il territorio nazionale per tutti quei film che avevano una «sufficiente dignità artistica». Tali provvedimenti confluirono nella Legge 918 del 18 giugno 1931, un vero e proprio spartiacque nella politica cinematografica del fascismo, denominata «Legge Bottai» dal nome del suo promotore.

La scomparsa di Pittaluga portò un cambiamento repentino nell'assetto industriale e nell'organizzazione delle diverse fasi del ciclo produttivo. La produzione in quel momento era ai minimi storici e nel 1932 nessun prodotto Cines produsse un utile d'esercizio e le conseguenze si avvertirono nei bilanci del gruppo. In quel momento alcune produzioni volute dal regime erano in avanzato stato di lavorazione, con il beneplacito della Banca Commerciale Italiana, si erano rivelate particolarmente costose. Tra queste vi erano *L'armata*

⁶⁹ "Situazione al 31 dicembre 1932: lettere e relazioni di Adamoli a Di Veroli; precisazioni di Adamoli, 23 gennaio - 16 febbraio 1933", AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 309, fs. 2.

azzurra (2.305.000 lire), *La Wally* (2.995.000 lire), *Pergolesi* (2.282.000 lire), *Palio* (1.213.000 lire) e *L'ultima avventura* (1.010.000 lire).⁷⁰

Di fronte a questa situazione fortemente compromessa, con una programmazione della produzione incerta, la direzione applicò misure di contenimento delle spese con l'intento di produrre un'inversione di tendenza: in effetti il costo medio per film, programmato nel 1932 per un valore di lire 1.338.000, scese a 880.000 lire nel 1933, ma comunque denotava una sproporzione rispetto alle possibilità di sfruttamento dei film sul mercato nazionale. Il valore si discostava in maniera significativa da quanto risultava dalle precedenti relazioni sull'andamento del gruppo, le quali alla voce «Film e sfruttamento / deprezzamento» riportavano dei parametri di riferimento per singolo film di 500.000 – 600.000 lire, con il preciso ammonimento di «evitare soggetti troppo dispendiosi, perché in primo luogo i soggetti costosi comportano maggior rischio, in secondo luogo, in base alla pratica già confermata, il ciclo di programmazione italiana non consente la copertura di film troppo costosi, a meno che non si tratti di soggetti d'eccezione, o si possa contare su cospicui introiti dall'estero».⁷¹

La situazione dei costi dei diversi film prodotti negli stabilimenti Cines nel periodo 1930-1933 si riassume in alcuni dati qui riproposti in tabella, a dimostrazione della progressiva diminuzione dei costi di produzione.⁷²

Produzione lunghi metraggi

Film con costi:				1930	1931	1932	1933	TOTALE
superiori	a L.	2.800.000		1	1	-	-	2
da L.	da 2.400.000	a L.	2.800.000	-	-	-	-	-
da L.	da 2.000.000	a L.	2.400.000	-	2	2	-	4

⁷⁰ Il costante monitoraggio della situazione produttiva riportata meticolosamente su schemi allegati alle relazioni di bilancio del gruppo societario è quanto emerge dalle carte d'archivio della Società Finanziaria Industriale Italiana S.p.A. (Sofindit), un'azienda pubblica del settore delle partecipazioni finanziarie, posta sotto il diretto controllo del Ministero delle Finanze e del Governatore della Banca d'Italia.

⁷¹ Adamoli, "Relazione sull'andamento del Gruppo nel 1932", AS BCI, SOF, cart. 309, fs. 1.

⁷² "Note sulla situazione economica e patrimoniale per l'esercizio 1933 del Gruppo Pittaluga", Parte I, 30 aprile 1934 p. 15, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 310, fs. 1.

da L.	1.750.000	a L.	2.000.000	-	-	-	1	1
da L.	1.500.000	a L.	1.750.000	-	-	-	-	-
da L.	1.250.000	a L.	1.500.000	-	1	-	1	2
da L.	1.000.000	a L.	1.250.000	-	6	-	-	6
da L.	900.000	a L.	1.000.000	1	3	3	1	8
da L.	800.000	a L.	900.000	-	-	3	-	3
da L.	700.000	a L.	800.000	-	2	1	3	6
	Inferiori	a L.	700.000	3	1	-	4	8
				5	16	9	10	40

La maggior parte dei film Cines del periodo venne affidata a direttori esperti come Blasetti, Brignone e Righelli: «Escluse le coproduzioni, realizzate con la Cines già in piena crisi per la Pittaluga Brignone firma sette film, Blasetti sei, Righelli e Camerini cinque (più *Cento di questi giorni* in coppia con il fratello Augusto, senza contare la versione francese di *T'amerò sempre*);⁷³ meno produttivi furono Nunzio Malasomma (tre film), Carlo Campogalliani (due film) e Alessandrini (un film)».⁷⁴

La continua richiesta di film sonori italiani, nell'ordine di 300 a 350 film all'anno, di cui solo 40 - 60 erano di produzione nazionale e l'impossibilità di coprire i costi con i soli ricavi dello sfruttamento sul mercato interno diedero luogo ad un ciclo di programmazione inadeguato a soddisfare le esigenze commerciali; inoltre, le restrizioni previste dalla legislazione vigente fornivano i presupposti per avviare una fase in favore dell'internazionalizzazione cinematografica del cinema italiano, già auspicata dall'imprenditore Stefano Pittaluga qualche anno prima e confermata a nove mesi dalla sua morte. Il 2 gennaio 1932 *Film-Kurier* ribadì la «necessità e l'importanza di un lavoro in compartecipazione su basi internazionali. [...]».⁷⁵ L'idea di dar vita ad un modello

⁷³ Nell'anno seguente Mario Camerini dopo aver acquisito esperienza con le produzioni sonore in versione multipla a *Joinville* realizzò una commedia sentimentale dal titolo *T'amerò sempre* in doppia versione italiana e francese (*Je vous aimerai toujours*, 1933) negli studi Cines alternando il cast francese e italiano.

⁷⁴ V. Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 16.

⁷⁵ G. P. Brunetta, "Il cinema del regime 1929-1945", *Storia del Cinema Italiano Volume 2*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 223.

produttivo industriale era già presente nelle intenzioni del suo massimo portavoce e trovò una spinta propulsiva alla collaborazione internazionale nel momento in cui il contesto politico e le ingenti perdite della produzione passata, suggerirono come possibile rimedio, la produzione in compartecipazione.⁷⁶ Questa prerogativa trovò la sua prima testimonianza collaborativa nell'intensa rete di relazioni costruita con la Germania.

La narrativa tedesca forniva i soggetti che puntualmente erano trasposti sul grande schermo in maniera sistematica soprattutto nel periodo tra il 1931 e il 1935. Le opere letterarie di Otto Eis e Rudolf Katscher (*L'uomo dall'artiglio*), Paul Franck e Ludwig Hirschfeld (*Due cuori felici*), Herbert Rosenfeld (*La telefonista, Una notte con te, La ragazza dal livido azzurro*), Charlie Roellinghoff e Georg Jacobi (*Cercasi modella, 1932*), Max Reinmann e Otto Schwartz (*Paprika*), Ebenhard Frowein (*Lisetta*), Paul Lindau (*Il caso Haller*) erano la dimostrazione di un fenomeno che nasceva in un contesto particolarmente congeniale agli obbiettivi dell'industria cinematografica teutonica. Il cinema tedesco era favorevole alla produzione plurilinguistica perché consentiva di mantenere una posizione dominante sui mercati esteri. Nei confronti del mercato italiano questa condizione era oltremodo soddisfatta grazie alla stretta collaborazione con l'Itala-Film. La società berlinese anticipò così di qualche anno quella cooperazione cinematografica tedesco-italiana rafforzata anche dall'avvicinamento politico dell'Italia al Nazismo.

L'Itala-Film GmbH venne fondata a Berlino agli inizi degli anni Trenta ed intraprese una produzione di film in doppia versione italiana e tedesca. In principio si trattava di produzioni minoritarie italiane realizzate in compartecipazione con la S.a.p.f. (Società Anonima Produzione Film), società indipendente fondata nel 1932 da Angelo Besozzi e Liborio Capitani, che appartenevano al genere della commedia musicale nella tradizione dell'operetta «all'ungherese»: *Cercasi modella*, una commedia di carattere comico-sentimentale, su musiche di Stranskj, co-diretta da Emil W. Emo e Ferruccio Biancini con Elsa Merlini, Gianfranco Giachetti, Nino Besozzi, Ugo Ceseri e *Una notte con te* che ricalca il film precedente per genere, cast e regia.⁷⁷ Nello stesso anno a Nunzio Malasomma fu assegnata la direzione della versione italiana di un film tedesco sul genere dell'acclamata

⁷⁶ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 9.

⁷⁷ "Fondo Pittaluga", segnatura A248/11.

Segretaria privata permeato di melodia e canzoni brillanti. Il film era il rifacimento di *Fraulein Falsh verbünden*, commedia di successo girata a Berlino sempre per conto dell'Itala Film adattata per il mercato nazionale con i protagonisti affermati della scena italiana come Isa Pola e Sergio Tofano.

Nella stagione 1933-34 il numero delle edizioni italiane di film tedeschi raddoppiò: *La canzone del sole* (Italfonosap); *Paprika* (Italfonosap); *Lisetta* (Italfonosap); *La provincialina* (Persic-Itala-Film) sono produzioni minoritarie italiane di altrettante commedie musicali e romantiche in compartecipazione con la S.a.p.f. e con il Consorzio Ital-Fono-Sapf di Berlino. Queste commedie realizzate all'estero, pur essendo italiane sono giudicate negativamente dalla critica che le considera piuttosto insignificanti e ripetitive.⁷⁸ Ciò si deve a circostanze di carattere produttivo e organizzativo che riguarda film realizzati prima dell'aprile del 1933 quando la Cines, per tema di concorrenza, decise di non affittare gli stabilimenti a terzi e di avviare la lavorazione in compartecipazione.⁷⁹ Da quel momento il marchio Cines non apparve più nei film come segno distintivo della casa di produzione, bensì era indicato come «Film girato negli stabilimenti Cines». La società, fulcro dell'attività cinematografica italiana non poteva contare sull'assetto imprenditoriale dei tempi di Pittaluga e quando Cecchi abbandonò la direzione artistica il gruppo societario divenne il simbolo della disgregazione progressiva dell'attività cinematografica italiana.⁸⁰

Nella relazione al bilancio della Società risulta il confronto delle perdite registrate nei primi quattro mesi del 1933 (oltre alle ingenti spese generali che gravano sulla produzione), che ammontano a 800.000 lire circa, mentre nei sette mesi successivi la perdita si riduce a 360.000 lire.⁸¹ A breve distanza dall'avvio delle iniziative dell'aprile del 1933 Genina si schierò a favore dell'iniziativa di collaborazione intrapresa, con affermazioni ottimistiche nei confronti di quello che definì «Un grande organismo di produzione cinematografica (...) la collaborazione di gente fuori dal cerchio chiuso delle società

⁷⁸ «La provincialina», *Cinemundus* n. 6-7 Roma 17-24 febbraio 1934 p. 4.

⁷⁹ «Note sull'andamento della Società Anonima Stefano Pittaluga, Sonfindit, p. 2.

⁸⁰ Le relazioni di bilancio del gruppo societario non parlano di progressiva disgregazione e di «svalutazione» della Cines, bensì di «condizione sufficiente a stabilire l'avvio del sistema di lavorazione in compartecipazione», Relazione al consiglio di amministrazione dell'avv. Giordani, in V. Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 30.

⁸¹ «Note sulla situazione economica e patrimoniale per l'esercizio 1933 del Gruppo Pittaluga», Parte I, 30 aprile 1934, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 311, fs. 1, p. 13.

produttrici, vi porterà idee nuove», scriveva Genina «perché senza quelle non sarà ammessa la collaborazione, e perché, con quelle questi signori dovranno investire del loro danaro; e in genere quando si rischia del proprio, si preferisce guadagnare che perdere (...) Tutto ciò, oltre che alla creazione di elementi nuovi, porterà alla valorizzazione di quelli esistenti. Avremo un periodo di movimento e di attività che potrà estendersi anche al di là delle frontiere, poiché non è escluso che un altro possibile frutto della collaborazione non debba essere la ripresa dei rapporti con l'estero».⁸²

⁸² A. Genina, "Collaborazioni", *La Stampa* 6 giugno 1933, p. 5.

Nuovi assetti organizzativi e commerciali tra autarchia e internazionalismo cinematografico

Nella disgregazione della Cines iniziata dopo la scomparsa di Pittaluga si innescò, in un certo senso, un'attività produttiva più variegata che puntava a nuovi generi, nuove strade da percorrere. In questo periodo, oltre alla Cines, nascevano altre società di produzione come la Lux Film, specializzata in adattamenti letterari e film religiosi e la Novella Film di Angelo Rizzoli. Tra i produttori indipendenti vi erano Gustavo Lombardo (presidente della Titanus), Giovacchino Forzano e i fratelli Scalerà. Il nuovo assetto organizzativo segnò anche l'avvio dei rapporti di collaborazione con il gruppo Amato e con un gruppo francese per la realizzazione del film *La signorina dell'autobus* (N. Malasomma, 1933) prodotto da Giuseppe Amato per un nuovo gruppo di indipendenti, la G.A.I.; questa vivace commedia girata negli stabilimenti della Cines in doppia versione, italiana e francese (*Eve cherche un père*, M. Bonnard, 1933), con un cast di attori italiani e francesi (Assia Noris e Christiane Ribes in entrambe) ha molto in comune con le commedie berlinesi incentrate sugli equivoci, tra mondanità, musiche sincopate e lo sfondo delle Dolomiti.⁸³

Tra gli indipendenti c'erano, in linea generale, dei produttori isolati che si lanciavano nel campo cinematografico con capitali appena sufficienti per un film, alla realizzazione di un'opera scelta spesso con criteri personali e in nessun modo ispirata ai più elementari principi artistici e industriali. Erano soggetti per i quali la produzione costituiva un'avventura estemporanea e una speculazione senza domani, i cosiddetti «produttori tangenziali» per i quali l'avventura cinematografica era un affare ripartito in due fasi: quella commerciale di cui, sul titolo di un film futuro o su un abbozzo di soggetto o su qualche spunto equivalente si ordiva la combinazione finanziaria; la fase industriale: quella in cui si girava il film. La fase intermedia, quella della preparazione tecnica ed artistico-letteraria,

⁸³ "La signorina dell'autobus con Antonio Gandusio". La commedia è presentata dall'Anonima Pittaluga al Teatro Nazionale di Trieste (di sua proprietà), come spettacolo inaugurale della stagione, *Il Popolo di Trieste*, 9 settembre 1933.

che non era né commerciale, né industriale, non era presa in considerazione. Molti dei film così impostati soffrivano d'impreparazione tecnica ed artistico-letteraria.⁸⁴

In generale gli esperti del settore dichiaravano che per assicurare la normale attività produttiva ogni film prodotto non doveva superare le 700.000 lire. La maggior parte di essa era totalmente impreparata sia a livello industriale che culturale, e non era pertanto in grado di organizzare l'industria in maniera strutturata, né di comprendere il vasto fenomeno cinematografico. L'esigenza di produrre per il mercato straniero era condivisa anche dall'Italia che per ampliare il mercato interno, tendenzialmente asfittico e sottodimensionato, intraprese diverse iniziative riconducibili alla produzione diretta. Ciò significava favorire una collaborazione tra le società cinematografiche preesistenti e i gruppi indipendenti, ovvero produttori che si inserivano nel complesso meccanismo industriale, tecnico e artistico della produzione cinematografica, portando nuove idee agli organismi cinematografici preesistenti.

Sui quotidiani e sulle riviste dell'epoca comparivano annunci economici di questo tenore: «Società cinematografica grande sviluppo assocerebbe capitalisti, massimo rendimento»; oppure «Organizzazione cerca capitalista produzione film sonori».⁸⁵ Talvolta apparivano a scopo propagandistico commenti rassicuranti circa «l'ottimismo bancario verso l'industria cinematografica» in cui si esaltava una rassicurante statistica sulla stabilità dell'industria del film, malgrado le voci pessimistiche. In una intervista rilasciata a New York, il Dr. A.H. Giannini, presidente generale del Comitato Esecutivo dell'Associazione Nazionale della Banca d'America, aveva affermato che l'industria cinematografica era la migliore del mondo e che costituiva sempre un eccellente impiego di capitali.⁸⁶ Il sostegno alle attività cinematografiche si svolgeva lungo due direttrici: a) interventi volti a favorire la produzione nazionale privata; b) partecipazione diretta dello Stato stesso alla attività cinematografica mediante creazione di enti e società da esso controllati. Tutti i provvedimenti adottati dallo Stato avevano per oggetto solo l'economia dell'impresa cinematografica che per le sue necessità finanziarie faceva ricorso al credito bancario. Gli

⁸⁴ "Editoriale", *Cinema* n. 32, 25 ottobre 1937, p. 237.

⁸⁵ *Cinemundus* n. 6-7, 17-24 febbraio 1934, p. 2 riprendeva alcuni annunci pubblicati anche sul *Corriere della sera*.

⁸⁶ *Cinemundus* n. 6-7, 17 febbraio 1934, p. 1.

istituti di credito che appoggiavano le società produttrici non mancavano, mancavano invece i capitali in seno alle case di produzione. Per meglio garantire il recupero delle somme anticipate dallo Stato, la riscossione dei diritti di sfruttamento, sia nazionali che esteri, venne affidata alla Società Italiana Autori Editori (S.I.A.E.).

Tuttavia, si percepiva un clima di incertezza da parte degli stessi possibili imprenditori che accusavano mancanza di fiducia sull'industria cinematografica e nel suo valore economico. A titolo esemplificativo, dopo film come *La canzone dell'amore* e *La segretaria privata* le pellicole di maggiore successo erano state prodotte da un imprenditore torinese, l'Avvocato Angelo Besozzi, direttore di produzione di alcune pellicole commerciali che ebbero un buon successo di pubblico: *Una notte con te*, *Susanna al bagno*, *La canzone del Sole*, *Paprika*.⁸⁷

Negli impianti Cines venivano utilizzati mezzi moderni e attrezzature sofisticate e il Governo garantiva fondi continui, misure protezionistiche e l'uso praticamente gratuito degli stabilimenti e questo costituiva un'ottima opportunità per coloro che iniziavano l'attività di produttore: così protetto il cinema era tra i settori a minor rischio imprenditoriale, in quanto lo Stato premiava i profitti, si accollava le perdite e non pretendeva partecipazione agli utili. La legge del 5 febbraio 1934 che istituiva la corporazione dello spettacolo, raccoglieva i professionisti, i lavoratori e gli operatori del cinema italiano e completò il quadro normativo.

Il meccanismo corporativo contribuì a rafforzare il settore e a dare vitalità al cinema italiano che in queste condizioni favorevoli si lanciò nelle coproduzioni con altre case italiane o con ditte straniere. Tra gli indipendenti figuravano già ai tempi della Cines nell'era di Cecchi i produttori Angelo Besozzi,⁸⁸ Liborio Capitani, Alfredo Proia, tutti attivi nel 1933-34. Questi soggetti e società contribuirono a concludere accordi anche con altri paesi europei. Tra il settembre 1933 e il maggio 1934 nacquero così coproduzioni con la S.A.P.F. di Angelo Besozzi e Liborio Capitani o con la SIC di Pio Vanzi (tutte e due le società non supereranno

⁸⁷ "Occorrono molti produttori!", *Eco del cinema* n. 128 novembre 1934, p. 13. Il titolo del film *Susanna al bagno* corrisponde al film *Cercasi modella* (E.W. Emo, 1932), il cui soggetto era liberamente tratto dalla commedia "Diane au bain", (*corsivo mio*).

⁸⁸ Angelo Besozzi, direttore di produzione nel 1932-1934 della Società Anonima Produzione Films (S.A.P.F.) di Roma.

i due anni di vita). Durante l'esercizio 1933 vennero programmati due film in compartecipazione: *Il presidente della Ba. Ce. Cre. Mi.* e *Il caso Haller*. Al 31 dicembre del 1933 risultavano già terminati o in avanzato stato di lavorazione altri film in compartecipazione: *Il trattato scomparso*, *Oggi sposi* (S.A.P.F.) girato negli studi della Caesar per la regia di Guido Brignone, *L'impiegata di papà* (S.A.P.F.), *La fanciulla dell'altro mondo* (Cantoni, Gibertini, Righelli) e *Melodramma* (S.A.P.F.) interpretato da Elsa Merlini e Renato Cialente per la regia di Giorgio Simonelli e Robert Land, realizzato a partire dalla coproduzione in doppia versione francese e tedesca, diretta dallo stesso regista: in Francia *Mélo* (P. Czinner, 1932), in Germania *Der Traumende Mund* prodotto da Pathé-Natan (Parigi) e Matador Film (Berlino).⁸⁹

Il sistema adottato per queste produzioni della Pittaluga prevedeva una partecipazione al costo di tali produzioni per un importo medio per film di circa 200.000 lire, importo pari, in media, a 1/3 del costo totale del film prodotto;⁹⁰ tuttavia, le partecipazioni erano stabilite sui costi preventivi e nei contratti non erano previste clausole per il controllo delle spese; nell'effettivo, la partecipazione si riduceva ad una formula dietro la quale i rischi finivano con il riversarsi prevalentemente o unicamente sulla Pittaluga, che arrivava ad assumersi un onere del 50% oltre i costi delle attrezzature, delle eventuali perdite di lavorazione, nonché delle (numerose) stampe di copie positive dei film.⁹¹ Inoltre, nel rapporto con la Società Anonima Produzione Films (S.A.P.F.), la Pittaluga riconosceva alla Società un compenso straordinario aggiuntivo del 10% sull'importo delle spese preventivate (fermo restando la quota di partecipazione ai costi preventivati che arrivava anche al 50%). In merito alla serie di contratti stipulati con la S.A.P.F. si osservava come la Pittaluga avesse partecipato con oneri e rischi gravi nelle produzioni meno redditizie di questa Società, mentre era rimasta estranea alla produzione dei film S.A.P.F. sui quali era facile prevedere dei buoni utili, nella fattispecie si trattava di quelle produzioni girate a Berlino: *Paprika* e *Lisetta* con Elsa Merlini e *La canzone del sole* (Max Neufeld, 1933) con Giacomo Lauri Volpi, Vittorio De Sica, Eva Magni.

⁸⁹ In Gran Bretagna si realizzò un adattamento dal titolo *Dreaming Lips* (P. Czinner, L. Garmes, 1935), prodotto dalla Trafalgar Film Productions Ltd.

⁹⁰ 200.000 lire equivalgono a circa 210.000 euro (dati Istat).

⁹¹ P. Giordani, "Relazione di P. Giordani sulla società, 15 maggio 1934", 109 ff., con allegati, AS BCI SOF, serie VI, cart. 311, fs. 4, 1933 - 1934.

Dai bilanci del gruppo societario emergeva una situazione oggettiva nettamente opposta a certe suggestioni della critica, secondo cui *La canzone del sole*, realizzata a Berlino in compartecipazione avrebbe aperto la strada a nuovi mercati, in base al concetto diffuso che un film internazionale è quasi sempre destinato ad un successo artistico e finanziario tale da compensare i rischi d'un cospicuo impiego di capitale:

Ma i sullodati teorici si sono domandati che cosa ha apportato all'Italia in confronto delle due o trecento mila lire spese a Berlino per le riprese degli interni, questo lavoro che per essere stato eseguito anche in versione tedesca è stato venduto in tutto il mondo? E, al di sopra del fatto materiale delle valute estere che tali vendite hanno convogliato verso le nostre frontiere, si sono domandati che cosa rappresenti per l'Italia e per la cinematografia italiana diffondere e volgarizzare sugli schermi di tutto il mondo (due copie di questo film sono state persino vendute in Cina !) le nostre incomparabili visioni di Roma, di Venezia, di Capri e parlare ai più remoti popoli del mondo col divino linguaggio universale della pura melodia sgorgata dal genio italianissimo di Pietro Mascagni, attraverso l'anima canora di un grande italianissimo tenore qual è Giacomo Lauri-Volpi?⁹²

Le commedie leggere modellate su clichés d'oltralpe (citando ad esempio *Kiki*, 1934 di R. Matarazzo) che tendevano a snazionalizzarsi diventarono il bersaglio della critica.⁹³ Secondo la stampa dell'epoca esse rappresentavano il male del cinema italiano perché avvilivano la produzione nazionale.⁹⁴ Della «severa critica che la stampa ha fatto alla produzione nazionale» si aveva riscontro anche nei documenti stilati dagli organi direttivi della S.A. Stefano Pittaluga.⁹⁵

La tendenza a realizzare all'estero una parte della produzione italiana dipendeva soprattutto da una motivazione economica. Alcuni critici – aperti sostenitori del film internazionale – assolsero infatti quei «rifacimenti di altri films stranieri, modesti films fin'ora realizzati», perché l'affermazione del film italiano oltre i confini nazionali di queste produzioni, rappresentava un'operazione commerciale preliminare a ben più importanti

⁹² "Schermi e schermaglie", *Cinemundus* n. 5-6, 3-10 febbraio 1934, p. 2.

⁹³ L. Mazzei, "I quotidiani di regime: "Il Popolo d'Italia" e "Il Tevere"", O. Caldiron (cur.), *Storia del cinema italiano Volume 5, (1934-1939)*, Edizioni di Bianco & Nero, Roma - Marsilio, Venezia 2006, p. 506.

⁹⁴ A. Petrucci, "Necessità di una via d'uscita", *Il Tevere* 30 gennaio 1934.

⁹⁵ "S.A. Stefano Pittaluga. Dal Verbale della seduta di Consiglio del 19 dicembre 1933", AS BCI, SOF, serie VI, cart. 309, fasc. 4.

realizzazioni.⁹⁶ Tra i sodalizi produttivi significativi nel contesto storico durante il regime fascista, la collaborazione britannica dell'intellettuale italiano Ludovico Toeplitz con la *London Films* di Londra diede prova di un'importante inclinazione politico-finanziaria. Toeplitz ipotizzò che produrre film solamente per l'Italia fosse troppo restrittivo perché il mercato non consentiva, se non eccezionalmente, di coprire le spese. Il mercato di lingua inglese invece era molto più ampio e disponeva del maggior numero di sale, negli Stati Uniti, in Inghilterra, nel Commonwealth e anche in molti altri paesi, in cui la produzione locale era minore, come il Belgio, l'Olanda, i paesi scandinavi.

In contrapposizione alle prospettive di un'autarchia diffusa, il produttore fu costretto a sospendere le iniziative intentate per realizzare in Italia film in lingua inglese a causa del divieto di produrre film non in lingua italiana. Dopo aver lasciato l'incarico di co-direzione della Cines, Toeplitz si trasferì a Londra e iniziò una collaborazione con l'ungherese Alexander Korda, divenendo produttore del film *The Private Life of Henry VIII*; il film fu finanziato in gran parte dal padre Giuseppe Toeplitz, che all'epoca era presidente della Banca Commerciale Italiana⁹⁷ e, secondo le fonti, investì nel progetto 48.000 sterline. Il prestito venne accordato al tasso del 4,50% alla London Film e ripagato in pochi mesi. *Le sei mogli di Enrico VIII* divenne un esempio encomiabile e rappresentativo della produzione britannica del decennio. Il film conquistò non solo le platee d'Europa, ma anche quelle degli Stati Uniti, tanto da convincere i produttori inglesi di aver raggiunto lodevoli risultati nell'industria cinematografica al pari di quella hollywoodiana.⁹⁸ L'intenzione di realizzare la versione italiana di alcuni film previsti dal piano di lavorazione della London, apparve sulla stampa dell'epoca ma non ebbe seguito.⁹⁹ Il film fu uno dei più grandi successi della stagione: 200.000 sterline incassate nei primi 48 mesi; più di 20.000 sterline in 17 settimane di programmazione a Parigi; le vendite in Europa ammontarono a 75.000 sterline.¹⁰⁰

⁹⁶ "Verso il film internazionale", *Cinemundus* n. 46, 8 dicembre 1934 p. 1.

⁹⁷ G. Sansa, Inchiesta sul cinema inglese, *La Stampa*, 22 marzo 1938, p. 2.

⁹⁸ "Il mercato inglese e l'Europa in un articolo di L. Toeplitz de Grand Ry", *Cinemundus* n. 3-4, 28 gennaio 1934 p. 1.

⁹⁹ "L'accordo United Artists e London Film. La London Film editerà delle versioni italiane?", *Cinemundus* n. 1-2 Roma 7-14 gennaio 1934, p. 1.

¹⁰⁰ Questo singolare lavoro era stato venduto in tutti i paesi europei eccetto che in Russia poiché i dirigenti dei cinematografi dei Soviet hanno dichiarato di non poter disporre del danaro necessario per l'acquisto. "Informazioni industriali e commerciali", *Cinemundus* n. 3-4, 28 gennaio 1934 p. 3.

Oltre a *Le sei mogli di Enrico VIII* (A. Korda, 1933), Toeplitz produsse la commedia musicale *The Girl from Maxim's* (A. Korda, 1933), e di un'importante produzione di carattere storico l'anno seguente: *La grande Caterina* (*Catherine the Great*, P. Czinner, 1934), con cui si concluse la sua collaborazione alla London. In seguito, decise di costituire a Londra una propria compagnia indipendente per dedicarsi alla produzione di grandi film internazionali.¹⁰¹ Intenzionato a prendere una posizione predominante nell'industria cinematografica inglese fondò la Toeplitz Productions Ltd¹⁰² con capitale italiano, quantificato in 100.000 sterline. Realizzò il film *Il dominatore* (*The Dictator*, 1935) negli Ealing Studios con la regia di Victor Saville e *L'amato vagabondo* (*The Beloved Vagabond*, 1936), un film drammatico musicale diretto da Kurt Bernhardt e interpretato da Maurice Chevalier, girato in versione inglese e francese con diversi cast di supporto, (*Le vagabond bien-aimé*, 1936) distribuita in Italia da Mander Film, in Francia da Radio-Cinéma, segnando così anche l'inizio della collaborazione con la Francia.¹⁰³ La Toeplitz Production fu poi venduta ad un gruppo francese, e prese un nuovo nome.

Il cinema italiano cercava maggior opportunità nelle produzioni caratterizzate dal disimpegno e dall'apoliticità (film come *Vecchia guardia* (1934) e *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano furono accolti con freddezza e ostilità), che anche se in misura ristretta consentivano ad alcuni produttori indipendenti di realizzare opere dall'atmosfera e dal paesaggio italiani; due esempi rappresentativi erano *Treno popolare* (R. Matarazzo) e *Il canale degli angeli* (F. Pasinetti), ambientati prevalentemente in esterni. Con la nomina dell'avvocato Paolo Giordani a direttore generale della Pittaluga, nel gennaio del 1934 prese inizio una fase molto diversa dalle gestioni precedenti.¹⁰⁴ Le cronache dell'epoca, attraverso le riviste di regime, annunciarono i buoni propositi della direzione della Cines nel nuovo

¹⁰¹ Con una nota informativa a firma della Società Manderfilm si informava che la produzione della London Film, restava affidata alla Manderfilm di Roma, mentre era probabile che il legame esistente con London Film Productions Ltd., e con United Artists desse luogo ad una nuova forma di indiretta collaborazione. Soc. An. Manderfilm "Il comm. L. Toeplitz lascia la London", *Eco del cinema* n. 125, aprile 1934, p. II.

¹⁰² "Cinema", *Il Dramma*, n. 199, 1 dicembre 1934, p. 42.

¹⁰³ Foto Maurice Chevalier e Betty Stockfeld nel film di Ludovico Toeplitz *L'amato vagabondo* (2 foto) esclusiva Manderfilm, *Eco del cinema* n. 153, agosto 1936 p. 32.

¹⁰⁴ F. S., "Corriere di Cinelandia, La quinta «Cines»", *Corriere della Sera*, 6 marzo 1934, p. 5. Per un quadro economico delle diverse gestioni Cines, L. Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, cit., p. 9.

assetto del gruppo societario.¹⁰⁵ Giordani illustrò dettagliatamente il suo programma: i nuovi orientamenti intendevano favorire la riaffermazione della Cines come potente organismo di produzione in continuità dei suoi prodotti e come industria stabile in grado di mantenere alto il livello della cinematografia nazionale e di rappresentarla sui mercati mondiali, nonostante il contesto generale accusasse invece un tipo di produzione indipendente saltuaria e intermittente. In questi termini la Cines intendeva conformarsi alla funzione che l'Ufa rivestiva nello stesso periodo in Germania, o la Pathé - Nathan in Francia. Giordani dispose una riorganizzazione della società iniziando a rendere indipendenti i tre rami principali dell'attività della Pittaluga: noleggio, esercizio sale e produzione, «togliendo di mezzo quel giro vizioso di responsabilità per cui ognuna aspettava la soluzione dei propri problemi dall'altra».¹⁰⁶

Anche nel caso del noleggio e dell'esercizio Giordani annunciò una radicale riorganizzazione interna che intendeva assegnare, laddove persistevano criteri burocratici e accentrativi, dei criteri di maggiore autonomia e di compartecipazione; trasformando ove possibile i funzionari in concessionari. Poiché per alimentare le sale, un certo contingente di importazione straniera era indispensabile, Giordani voleva tornare al sistema dell'esclusiva. Concluse un accordo per due anni con gli Artisti Associati. Gli Artisti Associati distribuivano la produzione della 20th Century di Zanuck, e della London Film di Korda-Toeplitz, e lavoravano sul mercato italiano in connessione diretta con la Universal. Detti accordi tendevano a stabilire una linea di collaborazione tra le case cinematografiche, senza aggravio per l'esercizio, favorendo la produzione italiana mediante opportuni scambi con l'estero. Tuttavia, gli scambi cinematografici internazionali erano compromessi da varie difficoltà:

- Barriere doganali

¹⁰⁵ Dopo la prima liquidazione della società avvenuta nel 1926, si apre la gestione Pittaluga che termina nel 1931 per l'improvvisa morte dell'imprenditore; la conduzione del ramo produttivo della Cines passa a Toeplitz-Cecchi e infine a Solza che nomina i responsabili della Cines il dott. G. Oliva, direttore generale della S.A.S.P. e condirettori i signori Muccini e Lagostena. Emilio Cecchi è riconfermato direttore di produzione della Cines con uno stipendio di lire novemila mensili. Il capitale sociale subisce una riduzione da cento a venticinque milioni, e una riduzione di venti milioni del fondo di riserva. M. Brescia, "Il premio ai responsabili di un deficit", *Il Tevere* 4 settembre 1933.

¹⁰⁶ "Paolo Giordani espone il suo programma", *Eco del Cinema* n. 125, aprile 1934 p. 11. Giordani ricoprì la carica di direttore generale della Pittaluga da gennaio 1934.

- Difficoltà valutarie
- Impedimenti burocratici
- Protezionismi
- Censure

Giordani affrontò il settore della produzione, mettendo in lavorazione alcuni soggetti, ma gli stabilimenti Cines rimasero aperti anche agli indipendenti, che poteva approfittare delle condizioni vantaggiose a loro destinate come la riduzione del costo dell'affitto giornaliero da 5.500 a 4.200 lire circa in cambio di una modifica contrattuale che attribuiva al produttore indipendente una maggior responsabilità finanziaria e morale sul suo film.

La riorganizzazione produttiva prevedeva anche il rinnovo dei vecchi stabilimenti della F.E.R.T. di Torino che dovevano essere attrezzati per le riprese sonore, in modo da creare un centro di produzione anche nel nord Italia.¹⁰⁷ L'intenzione era di perseguire una politica di decentramento e di procedere ad accordi di collaborazione con altre aziende, favorendo la produzione degli indipendenti, in prospettiva di allargare il raggio d'azione non solo a Roma o a Torino ma verso i grandi mercati d'esportazione e di scambio, con una «preparazione razionale e matura, essenzialmente elaborata attraverso accordi di carattere internazionale».¹⁰⁸

Tra le produzioni del periodo non passò inosservato il dramma d'ambiente borghese, *La signora di tutti* (1934), con cui esordirono nuovi produttori indipendenti e che si contrapponeva alle commedie leggere che imperversavano; il film costituì un primo e solitario esempio di impegno espressivo, di consapevolezza di esigenze fino allora quasi totalmente estranee alla produzione italiana, quello di un soggetto drammatico. Il film era la prima produzione della Novella Film di Angelo Rizzoli che lo realizzò anche per promuovere l'omonimo best-seller di Salvator Gotta, uscito a puntate nelle edizioni Rizzoli.¹⁰⁹ Girato negli studi della Cines, portava la firma di un regista tedesco, poi

¹⁰⁷ Lo stabilimento apparteneva al Gruppo Pittaluga ed era l'unica sede produttiva di Torino, fino al 1928 anno in cui cessò l'attività definitivamente a seguito dell'avvento del sonoro in cui altre società ebbero il sopravvento. Sulla storia del complesso produttivo vedi A. Friedemann, G. C. Franceschetti, *Il periodo del muto*, Associazione F.E.R.T., Torino, 1999.

¹⁰⁸ "I nuovi orientamenti della Pittaluga – Cines", *Cinemundus* n. 7-8, 11-18 marzo 1934 p. 1.

¹⁰⁹ G. V. Sampieri, "Corriere romano", *Cinema Illustrazione* n. 20, 16 maggio 1934, p. 11.

naturalizzatosi francese, Max Ophuls. Intervistato dalla stampa, raccontava di essere stato ingaggiato a Roma da un editore italiano che lo conosceva quale realizzatore di *Liebelei*, opera di grande successo; egli gli propose di portare sullo schermo il romanzo di Gotta, poiché il soggetto piaceva infinitamente a Ophuls. Isa Miranda, il cui ritratto Ophuls aveva visto su una fotografia pubblicitaria, ottenne il suo primo ruolo da protagonista. Il regista si dichiarò molto contento della sua scelta, l'attrice era eccellente.¹¹⁰ Pur non essendo ritenuta dai critici una delle opere più ricordate nella filmografia di Ophuls, *La signora di tutti* suscitò commenti lusinghieri, sul piano tecnico ma soprattutto nei requisiti artistici: «Sostanza artistica intelligentemente rivolta a tutti gli elementi del film, non escluso quello tecnico, generalmente poco appariscente e sempre sottile e suggestivo».¹¹¹

La via della produzione di iniziativa privata appariva come l'unica possibilità per molti produttori che guardavano oltre i confini nazionali, alla ricerca nuove opportunità di collaborazione e di finanziamento. Nel 1934 nacque anche la Lux di Riccardo Gualino, mentre i fratelli Scalera, che erano ricchi uomini d'affari, costruttori di strade tra l'Italia e l'Etiopia, rilevarono gli studi della Caesar e impostarono la produzione su caratteri spettacolari e hollywoodiani. Alla fine del 1934 il quadro delle principali attività di collaborazione assegnò la priorità al film internazionale.¹¹² I nuovi orientamenti della politica cinematografica italiana prevedevano dunque la realizzazione di nuovi accordi e di consorzi di produttori. Nella fattispecie, queste collaborazioni erano propedeutiche alla definizione di alcuni importanti attività di produzione con le principali capitali europee del cinema. Un primo punto di attenzione era costituito dalla realizzazione del film *La marcia nuziale* in versione italiana e francese, con capitali comuni e comune interessenza nel rendimento dei rispettivi mercati.

Francia e Italia erano consapevoli che il mercato interno non garantiva una produzione sufficiente. Ancor prima della stesura ufficiale degli accordi di collaborazione formalizzati, i due paesi si resero protagonisti di importanti collaborazioni cinematografiche

¹¹⁰ Nel 1934 Rizzoli diventò il primo editore "multimediale" prendendo parte alla coproduzione del film *La Signora di tutti*. S. Olivari, G. Brasca, *Milano 360°: una metropoli da scoprire tra arte, cultura, tecnologia e moda*, Olliservice Multimedia, Milano 2014, p. 27.

¹¹¹ "La signora di tutti", *Cinemundus* n. 47, 16 dicembre 1934 p. 1.

¹¹² "Verso film internazionale", *Cinemundus* n. 46, 8 dicembre 1934, p. 1.

che inizialmente avvenivano nel segno degli adattamenti letterari di prestigio.¹¹³ Questa tendenza era motivata da una certa affinità culturale, come premessa ad utili scambi sul piano della produzione cinematografica e di uno scambio culturale e artistico. Considerando poi che il cinema attingeva prevalentemente dalla letteratura, la scelta dei soggetti da adattare ricadeva per la maggior parte su drammaturghi e scrittori francesi, come nel caso del film *La Marche nuptiale* (*La marcia nuziale*, 1934). Il film venne realizzato nel 1934 dalla società di produzione francese Paris-Rome Films e fu interpretato da Henri Rollan, Madeleine Renaud e Jean Marchat, per la regia di Mario Bonnard, che aveva il compito di seguire anche la realizzazione di una versione italiana, per conto di Mander Film di Pietro Mander, avvalendosi dello stesso cast tecnico, tra cui figurava Ubaldo Arata (fotografia), Gastone Medin (scenografie), Giovanni Bianchi (suono) e Giuseppe Fatigati (montaggio).¹¹⁴

Tratto dall'omonima commedia di Bataille, opportunamente ridotto per lo schermo da Ivan Noè per la versione francese e da Guido Cantini per quella italiana¹¹⁵, il film fu girato in Italia, con esterni a Stresa e Villa d'Este, e interni negli studi Cines di via Vejo. L'attrice Kiki Palmer, qui al suo debutto cinematografico, proveniva dagli ambienti del teatro di prosa. Così avvenivano le riprese: «Una ricca camera da letto dall'ampia alcova sormontata da un baldacchino e avvolta in leggeri e fotogenici veli potentemente illuminati. Sono in scena gli attori francesi; si prova, Bonnard corregge qualche dettaglio, gentile consiglia qualche controcena. Si gira: una, due, tre, quattro volte. Finalmente la quarta è riuscita bene. Sgombrano la scena gli interpreti francesi, sostituiti immediatamente da quelli italiani: la macchina è a posto, le luci anche: si prova una volta, tutto va bene, si gira».¹¹⁶

¹¹³ Sulla collaborazione italo-francese dalle origini del cinema al 1944, Jean A. Gili e A. Tassone (cur.), *“La preistoria delle coproduzioni (1896-1944)”*, *Parigi-Roma 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-95)*, Il castoro Milano, 1995.

¹¹⁴ Gli interpreti principali della versione italiana sono Kiki Palmer, Tullio Carminati, Cesare Boffardi, Diane Lante e Mercedes Brignone, più la bionda Assia Noris che partecipa alle due versioni. L. Wahl, *“La Marche nuptiale”*, *Pour Vous*, n. 322, 17 gennaio 1935, p. 7; *“La Marche nuptiale”*, *Cinemonde* n. 326, 17 gennaio, 1935 p. 53; M. Montabré, *À Rome, des acteurs français dans “La Marche nuptiale”*, *Pour Vous*, n. 308, 11 ottobre 1934, p. 10; *“Marcia nuziale”*, *Varietas* Anno 31, maggio 1935-XIII n. 365.

¹¹⁵ Mario Bonnard arrivato da Parigi comunica i suoi progetti di girare in film in costume Napoleone a Venezia e la Marcia nuziale tratto dalla commedia omonima di Bataille, entrambi in doppia versione italiana e francese. G. Bosio, *“Nei cantieri romani”*, *La Stampa*, 26 giugno 1934, p. 6.

¹¹⁶ G. Bosio, *“Si lavora nei cantieri romani. Le due versioni di Marcia nuziale”*, *La Stampa* di Torino, 9 ottobre 1934, p. 6.

Il film segnò l'avvio di un'attività di collaborazione importante con la Francia che cercava di porre rimedio alle difficoltà nelle attività di scambio tra i due paesi. Soltanto alla fine del 1934 la Cinématographie Française annunciò la tanto attesa notizia della ripresa degli scambi franco-italiani, al termine di una sospensione di oltre due mesi, pubblicizzando con la sottoscrizione di un accordo provvisorio in vista del nuovo accordo in preparazione. Nel frattempo, l'Italia era autorizzata ad importare soltanto sei film francesi.¹¹⁷ Gli scambi e le collaborazioni italo-francesi favorirono una produzione nettamente superiore a quella avviata con gli altri Paesi; tra i risultati di tali processi, un numero rilevante di rappresentazioni reciproche circolavano all'interno del continente: vi comparivano i nomi dei maggiori registi ed erano rappresentati tutti i generi, dal melodramma alla commedia musicale. Questo dimostrava che i produttori italiani non utilizzavano gli accordi internazionali solo come un'occasione per profitti aggiuntivi, ma anche per rafforzare la qualità industriale dei loro film. Un aspetto, questo, destinato ad emergere nel panorama cinematografico europeo, per l'iniziativa personale di alcuni produttori intraprendenti come André Paulvé e Gustavo Lombardo.¹¹⁸

A Parigi Lombardo avviò un'attività di collaborazione – in nome e per conto della S.A. Titanus – con i maggiori esponenti della cinematografia francese.¹¹⁹ Aveva contatti con le più spiccate personalità del commercio e dell'industria e particolarmente con Charles Delac, presidente della Camera Sindacale della Cinematografia francese e comproprietario di una delle più apprezzate case di produzione, la *Vandal & Delac*. Da tempo negli ambienti commerciali dei due paesi era allo studio la possibilità di un vasto accordo che, attraverso la costituzione di un'apposita Società e con la partecipazione delle ditte e delle personalità più in vista, stabilisse una feconda corrente di scambi fra la produzione italiana e francese nella prospettiva finale di affrontare l'auspicato e risolutivo problema di una produzione in comune, produzione che per affinità di gusti e di temperamento non potrebbe non essere destinata a decisivi successi ed a pesare sensibilmente sulla bilancia dei mercati

¹¹⁷ "Ripresa degli scambi franco-italiani", *Cinemundus* n. 47 16 dicembre 1934 p. 1.

¹¹⁸ D. Manetti, "Un'impresa (quasi) centenaria del cinema italiano: La Titanus dal 1928 ai giorni nostri", in V. Ferrandino, M. R. Napolitano, *Storia d'impresa e imprese storiche. Una visione diacronica*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 267-305.

¹¹⁹ "Verso una feconda collaborazione Franco – Italiana", *Cinemundus*, n. 42, 11 novembre 1934, p. 1.

internazionali del film. Già in precedenza Gustavo Lombardo era stato uno dei più attivi fautori di proficui scambi fra l'Italia e Francia, esportando in Francia la più significativa produzione italiana ed importando in Italia la migliore produzione francese, la sua attività contribuì a sviluppare l'industria e il commercio cinematografico dei due paesi.

L'accordo Vis – Rota Film per la realizzazione a Tirrenia di *Campo di maggio* in versione italiana e tedesca era la seconda priorità da affrontare nella gestione di Giordani. L'attività del consorzio Vis riguardava film di carattere storico e d'ambientazione italiana. A Tirrenia venne fondato un importante centro di produzione cinematografica: nel settembre del 1934 si costituì la Società Anonima Cinematografica «Pisorno» sotto la direzione di Giovacchino Forzano e Salvatore Persichetti¹²⁰, che operava attraverso il consorzio «Vis».¹²¹ Il nuovo centro cinematografico di Tirrenia era dotato di grandi potenzialità tecniche e i suoi stabilimenti potevano garantire la preparazione di grandi film internazionali. Forzano vi realizzò *Campo di Maggio*, una rievocazione dei cento giorni napoleonici, dall'esilio di Napoleone all'isola d'Elba, alla fuga e al suo vittorioso ritorno all'Impero, fino alla tragica battaglia di Waterloo. Il film venne realizzato in doppia versione italiana e tedesca (*Hundert Tage*, F. Wenzler, 1935) con Warner Krauss nel ruolo del Napoleone tedesco e Corrado Rocca per l'edizione italiana.

Terzo punto di attenzione nelle attività della Cines secondo il programma del suo amministratore era la costituzione dell'Alleanza Cinematografica italiana con l'Inghilterra per la realizzazione del film *Casta Diva*.

L'opportunità di sprovvincializzare la produzione italiana e di accrescere la qualità e l'appeal in Europa si concretizzava con la realizzazione di una coproduzione italiana con il merito di esaltare le qualità dell'industria cinematografica nazionale. Il film apparteneva a quel filone operistico prediletto dalle case produttrici tedesche e si rivelò un grande successo italiano e mondiale. *Casta Diva* fu girato in doppia versione italiana e inglese da Carmine Gallone in base ad un accordo tra la Società Anonima Stefano Pittaluga e la Gaumont British Pictures di Londra, stipulato per l'esclusività della produzione cinematografica inglese in

¹²⁰ "La voce del mondo", *Eco del cinema* n. 128 nov. 1934 p. 13.

¹²¹ "Nei nostri cantieri, Campo di Maggio e l'attività della VIS", *Cinemundus* n. 47, 16 dicembre 1934 p. 1.

Italia e nelle sue Colonie. Il nome di Gaumont rimandava a Léon Gaumont, uno dei famosi pionieri del cinema mondiale e alla sua Gaumont British Corporation che aveva raggiunto progressivamente l'assetto di potente organismo di produzione e commercio, che vantava circa 400 teatri e diverse aziende controllate.

Il film rese omaggio alla memoria di Bellini in occasione del centesimo anniversario della morte del grande musicista. Per tale ragione, le sfere governative riservarono un vivissimo interesse all'iniziativa; in modo particolare Luigi Freddi, Direttore Generale della Cinematografia cercò di portare a termine le trattative non troppo agevoli per la realizzazione del grande progetto. Il film era la prima collaborazione italo-britannica realizzata in Italia, negli stabilimenti romani della Cines. Martha Eggerth – protagonista di entrambe le versioni –, nel ruolo di Maddalena Fumaroli, venne affiancata dall'attore hollywoodiano Phillip Holmes, nel ruolo di Bellini per la versione inglese, e dall'attore Sandro Palmieri nello stesso ruolo per la versione italiana. Trattandosi di un progetto di portata internazionale, furono messe a disposizione risorse cospicue, che consentirono di rinnovare la dotazione tecnica della Cines, che acquistò dei nuovi apparecchi d'atelier e attrezzature per un valore di 1 milione di lire circa.¹²²

Il cast era cosmopolita, vi collaborarono infatti lo sceneggiatore austriaco Walter Reisch, il direttore della fotografia Franz Planer e l'attrice Marta Eggerth, star di prima grandezza del cinema tedesco, ciò avrebbe influito positivamente sul successo e sull'accoglienza del film nei paesi germanici, dove fu distribuito con il titolo *Maddalena*.¹²³ Il successo internazionale del film fu traboccante: da Parigi, ad esempio, giunse notizia delle «lietissime accoglienze avute dall'edizione italiana di *Casta Diva*, superiori a quelle ottenute dalla versione inglese dello stesso film»¹²⁴, analogamente in Messico, dove venne

¹²² Il film esce il 14 giugno 1935 in Francia e il 10 agosto 1935 in Italia (presentato al Festival di Venezia). "Le risonanze internazionali del film su Bellini", *Cinemundus* n. 45 del 2 dicembre 1934, p. 1.

¹²³ *Casta Diva* (I/GB-35), versione inglese *The Divine Spark* entrambi sono diretti da C. Gallone, H. Holba, *Illustrierter Film-Kurier 1924-1944: 3518 Programmhefte*, Deutsches Institut Fur Film Und Fernsehen, Wiesbaden, 1972; "Martha Eggerth sarà *Casta Diva*", *Cinemundus*, n. 40, 28 ottobre 1934, p. 2.

¹²⁴ M. G., "Dietro lo schermo", *La Stampa*, 8 ottobre 1935, p. 3. Le notizie degli incassi dopo le prime rappresentazioni di *Casta Diva*, *Scarpe al sole* e *Passaporto Rosso* sono riportate da M. Cangini, "Nomi e cifre nuovi", *Lo Schermo* n. 4, novembre 1935, p. 32.

organizzata una presentazione al Teatro Alameda di Città del Messico. Tale consenso assumeva secondo la stampa dell'epoca un particolare significato agli occhi della critica e della stampa, in quanto il pubblico messicano era ritenuto particolarmente esigente.¹²⁵

Il film trionfò al Festival del Cinema di Venezia del 1935 ottenendo l'assegnazione della Coppa Mussolini. In un telegramma inviato a Ciano, Luigi Freddi suggeriva la scelta di *Casta Diva* per motivi internazionali adducendo che «tale designazione consacrerrebbe autentico successo internazionale film di grande valore cinematografico che ha per prima volta affermato industria italiana in tutto il mondo».¹²⁶

Sebbene circoscritto al genio di Bellini, questo film ebbe il merito di risvegliare l'interesse della critica verso la gloriosa tradizione musicale italiana. Improvvisamente ci si accorse che fino a quel momento non si era seriamente pensato di sfruttare una delle più gloriose tradizioni artistiche italiane, ovvero la tradizione lirica e musicale che aveva rivelato al mondo l'anima canora degli artisti e dei grandi compositori italiani, ricordando ad esempio il *Barbiere di Siviglia* o le melodie belliniane, fino all'inesauribile genio di Verdi, passando per le opere di Puccini, di Mascagni.

Sempre nel 1935, il dieci giugno, negli Stabilimenti Cines iniziarono le riprese della commedia sentimentale *Amore*, in due versioni, italiana e francese¹²⁷, si trattava infatti di una produzione italo-francese che univa Artisti Associati di Roberto Dandi e la Films Epoc di Parigi. La versione italiana era diretta da Carlo L. Bragaglia con l'aiuto regista Giacomo Gentilomo e come direttore di produzione il dott. Prospero Pio Ottavi rientrato in Italia dopo 15 anni di attività cinematografica nelle maggiori Case di produzione di Berlino; il soggetto era di Amleto Palermi e la sceneggiatura di Kurt Alexander. La versione francese fu invece diretta dal noto regista Jacques Houssin. Interprete di tutte e due le versioni era un'affermata attrice della cinematografia europea di origine italiana, Edwige Feuillère, mentre il

¹²⁵ "Grande successo di *Casta Diva* a Messico", *Eco del Cinema*, n. 154, settembre 1936 p. III.

¹²⁶ Marconigramma n. 4756/318, 27 agosto 1935, IT-ACS-AS0001-0000942 18/001, b. 10/80.1. Il documento reca un appunto scritto a matita da Galeazzo Ciano nell'ultimo foglio "Temo assegnazione coppa a *Casta Diva* non incontrerebbe unanimità consensi storici (...) più favorevole assegnazione a *Scarpe al sole* per molte ragioni storiche comunque decidere sul posto con maggiori elementi".

¹²⁷ Il titolo della versione francese era *La route heureuse* girata negli stessi stabilimenti della Cines, ma con molte variazioni nella composizione del cast tecnico "Amore. Il nuovo film di Carlo L. Bragaglia", *Varietas* Anno 31 luglio-agosto 1935-XIII n. 367-8 pp. XXVIII- XXIX.

protagonista maschile nella versione italiana fu interpretato da Gino Cervi e dal noto attore Claude Dauphin, nella versione francese. Nella seconda metà degli anni '30 le vicende produttive presero un avvio decisivo per effetto dei nuovi assetti politico-organizzativi dovuti alla nascita di importanti organi direttivi e ministeriali.

CAPITOLO II

Politica e industria culturale nel cinema italiano tra le due guerre

Per consentire la ripresa del settore, lo Stato decise di finanziare direttamente l'industria cinematografica varando un'apposita legge (L. 13 giugno 1935 n. 1143) che istituiva il meccanismo delle anticipazioni sui costi di produzione preventivati. Questo provvedimento favorì la costituzione di case di produzione definite «meteoriche» per la breve durata, il cui scopo era quello di accedere ai fondi statali per finanziare l'attività cinematografica. La dotazione del capitale e la capacità produttiva delle case cinematografiche permisero all'impresa di sopravvivere e di continuare a produrre film, mentre le imprese minori con capitale anche solo di 10.000 lire come la Phoebus film realizzarono un solo film.

Lo Stato decise di creare una serie di strutture per sostenere il cinema nazionale e diede avvio ad un programma di modernizzazione. Con la nascita dell'ENIC l'Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, una società di distribuzione dello Stato, venne istituita la Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, il Centro Sperimentale di cinematografia.¹²⁸ Sorto come erede indiretto dell'Ente Nazionale per la Cinematografia (ente di distribuzione a capitale semi-privato durato un paio d'anni alla fine degli anni Venti), l'ENIC, costituito da 29 sale dislocate strategicamente nelle maggiori città italiane, si sviluppò a spese dell'ex-Cines-Pittaluga: punto di partenza del circuito sono infatti i rami

¹²⁸ L'ENIC-ECI (società di noleggio ed esercizio) era presieduto da Giacomo Paolucci de' Calboli che aveva assunto anche la presidenza dell'Istituto Nazionale LUCE (attualità filmiche – sviluppo e stampa), che rileva la società di Pittaluga producendo alcuni film e coproducendone altri. E. Lonero, *Il cinema di Stato in Italia. Storia di un fallimento*, Aracne Roma, 1998.

del noleggio e dell'esercizio della S.A.S.P. Mediatore dell'operazione era l'Istituto Luce per il quale venne predisposto apposito decreto del 24 gennaio 1935.

Con il Regio decreto legislativo n. 2504 fu costituita presso la B.N.L. la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico per dare un più adeguato sviluppo al credito cinematografico, per la concessione diretta di mutui, ad interessi di particolare favore, per la produzione di pellicole cinematografiche. Tale Sezione concedeva finanziamenti per il commercio di pellicole internazionali ed estere, l'esercizio di sale cinematografiche, anticipazioni su premi ed ogni altro diritto di spettanza del produttore. Il compito principale della Sezione era quello del finanziamento della produzione di film nazionali in misura non superiore al 60% del costo globale del film accertato dagli organi della Sezione stessa. Erano ammesse alla concessione dei premi governativi quelle imprese che realizzavano pellicole spettacolari negli stabilimenti stranieri nei quali l'industria cinematografica italiana aveva partecipazioni in impianti industriali o in gestioni commerciali in ambito cinematografico.¹²⁹

L'incremento numerico determinato dall'intervento dello Stato nella produzione cinematografica fu immediato e cospicuo: non si trattava soltanto di un maggior numero di unità, bensì di un aumento del valore industriale dei prodotti che si verificava in coincidenza con l'istituzione della Direzione Generale per la Cinematografia. Dagli atti dell'Ente risultano infatti i seguenti costi di produzione divisi per annualità:

- 1) Capitale impiegato nell'anno 1934-35 lire 18 milioni.
- 2) Capitale impiegato nell'anno 1935-36 lire 39 milioni.
- 3) Capitale impiegato nell'anno 1936-37 lire 71 milioni.

L'interesse verso il cinema da parte dello Stato si concretizzò nell'aumento dei capitali, tuttavia il capitale di 71 milioni complessivamente impiegato nell'annata 1936-37 comprendeva anche i mutui, le anticipazioni, le sovvenzioni, ecc. come riportato nel seguente riepilogo.

La distribuzione era così composta:

¹²⁹ la legge in esame prevede, all'art. 9, che con Decreto Reale possa essere costituita una Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro S.A.C.C. - B.N.L., D. Manetti, *Un'arma poderosissima*, cit., p. 23.

12.600.000	per Scipione l'Africano
9.400.000	per Condottieri (entrambi realizzati con mezzi finanziari predisposti in forma consortile.... per intervento diretto dello Stato.
6.000.000	Anticipazioni statali
18.133.000	Mutui concessi dalla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro
4.000.000	Premi distribuiti dallo Stato ai produttori
6.000.000	Buoni di doppiaggio ai film italiani
<u>5.000.000</u>	<u>Anticipazioni noleggio Enic (I.R.I., quindi lo Stato)</u>
10.000.000	Residuo

In definitiva lo schema sopraindicato mostra che il capitale vero è quasi totalmente assente dall'industria del cinema nazionale.¹³⁰

Prendendo in esame la produzione di film italiani negli anni precedenti l'istituzione della Direzione Generale per la cinematografia:

ANNO	Film ita. prod. Italia	Versioni estere prodotte in Italia			Ver. ita. prod. Est.	Ver. stereoscopiche	TOTALE
		Francese	Inglese	tedesca			
1930-31	12	-	-	-	-	-	12
1931-32	13	-	-	-	-	-	13

¹³⁰ G.V. Sampieri, "Il capitale e il cinema", *Film*, n. 7, 12 marzo 1938, p. 10.

1932-33	25	-	-	-	2	-	27
1933-34	30	-	-	-	4	-	34
1934-35	31	-	-	-	-	-	31

Nelle due stagioni successive invece la produzione appariva in netta ripresa.

ANNO	Film ita. prod. Italia	Versioni estere prodotte in Italia				Ver. ita. prod. Est.	Ver. stereoscopiche	TOTALE
		Francese	Inglese	Tedesca	danese			
1935-36	37	5	1	1	-	1	-	46
1936-37	37	3	-	1	-	-	-	41
1937-38	44	1	1	1	1	-	-	48

Nella Stagione 1935-36 si realizzarono 46 film in Italia di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 7 versioni estere realizzate in Italia, una versione italiana all'estero, una versione stereoscopica. La maggior parte delle pellicole straniere era di matrice franco-italiana a testimonianza del crescente interesse verso soggetti ricavati dalla letteratura francese.

Sempre più spesso si attingeva dalla produzione di romanzi, racconti e novelle francesi, come quelli di Maurice Dekobra, uno degli scrittori più letti negli anni Venti e Trenta, autore di moltissimi libri che hanno per sottotitolo «roman cosmopolite» come nel caso del soggetto del film *Gondola delle chimere* (1936), un accordo internazionale di lavorazione italo-francese, girata alla Cines in doppia versione, (*La Gondole aux chimères*, 1936) prodotta dalla Hélianthe-Film di Parigi (produttore Robert Duchon) e da Tiberia Film (produttore Fabio Franchini); Dekobra lavorò alla sceneggiatura insieme a Genina appena rientrato in Italia, e Camillo Mastrocinque diede il suo contributo come aiuto-regista (alla sua seconda esperienza di aiuto-regia dopo *Ne sois pas jalouse* del 1932 sempre per la regia di Augusto Genina).¹³¹ Genina dichiarò di avere accettato di dirigere questo film «per

¹³¹ Fra gli interpreti principali Marcelle Chantal, M. Falaschi, Paul Bernard.

dimostrare all'estero, con un film di carattere internazionale, che in Italia esiste un'attrezzatura tecnica altrettanto perfetta, se non così grandiosa, quanto quella esistente in altri paesi». ¹³² Alcuni quotidiani e riviste dell'epoca pubblicarono una fotografia di Freddi e Rabinovitsch alla Cines durante una ripresa del film, a rassicurare l'opinione pubblica delle sorti della cinematografia italiana, che appariva particolarmente vulnerabile. A pochi mesi dalla notizia di un grave incendio a danno della Cines, in cui vennero distrutti due grandi teatri di posa alcuni quotidiani nazionali e internazionali contribuirono a diffondere un alone di incertezza sul futuro della produzione.

Tuttavia, l'attività nei cantieri romani benché attenuata dagli eventi, non si interruppe definitivamente, consentendo a Genina di completare il film con le riprese in interni. L'opera fu presentata come «dramma e commedia tra incanti di Venezia, fascino eterno di Roma, paradisiache visioni partenopee»¹³³, chiaro rimando alle bellezze italiane del paesaggio e dei luoghi più. In queste circostanze avverse, l'ultimazione della lavorazione di *Gondola delle chimere* oltre a rappresentare una prova dell'eccellente organizzazione del lavoro cinematografico italiano, confortò i francesi sulle condizioni della produzione italiana.¹³⁴ Il motivo di tanta premura da parte dei francesi risiedeva nella provenienza (francese) dei finanziamenti. I commenti sulle circostanze avverse apparsi sulla stampa nazionale, seppure indirettamente, ne sono una conferma; così ad esempio attestava Mario Gromo: «Gran peccato che dai produttori gli sia stato imposto, o quasi, questo soggetto».¹³⁵ Enrico Roma aggiungeva in proposito: «l'elemento più scadente è il soggetto ricavato dal romanzo di Dekobra, ma i francesi finanziatori lo hanno imposto».¹³⁶

Gli effetti dell'ingerenza dello Stato nella produzione cinematografica si tradussero in un incremento quantitativo, nonostante le difficoltà dovute alla guerra italo-etioptica, nonché alla perdita di due grandi teatri di produzione della Cines distrutti da un incendio. Cinecittà accoglieva dunque produzioni grandiose e complesse per volumi e per numero di

¹³² A. Genina, "La storia di una gondola senza chimere", *Lo Schermo* n. 3, marzo 1936, p. 21-22.

¹³³ "La Gondola delle chimere", mascherino, *La Stampa*, 2 marzo 1936, p. 4.

¹³⁴ "Luigi Freddi e il dr. Rabinovitsch, di «La gondola produttore delle chimere» a una ripresa del film (foto) a M. G. "Dietro lo schermo", *La Stampa*, 8 ottobre 1935 p. 3.

¹³⁵ M. Gromo, "Sullo schermo: La gondola delle chimere di A. Genina", *La Stampa*, 4 marzo 1936, p. 4.

¹³⁶ E. Roma, "La gondola delle chimere", *Cinema Illustrazione*, n. 15, 8 aprile 1936, p. 11.

comparse, con la collaborazione di grandi personalità del cinema e della musica. Il capitale impiegato nella produzione nazionale era aumentato sensibilmente rispetto a quello che si era registrato negli anni precedenti l'istituzione della Direzione Generale: la cifra di 18.000.000 di lire dell'anno 1934-35, venne più che raddoppiata nella stagione 1935-36, con un totale di 39.000.000 di lire e fece altrettanto nel periodo 1936-37 con la cifra di 71.000.000.¹³⁷ All'aumento di capitale corrispondeva anche un numero crescente di film anche se era nettamente inferiore alle esigenze del mercato. Il governo annunciò diverse produzioni di grande impegno finanziario e a carattere internazionale, come *Scipione l'Africano*, *Condottieri*, *La principessa Tarakanova*, *Solo per te (Mutterlied)*.

Intanto era passata al vaglio della maggiore produttrice in Europa una delle lavorazioni più complesse della cinematografia italiana, *Condottieri*, per mezzo di un accordo fra la S.A. Pittaluga e la Tobis di Berlino per la costituzione di un Consorzio cinematografico. Secondo l'accordo la prima si impegnava a diffondere in Italia un gruppo di dieci film scelti nella produzione della seconda, con un minimo globale garantito; ma i guadagni, anziché oltrepassare il confine, rimanevano in Italia, come quelli della compartecipazione della Tobis alla produzione del film italiano in doppia versione, diretto e interpretato da Luis Trenker. La lavorazione era prevista negli stabilimenti di produzione Cines di Roma e Tobis di Berlino, in doppia versione italiana e tedesca.¹³⁸

Le fonti attestano l'inizio della lavorazione di questo grande film storico imperniato sulla vita e sulle imprese di Giovanni dalle Bande Nere. La somma preventivata era di cinque milioni. Autore del commento musicale e sonoro è il Maestro Becce, un italiano che da tempo si era trasferito a Berlino ed era diventato un fedele collaboratore di Trenker.¹³⁹ Il film richiese sette mesi di lavoro a Torrechiara, Gradara, San Gimignano, Firenze, Roma e sulle dolomiti. *Condottieri* fu realizzato con mezzi finanziari predisposti con l'intervento diretto dello Stato. Costo complessivo di circa 10 milioni, stanziati mediante un congegno finanziario reso noto dalla Gazzetta Ufficiale del Regno, amministrati da un Ente parastatale diretto da alti funzionari dello Stato e del Partito e controllato dal Ministero delle Finanze,

¹³⁷ "Documenti. La produzione italiana dal 1930 in poi", *Quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Bianco & Nero n. 4, aprile 1938, p. 74-99.

¹³⁸ "Inizio lavorazione di *Condottieri*", *Eco del Cinema* n. 154 settembre 1936 P. II.

¹³⁹ "Notiziario internazionale. Trenker e i *Condottieri*", *Lo schermo* n. 4, 1935 p. 43.

dalla Corte dei Conti e dal Ministero per la Stampa e la Propaganda (idem per *Scipione l'Africano*).¹⁴⁰ Circa 150 giornate lavorative per una media di circa mille persone per *Condottieri*; oltre 15000 metri di pellicola impressionata e sei mesi di preparazione e tre mesi di ultimazione da laboratorio (incisione della musica, sincronizzazione, montaggio, missaggio).¹⁴¹

Nel frattempo, la Direzione Generale per la Cinematografia era particolarmente interessata alle collaborazioni con alcuni tra i più affermati registi stranieri, in prevalenza francesi. Jean Epstein realizzò *Cuor di vagabondo* (1936), una produzione italo-francese (*Coeur de Gueux*, 1936), con un cast misto italiano e francese, prodotto da Les Films Renaissance, Forzano, Epstein, ma il film ebbe scarso successo. Tra le pellicole di maggior rilievo della stagione *Una donna tra due mondi* (1936) era la versione italiana del film *Die Liebe des Maharadscha* un film realizzato in coproduzione tra l'italiana Astra Film e la Bavaria Film di Monaco, girato in doppia versione italiana e tedesca dirette rispettivamente da Goffredo Alessandrini e da Arthur M. Rabenalt. La Astra film era una società attiva tra il 1936 ed il 1939 che aveva iniziato proprio con il citato *Diario di una donna amata*. Questo fu il secondo film tedesco dell'attrice Isa Miranda (il primo fu *Il diario di una donna amata*, girato a Vienna nella seconda metà del 1935, produzione italo-tedesca). Da parte tedesca la Bavaria aveva offerto a Isa Miranda un contratto a lunga scadenza, che poi diede luogo ad un solo successivo film. La lavorazione durò da gennaio a maggio del 1936, ed avvenne interamente in Italia, con esterni a Sanremo, per gli interni furono utilizzati gli stabilimenti Cines.¹⁴²

Nella Stagione 1936-37 i film realizzati risultavano in totale 41 di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 3 versioni estere realizzate in Italia (*Condottieri* in tedesco, Cinecittà; *L'homme de nulle part* in francese, Tirrenia; *Voleurs de femmes* in francese, Tirrenia; mentre la lavorazione di *Madame Buonaparte* a Tirrenia, fu interrotta).¹⁴³ *Voleurs de femmes* (*Ladro di*

¹⁴⁰ L. Freddi, "Perché sono stati realizzati Scipione l'africano e Condottieri", *Eco del cinema*, n. 5/162 maggio 1937, p. 5.

¹⁴¹ "Seguendo la lavorazione di Condottieri", *Eco del cinema*, n. 157, 1936, p. XXI.

¹⁴² "Diario di una donna amata", *Eco del cinema* n. 151 giugno 1936; "Una donna tra due mondi", *Eco del cinema* n. 153 agosto 1936 p. 42-43; *Varietas*, n. 378, giugno 1936 p. 22; F. Bono, "Austrian-Italian Encounters: Notes on Some Films Produced Between Rome and Vienna in the 1930s," *European Journal of Interdisciplinary Studies Articles*, European Center for Science Education and Research, vol. 5, EJIS Janu, 2019.

¹⁴³ R. M., "La produzione italiana dal 1930 in poi", *Bianco & Nero*, n. 4, aprile 1938 p. 74-99.

donne, 1937), di Abel Gance fu realizzata dalla Società francese Les Films Union di Parigi, negli studi di Tirrenia (esterni), e negli stabilimenti della Pisorno Film (interni). Il soggetto era di Pierre Frondaie e la sceneggiatura di Jacques Manuel. I principali interpreti del film erano attori ben conosciuti del cinema francese: da Jules Berry a Annie Decaux, da Jean Max a Lise de Marquet a Jean Dax.¹⁴⁴

Le doppie versioni hanno avuto un incremento fino allo scoppio del conflitto e l'Italia ha cavalcato il successo del filone operistico e musicale, forte della grande ineguagliata tradizione musicale. Le doppie versioni venivano considerate un buon affare e i produttori ricorrevano a nomi altisonanti, anche se decaduti e screditati. In Italia era presente un apparato efficiente di almeno 22 teatri di posa capaci di una produzione normale di oltre 140 film all'anno (senza considerare altre possibilità come Palatino, Itala e Luce): Cinecittà - Roma dieci teatri, 75 film; Pisorno - Tirrenia tre teatri, 18 film; SAFA - Roma un teatro, 6 film; Scalera - Roma tre teatri, 20 film; Fert - Torino due teatri, 8 film; Farnesina - Roma due teatri, 8 film; Centro Sperimentale - Roma un teatro, 6 film.

Brevissima la parentesi italiana di Kurt Gerron, uno dei più famosi cabarettisti della Repubblica di Weimar che era stato l'attore regista in "Angelo azzurro" a fianco della divina Marlene che dopo aver abbandonato la Germania a causa delle persecuzioni naziste riuscì a realizzare un solo film in Italia dal titolo *I tre desideri* (*De drie wensen*, 1937), girato doppia versione italiana e olandese negli studi Cinecittà di Roma durante l'estate del 1937, per conto di una società appositamente costituita con la Giulio Manenti Film.¹⁴⁵ Presero parte alla versione italiana molti attori popolari del momento: Luisa Ferida, Leda Gloria, Antonio Centa, Camillo Pilotto Febo Mari e Olga Capri, Franco Coop, Aldo Silvani.¹⁴⁶ Il film apparteneva a quel tipo di commedie di trasgressione temporanea, in cui si sovvertivano le norme sociali, per poi, alla fine, riconciliare gli individui con una società immutata. Il film *I tre desideri* rientrava nel novero delle pellicole che esprimevano l'ondata di ottimismo che nel decennio degli anni Trenta era trasmesso in realtà da molte commedie brillanti su di uno sfondo di una sentimentalità scontata, che alimentavano una produzione commerciale convenzionale ed omologata, come sottolinea ad esempio Paolo Salviucci sulle pagine de

¹⁴⁴ "Ladro di donne", *Cinemundus* n. 10, 13 marzo 1937 p. 6.

¹⁴⁵ "Si inizia un film italo-olandese", *Eco del cinema*, n. 7/164 luglio 1937. p. 6.

¹⁴⁶ "Tre desideri", *Varietas* n. 398, febbraio 1938, p. 34.

L'Illustrazione romana:

Anche se il cinema vuol essere considerato un'industria, occorre che il produttore si persuada trattasi di una industria artistica, nella quale suo compito è finanziare la realizzazione di un'opera d'arte e commerciale, poi, il prodotto compiuto. Altra incidenza non può avere il capitale, al di fuori di quella amministrativa: a rischio di defraudare sé stesso. Ma purtroppo la maggioranza dei nostri produttori non vuole ammettere questa imprescindibile distinzione di competenze: che è pacifica, del resto, in ogni altra attività industriale ed economica. L'esempio del film *Mille lire al mese* che manca di originalità, cioè quella tipicità della tradizione etica e culturale italiana. Manca la nota caratteristica che faccia riconoscere in uno scorcio o anche in un difetto, la ben definita e volenterosa personalità artistica. Tutto scorre su ben levigate rotaie standard il film si limita ad una effervescenza in superficie, senza impegnare mai qualche cosa di più consistente e di profondo. Commedie anodine e senza distinzione d'origine che corrispondevano ad una convenzione standardizzata e prettamente commerciale, non possono identificarsi con una produzione nostrana. Si rileva soprattutto quella frigidità spirituale che è propria degli ambienti moralmente ed eticamente apoliti o come più di frequente si definiscono, cosmopoliti.¹⁴⁷

Secondo Brunetta *I tre desideri* era tra quelle produzioni del periodo che proiettavano i sogni collettivi del pubblico: *Mille lire al mese*, *Centomila dollari*, *I nostri Sogni*, *Vento di milioni*, *Miliardi, che follia!* ecc., ma si differenziava rispetto agli altri del suo genere, per i costi significativi che implicava la sua lavorazione che, come per altre produzioni internazionali, aveva richiesto una spesa considerevole ed un lavoro rilevante per la ricostruzione di un vero e proprio teatro all'interno di Cinecittà.¹⁴⁸

Al regista Pierre Chenal, celebre per la riduzione di *Delitto e castigo* e de *Gli ammutinati dell'Elsinore* venne affidata nel 1937 la riduzione tratta dal celebre romanzo italiano *Il Fu Mattia Pascal* (*L'homme de nulle part*, 1937), frutto di un accordo internazionale con la Francia per la realizzazione di una trasposizione per lo schermo dell'omonimo romanzo di Pirandello. Particolare attenzione fu riservata alla scelta musicale, affidata al

¹⁴⁷ P. Salviucci, "Volte e Voci, Panoramica italiana del cinema", *L'illustrazione romana* anno I, n. 2 marzo 1939, pp. 62-64

¹⁴⁸ "La ricostruzione d'un grande teatro a Cine-città", *Varietas* n. 394, ottobre 1937, p. 55.

compositore francese Jacques Ibert, proprio la musica, secondo i canoni stabiliti dalla direzione generale per la cinematografia, avrebbe conferito dignità artistica al film.¹⁴⁹ Realizzato in doppia versione con gli stessi attori protagonisti, la produzione del film di cui era preventivata una spesa di cinque milioni, interessava la Società di produzione Ala-Colosseum di Roma e la Société Général Production di Parigi.¹⁵⁰ La lavorazione iniziò nel novembre del 1936, le riprese si svolsero negli stabilimenti Caesar, sul set si recarono in visita ufficiale il Ministro della Stampa e Propaganda accompagnato dal direttore generale per la cinematografia, dai dirigenti delle due società italiana e francese, dall'accademico d'Italia Luigi Pirandello e dal regista del film, Pierre Chenal.¹⁵¹ L'attrice Irma Gramatica firmò un contratto con l'Ala-Colosseum per il ruolo della «Vedova Pescatore», uno dei personaggi più importanti del romanzo.

Le fonti attestano che con molte probabilità, per la perfetta conoscenza che aveva della lingua francese e per la sua dizione impeccabile, la Gramatica poteva ricoprire lo stesso ruolo anche nella versione estera: «Ciò costituisce un primato assoluto poiché per la prima volta un'artista italiana si cimenterà nella difficoltosa prova e sugli schermi mondiali si avrà così l'affermazione diretta (senza sovrapposizioni di doppiaggio) di una personalità eminente del nostro teatro».¹⁵² In realtà le cose andarono diversamente e nel ruolo corrispettivo della versione francese recitò Catherine Fonteney.¹⁵³

L'iniziativa di collaborazione italo-francese divenne un modello per le operazioni successive, come riportava la stampa dell'epoca, nella fattispecie l'articolo pubblicato il 31 maggio del 1938 su *L'Intransigeant* che riferiva dell'intervista parigina di Mario Camerini, sull'opportunità di una collaborazione italo-francese e sulla convenienza dei produttori francesi di accordarsi coi produttori italiani per la realizzazione in Italia di film in doppia versione. In contrapposizione a queste osservazioni favorevoli, altre testate misero in

¹⁴⁹ "Il Fu Mattia Pascal", *Varietas*, n. 378, giugno 1936 p. 22; "La preparazione del Fu Mattia Pascal", *Eco del cinema*, n. 154 settembre 1936 p. III.

¹⁵⁰ D. Sabatello, "Rivelazioni su Il fu Mattia Pascal", *Cinema Illustrazione*, n. 34, 19 agosto 1936, pp. 6-7.

¹⁵¹ "Inizio lavorazione di Il Fu Mattia Pascal", *Eco del cinema*, n. 156 novembre 1936 p. III.

¹⁵² "Irma Gramatica interprete Pirandelliana", *Eco del cinema*, n. 153 agosto 1936 p. 19.

¹⁵³ Le cronache francesi scrissero che "Irma Gramatica faisait amie dès la première heure avec Catherine Fonteney qui jouait dans la version française le rôle qu'elle jouait dans la version italienne", P. Blanchar, "Comment je suis devenu 'L'Homme de nulle part'", *Le Journal*, 19 febbraio 1937, p. 8.

dubbio la convenienza economica di produrre in Italia, sostenendo che non c'era una sostanziale differenza tra i costi di produzione di Cinecittà e quelli degli studi cinematografici parigini. Le illazioni di questi giornali erano da ritenere arbitrarie perché al di là del confronto tra costi italiani e costi francesi in realtà alcuni elementi sostanzialmente non incidavano in modo rilevante sui costi, mentre altri come l'allestimento e le costruzioni scenografiche erano più onerosi se realizzati in Francia. Per i film internazionali questo aspetto poteva creare propensione alla scelta di produrre in Italia. Un accordo di produzione in compartecipazione per uno sfruttamento in comune per tutti i mercati, significava che il produttore francese, al pari di quello italiano poteva beneficiare di maggiori opportunità di collocamento sul mercato e di un rendimento più elevato. Nel caso invece che l'accordo si limitasse a produrre le due versioni con indipendenza di rapporti dal punto di vista dello sfruttamento, era altrettanto chiaro che il produttore francese avrebbe potuto beneficiare ugualmente delle più favorevoli condizioni nella divisione delle spese, poiché il produttore italiano era in grado di ammortizzare una notevole parte delle spese di lavorazione.¹⁵⁴ Le intenzioni di collaborare per una comune esigenza era confermata dall'avviso pubblicato dalla Cinématographique Française nel suo numero del 10 ottobre 1936 in cui informava che si era formato un Consorzio franco-italiano di produzione cinematografica: produttori ed esportatori francesi ed italiani si erano raggruppati allo scopo di produrre in Italia dei film nelle due versioni francese ed italiana (utilizzando i fondi bloccati, provenienti dalla vendita dei film francesi in Italia) e di sviluppare successivamente l'esportazione di film francesi in Italia.

Nel biennio 1937-38, su un totale complessivo di 48 film italiani, 44 film erano realizzati in italiano, 4 versioni erano film stranieri girati in Italia (*Drie wesen* in danese, produzione Cinecittà; *Tarakanova* in francese, produzione Cinecittà; *Mutterlied* in tedesco, produzione Cinecittà; *Thirteen men and a gun*, in inglese, Pisorno Cinematografica). Nel 1938 Fedor Ozep giunse in Italia dopo aver diretto alcuni film francesi, per realizzare in Italia il dramma in costume di grande impianto spettacolare *La principessa Tarakanova*, una superproduzione in doppia versione francese e italiana. Il progetto rientrava a pieno diritto

¹⁵⁴ "Collaborazione italo-francese", *Cinemundus*, n. 13, 28 maggio – 4 giugno 1938 p. 2. L'articolo riprende l'intervista pubblicata su *L'Intransigeant* n. 51361, R. Regent, "Rome deviendra-t-il bientôt un centre important de production de films français?", 31 maggio 1938, p. 6.

nelle superproduzioni favorite dalla nascita di Cinecittà, che era stata inaugurata il 28 aprile del 1937, dove si investivano risorse addirittura superiori a quelle della produzione hollywoodiana, grazie all'intervento dello Stato che si accollava le perdite e non partecipava ai profitti.

Nei passaggi che condussero alla concreta realizzazione delle prime esperienze di coproduzione dell'industria cinematografica europea, questo film era assimilabile ad una coproduzione: nel suo studio sulle coproduzioni italo-francesi J. Gili definì il film *La principessa Tarakanova* (*Tarakanowa* per la Francia) «una strana coproduzione franco-italiana».

Secondo alcune fonti francesi la pellicola era annunciata come «Film internazionale di F. Ozep», salvo poi rilevare che il film era stato girato in Italia con capitali olandesi, ma i pubblicitari scrivevano che era un grande film francese.¹⁵⁵ Più obiettiva era la definizione pubblicata da un altro quotidiano: «'Orloff et Tarakanova'. Film français tourné en Italie».¹⁵⁶ Per la realizzazione del film fu appositamente costituita una società con capitali italo-francesi, la Film Tarakanova, in cui figurava il produttore francese Nebenzhal¹⁵⁷ per la Néro Film, e Roberto Dandi per la S.A. Film Internazionali.¹⁵⁸ La vicenda rievocava un appassionante episodio storico-romanzesco della corte imperiale russa durante il regno di Caterina II, scegliendo un'ambientazione veneziana.¹⁵⁹ Il cast era formato da attori francesi e italiani, in prevalenza francesi nei ruoli primari (Annie Vernay, Pierre Richard-Willm, Suzy Prim, Roger Karl); gli attori italiani recitavano in ruoli secondari (in particolare Anna Magnani); il cast tecnico era prevalentemente italiano. Come nella maggior parte dei casi in voga all'epoca il progetto doveva ottemperare alle disposizioni in base alle quali una

¹⁵⁵ G. S., "Tarakanova", *Regards*, n. 221, 7 aprile 1938 p. 18.

¹⁵⁶ R. Regent, *L'Intransigeant*, 24 marzo 1938, p. 8

¹⁵⁷ Celebre per *Mayerling* e *La pattuglia dei miserabili* di Robert Siodmak "Produttori francesi in Italia", *Eco del cinema* n. 8/165 agosto 1937 p. 85.

¹⁵⁸ La produzione italo-francese fu distribuita in Germania con il titolo *Rivalin der Zarin*, H. Holba, *Illustrierter Film-Kurier 1924-1944: 3518 Programmhefte*, Deutsches Institut Fur Film Und Fernsehen, Wiesbaden, 1972.

¹⁵⁹ Esistevano altre versioni precedenti: *Tarakanova* (1930) del regista Raymond Bernard versione sonorizzata del film del 1929 e una precedente edizione russa del 1910. La versione del 1938 era ambientata a Venezia invece che a Livorno dove in effetti aveva preso origine il dramma. Nel 1950 la storia fu riportata sullo schermo in una coproduzione italo-inglese, *Shadow of the Eagle* e in versione italiana l'anno seguente con titolo *La rivale dell'imperatrice*, per mezzo di un gruppo di produttori cui partecipò Scalera Film e Valiant Films.

collaborazione internazionale prevedeva la realizzazione di una doppia versione per il riconoscimento della nazionalità italiana e francese. Quando fu scelto, Soldati era già un affermato scrittore e il suo nome costituiva una garanzia pubblicitaria per il film; inoltre, in base alla Legge Alfieri le versioni italiane di film con doppia nazionalità dovevano avere una parte dei collaboratori, attori, tecnici di nazionalità italiana, per ottenere il ristorno delle tasse erariali. Quelle di Soldati furono, a detta dello stesso autore, delle «finte regie».¹⁶⁰

Per la preparazione di questo film internazionale in costume furono approntati mezzi ingentissimi: dalle scenografie create da A. Andreieff e G. Fiorini alla stesura della partitura musicale che fu assegnata al famoso compositore Riccardo Zandonai, reclutato apposta da Luigi Freddi per scrivere la colonna sonora e di occuparsi della registrazione delle musiche del film.¹⁶¹ Presentato come il più grande film internazionale del 1938, *La principessa Tarakanova* impegnò centinaia di comparse che richiese la preparazione di un numero cospicuo di costumi di scena (molto suggestiva la sequenza del Carnevale di Venezia); inoltre, vennero messe in opera dotazioni di scena molto complesse, come ad esempio ambienti smisurati, la ricostruzione di una nave altrettanto imponente e perfetta in tutte le sue parti, di un castello e di circa 80 scene di interni. Un lavoro colossale che s'impose per i meriti artistici, tecnici, organizzativi e commerciali della cinematografia italiana, ma che costò quasi 7.000.000 di lire secondo le dichiarazioni dallo stesso direttore di produzione Nebenzhal¹⁶² e costituì una delle prime opere ambiziose della neonata città del cinema.¹⁶³

¹⁶⁰ “regie finte, ero scelto per fare la versione italiana di film con doppia nazionalità i quali, per legge, dovevano avere una parte dei collaboratori, attori, tecnici di nazionalità italiana per ottenere il ristorno delle tasse erariali. Ero pagato per non fare niente, o il meno possibile”. Un caso analogo era il film *La signora di Montecarlo* (*L'inconnue de Montécarlo*) di André Berthomieu, un'altra coproduzione italo-francese prodotta da Continentalcine e girata negli stabilimenti di Tirrenia nel 1937, per la quale Soldati fu supervisore. L. Malavasi, *Mario Soldati*, Il Castoro Cinema, Milano, 2006, p. 6; E. Morreale, (cur.), *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli Editore, Roma 2009; Gobetti P., “Gli esordi di Soldati”, *Nuovo spettatore*, n. 14, 1992, pp. 175-192.

¹⁶¹ All'epoca Zandonai si avvicinava alla cinquantina ed era un autore affermato. La sua statura d'artista era ormai fuori discussione e questo gli consentì di ritagliarsi spazi inediti ed economicamente allettanti quali la direzione d'orchestra, poi anche la musica da film. D. Cescotti (cur.), “La principessa Tarakanova”, Fondo Zandonai, lettera prot. n. 2129/622 del 2 ottobre 1970, Segnatura SZ 41-49 Archivio Storico Comunale, Rovereto (TN).

¹⁶² “La principessa Tarakanova”, *Le grandi film*, n. 3, marzo 1938.

¹⁶³ “È nata cine-città”, *Eco del cinema* n. 5/162 maggio 1937, p. 3-4, F. Sacchi, “La principessa Tarakanova”, *Corriere della Sera*, 19 marzo 1938, p. 5.

Nel corso del 1938 si diede seguito ad un'altra collaborazione italo-francese, *Terra di fuoco* (*Terre de feu*, 1938) che portava la firma di Marcel L'Herbier, giornalista, scrittore, regista, produttore ritenuto un'autorità della cinematografia europea e che venne girato a Cinecittà nella doppia versione (con la collaborazione del regista Giorgio Ferroni per quella italiana) e con un cast identico. *Terra di fuoco* era prodotto dalla Manenti Film di Giulio Manenti, distribuzione Metro Goldwin Mayer ed era riconducibile ai cosiddetti «tenor-films» tanto in voga e diffuso in tutta Europa sin dai primi anni Trenta e strettamente correlati all'importanza della musica come veicolo di diffusione e di promozione della cinematografia italiana all'estero creato su misura per Tito Schipa. Da un soggetto drammatico scritto da G.B. Angioletti e portato sullo schermo da un complesso artistico italo-francese, che comprendeva più di una celebrità a risonanza internazionale. In primo luogo, il tenore Tito Schipa che si era già cimentato nel cinema e considerato una garanzia sicura della presenza nel film dell'elemento lirico che aveva fatto la fortuna di *Vivere*. Quest'ultimo prese parte ad entrambe le versioni, nel ruolo del protagonista, affiancato da figure femminili di grandi possibilità come Mireille Balin, una delle più note e apprezzate stelle del cinema europeo.

Gli scambi cinematografici internazionali incrementarono i valori derivanti dallo sfruttamento dei film all'estero tramite proventi in valuta estera. Negli scambi commerciali si ricorreva alla compensazione (in inglese *clearing*), un meccanismo che permetteva alle banche e alle istituzioni finanziarie membri di una camera di compensazione di regolare tra loro i rapporti di dare e avere generati da transazioni finanziarie effettuate sui mercati di scambio di assegni o di denaro tra banche. Nel dicembre dello stesso anno la stampa italiana e francese confermava la ripresa di una regolare attività iniziata con lo svincolo delle cifre depositate in *clearing* a favore dei venditori francesi. L'intensificata corrente di scambi significava quindi la possibilità di un più fecondo collocamento di produzione italiana sul mercato francese e presupponeva ulteriori accordi per la produzione di film in doppia versione da girare in Italia, da cui conseguirono film italo-francesi realizzati dalla Scalera Film: *Papà Lebonnard* (*Le père Lebonnard*, 1939) girato negli stabilimenti Scalera e sulla costiera amalfitana con la regia di Jean de Limur, e il film *Rosa di sangue* del 1939, di Jean Choux per conto di due società distinte, Les Films Marcel Pagnol (FR) e Scalera Film; infine, Edmond T. Gréville firmò la regia di un film di produzione Schermi nel Mondo, intitolato *Fiesta*

(1940), con esterni della corrida spagnola girati in Spagna e interni a Roma e distribuito da Cine-Tirrenia. Augusto Genina girò il film italo-tedesco *Castelli in aria* (Augusto Genina, 1939), prodotto dalla Astra-Film e dall'Ufa con Lilian Harvey e Vittorio De Sica: uno dei teatri di posa di Cinecittà si era trasformato nella nota trattoria veneziana "Bonvecchiati", mentre per lo stesso film la stazione Termini a Roma venne "truccata" in modo da rappresentare idealmente la Sudbahnhof di Vienna.¹⁶⁴

Con il titolo provvisorio *La nostra sposina* il film italo-tedesco di Paul Verhoeven appare in avanzata lavorazione a fine novembre del 1938. Il titolo definitivo era *Mia moglie si diverte* (1938) di produzione Itala Film (Roma) e Itala Film (Berlino). Il film era ripreso dal lavoro teatrale *Our Little Wife* (1916) di Avery Hopwood e venne girato in doppia versione, tedesca e italiana. La prima fu intitolata *Unsere kleine Frau* e presentava soltanto un cambio tra due attori, Jola Jobst nel ruolo di Elli Parvo e Rudolf Platte al posto di Osvaldo Valenti. Il resto del cast restò invariato.¹⁶⁵

Nell'ambito delle politiche culturali del fascismo, l'adesione alla Camera Internazionale della Cinematografia era stata incoraggiata in un momento in cui la questione dell'importanza nazionale e culturale del film europeo era di dominio comune. La necessità di istituire una organizzazione di riferimento dei paesi europei venne ravvisata dalla Germania che ne suggerì la fondazione in occasione del Congresso Internazionale della Cinematografia tenutosi a Berlino nella primavera del 1935. A quell'epoca la Commissione generale del Congresso deliberò il consenso alla fondazione di una Camera Internazionale che doveva esser composta dei rappresentanti delle Federazioni nazionali dei singoli Paesi.¹⁶⁶

La costituzione definitiva della C.I.F. (sulla base di un protocollo supplementare elaborato a Venezia, insieme allo Statuto) avvenne nel novembre del 1935 a Parigi, dove si nominò la Presidenza, il Consiglio d'amministrazione, il Comitato esecutivo e la Commissione per i diritti d'autore internazionali. I lavori della commissione per i diritti d'autore riguardarono da subito le questioni di diritto internazionale. La Camera era in

¹⁶⁴ R. Castellani, "Castelli in aria", *Cinema Illustrazione*, n. 51, 21 dicembre 1938, p. 8-10.

¹⁶⁵ "Fuori programma. È stato ultimato", *Cinema Illustrazione*, n. 31, 3 agosto 1938, p. 10.

¹⁶⁶ O. Lehnich, "La Camera Internazionale del Film", *Cinemundus* n. 22, 3 luglio 1937, p. 2.

primo luogo un organo politico e aveva il compito di presiedere, vigilare, controllare e promuovere in sede internazionale, tenendo conto degli interessi delle singole nazioni, le aspirazioni delle varie organizzazioni nazionali sia artistiche che economiche del film, e in particolar modo di curare il progresso artistico, culturale, etico e tecnico della produzione cinematografica. La sua azione muoveva dal concetto fondamentale che il film doveva essere essenzialmente educativo, sia nel documentario che nel film di finzione e aveva l'obiettivo di agevolare la diffusione, favorendo lo scambio di film adatti e di mettere a disposizione delle varie associazioni nazionali le informazioni professionali occorrenti.¹⁶⁷

Per l'elaborazione dei problemi di diritto cinematografico si costituì a Parigi una Commissione dell'economia, la quale doveva esaminare tutte le questioni relative ai contingenti, alle valute, ai diritti doganali, alle usanze nel commercio con l'estero, nonché ogni difficoltà relativa allo scambio internazionale di film, cercando soluzioni soddisfacenti ai problemi che interessavano in pari misura tutti i Paesi. I cineasti europei cominciarono ad abituarsi ad evadere dalla stretta cerchia del loro campo di attività e in Europa cresceva l'interesse per la collaborazione internazionale fra i produttori. Le trattative di collaborazione internazionale principali di quel periodo riguardano: Enic-Tobis tedesca; Eia-Tobis francese; Astra Film-Gloria Film di Vienna; ICI-Toeplitz (Imperial); Roncoroni-Wanger Paramount. Un complesso di realizzazioni e d'iniziative che formavano il miglior preludio all'inaugurazione della Città Cinematografica prevista per il 21 aprile del 1937.¹⁶⁸

A testimoniare il complesso d'intese ormai pienamente raggiunto dalla Direzione Generale per accordi sempre più ampi con i principali produttori stranieri si profilavano nuove opportunità nei rapporti di compartecipazione italo-britanniche.

Gli accordi definivano le condizioni e i termini di scambio oltre alla durata come ad esempio l'accordo per lo scambio di film italo-inglesi: procedendo nella sua opera di diffusione e valorizzazione del film italiano all'estero la UNEP concluse un accordo per la durata di tre anni in base al quale la B.M.D. Limited (Anglo Continental film exchange di Londra) era nominata agente esclusivo per Inghilterra e colonie della stessa UNEP. L'accordo prevedeva un minimo di scambio di 9 pellicole per anno, cioè mentre la UNEP importava in Italia 9

¹⁶⁷ Almanacco del cinema italiano 1939-XVII Società Anonima Editrice Cinema 1939 Roma, p. 51; S. Favre, La nuova cinematografia, *Lo Schermo*, n. 8, agosto 1941, p. 6-7.

¹⁶⁸ M.G. "Dietro lo schermo", *La Stampa* 22 dicembre 1936 p. 3.

pellicole inglesi, la B.M.D. distribuiva in Inghilterra 9 pellicole italiane.¹⁶⁹

Allo stesso modo si favorirono le produzioni inglesi in Italia, come nel caso della società italo-inglese Imperial Film S.A. (I.F.S.A) che aveva come obiettivo la realizzazione in Italia di grandi film in doppia versione italiana e inglese. La società si costituiva a Roma in data 7 ottobre 1936 con un capitale sociale pari a L. 100.000.¹⁷⁰ Il gruppo italiano faceva capo alla I.C.I., quello inglese alla Toeplitz¹⁷¹. L'attività di Toeplitz si intrecciò anche con quella di un'altra casa di produzione, la *Two Cities Films* che venne fondata a Londra nel 1937 dai produttori italiani Filippo Del Giudice¹⁷² e Mario Zampi, col progetto di realizzare film sia a Londra che a Roma.¹⁷³ A Mario Zampi venne affidata la produzione e la regia della versione inglese del film *13 Uomini e un cannone* di Forzano (*Thirteen men and a gun*), prodotto in collaborazione con la Pisorno Cinematografica, e girato a Tirrenia¹⁷⁴ cui avrebbe fatto seguito un accordo del 1938 per la realizzazione di film a Tirrenia tra la casa editrice londinese Two Cities Film e Giovacchino Forzano per la produzione di un primo gruppo di sette film, da girarsi tutti entro lo stesso anno in doppia versione, italiana e inglese. Allo studio vi erano gli adattamenti cinematografici di due opere teatrali del Forzano, un soggetto su Byron in Italia, e una commedia di Stacy Aumonier.¹⁷⁵ Ritenendo che la collaborazione fosse indispensabile per il cinema italiano, la Direzione Generale per la Cinematografia portò avanti su ogni fronte una politica basata sugli accordi commerciali per gli scambi cinematografici attraverso l'UNEP (Unione Nazionale Esportazione Pellicole).

La frequenza della cooperazione tra i due paesi risentì della dipendenza da fattori

¹⁶⁹ "Collaborazione indispensabile", *Cinemundus*, n. 11, 30 aprile – 7 maggio 1938 p. 2.

¹⁷⁰ Marsicano, "Avviso", *Foglio degli annunzi legali della provincia di Roma*, n. 95, 27 novembre 1936, p. 1782.

¹⁷¹ M. G. "Dietro lo schermo", *La Stampa*, 3 novembre 1936 p. 4.

¹⁷² Nel 1933 Filippo Del Giudice aveva lasciato l'Italia fascista per l'Inghilterra dove quattro anni dopo fondò la Two Cities Films, attiva in Gran Bretagna negli anni Trenta e Quaranta. S. Street, *British cinema in documents*, London, Routledge 2000.

¹⁷³ C. Drazin, *The Finest Years: British Cinema of the 1940s*, I.B. Tauris, London 2007, p. 13-14; L'associazione con la Two Cities Film portò alla Paramount un grosso successo di pubblico e critica con la commedia *French without tears*, (G.P. Brunetta, cur.), *Storia del cinema mondiale, Volume primo, L'Europa, Miti, Luoghi, Divi*, Einaudi, Torino 1999, p. 514.

¹⁷⁴ Le riprese della versione inglese di *13 Uomini e un cannone* iniziarono il 10 di gennaio del 1938 ed avevano come interpreti principali gli attori Arthur Wontner (già interprete al "Royalty Theatre" de *I cento giorni*), Boni Crawford, Alan Jeayes, Clifford Evans, Wally Patch, Joe Cunningham, Edward Dignon.

¹⁷⁵ F.S., "Dietro lo schermo. Un nuovo accordo", *La Stampa*, 4 gennaio 1938, p. 3.

politici, che favorirono la circolazione in Germania di alcune produzioni italiane di carattere internazionale. L'Anonima Pittaluga si impegnò a editare e a sfruttare in Italia i migliori film della produzione Tobis Cinema stabilendo che il ricavato fosse utilizzato nella lavorazione di film in Italia.¹⁷⁶ I rapporti industriali fra la cinematografia italiana e quella tedesca non sempre rispettavano le condizioni di reciprocità creando un disequilibrio tra i due paesi. I film tedeschi arrivavano in Italia con una proporzione che vedeva la Germania in vantaggio: essi trovavano certo spazio sugli schermi nazionali, sebbene la produzione tedesca, anche se artisticamente inappuntabile, rispondeva poco a quelle qualità commerciali da cui dipende l'autentico successo di un film. Alcuni esempi furono *L'ultima pattuglia* (H. Selpin, 1934) una produzione Terra-Film editata da Europa Film e distribuita in Italia. Diretto da Herbert Selpin, e interpretato da Sepp Rist, Ilse Stobrawa, era un film che documentava la triste storia delle colonie germaniche, dove l'esigua pattuglia dei cavalieri tedeschi nel nome della patria lontana compivano con ogni audacia, con ogni astuzia e con alto spirito di sacrificio il loro dovere, per l'onore e per la gloria. Film altamente emotivo ma anche dimostrativo secondo le fonti dell'epoca che proponeva un tema sensibile in un momento di alto interesse politico, quando tutto il mondo guardava con interesse all'Africa Orientale e in Europa affioravano e si sviluppavano sempre più i problemi coloniali. L'Europa Film aveva assunto la rappresentanza per l'Italia e Colonie della Terra Film di Berlino, una delle maggiori case produttrici europee. Inoltre, venne firmato un accordo per produrre in Italia due grandi film in doppia versione italiana e tedesca; *Stjenka Rosin* (A. Volkoff, 1936) sempre anch'esso edito da Europa Film, prodotto da Badal-Filmproduktion (titolo italiano *I cosacchi del Volga*).¹⁷⁷

Quanti erano invece i film italiani passati sugli schermi tedeschi?

La situazione degli scambi era raggruppata nelle seguenti cifre:

film tedeschi proiettati in Italia:

anno 1934 numero 30;

anno 1935 numero 29;

anno 1936 numero 43;

¹⁷⁶ "Notiziario Internazionale", *Lo Schermo*, n. 4, aprile 1935 p. 44.

¹⁷⁷ "L'Europa Film", *Eco del cinema*, n. 153 agosto 1936 p. VIII.

anno 1937 numero 36;

film italiani proiettati in Germania: fino al 1937 nessuno!

Ad eccezione delle pellicole apparse qua e là sugli schermi tedeschi a titolo di documentazione delle affinità etiche e politiche che legavano i due Paesi, il pubblico tedesco non conosceva l'importanza della cinematografia industriale italiana. Con la Germania lo scambio dei film passò dallo sfruttamento privato alla distribuzione diretta attraverso appositi nuovi organismi, quali la «Film Unione» in Italia e la «Difu» in Germania. Del noleggio dei film tedeschi in Italia si occupava la Film Unione che aveva come amministratori delegati Pietro Mander e Ernst Purger, consiglieri Luigi Freddi, Berthold von Theobald, Hans Otto Schultz, una sede centrale e direzione generale a Roma e filiali in tutti i capoluoghi italiani. La società di importazione / esportazione DIFU (Deutsch – Italienische Film–Union) era stata fondata dopo un viaggio a Berlino dal Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini; come accordo con il ministro della Propaganda Joseph Goebbels per importare film italiani nella Grande Germania attraverso versioni doppiate / sincronizzate; e l'esportazione dei film del Terzo Reich nell'Italia fascista con versioni doppiate / sincronizzate, in cambio.

La *Germania Film S.A.* di Roma era la fiduciaria in Italia delle Grandi Case tedesche di produzioni cinematografiche, ai quali facevano capo tutte le Case di produzione tedesche, nonché tutte le società addette alla distribuzione interna, l'esportazione, i servizi tecnici. Fondata nel dicembre del 1936 come rappresentante in Italia della Tobis, col nome di Tobis Italiana, questa società assunse nel 1940, con la rappresentanza di tutte le altre Case di produzione tedesche, il suo nome attuale. La Germania Film era il punto di confluenza della collaborazione cinematografica italo-tedesca come centro ideale fra le due cinematografie, alle quali era demandato il compito di diffondere in Europa e nel mondo film sempre più rappresentativi del gusto, della cultura e del genio italiano e tedesco.

Soltanto dopo la formazione dell'Unione cinematografica italo-tedesca (DIFU) furono presentate in Germania le prime pellicole destinate alle masse. Le cronache riportarono il successo del film *Lo squadrone bianco* che rendeva merito alle possibilità dell'industria italiana sul mercato tedesco: «La prima di Squadrone bianco è stata una vera affermazione per la nostra industria e servirà ad invogliare l'industria tedesca alle

produzioni in compartecipazione».¹⁷⁸ Dopo gli accordi stipulati nel 1937 e l'azione del ministero attraverso l'UNEP e alla costituzione in Germania della DIFU si era giunti nel 1937 alla distribuzione in Germania di sei film italiani, i primi dopo oltre un decennio:

- *Vecchia guardia,*
- *Il grande appello,*
- *Squadrone bianco,*
- *Cavalleria,*
- *Corsaro Nero,*
- *Vivere.*

Per ciò che riguardava l'importazione in Germania dei film italiani la situazione divenne difficile per il dissidio sorto fra il presidente della DIFU e di Guido Parisch (rappresentante dell'Istituto Nazionale LUCE per la Germania), nonché per le pretese dei produttori italiani i quali non erano mai riusciti ad esportare un film e che, a seguito del favorevole intervento del Ministero per la distribuzione dei film, avevano incominciato da allora a porre condizioni oltremodo esagerate. Si trattava quindi di risolvere la questione della DIFU e di non far convergere su di essa una situazione di monopolio per consentire anche uno scambio diretto fra case italiane e tedesche.

La questione era fondamentale agli effetti di una più vasta possibilità di esportazione da parte dell'Italia. La DIFU era sorta con un capitale di 100.000 marchi, che avrebbero dovuti esser versati metà per parte. Effettivamente, invece, il solo Thomas Döring, e cioè la parte tedesca, versò la sua quota. Nulla da parte italiana, anche perché la DIFU continuò a pagare regolarmente alle case italiane i profitti. Inoltre, poiché era necessario potenziare la DIFU per una più efficace attività nell'interesse del film italiano, si era riconosciuta la necessità di raddoppiare il capitale con una ulteriore cifra di 50.000 marchi. In tal modo la DIFU si sarebbe posta nelle migliori condizioni per piazzare in modo più redditizio i film italiani sul mercato tedesco. Ciò era ritenuto un punto fondamentale agli effetti politici ed economici del destino futuro della produzione italiana sull'importante mercato tedesco.

¹⁷⁸ "La prima visione berlinese di Squadrone bianco", *Cinemundus*, n. 13, 28 maggio – 4 giugno 1938 p. 11.

La DIFU era nelle condizioni di dover ripiegare su sé stessa, attendendo lo sfruttamento in corso dei film già importati per mettersi in condizione di importarne, e doppiarne, dei nuovi, con il vincolo di lanciare un film per volta, attendendo il flusso del reddito del primo, sino a copertura delle spese, prima di essere in condizione di lanciarne un secondo. Il problema poteva essere risolto provvedendo alla copertura del primo debito italiano e al versamento della quota per l'aumento di capitale (con la collaborazione dello Stato) che avrebbe consentito alla DIFU di scegliere i film da importare e fare un lancio simultaneo.

La collaborazione dello Stato, ancorché auspicabile e necessaria, non poteva far ricadere tutto l'onere su di sé. Un'ipotesi presa in considerazione fu quella di chiedere alle autorità tedesche se fossero disposte a consentire il doppiaggio in Italia dei film italiani destinati alla Germania attraverso la DIFU: in Germania un doppiaggio costava da trenta a cinquanta mila marchi, mentre in Italia costava da trenta a cinquanta mila lire. Fornendo alla DIFU i film già doppiati, si poteva ridurre l'onere della società consentendo un apporto italiano alla società mediante il valore del doppiaggio del film, senza movimenti di denaro in Germania. Ma in Germania, come in Italia, in Francia, in Inghilterra, ecc., esisteva una legge perentoria che prescriveva il doppiaggio nella Germania stessa dei film importati.

Fino al 1937 vi era in Italia una sola acquirente, l'ENIC, ad essa se ne aggiunsero altre, per l'azione del Ministero, come l'Europa Film, la Fauno Film, la Fonorama, la Sangraf, la Pisorno, la Fonofilm, la Capitani, ecc. Con la formalizzazione dell'alleanza dell'Asse italo-tedesca nella primavera del 1939, i contatti tra i funzionari dei due regimi si intensificarono, culminando nell'accordo quadro generale (Accordo) per il coordinamento delle attività di propaganda che si concluse a metà agosto, con la supervisione dei due organi direttivi: il ministero del Reich per la Propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) e il MinCulPop. L'accordo aveva certo l'obiettivo di aumentare l'espansione culturale del mercato europeo a spese degli Stati Uniti.¹⁷⁹ Lo schema dell'Accordo riguardante il settore cinematografico (redatto a Venezia alla presenza dei rappresentanti del Ministero della Propaganda tedesca) era composto di sei paragrafi relativi ai vari aspetti

¹⁷⁹ Il dott. Oswald Lehnich oltre ad essere a capo della sezione cinematografica del Ministero Propaganda, è anche il Presidente della locale Camera per la cinematografia (Reichfilmkammer).

della collaborazione italo-tedesca, come lo sviluppo di nuove iniziative o il perfezionamento e l'approfondimento di altre.

Tra le iniziative nuove si prevedevano: la collaborazione all'estero degli Addetti Stampa dei due Paesi per segnalare l'andamento dei vari mercati e la possibilità di penetrazione negli stessi. Questa iniziativa era intesa come una metodica azione di rilievo e valutazione delle varie possibilità di esportazione di pellicole, combinando gli sforzi italiani con quelli tedeschi. L'obiettivo era di favorire gradualmente l'acquisto di circuiti di noleggio, di cinema, e la costituzione di agenzie specializzate. Si stabiliva una collaborazione tra le Cineteche nazionali per un eventuale scambio di film e tra gli Istituti incaricati nei due Paesi di curare la preparazione dei giovani alla carriera cinematografica. Si prestava particolare attenzione alla considerazione della futura possibilità di produzione cinematografica in collaborazione o combinazione ed allo scambio di film tra i due Paesi. Si era stabilito al riguardo che per dare un carattere di maggiore internazionalità ai film prodotti in accordo, la collaborazione si doveva estendere oltre che alla parte finanziaria ed alla considerazione del soggetto, anche alla scelta degli attori, cercando di far lavorare in uno stesso film attori italiani e tedeschi. Questo avrebbe contribuito a facilitare la circolazione di una pellicola realizzata in uno dei due paesi nel territorio dell'altro.

Il testo integrale dell'Accordo cinematografico italo-tedesco, stipulato a Venezia il 13 agosto del 1939 era redatto secondo il principio di favorire in ogni modo una collaborazione italo-tedesca nel settore cinematografico che doveva avvenire per mezzo di alcune modalità fondamentali:

- l'agevolazione delle importazioni e della distribuzione nei rispettivi territori delle pellicole prodotte;
- la necessità di una produzione in stretta collaborazione facilitandone l'attività per quello che riguardava l'approvazione del soggetto e della sceneggiatura, del piano artistico e tecnico, del piano di lavorazione e del finanziamento alla produzione;
- il riconoscendo dell'utilità della collaborazione di artisti o tecnici di un Paese per la produzione cinematografica dell'altro;
- un'attività di presentazione nel rispettivo territorio di documentari e cinegiornali dell'altro Paese e collaborazione nel settore della cinematografia didattica tra le

rispettive «cinemateche»; sviluppo di una collaborazione tra la Reichsfilmsckakademie ed il Centro Sperimentale di Cinematografia;

- vietare film stranieri che offendevano i principi politici e il prestigio del paese;
- favorire le esportazioni dei film e la situazione del mercato locale.¹⁸⁰

Il consolidamento governativo e le collaborazioni originate dall'ideologia fascista contribuirono in maniera decisiva ad attrarre cineasti, attori, e capitali stranieri disposti a lavorare a Cinecittà, scoprendone le risorse industriali e la forza lavoro (che era disposta a lavorare ininterrottamente più dell'orario contrattuale). La fervente attività aveva come principali veicoli di diffusione sul territorio nazionale Cinecittà e il Festival di Venezia in quanto poli di attrazione per le collaborazioni (l'una per i mezzi che metteva a disposizione), l'altro per le relazioni tra i principali esponenti del settore).

L'incremento dei film stranieri realizzati in Italia riscontrabile dai dati della Direzione Generale per la Cinematografia deriva da una serie di circostanze, come ad esempio le condizioni ambientali, i mezzi e il personale tecnico di comprovate capacità, l'apertura di Cinecittà ad una produzione in proprio¹⁸¹, il che significa che oltre ad essere destinata ai vari produttori, italiani e stranieri (che ne affittavano di volta in volta gli studi) gli studi del Quadraro erano in grado di garantire una squadra di tecnici di grande professionalità e un proprio ufficio soggetti e sceneggiature. Gli Stabilimenti mostrarono un accelerato ritmo produttivo e la produzione passò dai 36 del 1938 ai 51 del 1939 e ai 55 del 1940.¹⁸²

Tra i compiti della Direzione Generale per la Cinematografia vi era anche quello di indirizzare produttori, registi e scenaristi verso un tipo di cinema autenticamente italiano.¹⁸³ Nel 1938 fu fondata la Scalera che si pose a fianco di Era-Film di Vittorio Mussolini dando vita, insieme al gruppo di Cinecittà, a tre enti attrezzati per un'intensa e continuativa produzione.¹⁸⁴ Sul versante nazionale alcuni provvedimenti introdotti con la «Legge Alfieri»

¹⁸⁰ "Scambi culturali italo-tedeschi", IT-ACS-AS0001-0000942 18/001, b. 69/405.7.

¹⁸¹ "Cinecittà", *L'Eco del cinema* n. 6/163 giugno 1937, pp. 51-56.

¹⁸² "L'intensa vita della Cinematografia italiana attraverso bilancio e relazioni esercizio 1940 di Cinecittà", *Lo schermo* n. 4, aprile 1941 p. 14-20.

¹⁸³ L. Freddi, *Il cinema: il governo dell'immagine*, Gremese, Roma 1994.

¹⁸⁴ M.G., *Dietro lo schermo*, *La stampa*, 17 maggio 1938 p. 3.

nel 1938 aprirono nuove prospettive alla produzione privata italiana, che concedeva robusti finanziamenti alle produzioni nazionali, e quella sul monopolio, una legge che di fatto bloccava in gran parte l'importazione estera (soprattutto americana) favorendo una più ampia produzione di film italiani. Nacquero piccole società come ad esempio la ERA, Industrie cinematografiche artistiche romane (ICAR), Lido, Manenti, S.A.F.I.R. Tuttavia, al tratto dell'indipendenza esse affiancavano quello della discontinuità. La principale attività del produttore – perno dell'intero processo – consisteva nella composizione delle risorse creative ed economiche necessarie alla realizzazione di ogni progetto, attività che implicava doppia competenza e notevole capacità di trovare le risorse finanziarie, ad opera di un soggetto che solo raramente disponeva di capitali propri sufficienti a garantire la liquidità richiesta. Il provvedimento governativo disciplinava il settore cinematografico nel quadro della politica autarchica italiana. Fino a quel momento, il collocamento dei film stranieri in Italia era avvenuto attraverso lo sfruttamento diretto, o in compartecipazione. Il produttore straniero distribuiva i propri film sul mercato italiano, riservandosi un utile proporzionale al successo ottenuto dal film e al conseguente ricavo. Tale sistema di importazione è privo di ogni preventivo controllo, poiché per ogni film che ha successo presso il pubblico italiano, altrettante valute in oro escono dal paese dirette soprattutto in America, in quanto l'importazione dei film americani è preponderante sul mercato nazionale.¹⁸⁵

Il provvedimento agevolò anche Scamera Film, Lux Film, destinate insieme a Titanus ad incrementare notevolmente la produzione nel secondo dopoguerra e a dare slancio alla realizzazione di una produzione internazionale, nella convinzione di percorrere la strada più idonea sullo scenario di mercato allargato e unitario. Del resto, lo spirito europeo era già riconoscibile fin dagli anni Trenta, con l'idea di doversi confrontare con altre realtà europee e di dover con queste creare un fronte comune per arginare in tutti i modi l'invasione americana, mantenendo anche la possibilità di alleanze opportunistiche con la cinematografia d'oltreoceano. Certi film di grande impegno produttivo segnarono dei

¹⁸⁵ Per porre rimedio all'eccessiva esportazione di capitali, nel 1937 era stato raggiunto un accordo con gli Stati Uniti, in base al quale l'onere valutario dell'Italia, in materia cinematografica, veniva limitato a 20 milioni di lire, senza però risolvere il problema, in quanto l'eccedenza dei guadagni dei film americani in Italia andava ad alimentare il debito in Italia, per poi essere trasferito, successivamente negli Stati Uniti); "Selezione e disciplina nelle funzioni del Monopolio e Dichiarazioni del Ministro Alfieri sul Monopolio dei Film", *Cinemundus*, n. 33, 26 novembre 1938 p. 1.

momenti importanti per l'industria produttiva nazionale, e cercarono di portare il loro contributo al già citato cinema «internazionale» o anche «europeo», con l'intenzione di creare un fronte comune europeo che in certi casi rivelò una sproporzione tra investimento di energie e modestia dei risultati ottenuti. Alcune delle più ambiziose e più discutibili coproduzioni italiane vennero affidate ad importanti cineasti stranieri «transitati» in Italia per motivazioni cinematografiche senz'altro, ma anche di origine politica (P. Chenal, K. Geron, F. Ozep); altre si sono semplicemente innestate sulle già avviate aperture commerciali (G. Forzano, M. L'Herbier, R. Clément). Tuttavia, in Italia i registi europei non riuscirono a infondere alle opere realizzate la stessa atmosfera e lo stile dei loro precedenti successi, forse a causa di una maggiore o minore indipendenza creativa.

La produzione di genere lirico-operistico fu particolarmente apprezzata dal pubblico negli anni Quaranta. In epoca più recente alcuni studiosi hanno definito *cineopera* una filmografia di origine italiana che riproponeva la trasposizione del libretto d'opera al cinema, dando vita ad un dialogo fra cinema e tradizione lirica, secondo un linguaggio annesso alle potenzialità e alla modernità del mezzo cinematografico.¹⁸⁶ Le opere adattate per lo schermo erano realizzate da Carmine Gallone, cineasta poliglotta e mitteleuropeo che aveva attraversato i due decenni precedenti nelle principali capitali europee lavorando negli studi cinematografici meglio equipaggiati d'Europa (Francia e in Germania in particolare).¹⁸⁷ Rientrato in Italia, fu costretto ad uniformarsi alle regole imposte dal regime fascista senza rinunciare alle atmosfere mitteleuropee e cosmopolite nei suoi film. Gallone fu tra i più prolifici registi del filone musicale, realizzando ad esempio film come *Manon Lescaut*, *Oltre l'amore*, *Amami*, *Alfredo!* tutti accomunati dall'omaggio, più o meno esplicito, a Giacomo Puccini e a Giuseppe Verdi cui dedicò anche il film dal titolo omonimo, conosciuto anche come *Divine armonie* (1938).

Il cinema agevolò la diffusione dell'opera che diventava accessibile al vasto pubblico delle sale cinematografiche. Nella logica della modernità dell'epoca, il successo di queste

¹⁸⁶ Il termine *Cineopera* tiene le distanze dalla maggior parte degli scritti teorici, i quali indicano sovente le terminologie film d'opera, opera-film, opera in musica cinematografata, film musicale. F. Gatta, *Il teatro al cinema: la lingua dello schermo negli anni Trenta*, Bononia University Press, Bologna 2008.

¹⁸⁷ S. Carpiceci, "Il "commendatore" Carmine Gallone", O. Caldiron (cur.), *Storia del cinema italiano Volume V (1934 – 1939)*, edizioni di Bianco & Nero, Marsilio Venezia 2006, p. 254.

pellicole era correlato alla diffusione radiofonica e alla produzione discografica delle canzoni romantiche inserite nel film. Cinema e musica amplificavano il successo dei rispettivi mercati; con la ripresa sonora il grande schermo poi si configurava come strumento privilegiato per la rappresentazione di due culture, quella popolare e quella dell'opera dei più celebri compositori italiani.

L'importanza di queste collaborazioni italo-tedesche all'interno dei rispettivi mercati interni era quindi evidente, analogamente a quanto era successo nei decenni precedenti. L'asse ideale Roma-Berlino, che faceva dell'arte e della cultura i veicoli espressivi del proprio fondamento politico, richiedeva anche una valorizzazione pratica. Di conseguenza il comune linguaggio politico parlato dai due paesi rafforzò gli scambi culturali fra Germania e Italia, rendendo possibile ad artisti italiani e tedeschi di trovare oltre i confini dei rispettivi paesi un campo d'azione supplementare, ma non meno proficuo. L'arte e conseguentemente l'industria cinematografica non potevano restare estranee a tale movimento. Lasciando da parte i precedenti e deboli tentativi di produzione in collaborazione fra l'Italia e la Germania, le relazioni fra le due industrie ebbero un inizio effettivo allorché la Bavaria Film di Monaco, l'impresa cinematografica tedesca geograficamente equidistante dai due poli dell'asse, produsse in collaborazione con l'industria italiana il film *Una donna tra due mondi*, valorizzando al di là della Alpi il nome di Isa Miranda e i paesaggi della riviera ligure (gli esterni girati a Sanremo, mentre per gli interni furono utilizzati gli stabilimenti Cines). La stessa impresa bavarese realizzò un nuovo film con Beniamino Gigli e un lavoro drammatico imperniato sull'interpretazione di Isa Miranda dal titolo *Sinfonie di cuori* (*Du bist mein Glück*, K. H. Martin, 1936) seguito in breve tempo dal film musicale *La canzone del cuore* (*Die Stimme des Herzens*, 1937), realizzato dallo stesso regista Karl Heinz Martin, con un gruppo di artisti italiani, tra cui Beniamino Gigli e Giuseppe Becce.

Il potenziamento della Bavaria dopo un raggruppamento con la società Syndakat – Film, ed un aumento del proprio capitale da 600.000 a 1.200.000 marchi confermava l'intenzione della ditta monachese di continuare a collaborare con artisti ed industria italiani, aprendo alla cinematografia italiana nuove possibilità di sviluppo in quanto i prodotti culturali derivati dalla combinazione potevano soddisfare le condizioni richieste

dai mercati internazionali. D'altra parte, mentre la produzione destinata all'uso e consumo locale doveva necessariamente limitare i propri preventivi in relazione alle possibilità del mercato interno, i lavori prodotti in collaborazione avevano il vantaggio di assicurarsi contemporaneamente due mercati importanti e di veder quindi distribuite le spese di produzione. La fusione dell'esperienza tedesca con i mezzi artistici e le bellezze naturali italiani costituì per le opere cinematografiche italo-tedesche un fattore positivo unico da contrapporre alla concorrenza d'oltreoceano.

La Germania riuscì a trarre indiscussi vantaggi da queste pellicole e divenne il principale esportatore di commedie musicali in stile operetta in Europa. Berlino mise a disposizione i capitali necessari per la realizzazione di pellicole costruite essenzialmente sulle doti vocali del protagonista, come nel caso del grande tenore Beniamino Gigli, che negli anni Trenta fu protagonista di alcuni noti film italo-tedeschi come *Mutterlied (Solo per te)*, C. Gallone, 1937), *Der Singende Tor (Casa lontana)*, J. Meyer, 1939-40), in cui Gigli portava sullo schermo i ruoli interpretati nelle maggiori opere liriche. Così anche la formazione del Consorzio italo-tedesco per la realizzazione di due film interpretati dal grandissimo tenore Beniamino Gigli percorreva la medesima direzione mediante un accordo per garantire l'apporto di capitali tedeschi nell'iniziativa di collaborazione. Beniamino Gigli fu il protagonista del film *Il mio cuore appartiene solo a te (Dir gehört mein Herz)*, 1938), noto in Italia col titolo *Marionette*, prodotto da Alberto Giacalone per la Itala Film e girato a Cinecittà.¹⁸⁸

L'anno seguente Beniamino Gigli interpretò il film a *Traummusik* (1940), diretto da Géza von Bolváry, di produzione Itala Film, distribuito dalla Tobis-Filmverleih in versione tedesca e dalla Scalera per la versione italiana col titolo *Ritorno (Bolvary/Fatigati)*, 1940), ad opera dello stesso von Bolváry ma con un cast differente. Nel 1941 la Itala-Film produsse *Vertigine* un'altra doppia versione italo-tedesca per la regia di Guido Brignone con Beniamino Gigli, Emma Gramatica, Ruth Helberg, Herbert Wilk, Camilla Hörn, Augusto Marcacci, Guido Notari, Giuseppe Pierozzi. Nel film abbondavano i commenti musicali tratti dalla *Bohème* di Giacomo Puccini e dall'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, e celebri brani di Wagner (*Walkiria*), di Giuseppe Giordani (*Caro mio ben*) ed una canzone dal titolo *Tenerezza*

¹⁸⁸ Il film venne presentato in prima visione alla "Scala" di Vienna, alla presenza degli attori comici Paul Kemp e Theo Lingen, *Cinemundus* n. 36, 24 dicembre 1938 p. 3.

composta da Giovanni Militello, ed inoltre figuravano anche importanti esterni di Roma, di San Remo e del Lido di Venezia. Queste pellicole in doppia versione ottenevano il riconoscimento della nazionalità italiana e godevano del beneficio delle proiezioni obbligatorie a termini di Legge ed era logico pensare che fossero marcati da un'identità culturale italiana.

Gli amabili paesaggi italiani del golfo di Napoli, del Vesuvio, di Capri e di altre pittoresche località dell'assolata Campania, diedero nuovamente la cornice ad un soggetto tedesco di genere brillante, rallegrato da numerose celebri ed inedite melodie. Questa volta venne chiamato il famoso regista Carl Boese ad immortalare il celebre paesaggio italiano nel film *Musica per Gloria (Alles für Gloria, 1941)*, una compartecipazione italo-tedesca, girata in Italia. Alcune Società cinematografiche tedesche presero in affitto a Cinecittà alcuni teatri per girarvi dei film di loro produzione: la società Deka-Film che produceva per conto della Deutscher Film-sport fu la prima a completare la sua dotazione tecnica per la realizzazione di questo lavoro. Peccato che fosse girato in sola versione tedesca. Il film, che aveva per protagonista Laura Solari, un'attrice italiana con una buona padronanza della lingua tedesca, riscosse un grande successo in Germania. Accanto all'attrice comparvero alcuni noti attori tedeschi come Johannes Riemann, Lizzi Waldmuller, Hans Fidesser.

Gli anni Quaranta diedero conferma dell'importanza strategica dell'Asse cinematografico italo-tedesco. I provvedimenti introdotti nel 1939 influirono nello sviluppo della collaborazione cinematografica italo-tedesca, ai programmi seguivano infatti immediatamente le realizzazioni che prevedevano come prassi la doppia versione. Sotto gli auspici dei nuovi accordi venne realizzato il film *Giungla* (N. Malasomma, 1941), una coproduzione italo-tedesca ICI – Safic in compartecipazione con una delle maggiori case cinematografiche tedesche, la F.D.F. Fabrikation deutscher Filme GmbH (Berlino), distribuito in Germania col titolo *Vom Schicksal verweht* (1942). Il film fu girato dallo stesso regista con due cast distinti: Vivi Gioi, Mario Ferrari, Camillo Pilotto, Lauro Gazzolo per l'edizione italiana; Sybille Schmitz, Rudolf Fernau, Hermann Speelmans, Heinz Salfner, per quella tedesca. La grandiosità dei mezzi messi a disposizione per la realizzazione di questo film, ambientato nella suggestiva cornice della misteriosa giungla delle Antille, e un cast di attori di primo piano, insieme al nome di Nunzio Malasomma, erano secondo le cronache,

le garanzie non solo di un successo sicuro ma di una produzione di valore artistico eccezionale.¹⁸⁹

Infine un ultimo esempio: un soggetto brillante fornì le basi per la realizzazione di un film di produzione Amato, dal titolo *Non mi sposo più* (1942), girato in duplice versione italo-tedesca. La versione italiana, sotto la direzione di Giuseppe Amato (direttore di produzione Jacopo Comin), mentre Erich Engel realizzò la versione tedesca con un cast tecnico e artistico separato a eccezione di Jenny Jugo, protagonista in entrambe le versioni della cine-commedia.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Chiunque, "Inizio lavorazione di Jungla", *Lo Schermo*, n. 9, p. 14.

¹⁹⁰ "Nixi (Viel larm um nixi)", *Lo schermo*, n. 7, luglio, 1941 p. 18.

Accordi e scambi commerciali italo-spagnoli (1939 – 1943)

Gli accordi italo-spagnoli costituirono uno degli obiettivi fondamentali della Direzione Generale della Cinematografia sotto la direzione di Luigi Freddi, che nell'ambito della produzione cinematografica significava: la diffusione del film italiano in Spagna e la produzione spagnola in Italia. I contatti con la cinematografia spagnola presero un avvio decisivo a metà degli anni Trenta. Gli scambi cinematografici tra la Spagna e l'Italia fino al 1935 erano praticamente nulli. Nel 1935 si contavano in Spagna quattromila sale cinematografiche, undici stabilimenti e diverse case di produzione, tra cui spiccava la CIFESA (Compañía Industrial Film Española), fondata a Valencia nel 1932, che avrebbe giocato un ruolo fondamentale nel cinema spagnolo degli anni Quaranta. Il mercato spagnolo era invaso, in misura pressoché totalitaria, dal film americano, la cui concorrenza non consentiva o limitava fortemente l'inserimento di prodotti di altri paesi europei.

La diffusione del film italiano in Spagna era infatti ostacolata dal pregiudizio che la produzione italiana fosse di livello inferiore a quella americana, e dall'esistenza di molte case americane che miravano a conquistare completamente quel mercato. Come altrove, le grandi Case di produzione erano direttamente rappresentate in Spagna; la migliore organizzazione era la Gaumont. Le principali concorrenti europee dell'Italia erano la Germania e la Francia. Secondo un dossier sul collocamento dei film in Spagna da parte della Cinematographique Française, pubblicato in Italia dalla rivista *Kinema*, i film in lingua francese si diffondevano bene (meglio se operette e commedie filmate), anche se all'inizio degli anni Trenta le sale cinematografiche attrezzate per il sonoro erano un numero esiguo; ma il vero disastro del sonoro era costituito dai film parlati spagnoli presentati dalle Case americane e realizzati nel maggior numero dei casi da stranieri che ignoravano le usanze nazionali.¹⁹¹

Fino al 1935, anche per la scarsità della produzione italiana, non c'era stata alcuna

¹⁹¹ "I mercati cinematografici stranieri", *Kinema*, maggio 1931, p. 91.

possibilità di inserimento del film italiano nel mercato spagnolo, ma stante la necessità di ampliare quanto più possibile gli scambi internazionali, l'Italia era motivata a diffondere i propri prodotti sul mercato spagnolo. Ma questo fermento fu stroncato nel luglio 1936 dall'insurrezione del generale Francisco Franco contro la Repubblica spagnola. La guerra civile costrinse all'abbandono degli stabilimenti di Madrid e di Barcellona e trasformò il cinema in uno strumento di propaganda su entrambi i fronti. Le grandi case di produzione, come per esempio la CEA o la CIFESA, misero invece tutte le loro infrastrutture al servizio della causa franchista. A guerra iniziata, la Direzione Generale per la Cinematografia cercò con ogni mezzo di far penetrare i prodotti italiani nella Spagna nazionale. Ma si trovò di fonte a difficoltà pratiche ed economiche enormi, nonché alla concorrenza tedesca che rovesciava gratuitamente tutti i suoi prodotti sul mercato spagnolo. Non disponendo l'industria italiana di mezzi per svolgere un'azione analoga, la Direzione Generale per la Cinematografia ritenne che fosse più opportuno sviluppare un'azione razionale e metodica di penetrazione definitiva del mercato su basi prettamente commerciali.

Per quanto riguardava l'esportazione di film italiani in Spagna, la Direzione Generale per la Cinematografia accentrò il lavoro commerciale di propaganda dei film italiani nella UNEP, ente consorziale direttamente controllato dal Ministero. L'attività era impostata su basi commerciali, quindi redditizia non solo dal punto di vista propagandistico ma anche da quello economico. Le pellicole italiane più apprezzate erano quelle a soggetto leggero, come *Mille lire al mese*, *Assenza ingiustificata*, *Centomila dollari*, ma l'Italia distribuì anche pellicole di maggior importanza come *Sogno di Butterfly* di concezione drammatica, o *Sentinelle di bronzo*, di chiaro intento propagandistico. Il materiale pubblicitario dei film italiani era inviato in Spagna ed utilizzato in occasione di presentazioni di film italiani a scopo propagandistico, come quella avvenuta a Siviglia alla presenza del Generale Queipo de Llano con la proiezione del film italiano doppiato in spagnolo di *Sentinela de bronce*.

Risalivano al dicembre del 1936 i primi tentativi di ottenere che i film italiani venissero esportati in Spagna, tentativi fatti insieme con alcune ditte spagnole, e precisamente con le ditte Ralet di palma Maiorca, Ortiz di Siviglia, Società Rappresentanze Riunite di Burgos; ma la scarsa potenzialità finanziaria e la mancata preparazione tecnica di queste ditte, unite alle difficoltà valutarie, consigliavano una organizzazione diretta

dell'esportazione. Essendo riusciti vani i primi tentativi di vendita di film a ditte spagnole, la UNEP organizzò le attività tramite personale incaricato che si recava in Spagna con i film da presentare agli importatori spagnoli.

L'azione di propaganda cinematografica nella Spagna nazionalista era diretta al collocamento di film spettacolari di produzione italiana e alla immissione settimanale nei circuiti dei cinegiornali LUCE e di documentari illustranti la vita dell'Italia e le opere del regime. L'esportazione dei film che fino al 1936 aveva incontrato grandi difficoltà per la quasi completa invasione del mercato spagnolo da parte dell'industria italiana, con lo scoppio della guerra civile si trovò ugualmente di fronte a difficoltà di ordine pratico ed economico, rese più gravi dalla concorrenza dell'industria tedesca che gratuitamente forniva i suoi prodotti. Per allacciare i contatti con gli importatori spagnoli e per contribuire al finanziamento del doppiaggio dei film da esportare, il Ministero anticipava all'UNEP una cifra (100.000 lire) per le spese necessarie. La UNEP perfezionò la vendita del film *Sentinelle di bronzo* e prese accordi con due gruppi differenti di importatori spagnoli (Sanchez Ramada e Filmofono) per la vendita di altre dieci pellicole, in parte in corso di doppiaggio e in parte da doppiarsi.

Fu così che, attraverso una rete di contatti ed una serie di valutazioni e di eliminazioni determinate dai pochi elementi a disposizione per giudicare sulla serietà dei contraenti, il Ministero, per il tramite della UNEP, riuscì a vendere in Spagna un primo gruppo di film, italiani, che vennero inviati sul quel mercato già doppiati in lingua spagnola: *Trenta secondi d'amore*, *Anonima Roylott*, *l'uomo che sorride*, *I fratelli Castiglioni*, *Non ti conosco più*, *Vivere*. Il 19 febbraio 1938 l'UNEP ragguagliava il Ministero circa l'avvenuto collocamento dei film italiani sul mercato cinematografico spagnolo.¹⁹² In seguito agli ordini del capo di Stato, la Direzione Generale per la Cinematografia provvide immediatamente a far piazzare in Spagna un secondo gruppo di film italiani, che vennero mandati con le didascalie sovrimpresse in spagnolo: *Il grande appello*, *Scarpe al sole*, *Lo squadrone bianco*. Una prima ondata di nove film italiani venne così inserita sulla base commerciale e con risultati pratici immediati nei circuiti della Spagna Nazionale.

¹⁹² Unione Nazionale Esportazione Pellicole, Lettera prot. 1756 del 18 febbraio 1938, Collocamento film in Spagna, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, fascicolo 1900/5.1.

L'ostacolo maggiore per la diffusione del film in Spagna era rappresentato dal regolamento dei pagamenti, richiesto in «valuta pregiata». Il Governo spagnolo non accettava i pagamenti in clearing o in valuta italiana, e intendeva proporre che la concessione di permessi di importazione per film spettacolari avvenisse alle seguenti condizioni: per ogni dieci pellicole importate senza alcun pagamento in valuta, era fatto obbligo di produrre un film in Spagna dalla ditta importatrice.¹⁹³ La produzione però doveva essere garantita da cauzione, da versarsi, per l'intero ammontare del film, in valuta pregiata. Per il pagamento dei film importati doveva essere rilasciato all'esportatore straniero il 50% del ricavo dello sfruttamento all'estero del film spagnolo. Tuttavia, tali condizioni erano molto onerose e sembravano studiate per favorire in modo particolare gli americani. Per questo la Direzione Generale circa il sistema dei pagamenti di film importati proponeva che fossero regolati con pesetas da utilizzarsi in produzioni italo-spagnole, destinando il relativo importo al pagamento del costo per la realizzazione di film in Spagna e alla partecipazione per l'invio di artisti e di tecnici in Italia. Tuttavia, il commercio con la Spagna continuava a costituire per i produttori, per i doppiatori e per gli esportatori italiani un rischio ed un immobilizzo.

La UNEP versò alla Fono-Roma L. 50.000 quale suo contributo per il finanziamento del doppiaggio di dieci film, e precisamente: *Questi ragazzi*, *La mazurka di papà*, *Amo te sola*, *Il serpente a sonagli*, *È tornato carnevale*, *Il dottor Antonio*, *Voglio vivere con Letizia*. Mentre presso la Fotovox vennero doppiati i seguenti film: *Passaporto rosso*, *La damigella di Bard*, *Luci sommerse*, *Ma non è una cosa seria*, *Tredici uomini e un cannone*, *Regina della Scala*, *Eravamo sette sorelle*. L'intento principale era quello far entrare nel mercato spagnolo più film italiani che dovevano essere scelti a mezzo di trattative con le case produttrici e doppiati. La UNEP offrì alla Fotovox un premio di doppiaggio di L. 5000 per ciascuno di tali film da collocare nella Spagna nazionale. I film furono inizialmente spediti con sottotitoli; successivamente furono doppiati; in seguito a difficoltà incontrate per i doppiaggi a Roma e per ragioni commerciali locali, si tornò in parte all'esportazione di film con sottotitoli. Superate le difficoltà relative

¹⁹³ Sulla difficoltà di indole valutaria per la diffusione del film italiano in Spagna il Ministero degli Esteri stipulò un trattato commerciale per l'ammissione in clearing dei pagamenti relativi a pellicole cinematografiche da esportare in Spagna. "Diffusione del film italiano in Spagna", Lettera n. 1490/D./23 febbraio 1940, ACS serie Affari generali, b. 76, fasc. 471.9.

ai doppiaggi con l'intervento finanziario del Ministero fu possibile esportare in Spagna 35 film, dei quali solo 3 con sottotitoli e 32 doppiati o in corso di doppiaggio. Successivamente si ritenne opportuno studiare una forma più accentrata di esportazioni, che assicurasse una migliore scelta dei film e un più efficace sfruttamento. Furono presi contatti con la Imperial Film costituitasi appositamente a San Sebastián. Le trattative si conclusero a fine luglio 1938 con un contratto tra la UNEP e la Imperial Film che assicurava non solo l'esportazione in Spagna del 100% della produzione italiana esportabile, ma altresì l'integrale pagamento ai produttori italiani del prezzo del film.

Tale contratto non ebbe la necessaria approvazione del Ministero per gli Scambi e le Valute e venne sostituito da un nuovo contratto, sempre tra la UNEP e la Imperial Film, stilato tenendo conto delle condizioni poste per le esportazioni dal Ministero Italiano per gli Scambi e per le Valute e dal Ministero spagnolo dell'industria e commercio. Il contratto ebbe piena esecuzione delle parti assicurando l'assorbimento di tutto il contingente concesso dalla Spagna per l'importazione di film italiani. I prezzi ottenuti erano notevolmente superiori a quelli previsti, ma i crediti relativi erano solo in parte trasferibili. Gli altri, bloccati in Spagna, erano da utilizzarsi per la produzione di film spagnoli in Italia. Complessivamente si trattava di un blocco di 54 film italiani quasi tutti doppiati, inseriti nei circuiti spagnoli a partire dal 1938.

Una questione per la quale la Direzione Generale per la Cinematografia si era attivamente interessata era quella della produzione di film spagnoli in Italia. A seguito di un incontro tra il ministro Alfieri e il direttore generale della propaganda franchista Dionisio Ridruejo nell'ottobre del 1938, si intensificarono i rapporti di collaborazione cinematografica tra le due nazioni. La poco fiorente industria spagnola di produzione era stata soffocata dalla guerra civile, dato che gli stabilimenti di produzione erano accentrati a Madrid e a Barcellona. Alcuni produttori spagnoli si trasferirono a Berlino e produssero quattro film (tra cui *Mariquilla Terremoto*, (B. Perojo, 1939) e *Carmen de la Triana / La cortigiana di Siviglia*, (F. Rey, 1938) girati negli studi berlinesi della Ufa. La Direzione Generale per la Cinematografia aveva precedentemente preso contatti con i produttori spagnoli al fine di attirare in Italia una parte della produzione di film spagnoli all'estero. Le trattative iniziate dall'UNEP per concretizzare le iniziative di produzione cinematografica spagnola in Italia

erano state avviate con la ditta CIFESA di Siviglia per la realizzazione di un accordo con una ditta italiana per la produzione in compartecipazione di almeno 4 film spagnoli o in doppia versione.

Una terza iniziativa, infine, riguardava un gruppo finanziario di San Sebastián (Spagna), che aveva proposto la produzione di un film da girarsi in parte in Italia, in collaborazione con la Generalcine. La UNEP concluse una trattativa per una intesa di massima con la più grande organizzazione cinematografica della Spagna nazionale, la CIFESA. L'intesa comprendeva:

- 1) assorbimento totale del contingente che assegnato dalla Spagna per l'importazione di film italiani, (circa 70 pellicole);
- 2) produzione in Italia da 2 a 4 film in lingua spagnola o in doppia versione italiana e spagnola;
- 3) collocamento in Italia di 2 o 3 film spagnoli;
- 4) accordo tra la CIFESA e il LUCE per la diffusione in Spagna di documentari italiani e per l'inserzione nei documentari LUCE di riprese riguardanti la Spagna.

La CIFESA era organizzata per la distribuzione di film, oltre che in Spagna in qualunque altro paese di lingua spagnola. Nonostante la guerra civile, la società, seppur divisa in senso territoriale e ideologico (si formarono tre società, rispettivamente a Valencia, a Madrid e a Siviglia) continuò la sua attività. Il 15 luglio 1938 la UNEP aveva collocato tutta la produzione residua (compresi alcuni film di vecchia produzione). L'elenco dei film venduti in Spagna era così composto:

- Ditta Sanchez Ramade - Siviglia
 - Il grande appello - Scarpe al sole* (con sottotitoli)
 - Sentinelle di bronzo - Voglio vivere con Letizia - Vivere* (doppiati)
- Astra Paris Films - Parigi
 - Squadrone bianco* (con sottotitoli)
- Tobis de Espana
 - Condottieri - La mazurka di papà - Questi ragazzi - Re burlone - È tornato carnevale* (doppiati)
- Cifesa

- Amo te sola - Il serpente a sonagli - Il corsaro nero - Non ti conosco più - Trenta secondi d'amore*
- L'uomo che sorride - I fratelli Castiglioni (doppiati)
- Campa & Blay Castillo
- Nina non far la stupida - Anonima Ryolott - 13 uomini e un cannone - Eravamo sette sorelle -*
Passaporto Rosso - La damigella di Bard - La regina della Scala - Ma non è una cosa seria - Re di
denari - I due sergenti (doppiati)
- Eduards Guyatt - La Coruna
- Chi è più felice di me? (doppiato)*
- Valenti
- Camicia nera - Vecchia guardia (doppiati)*
- Roldan & C. - Santander
- Scipione l'Africano - Il signor Max - Arma bianca (doppiati).*

Il prezzo medio realizzato per i film doppiati era di pesetas 40.000, con tendenza all'aumento. Purtroppo, il capitale immobilizzato per l'acquisto di film, per i doppiaggi e per il credito all'esportazione, assorbiva tutte le disponibilità esistenti. Di conseguenza non erano possibili nuove esportazioni fintanto che le ditte interessate non fossero state reintegrate delle somme esposte in virtù dei primi incassi. Il rischio di interrompere le esportazioni danneggiava la posizione dell'Italia sul mercato spagnolo, a vantaggio della concorrenza americana e di quella tedesca, che tra l'altro offrivano sul mercato spagnolo i loro film quasi gratuitamente.

Per ovviare a tale stato di cose la UNEP sollecitò il Ministero della Cultura popolare allo scopo di ottenere:

- 1) un'ulteriore concessione di 250.000 lire per poter incoraggiare l'immediato doppiaggio dei film di nuova produzione man mano che essi si rendono disponibili;
- 2) il benestare del Ministero per gli Scambi e per le Valute per l'accettazione di pagamenti in pesetas interne spagnole per rimettere in funzione gli stabilimenti cinematografici italiani in Madrid e Barcellona;
- 3) favorire l'intervento della Banca Nazionale del Lavoro per lo sconto dei crediti in pesetas interne, nella parte destinata a coprire la spesa di doppiaggio;
- 4) la richiesta al Governo spagnolo per l'aumento del versamento in «Clearing», ottenendo

possibilmente un contingente globale di pesetas 1.500.000 annue, in aggiunta alla concessione per il pagamento di tutte le esportazioni cinematografiche italiane;

5) la richiesta al Ministero per gli Scambi e per le Valute per agevolare le operazioni di finanziamento delle esportazioni.

La difficoltà di natura valutaria per la diffusione del film italiano in Spagna fu risolta con la stipula di un trattato commerciale per l'ammissione in clearing dei pagamenti relativi a pellicole cinematografiche da esportare in Spagna.¹⁹⁴ Il movimento di esportazione aveva trovato fin dall'inizio un forte ostacolo nella situazione economica spagnola e nelle limitazioni che per conseguenza il Governo spagnolo poneva per il pagamento delle importazioni cinematografiche. Per superare queste difficoltà la Direzione Generale per la Cinematografia utilizzò diverse soluzioni: in primo luogo quella di assicurare il finanziamento delle esportazioni da parte di gruppi finanziari italiani, in secondo luogo migliorò le condizioni poste dal Governo spagnolo mediante le rappresentanze diplomatiche e commerciali, infine intervenne direttamente presso il Ministero per gli Scambi e le Valute, per l'esecuzione dei contratti stipulati dalle ditte italiane. Il Governo spagnolo autorizzava il versamento in clearing del controvalore di lire 12.500 per film. Il residuo era versato in conti intestati all'esportatore italiano e disponibili per l'impiego in Spagna dietro autorizzazione del Comité de Moneda e del Ministero Scambi e valute.

Le esportazioni dei film italiani in Spagna ebbero un ulteriore sviluppo con il contratto firmato a Roma il 29 luglio 1938 tra la UNEP e la ditta Lorenzo Fargas de Juny di San Sebastián. In base a tale contratto la ditta Fargas si impegnavo a ritirare 40 film italiani per anno da proiettare in lingua italiana con sottotitoli spagnoli. Il contratto aveva durata di tre anni ed era rinnovabile. Per i primi 12 film scelti dalla Fargas venne stabilito il prezzo complessivo di L. 460.000 da corrispondere in contanti in Italia alla consegna dei film seguenti:¹⁹⁵

- *Hanno rapito un uomo*

¹⁹⁴ "Diffusione del film italiano in Spagna ", Lettera Ministero della Cultura popolare n. 1490/D./ 23 febbraio 1940 fasc. 1900 4.1.

¹⁹⁵ Gli accordi definivano il pagamento in contanti in Italia alla consegna dei film, in seguito all'intervento di una ditta finanziatrice, e previo consenso del Ministero per gli Scambi e per la Valute. Ai produttori era corrisposto circa un terzo del prezzo di vendita, a titolo di anticipo.

- *Pensaci Giacomino*
- *Fuochi d'artificio*
- *L'eredità dello zio buonanima*
- *Partire*
- *Napoli d'altri tempi*
- *Cavalleria*
- *Contessa di Parma*
- *Stasera alle undici*
- *La principessa Tarakanova*
- *Argine*
- *Lorenzino De Medici*, (ceduto per la Spagna prima della guerra civile a una ditta italiana di Barcellona).

Un secondo accordo promosso dall'UNEP tra la Fonoroma e la CIFESA di Siviglia, confermava la scelta dei film precedentemente acquistati dalla CIFESA, aggiungendovi ex novo altri film:

- *I tre desideri*
- *Come le foglie*
- *Sette giorni all'altro mondo*

Infine, la CIFESA assunse il compito di distribuire il film *Re burlone*, già ceduto a ditta di Barcellona, che non poté distribuirlo per lo scoppio della guerra civile.

Per ciò che riguardava la produzione spagnola in Italia, le trattative iniziate dalla UNEP, per concretizzare iniziative di produzione spagnola in Italia, furono concluse alla fine di agosto del 1938. La CIFESA inviò a Roma per la conclusione delle trattative, Benito Perojo, d'accordo con la Direzione Generale per la Cinematografia e con una lettera di raccomandazione dell'Ambasciatore di Spagna in Roma. Le proposte presentate da Perojo si potevano così riassumere:

- Accordo con una ditta italiana per la produzione in compartecipazione di almeno quattro film spagnoli o in doppia versione.

La partecipazione spagnola era così definita:

- sia con il pagamento delle spese da farsi in Spagna, e di un terzo di quelle da farsi in Italia per il regista, l'assistente e il montatore dell'edizione spagnola;

- sia mediante anticipazione di una somma variabile dalle 200.000 alle 300.000 pesetas per film, che sarebbe rimasta bloccata in Spagna. In ogni caso la CIFESA avrebbe anticipato anche 20.000 dollari americani per film, in conto dello sfruttamento per Cuba, Argentina e Messico. L'intero sfruttamento del film, tanto in Italia che in Spagna e in altri paesi, deve avvenire in compartecipazione tra la ditta italiana e la CIFESA.

La ditta spagnola richiese, come già fecero gli americani, alcune particolari assicurazioni e facilitazioni per quanto riguarda i cambi, i costi di produzione, il soggiorno degli attori e dei tecnici in Italia, i trasporti, l'importazione della pellicola vergine. Contemporaneamente si costituì una società spagnola per la produzione di film in Italia, la società Sevilla Film con un capitale di pesetas 5.000.000, versato per 2 milioni di pesetas. Il suo primo progetto di produzione riguardava un film su soggetto, relativo alla rivoluzione nazionale spagnola, del noto giornalista Marchese Luca de Tena, direttore del giornale A.B.C. dal titolo *A Madrid 682*. In base agli accordi la lavorazione del film fu eseguita per tre quarti in esterni in Spagna, e fu completata con 15 - 20 gg. di interni in Italia. La terza iniziativa di produzione italo-spagnola proveniva da San Sebastián. La Sevilla film era stata messa in rapporto con la Scalera Film per adattare alcune opere dello scrittore Torcuato Luca de Tena e del Marqués de Villagracia, o quello proposto da Daniel Falcó Gil di San Sebastián i quali si recarono in Italia per esaminare i costi di produzione e le condizioni di lavorazione e per realizzare un film in collaborazione con la Generalcine.

Gli accordi riguardavano la lavorazione di questa pellicola e successivamente di altre due. Il gruppo spagnolo si impegnava a pagare tutte le spese da farsi in Spagna (soggetto, sceneggiatura, paghe per gli attori, ecc.); mentre alla parte italiana si addebitavano le spese per gli studi, la pellicola, il personale tecnico, sviluppo e stampa e infine le spese di soggiorno in Italia del personale spagnolo. Tuttavia, era difficile equilibrare in tal modo le spese dei due gruppi, si suggerì di coprire la differenza con la cessione del film o dei film per i paesi del Sudamerica, dietro un congruo anticipo in valuta libera. Le tre iniziative erano importanti, in particolare la prima, sia perché la CIFESA produceva in Germania; sia per l'importanza di questa ditta distributrice, solidamente organizzata non solo in Spagna, ma

nell'America Latina; sia infine per il valore commerciale della regia del Perojo, i cui film erano particolarmente apprezzati in Sudamerica.

Le trattative concluse con la CIFESA di Siviglia ebbero esito favorevole, per cui la società spagnola cominciò a girare in Italia. Frutto degli accordi furono 25 pellicole realizzate tra il 1939 e il 1943 negli studi romani. Nel 1939 ne furono realizzate quattro: la prima – che appunto inaugurò la collaborazione italo-spagnola – fu *I figli della notte* (*Los hijos de la noche*) di Benito Perojo, diretto da Aldo Vergano nell'edizione italiana, produzione Imperator per l'Italia e Ulargui (Spagna), con brani musicali interpretati dall'attrice spagnola Estrellita Castro, molto celebre nei film di regime; poi, *Il peccato di Rogelia Sanchez*, che aveva come titolo spagnolo *Santa Rogelia*, diretto in doppia versione da Carlo Borghesio e Roberto de Ribón sotto la supervisione di Edgar Neville e Julio Fleischner, una produzione S.A.F.I.C. e I.C.I., con una sceneggiatura di Mario Soldati e Alberto Moravia; lo spagnolo Edgar Neville diresse *Carmen tra i rossi* (*Frente de Madrid*, 1939), sulla guerra di Spagna; Julio Flechner de Gomar realizzò *Il segreto inviolabile* (1939) una coproduzione italo-spagnola girata a Roma, presso gli studi della Titanus alla Farnesina, interpretato dalla giovane Maria Mercader. La versione spagnola venne poi distribuita con il titolo *Su mayor aventura* (1939).¹⁹⁶

Il 1940 fu l'anno numericamente più produttivo con la realizzazione di dieci pellicole: Romolo Marcellini firmò la regia del film in doppia versione *L'uomo della legione* (*El hombre de la Legión*), mentre Augusto Genina realizzò *L'assedio dell'Alcazar* (*Sin novedad en el Alcázar*) girato negli stabilimenti di Cinecittà per gli interni e a Toledo per gli esterni, che richiese un grande sforzo finanziario. La Compagnia Generale Produzioni Cinematografiche Sovrania Film e Ulargui Films di Madrid produssero il film *Ultima fiamma* (*La última falla*) per la regia di Benito Perojo in doppia versione con cast pressoché identico; Max Neufeld realizzò *Fortuna* (*Lluvia de millones*) per la Stella Film, una vivace commedia in chiave operettistica, nel cast Maria Denis e Ugo Ceseri; Jean Choux diresse la *Nascita di Salomé* (*El nacimiento de Salomé*), girato a Cinecittà in coproduzione Duro Films (Spagna) e

¹⁹⁶ «L'interpretazione risulta d'impegno, spontanea e molto efficace: questi attori, per noi sconosciuti, che vengono dalla Spagna rivelano un gusto vivacissimo e, del resto, tradizionale, per le composizioni sul tipo leggero e spumeggiante della commedia. I loro colleghi nostrani si dimostrano perfettamente intonati alla composizione generale e gareggiano in abilità e in virtuosismi. La regia dipinge con mezzi adeguati il quadro e concerta con disciplina bene intesa e sempre vigile la recitazione di tutti.», Piesse, "Senza titolo", *Rivista del cinematografo*, n. 1, 20 gennaio 1940, p. 11.

Stella Film (Italia);¹⁹⁷ Malasomma realizzò *Dopo divorzieremo* (*El marido provisional*) in due versioni, tratto dalla commedia omonima di Alessandro De Stefani e prodotto da Excelsa Film; mentre apparteneva al genere drammatico il film *Amore di ussaro* (*El último húsar*) di Luis Marquina in produzione associata Sovrania, I.C.A.R. Le stesse ditte produttrici realizzarono anche *L'ispettore Vargas* (*El inspector Vargas*) diretto rispettivamente da Gianni Franciolini e da Félix Aguilera e girato a Cinecittà. Il comico Erminio Macario partecipò al film *Il pirata sono io!* (*El pirata soy yo*), commedia diretta da Mario Mattòli. L'ultimo film realizzato nel 1940 fu *Tosca* prodotto da Scalera, interpretato da Imperio Argentina, iniziato da Jean Renoir e concluso da Carl Koch.

Nel 1941 tre pellicole *L'uomo del romanzo* (*Yo' soy mi rival*) prodotto da Sovrania I.C.A.R. e girato in doppia versione italiana e spagnola: i protagonisti Amedeo Nazzari e Conchita Montenegro, assieme al comprimario Miguel Del Castillo, sono gli unici tre attori a comparire in entrambe, gli altri personaggi furono invece impersonati da interpreti differenti, così come diversi furono i registi: Mario Bonnard e Luis Marquina per la versione spagnola; *Il prigioniero di Santa Cruz* (*El prisionero de Santa Cruz*) del regista Carlo Ludovico Bragaglia era un film drammatico sentimentale girato a Cinecittà in coproduzione Fonorama – Lux; *Sancta Maria* (*La muchacha de Moscú*) di Edgar Neville e Pier Luigi Faraldo, girato interamente negli studi di Cinecittà in doppia versione, aveva come protagonista Amedeo Nazzari nella sua terza coproduzione italo-spagnola dopo *L'uomo del romanzo* e *Dopo divorzieremo*. Nel 1942 si realizzarono due produzioni Scalera girate simultaneamente in doppia versione italiana e spagnola negli studi Scalera a Roma, tratte dai romanzi del famoso scrittore di avventure Emilio Salgari ed entrambe dirette da Corrado d'Errico: *Capitan Tempesta* (*El capitán Tormenta*), seguito da *Il leone di Damasco* (*El leon de Damasco*).

Con l'introduzione dell'obbligo del doppiaggio in Spagna si diede inizio a una serie di misure protezionistiche, in virtù delle quali divenne più conveniente trasferire in Spagna la produzione dei film realizzati in regime di collaborazione rendendoli «film nazionali», elemento imprescindibile in territorio spagnolo per la concessione dei permessi d'importazione per i film stranieri. Di conseguenza, furono realizzate alcune produzioni di

¹⁹⁷ *La nascita di Salomé* (1940) è tratto dalla commedia omonima di Cesare Meano. La Stella Film indisse un referendum per la scelta del finale del film "La Nascita di Salomé", *Eco del cinema* gennaio 1941 n. 1/206, p. 4.

film italo-spagnoli come la commedia musicale *Buon giorno Madrid!* (1942) girato in Spagna presso gli stabilimenti CEA di Madrid, in coproduzione italo-spagnola e in doppia versione per la regia di Max Neufeld e Gian Maria Cominetti (per la versione italiana), era una produzione Secolo XX – Elica Film/S.A.F.E.;¹⁹⁸ due coproduzioni dirette da Primo Zeglio: *Accade a Damasco* (*Sucedió en Damasco*), diretto da José López Rubio, girato in *doppia* versione negli studi Orphea di Barcellona; *Febbre* (*Fiebre*) di Primo Zeglio, *Romanzo a passo di danza* (*Piruetas juveniles*) di Giancarlo Cappelli e Salvio Valenti, coprodotto da Italia e Spagna dalla Origo Film e dalla Perseo e girato a Madrid e Roma nel 1943; *Dora o le spie* (*Dora la espia*, 1943), di produzione Scalera (Roma) /S.A.F.E. (Madrid) tratto da un soggetto di Victorien Sardou per la regia di Raffaello Matarazzo. L'ultima produzione commissionata da realizzare in Spagna fu affidata a Camillo Mastrocinque come regista nella realizzazione del soggetto del dramma di Cimarosa, per il film *Il matrimonio segreto* (1943) rimasto incompiuto. Per quanto riguarda i film documentari e di propaganda, la Direzione Generale per la Cinematografia collaborava con la Direzione Generale per la Propaganda e con l'Ufficio Stampa in Spagna per la diffusione del film LUCE. Il sistema distributivo avveniva sulla base di un accordo tra il Luce e la Imperial Film. Appena finita la guerra civile il nuovo governo emanò dei provvedimenti rivolti alla protezione del film nazionale, ma non riuscì a tenersi lontano da due gravi errori. Il primo riguardava l'importazione dei film e il conseguente doppiaggio, che furono l'una e l'altro in misura sproporzionata alla produzione spagnola. Il doppiaggio delle pellicole provenienti da Hollywood raggiunse in breve tempo risultati eccellenti. Naturalmente tale perfezione andava a scapito della produzione nazionale, che dotata di scarsa tecnica e priva di abili registi, non poteva in alcun modo reggere al confronto straniero. Il secondo errore favorì la diversione di un provvedimento che in origine era stato adottato per la protezione del cinema spagnolo. Praticamente il provvedimento era impostato su queste basi: ogni pellicola spagnola veniva sottoposta al giudizio di una commissione. Questa doveva decidere se la pellicola in visione rientrasse nella prima, nella seconda oppure nella terza categoria:

¹⁹⁸ La collaborazione prevedeva lo scambio e il prestito di professionisti di ogni ramo cinematografico. A causa di un brusco rallentamento delle coproduzioni, nel 1942 a Madrid venne creata, per volere della Banca Nazionale del Lavoro, la casa di produzione Sociedad Anónima Films Españoles (SAFE); F. Cabrerizo, *Tiempo de mitos: las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

- 1) Pellicole che realizzavano un progresso considerevole sotto qualunque aspetto della produzione;
- 2) Pellicole che nel complesso fossero di qualità sufficientemente buona per poter con decoro essere presentate oltre frontiera;
- 3) Pellicole che per ragioni artistiche e tecniche screditassero l'industria nazionale e quindi non fossero meritevoli di appoggio alcuno.

Le prime due categorie, che comprendevano i film destinati all'estero, offrivano il vantaggio non tanto dello sfruttamento all'estero, quanto quello di ottenere, quale premio, la possibilità di acquistare film stranieri. Per la seconda categoria, il premio si riduceva a un solo permesso d'importazione, mentre alla terza categoria non veniva assegnato alcun premio.

Nell'arco di un periodo relativamente breve (1939-1943), il contributo delle coproduzioni italo-spagnole fu significativo in relazione ai rapporti di natura geopolitica e cinematografica tra l'Italia e la Spagna, e certamente consegna una testimonianza importante nel campo della produzione e degli scambi culturali tra i due paesi. Dal luglio 1943, l'instabilità politica dell'Italia determinò le condizioni perché tutto il sistema della cinematografia italiana entrasse in una progressiva involuzione, fino ad arrivare allo spostamento dell'industria cinematografica nazionale a Venezia.

Collaborazioni e scambi internazionali nel secondo dopoguerra

In un nuovo contesto politico, diplomatico ed economico, che era quello del dopoguerra, l'Europa e la sua industria cinematografica si trovarono ad affrontare contemporaneamente l'arrivo massiccio della competizione di Hollywood, le tensioni tra l'Oriente e l'Occidente, la necessità di integrare innovazioni tecniche (colore, grandi formati), nonché una nuova ma necessaria internazionalizzazione della produzione e della distribuzione cinematografica. Se negli anni Trenta c'era stata una sensibile affluenza di cineasti francesi in Italia, nel decennio successivo vi fu un'inversione di tendenza, destinata ad assumere maggiore importanza negli anni della guerra. L'eredità degli scambi commerciali ed artistici tra i due Paesi non andò dispersa né interrotta durante il conflitto.

Tra i produttori francesi che mantennero il legame con l'industria italiana, il distributore e produttore francese André Paulvé è un caso emblematico. Nel 1938 aveva fondato la società di distribuzione Discina Société Parisienne de Distribution Cinématographique, e nel 1939, la società di produzione Spéva Films, attraverso la quale creò legami con l'Italia nonostante la guerra, in particolare distribuì in Italia film italiani e organizzò le riprese in Italia di alcuni film che produceva. Nel maggio del 1939, otto mesi dopo la creazione della Discina firmò un contratto con la Scalera di Roma che venne interrotto poco prima della guerra. Paulvé si legò allora alla filiale parigina corrispondente della Scalera (1939–1956).¹⁹⁹ Da qui iniziò l'importazione in Francia di film prodotti dalla società italiana e dei film francesi realizzati in Italia (anche in lingua francese), testimoniato dalla presenza in Italia di molti attori francesi come ad esempio (*La commedia della felicità*, (*La comédie du bonheur*, 1940), diretta da L'Herbier, di partecipazione Discina – Scalera, su soggetto adattato dal testo «Ciò che più importa» (Samoe Glavnoe) di Nikolaj Evreinov,

¹⁹⁹ Fondo Discina-Scalera, fascicolo A 329/2, Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Tosca, (1940), di produzione Scalera-ERA Film, diretta inizialmente da Jean Renoir, poi sostituito da Carl Koch a causa delle ostilità tra l'Italia e la Francia.²⁰⁰ Nel 1941 la Scalera scritturò in esclusiva per due anni, e cioè fino al 1943, l'attrice francese Viviane Romance, per farle interpretare alcuni film di sua produzione.²⁰¹

Scalera coprodusse con Discina *Histoire de rire* (di Marcel L'Herbier), *L'assassin a peur de la nuit* (J. Delannoy, 1943), *Les mystères des Paris* (di Jaques de Baroncelli), *La boîte aux rêves* (Y. Allegret, 1943), *L'éternel retour* (J. Delannoy, 1943). Queste opere seguivano modelli determinati. Le produzioni Scalera – Discina proponevano in buona parte soggetti a tema storico oppure lirico-teatrale. Marcel L'Herbier firmò nel 1941 un altro film, *Amanti senza domani* per Discina - André Paulvé. La Discina continuò a produrre altre pellicole distribuite da Scalera in Italia, come nel caso di *Due donne innamorate* (Christian-Jaque, 1941). Gli stretti legami con l'industria cinematografica italiana consentirono a Paulvé, nel 1942, di diventare azionista di minoranza nelle società di produzione, distribuzione e gestione degli studi de la Victorine di Nizza, Cimep, Cimedis e Cimex, insieme agli studi di Cinecittà a Roma che acquistò al 60%.

Nel periodo bellico i contatti dell'Italia con i territori d'oltralpe vennero incentivati, per effetto di una forte spinta politica nei confronti della Francia. Un accordo preliminare di collaborazione venne stabilito nel maggio del 1941. Tuttavia, il negoziato rischiava di diventare pericoloso rispetto alla posizione della Germania che era dichiaratamente sfavorevole agli accordi cinematografici italo-francesi: vi erano forti contrasti da parte dell'autorità competente tedesca di Parigi circa l'opposizione alle ratifiche degli accordi cinematografici italo-francesi conclusi a Roma.²⁰² L'accordo definitivo venne firmato a Nizza nel mese di febbraio del 1942. La delegazione francese per le trattative cinematografiche italo-francesi era così composta: L.E. Galey, capo della Missione Cinematografica, direttore generale per la cinematografia francese, Hervé Pleven Vicedirettore della Cinematografia

²⁰⁰ M. Antonioni, "La nuova colonia", *Cinema* n. 92, 25 aprile 1940, p. 255-257.

²⁰¹ La Romance tornava negli stessi stabilimenti dove già aveva preso parte al film *Rosa di sangue* (1939), diretta da Jean Choux. "Torna Vivian Romance", *Lo schermo* n. 10, ottobre 1941, p. 16.

²⁰² Fragnito, "Accordi cinematografici italo-francesi", un telegramma informava il Ministro della Cultura Popolare in questi termini: «Ad ogni buon fine segnalo all'attenzione dell'E.V. impressione sfavorevole che scacco iniziativa italiana provocherebbe questi ambienti» telegramma n. 3332, 31 gennaio 1942. Archivio Centrale dello Stato, IT-ACS-AS0001-0000942 18/001, busta n. 132/797.

francese e Raoul Ploquin Direttore del Comitato d'Organizzazione dell'Industria cinematografica francese. L'11 dicembre Luigi Freddi informava il Ministro della Cultura Popolare della conclusione delle trattative per la costituzione a Nizza di tre Società italo-francesi di gestione degli stabilimenti della Victorine e della Nicæa Films, gestiti dalla Société cinématographique méditerranéenne d'exploitation (Cimex) diretta da André Paulvé, con un capitale costituito per il 60% da Cinecittà e per il 40% dalla società di produzione Discina (di André Paulvé); la produzione di film la Société Cinématographique Méditerranéenne de Production (Cimep) con capitale costituito per il 50% da Cinecittà; distribuzione di film in Francia (Cimedis). Gli Amministratori per la parte italiana, le cui azioni erano in possesso della S.A. Cinecittà, erano: Luigi Freddi, Angelo Foffano, Guido Oliva, Ugo Capitani, Arnaldo Papi; (revisore dei conti il Dott. Gino Raffo).²⁰³

In dipendenza dell'incarico loro affidato, i soggetti sopracitati unitamente a qualche tecnico ed eventualmente a quei pochi elementi artistici (registi e attori principali) indispensabili per la produzione dei film, si occuparono della gestione e delle attività a Nizza. Gli studi acquisirono maggiore importanza durante il secondo conflitto mondiale. In seguito alla sconfitta della Francia, metà del paese fu occupata dalla Germania, compresa la capitale a Parigi. Nizza era situata nella zona meridionale di Vichy in Francia. Molti tecnici e attori si erano trasferiti nel sud per evitare i nazisti e lavorare nelle produzioni a La Victorine. In virtù delle collaborazioni e degli accordi conclusi, l'attività cinematografica italiana in Francia raggiunse un grande sviluppo, con favorevoli risultati. In un appunto per il Ministero Eitel Monaco tracciava il quadro generale:²⁰⁴

- La Scalera Film di Parigi aveva prodotto cinque film, fra i quali *Les visiteurs du Soir* diretto da Marcel Carnè che si era classificato in Francia il miglior film d'arte della produzione 1942-43 e *Vie de Bohème* di cui era protagonista Maria Denis.

- La Lux Film produsse *Le Capitaine Fracasse* (*Capitan Fracassa*) di Abel Gance, protagonista Assia Noris.

²⁰³ L. Freddi, "Costituzione a Nizza di società italo francesi per la gestione, produzione e distribuzione di film in Francia", lettera 11 dicembre 1942", IT-ACS-AS0001-0000942 18/001, b. 132/797 n. 9569.3.

²⁰⁴ E. Monaco, "Attività cinematografica italiana in Francia" Appunto per il Ministro (Ministero della Cultura Popolare), 10 giugno 1943, IT-ACS-AS0001-0000942 18/001, b. 132/797 n. 9569.

La Francinex-E.I.A. produsse *Les voyageurs de la Toussaint* di cui era protagonista Assia Noris e *Turno di notte* di cui era protagonista Vivi Gioi.

- La Minerva Film aveva prodotto *Il conte di Montecristo* in due episodi con la partecipazione di Ermete Zacconi.

- Cinecittà-ENIC era entrata in possesso degli Studi Nicæa e Victorine di Nizza; producendo due film.

- La Scalera Film aveva anche acquistato la gestione di due importanti cinema di prima visione a Parigi: il Lord Byron e il Paris; mentre l'ENIC aveva acquistato il Casino de Variété di Nizza.

- La Scalera Film produsse a Roma, in doppia versione italiana e francese il film *Carmen* di Christian Jacque che la Delegazione cinematografica tedesca ha definito il più grande film spettacolare prodotto in Europa negli ultimi tre anni.

Viviane Romance fu protagonista di *Carmen*, girato in Italia nell'estate del 1942, un film drammatico tratto da un soggetto francese diretto da Christian Jaque e interpretato anche da Jean Marais, Julien Bertheau, Elli Parvo, Adriano Rimoldi. Tratto dall'opera di Georges Bizet (1875) era ancora una volta una coproduzione italo-francese Scalera Film - Invicta Film (IT) - Discina (FR).²⁰⁵ Nonostante lo sforzo produttivo e l'importante cast, l'uscita e la distribuzione del film vennero penalizzate dai fatti bellici che coinvolsero l'Italia dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Il film ottenne il visto di censura il 27 dicembre 1944 e fu distribuito nelle sale italiane e straniere soltanto nel 1945, ottenendo un buon successo di pubblico in Italia e all'estero.

Vennero ingaggiati a Parigi, per lavorare in Francia ed in Italia, alcuni tra i più importanti registi, attori e sceneggiatori francesi. A Marcel L'Herbier fu affidata la regia dell'edizione italiana e francese di un'altra importante coproduzione, *La Bohème* - 1943 (*Vie de Bohème* in Francia) per conto della società italiana Invicta Film e della Scalera Film. Jean Delannoy firmò la regia di *L'immortale leggenda (L'éternel retour, 1943)* su soggetto di Jean Cocteau, fotografia Roger Hubert, musiche Georges Auric una produzione italo-francese, di Discina - Scalera Film. Dopo la liberazione, André Paulvé continuò a stringere legami con l'Italia e fu uno dei primi a lanciare coproduzioni franco-italiane dopo gli accordi del 1946,

²⁰⁵ Produttore Arturo Ambrosio.

investendo in tre dei sette film coprodotti distribuiti nel 1948 in Francia; questa attività si protrasse fino al suo disinvestimento in Spéva Film all'inizio degli anni Cinquanta. Come Paulvé in Francia, anche i produttori italiani fecero affidamento sui rapporti personali mantenuti con l'Italia per continuare le coproduzioni con la Francia: Goffredo Lombardo, prese il posto di suo padre direttore della società di produzione Titanus nel 1949 ed ereditò i suoi rapporti con i produttori francesi che divennero i suoi partner di coproduzione.

Per quanto riguarda la presenza del film italiano sul mercato francese, nel 1943 i rapporti di scambio italo-francese erano così articolati: per la cessione dei film italiani per il mercato francese, gli accordi italo-tedeschi e francesi autorizzavano solamente 4 ditte all'importazione e distribuzione dei film italiani in Francia. Tali ditte erano quelle d'interesse italiano e precisamente:

1. Scalera Film - Parigi
2. Zenith Lux Film - Parigi
3. Francinex - Parigi
4. Cimedis - Nizza

Il collocamento dei film italiani sul mercato francese avveniva in via subordinata al benessere della speciale Censura tedesca di Berlino per i paesi occupati. Le trattative di cessione erano condotte da parte del Consorzio Esportazione Film Italiani (CEFI) di Roma, limitatamente alla produzione nazionale approvata dalla predetta Censura tedesca, secondo le categorie stabilite dal Ministero della Cultura Popolare. La scelta dei film era direttamente compiuta dalle ditte acquirenti interessate, dietro visione dei film stessi. Successivamente le pellicole italiane contrattate per il mercato francese subivano altre due censure: quella militare tedesca di Parigi e quella francese. Nel corso di tali censure venivano apportate quasi sempre modifiche o soppressioni alla pellicola originale. Si prestava tuttavia particolare alla qualità dei film italiani destinati all'esportazione. Il CEFI non intendeva comunque influire od intervenire, oltre il limite delle sue funzioni, nella scelta dei film compiuta dalle ditte acquirenti, salvo il caso di proposte che rientrassero nelle esclusioni di carattere generale o specifiche in dipendenza delle direttive imposte. Infine, la copertura della quota d'importazione, stabilito dagli accordi italo-tedeschi e francesi, richiedeva sia numericamente che dal punto di vista delle esigenze del circuito di sfruttamento in Francia,

anche l'inclusione di alcuni film a carattere popolare, soprattutto per il fabbisogno delle programmazioni in provincia. Tale necessità era riconosciuta di carattere generale: la stessa cinematografia tedesca esportava in Francia le sue pellicole con un'aliquota molto più larga di quella italiana di film minori a carattere popolare.

Nella valutazione generale della produzione cinematografica all'estero il fattore degli incassi era un aspetto determinante per stabilire anche se non in termini assoluti, il rendimento artistico dei singoli film. Le considerazioni generali sull'andamento dei prodotti italiani in Francia secondo cui la produzione italiana in generale era considerata mediocre, venivano confutate dalle indicazioni del rapporto del CEFI al Ministro della Cultura Popolare, Gaetano Polverelli. In esso si evidenziava che su un complesso di oltre 50 pellicole esportate in Francia, tolta una minima parte che non aveva corrisposto alle attese del produttore e della Ditta francese distributrice, in generale le pellicole italiane avevano raggiunto in Francia un successo insperato, di pubblico e di denaro. Dalla situazione dei profitti di sfruttamento conseguiti in Francia dai film italiani in rapporto al periodo di programmazione, si rilevava ad esempio che il film *La figlia del Corsaro Verde*, classificato insufficiente (in base alle categorie ministeriali), aveva riportato in 15 mesi di sfruttamento la maggior cifra d'incassi e precisamente 3.489.792,10 franchi francesi. Nello stesso periodo il film *Rose scarlatte* citati in classifica come eccellente aveva raggiunto 1.625.774,37 franchi francesi. *Luce nelle tenebre* e *Corona di ferro*, classificati buoni, erano al di sotto del film *La figlia del Corsaro Verde*. Il film *Tosca* classificato addirittura nettamente insufficiente aveva raggiunto in soli 8 mesi di sfruttamento oltre 3 milioni di franchi francesi. Nello stesso periodo *Ore 9: lezione di chimica*, dichiarato buono, aveva oltrepassato di poco il milione di franchi francesi. Il film *Beatrice Cenci* anch'esso insufficiente, aveva raggiunto in soli 5 mesi di sfruttamento 1.200.000 franchi francesi d'incasso, pari quindi al reddito conseguito in 15 mesi da altri film considerati eccellenti.

Il panorama economico europeo nell'immediato dopoguerra era precario. Le nazioni più colpite dalla guerra mancavano di industrie e di materie prime; i fondi per l'acquisto dei beni di consumo dall'estero scarseggiavano o mancavano del tutto. All'epoca le vicende del cinema italiano destarono l'attenzione della stampa d'oltreoceano: la rivista americana dal titolo *Nuovo Mondo* nel marzo 1945 scriveva a proposito degli studi cinematografici italiani:

«Manca tutto ma si lavora lo stesso». In queste condizioni di particolare indigenza, nel periodo 1945-46 i paesi dell'Europa occidentale inviarono milioni di dollari a Hollywood in cambio di film, nonostante le priorità fossero ben diverse, questa fu a tutti gli effetti un'operazione politica messa in atto dalla Motion Picture Export Association (MPEA) per le vendite all'estero. Dietro pressioni di questo organo, il governo americano riuscì a favorire i noleggiatori americani sui mercati cinematografici di Germania, Italia, Francia Inghilterra e Spagna. In questo modo si ristabilì il dominio cinematografico americano antecedente al conflitto mondiale, con un numero elevatissimo di film americani nelle sale cinematografiche. La debolezza delle produzioni nazionali, rispetto al gran numero di film americani messi in circolazione, e l'attrazione del pubblico per il fascino del cinema di Hollywood furono i presupposti di un'economia cinematografica europea dominata da quella americana.

Nel secondo dopoguerra alla marcata instabilità produttiva si affiancava la mancanza di una legislazione protezionista ben strutturata. In un contesto di grande incertezza la produzione doveva puntare sulla differenziazione del prodotto, nello specifico dei generi. Concettualmente invece la tendenza era di tener conto della domanda indifferenziata e consumo abitudinario e scarsamente selettivo. La Titanus ad esempio cercò di differenziare, proponendo offerte che si rivolgevano a un pubblico culturalmente eterogeneo e si concretizzava in una duplice linea produttiva: film di consumo e film d'autore, dinamica alto - basso. Dal punto di vista delle risorse, ciò era possibile attraverso l'autofinanziamento, e per la Titanus si traduceva in una enorme ricchezza accumulata con il melodramma prima e con il neorealismo rosa poi, e grazie alle coproduzioni.²⁰⁶ Uno dei motivi del trionfo della casa di produzione negli anni Cinquanta è legato non soltanto all'abilità di Lombardo nell'escogitare nuovi modelli narrativi e nel riproporli con alcune varianti, nel precorrere e assecondare le aspettative di un pubblico che stava rapidamente evolvendo, alla capacità di trovare finanziamenti e internazionalizzarsi attraverso le coproduzioni, ma anche alle strategie di marketing e comunicazione dell'ufficio stampa e delle strutture di cui dispone all'estero, come ad esempio a Parigi e a Londra sulle quali può

²⁰⁶ R. Menarini "Il fenomeno delle co-produzioni", *Storia del cinema italiano. Volume XI - 1965-1969*, Edizioni di Bianco & Nero, Roma - Marsilio, Venezia 2002, p. 442.

concentrare alcune attività promozionali.²⁰⁷ Nel secondo dopoguerra la Scalera ripartì con un programma di inequivocabile ambizione internazionale, continuazione ideale della tipica produzione Scalera del periodo prebellico. Nella stagione 1946-47 le coproduzioni erano ad ampio raggio. Scalera produsse diverse pellicole importanti con la Francia: un esempio per tutti *Gli squali della morte* (1947) del regista Emile Edwin Reinert, con la francese Speva Films (FR), considerata di nazionalità francese.

²⁰⁷ D. Manetti, *Un'arma poderosissima*, cit., p. 23.

CAPITOLO III

L'istituzionalizzazione delle coproduzioni cinematografiche

Come è nato e perché si è sviluppato il modello di coproduzione cinematografica europea? In primo luogo certo dalla necessità comune di fare fronte all'invasione del prodotto americano, ma anche dall'idea di una nuova Europa senza frontiere o anche solo, nella mente dei produttori, di una semplice visione dell'Europa come grande mercato e luogo di produzione unitario. La forza del cinema americano, così grande e imponente, finisce senza dubbio per imporre la sua massa enorme a cinematografie qualitativamente superiori ma più piccole o isolate. Di fronte a questa schiacciante concorrenza le risorse di un singolo mercato interno sono troppo esigue per risultare redditizie per i produttori. Nel dopoguerra il progetto politico di un'unione cinematografica europea prende forma in modo più concreto: due delle più importanti cinematografie europee dell'epoca sono tra le prime sostenitrici di questo progetto. In questo clima, un sistema pseudo-coproduttivo poteva rappresentare un modo per rinsaldare i legami fra i settori di produzione delle varie nazioni europee. Hollywood continuava ad essere la grande rivale delle cinematografie continentali nonostante i sistemi posti a protezione dei settori nazionali, come ad esempio le quote di programmazione per nazionalità, esistenti in Francia e, in Italia, le imposizioni fiscali sul doppiaggio e i vincoli all'esportazione degli incassi.

Il primo accordo del 29 ottobre 1946 avvenne a margine della negoziazione in corso di un trattato commerciale. Il primo testo firmato dai rappresentanti dello stato italiano e francese consentiva alle rispettive industrie cinematografiche di lavorare insieme, limitando l'ingerenza e il controllo degli americani nei rispettivi mercati cinematografici nazionali e

internazionali. I lungometraggi italiani di film coprodotti e di film stranieri girati parzialmente in Italia ottennero il certificato di nazionalità a partire dal 1946. All'origine della procedura era l'istanza delle case di produzione per ottenere il riconoscimento della nazionalità italiana, requisito per l'iscrizione nel Pubblico Registro Cinematografico e per l'accesso ai contributi e ai premi previsti dalle norme di settore. Vi confluivano documenti sul cast artistico e tecnico e i contratti relativi, il soggetto e talora la sceneggiatura del film, il piano finanziario, il piano di lavorazione, la denuncia di inizio e fine delle riprese e il relativo calendario, materiale a stampa e raramente materiali differenti come bozzetti di costumi e foto di scena. Al termine della lavorazione dei film era infine richiesto il nulla osta per la proiezione nelle sale cinematografiche.

Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, il cinema italiano divenne un polo attrattivo sulla scena internazionale, in particolare gli Stati Uniti annunciarono investimenti nei mercati cinematografici italiani e francesi: l'Italia riprese ad importare film stranieri, con un incremento di alcune centinaia il numero di film americani proiettati contro poche decine di film di origine transalpina; mentre in Francia, gli accordi Blum-Byrnes, firmati il 28 maggio 1946, restituirono ampio spazio al cinema americano sugli schermi francesi grazie ad un sistema di quote in ragione degli aiuti americani alla ricostruzione. La firma del protocollo del 19 ottobre 1949 fra i governi italiano e francese gettò le basi per i futuri accordi con le altre nazioni. L'intesa era propedeutica alla definizione di un modello di coproduzione. Secondo Eitel Monaco potevano ormai essere considerate sotto un nuovo aspetto le già avviate attività di coproduzione internazionale, le quali gettavano le basi di un cinema europeo; gli accordi già raggiunti, specialmente fra produttori italiani e francesi, incrementarono le aspettative per poter «affermare l'esistenza di un cinema latino».²⁰⁸

Le coproduzioni non erano una novità del secondo dopoguerra, la novità era invece il loro riconoscimento legale, il loro «stato giuridico» e, all'indomani dei primi accordi di coproduzione istituzionali a tutti gli effetti, Solaroli e Bizzarri, tra i pochi ad occuparsi di problemi economici e strutturali del settore, ne riportano le caratteristiche fondamentali:

²⁰⁸ E. Monaco, "La scoperta dell'Europa", *Filmcritica* n. 22-23, marzo-aprile 1953, p. 91. La definizione del "fronte latino" in funzione di difesa dall'invasione del cinema americano, per un migliore sfruttamento dei rispettivi mercati risaliva agli iniziali accordi di compartecipazione italo-francese già attuati nei primi mesi del 1946, B. Corsi, *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012.

Si intende per coproduzione, di solito, un film realizzato con il concorso finanziario, tecnico o artistico di una o più ditte (italiane o straniere); evidentemente nel caso di ditte italiane la condizione economica del film non cambia poiché avviene soltanto che al produttore si sostituisce l'entità coproduzione (e se, per caso, una delle ditte che ha concorso alla realizzazione guadagna e l'altra perde, v'è difetto contrattuale). Nel caso di ditte di diversa nazionalità, ad esempio italiana e francese, le cose invece cambiano perché, economicamente parlando, non si ha un prodotto solo ma due: un prodotto per la Francia ed uno per l'Italia. Speciali accordi commerciali bilaterali stabiliscono, infatti, che i film realizzati in coproduzione tra due paesi usufruiscono di tutte le provvidenze governative che ciascun paese riconosce ai propri film nazionali: i film di coproduzione hanno così una doppia nazionalità, sono italiani in Italia e francesi in Francia. Ciò dilata il mercato e aumenta i proventi d'un film ma non è sempre positivo e utile per l'economia nazionale di ciascun paese perché in tal modo aumentano anche le possibilità d'evasioni valutarie. In linea generale il sistema seguito è la produzione "gemellare" di due film di coproduzione: ad un film italo-francese girato in Italia deve far seguito, entro un determinato periodo, un film – teoricamente prodotto dalle stesse Case – franco-italiano girato in Francia; nel primo caso la ditta italiana apporterà una partecipazione pari al 70% del costo e la ditta francese una partecipazione pari al 30%; il rapporto s'invertirà nel secondo caso. Però ciascuna delle ditte può cedere a terzi la propria partecipazione al secondo film gemellare.²⁰⁹

È interessante notare che nei primi accordi di coproduzione fra l'Italia e la Francia si richiede, come condizione per il riconoscimento di coproduzione, l'equilibrio fra gli apporti dei due produttori: tale equilibrio deve riscontrarsi in ogni elemento del film: negli apporti finanziari, nelle prestazioni artistiche e tecniche e nell'impiego dei mezzi tecnici. Si prospettano due possibilità: che l'equivalenza si realizzi nella produzione di ogni singolo film, oppure nella produzione di una coppia di film; per cui i due fondamentali tipi di coproduzione sono:

- film «equilibrati» con partecipazione al 50 e 50% del costo del film;
- film «gemellati» con apporti del 70% e 30%, cui avrebbe corrisposto un rapporto inverso nella realizzazione del secondo film gemello.²¹⁰

²⁰⁹ L. Solaroli, L. Bizzarri, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze 1958, pp. 106 – 107.

²¹⁰ P. Bafile, "La co-produzione nell'economia cinematografica", *Lo Spettacolo*, a. XIV, n. 2 aprile-giugno 1964, p. 129.

Secondo Aldo Bernardini «I film di coproduzione in senso stretto sono quelli realizzati sulla base e nel quadro di precisi accordi intercorsi tra l'Italia e i governi di vari Paesi europei, a partire dagli ultimi anni Quaranta».²¹¹ Lo studioso ritiene che sia molto difficoltoso se non impossibile classificare le coproduzioni precedenti la loro regolarizzazione normativa, affermando che: «Le ricerche sui dati e le percentuali di coproduzione di ciascun Paese, seppure meticolose e particolarmente attente, hanno stabilito che risulta praticamente impossibile oggi riuscire a stabilire le percentuali spettanti a ciascuna società che partecipa alla produzione. D'altronde le percentuali di partecipazione di ciascun Paese (poco visibili e poco affrontate) sono le uniche informazioni a permettere di stabilire se un film è veramente italiano (realizzato a partecipazione maggioritaria) oppure estero».²¹² Vi sono quindi delle difficoltà oggettive nell'attribuire dei criteri alle coproduzioni degli anni Trenta. Sulla nascita effettiva del sistema delle coproduzioni il critico Umberto Rossi prende le distanze da quanto era accaduto negli anni Trenta e durante la Seconda guerra mondiale affermando che «L'idea della coproduzione in campo cinematografico risale all'immediato dopoguerra».²¹³ Bernardini si riferisce ad «Accordi grazie ai quali i film realizzati in regime di coproduzione, sarebbero stati riconosciuti come tali in ciascuno dei paesi coproduttori e quindi parificati ai film nazionali».²¹⁴

In generale dietro all'interesse culturale e artistico della produzione, l'intesa assolve ad una motivazione politica ed economica, che può dare luogo ad accordi di semplice partecipazione finanziaria (coproduzioni «fittizie»), piuttosto che a coproduzioni «reali».²¹⁵ Secondo Umberto Rossi nell'accezione del termine «coproduzione» sono implicati

²¹¹ A. Bernardini, (cur.), «Comproduzioni e partecipazioni», *Il cinema sonoro 1930 – 1969*, ANICA Edizioni, Roma 1992, p. 8.

²¹² Ibidem.

²¹³ U. Rossi, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁴ A. Bernardini, «Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo», G.P. Brunetta, (cur.), *Storia del cinema mondiale, Volume primo, L'Europa, Miti, Luoghi, Divi*, Einaudi, Torino 1999, p. 1013-1048.

²¹⁵ Sono da condannare, secondo Bernardini le pseudo-coproduzioni (come quelle italo-americane) fatte con paesi coi quali (come gli Stati Uniti) non solo non vigeva alcun accordo bilaterale di coproduzione (un film americano-italiano girato in America con attori italiani era impensabile), ma nemmeno vigeva alcun accordo di pagamento; queste pseudo-coproduzioni erano in realtà delle frodi valutarie o, con locuzione più elegante, delle deroghe alle disposizioni ministeriali in materia di commercio estero. Cfr. *ibid.*; ²¹⁵ P. Bafile, «La co-produzione nell'economia cinematografica», *cit.*, p. 127.

molteplici fenomeni differenti per forme e modi di relazioni internazionali, una vera e propria giungla nella quale facilmente potevano nascondersi accordi poco ortodossi e formule al limite della legalità.²¹⁶ Erano accordi non convenzionali, «frutto di un particolare modello produttivo del cinema italiano, e al tempo stesso di uno scacchiere politico drasticamente definito».²¹⁷ Allargando lo sguardo alle altre cinematografie d'Europa non mancano casi come questo che inducono a riconsiderare le coproduzioni sotto molteplici aspetti. In primo luogo, il fattore politico ed economico ma anche l'influenza culturale e artistica di attori cineasti in virtù di un modello di produzione cosmopolita.

Il sistema produttivo venne definito dall'Art. 9 della legge cinematografica del 1949; perché si possa parlare di vera e propria coproduzione è necessario che le opere siano regolate da trattati internazionali, nei quali si stabiliscono le quote dei capitali impegnati da ogni parte, quelle di nazionalità da rispettare nei cast tecnici e artistici e l'iter burocratico per ottenere la qualifica di «film coprodotto». In tal caso la pellicola acquista una doppia o tripla nazionalità e può beneficiare di sovvenzioni, crediti, sgravi fiscali e sbarramenti protettivi di tutti i Paesi che hanno siglato l'intesa. In tal modo i produttori possono godere di un doppio o triplo corpus di facilitazioni che non si ha invece quando fra gli Stati non intercorrono accordi, nel qual caso la produzione avrà un'unica nazionalità e avrà le agevolazioni del solo Paese di appartenenza. Per essere assimilati a film nazionali in tutti i paesi che hanno firmato un accordo o una convenzione, le opere coprodotte devono soddisfare un certo numero di requisiti finanziari e tecnici, per i quali sono stabilite delle regole precise, che hanno come obiettivo il beneficio della doppia nazionalità. Ciò comporta l'adozione di misure considerevoli per adattarsi ai diversi sistemi giuridici che regolano, tra l'altro, anche il regime fiscale e la disciplina del diritto d'autore. Inoltre, qualsiasi collaborazione internazionale può presentare una serie di problemi pratici come la dislocazione geografica e la differenza linguistica. Ogni coproduttore è comproprietario dell'opera. Ciò significa che una società che partecipa esclusivamente al finanziamento dell'opera, senza ottenere lo status di comproprietario attraverso un contratto di coproduzione, non è un coproduttore.

²¹⁶ U. Rossi, *Il mondo delle coproduzioni*, cit., p. 12.

²¹⁷ E. Mosconi, *L'impressione del film: contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895 – 1945*, Vita & Pensiero, Milano 2008, p. 194.

Il termine *co-production* fu coniato per la prima volta in lingua francese e adattato nelle varie lingue europee: *co-produzione* in italiano, *coproduktion* o *gemeinschaftsproduktion* in tedesco, *coproducción* in spagnolo, *co-production* in inglese.²¹⁸ La stampa francese pubblicò in lingua francese il testo completo e ufficiale dell'accordo franco-italiano l'8 novembre dello stesso anno²¹⁹. È dunque l'Italia a recepirne il testo redatto in un'altra lingua traducendone i contenuti, mentre dal punto di vista sintattico dovette adeguarsi ad utilizzare alcuni vocaboli che erano ripresi dall'inglese e tradotti in maniera letterale: *coproduction*, *film coproduits*, adattati in italiano in «coproduzione», che troviamo spesso nei testi declinati nella variante «co-produzione».²²⁰

Meno ricorrente è invece l'uso del termine *comproduzione* la cui paternità si deve a Leo Pestelli, linguista, cultore della lingua italiana e sostenitore del termine *comproduzione*, insieme ad altri nomi di illustri studiosi, tra cui Aldo Bernardini e Mario Soldati. Tuttavia, come egli stesso ha ammesso, la genesi di «coproduzione» in concorrenza purtroppo vittoriosa con «comproduzione», e di altre parole del cinema d'uso corrente ha determinato un uso sporadico della seconda rispetto alla prima e tale che «le occorrenze di questa forma più italiana, già scarsissime un decennio fa, sono oggi rarissime e legate a usi individuali».²²¹

La coproduzione prevede una relazione (che può essere paritaria, minoritaria o maggioritaria) tra un produttore italiano e uno o più produttori stranieri, che intervengono sul progetto, nella misura stabilita contrattualmente in base agli apporti economici garantiti. I diritti di proprietà del film sono suddivisi fra i vari soggetti che partecipano alla coproduzione e che si occuperanno di valorizzarli sul proprio territorio ed eventualmente su territori terzi. La peculiarità di queste soluzioni produttive costituisce la premessa di un testo fondamentale di riferimento per le coproduzioni italo-francesi curato da Aldo

²¹⁸ P. Bafile, "La co-produzione nell'economia cinematografica", *Lo Spettacolo*, a. XIV, n. 2 aprile-giugno 1964, p. 126.

²¹⁹ Il trattato commerciale franco-italiano venne firmato il 22 dicembre 1946, poche settimane prima della firma del trattato di Parigi del 10 febbraio 1947 dopo la fine della Seconda guerra mondiale. "Texte complet des accords franco-italiens", *Le Film Français. Le Journal corporatif du Cinéma*, 3^e année, n. 100, 8 novembre 1946.

²²⁰ S. Raffaelli, *cit.*

²²¹ *Comproduzione* è la variante italiana del termine *coproduzione*. La terminologia *coproduzione*, *comproduzione*, *compartecipazione* e i relativi significati è illustrata in maniera esemplare in S. Raffaelli, "Parole del cinema: coproduzione e comproduzione?", *Cinecritica* n. 5 aprile 1980 p. 33.

Bernardini che nell'esposizione dei criteri di classificazione del film di coproduzione, parte dal presupposto che un film realizzato con la partecipazione di società, di tecnici, di artisti e di attori italiani e francesi non è né interamente italiano né interamente francese, ma un prodotto misto, che in una certa misura appartiene sia alla cinematografia francese che a quella italiana. Secondo l'autore un film diretto da un regista francese è presumibilmente più francese che italiano; tuttavia, soltanto se le percentuali di partecipazione sono definite a priori, il film è realizzato «nel regime di coproduzione».²²²

Lo schema classico entro il quale si svolge la coproduzione prevede che due produttori cinematografici, appartenenti a Paesi legati fra di loro da un apposito accordo di coproduzione, conferiscano per la realizzazione di un film capitali, personale artistico e tecnico, mezzi tecnici. Il film così realizzato è destinato ad essere riconosciuto nazionale in entrambi e Paesi e ammesso a fruire nei due territori delle provvidenze economiche stabilite dalle rispettive legislazioni. La coproduzione deve soddisfare alcune condizioni:

- i coproduttori dovevano appartenere a Paesi diversi;
- l'esistenza di un accordo di coproduzione;
- che il film fosse realizzato secondo le modalità previste nell'accordo stesso
- l'ammissione del film ai benefici della coproduzione, da parte delle autorità competenti di ciascun Paese, dichiarandolo nazionale nei rispettivi territori.

In tal modo la coproduzione si differenzia e dalla «produzione associata» (o da una semplice compartecipazione).²²³ Nel caso di una partecipazione finanziaria, infatti, il partner finanziario, chiamato anche coproduttore finanziario, partecipa ai risultati dell'operazione, senza essere comproprietario degli elementi costitutivi dell'opera audiovisiva in questione. Presupposto all'accordo è l'unione di fatto di due o più mercati ai fini dello sfruttamento dei film in oggetto, di condivisione degli utili o delle perdite secondo le proporzioni estendendo ai paesi contraenti i benefici previsti per i film nazionali. Le premesse nel

²²² Bernardini utilizzava la voce *comproduzione* invece della più nota e utilizzata *coproduzione*, ma le due terminologie sono equiparabili. A. Bernardini (cur.), *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi 1947-1993*, Annecy: Rencontres du cinema italien d'Annecy, 1993.

²²³ Lo sviluppo della coproduzione ha fatto sorgere nuovi e complessi problemi di tipo giuridico ed economico, tali da legittimare una distinzione fra le coproduzioni «reali» e coproduzioni «fittizie» (o apparenti). P. Bafile, «La co-produzione nell'economia cinematografica», cit., pp. 125-127.

complesso determinarono la convenienza a produrre in regime di coproduzione e allo stesso tempo diedero impulso alla produzione di film nazionali in ciascun Paese.

La coproduzione «reale» è da intendersi come collaborazione industriale fra coproduttori, con la ripartizione delle spese di produzione, nonché l'equilibrio nella suddivisione delle prestazioni artistiche e tecniche conferite dai coproduttori per la realizzazione dell'opera e nell'impiego dei materiali e nei mezzi tecnici (teatri di posa, attrezzature, ecc.). Le coproduzioni rappresentano una possibile soluzione alle difficoltà delle industrie cinematografiche che non sempre dispongono di una struttura solida e organizzata, di raccogliere risorse al fine di produrre un lavoro che sarebbe stato difficile da realizzare dal singolo produttore. Le coproduzioni si possono considerare opere ibride, in quanto combinazione di ambienti artistici diversi, cast misti, distribuzione proporzionale dei ruoli, elementi che danno la propria impronta al film che, come ogni altra opera d'arte e della cultura, riflette il contesto storico-culturale proprio dell'autore o degli autori che ne seguono la realizzazione. Al di là di un criterio oggettivo circa la condizione effettiva di collaborazione industriale, la coproduzione è il risultato di un compromesso fra energie creative provenienti da contesti socioculturali diversi.

È noto che la politica delle coproduzioni in Italia sia stata favorita in maniera decisiva dall'Anica che aveva tra i suoi adempimenti quello di valorizzare il mercato produttivo cinematografico italiano e di incentivare i processi di coproduzione e uno scambio.²²⁴ L'Associazione si costituì il 10 luglio del 1944 in continuità con la Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo (FNFIS), associazione istituita dalla legge n. 563 del 3 aprile 1926 che raccoglieva e rappresentava unitariamente gli interessi di produttori, distributori ed esercenti.²²⁵ Sotto la direzione di Eitel Monaco furono avviate importanti iniziative di consolidamento della produzione, e regolamentazione dell'intero sistema commerciale che arginarono la colonizzazione ad opera del cinema americano e disincentivarono la proliferazione di produzioni improvvisate e incapaci di sopravvivere

²²⁴ L. Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, cit., p. 9.

²²⁵ L'Anica è l'Associazione che rappresenta le industrie italiane del cinema e dell'audiovisivo nei rapporti con le istituzioni e nelle trattative sindacali. Inoltre, è deputata a stabilire relazioni con tutti i maggiori attori del sistema, per la valorizzazione del settore cinematografico (in primo luogo quello nazionale) in Italia e all'estero. www.anica.it.

alla durata di un film.

Le intenzioni dell'Anica erano descritte nel manifesto sulla programmazione dell'associazione Anica riportato nell'articolo «L'avvenire del film italiano» (E. Monaco) pubblicato alla fine del 1944. Una delle prerogative principali era quella di riqualificare la produzione italiana in termini di qualità e modernità degli impianti e potenzialità produttive, per conquistare una identità capace di guardare oltre gli orizzonti nazionali in una prospettiva europea sovvertendo il giudizio internazionale sul paese sconfitto. Si diffuse una politica economico-industriale che godeva dell'autonomia dell'organizzazione privata e del sostegno materiale dell'istituzione pubblica, (economia mista di scambio), in continuità con quanto auspicato nel decennio precedente, adattata alle nuove situazioni del dopoguerra.

La propensione alle coproduzioni era alla base della prima trattativa conclusa tra il governo italiano e quello francese. L'accordo con la Francia fu siglato il 19 ottobre 1949 sulla base di una bozza preesistente formulata nell'ottobre del 1946. Il documento rappresentava il primo passaggio decisivo per le collaborazioni tra i paesi firmatari e divenne il modello per i successivi accordi con altri Stati: un accordo internazionale siglato con la Gran Bretagna (1950), l'accordo con la Germania (1952), la Spagna (1953), la Jugoslavia (1954), l'Austria (1955)²²⁶, con l'Argentina (1957), ecc. fino a giungere all'accordo con l'Urss, nel 1967.²²⁷ Questi accordi prevedevano la possibilità di realizzare coproduzioni «tripartite» fra Paesi che erano reciprocamente legati da accordi di coproduzione.

La necessità di andare oltre i limiti oggettivi dei mercati interni diede vita alle prime attività concrete di collaborazione rendendo tangibile i presupposti teorici legati al concetto

²²⁶ Brunetta sottolineava che «La costituzione dell'Italfranco film del 1946 è il primo passo concreto di distribuzione in Italia di titoli francesi e il preludio a successivi accordi di coproduzione.», G. P. Brunetta, "I cinquant'anni dell'Anica. Appunti per una storia dell'Anica", *Cinema d'oggi: settimanale d'informazioni cinematografiche*, Allegato al n. 18-19, 20 ottobre 1994; "L'accordo italo-francese" del '49, *Cinemundus*, 1949, n. 14. M. Montanari, G. Ricciotti, *La disciplina giuridica della cinematografia*, 1° volume, C. Cya, Firenze 1953, p. 214; M. Palacio, J. Türschmann, (cur.), *Transnational Cinema in Europe*, LIT Verlag, Berlin 2013, p. 66; per le coproduzioni italo-jugoslave vedi F. Di Chiara "Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt", *Illuminace*, Vol. 25, n. 3, 2013, pp. 37-49.

²²⁷ M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Taylor & Francis London, New York 2017, p. 180.

di Cinema europeo²²⁸, fornendo uno strumento idoneo alle industrie cinematografiche europee in concorrenza con il mercato produttivo hollywoodiano.

La collaborazione italo-francese costituiva secondo Ugoletti «il fatto più interessante e significativo del cinema europeo del dopoguerra».²²⁹ I nuovi orientamenti internazionali vertevano ormai verso forme di collaborazione che erano necessarie a razionalizzare le risorse impiegate e ridurre i rischi da parte di ognuno dei paesi coinvolti nel progetto. Attraverso questa modalità produttiva formalizzata e strutturata, regolamentata e sorvegliata dai governi, il cinema trovava nella dimensione internazionale un nuovo stimolo e una nuova realtà di mercato.

Le circostanze rispecchiano una realtà di cui si avvertivano già le premesse nelle rassegne e negli eventi a carattere internazionale. Nel 1946 ebbe luogo la prima edizione del Festival di Cannes che nel suo primo regolamento prevedeva lo sviluppo dell'arte cinematografica in tutte le sue forme necessarie a creare e promuovere uno spirito di collaborazione tra tutti i paesi produttori di film.²³⁰ La coproduzione si qualificò sin dalla sua introduzione come un processo complesso in cui l'elemento che identificava un rapporto di coproduzione era l'esistenza di un accordo formale fra gli Stati le cui imprese partecipavano all'operazione allo scopo di beneficiare della qualifica di «film coprodotto». Nel caso di una coproduzione italo-francese, ad esempio esso poteva beneficiare in Italia di tutti i diritti che spettavano a un prodotto italiano e analogamente in Francia.

In altre parole, quel film poteva attingere a sovvenzioni, aiuti, crediti, facilitazioni fiscali e beneficiare degli sbarramenti protettivi in ciascuno dei due paesi, come un qualsiasi prodotto pienamente nazionale. Il rapporto di coproduzione rivelava quindi non pochi

²²⁸ E. Giannelli, *Cinema Europeo*, cit., p. 8.

²²⁹ U. Ugoletti, *Atlante economico statistico del cinema mondiale*, Edizioni SAET Roma, 1959.

²³⁰ Già nel 1937 lo storico Philippe Erlanger aveva pensato ad una manifestazione cinematografica che coinvolgesse il cinema dei diversi Paesi come accadeva alla Mostra di Venezia che sin dal 1932 era un prestigioso appuntamento dell'arte cinematografica aperta ai film. Nel contesto dell'Italia fascista, l'elenco dei vincitori aveva profondamente scioccato il mondo democratico quando nel 1938 il primo premio venne assegnato a pellicole di evidente ispirazione totalitaria: un film italiano supervisionato dal figlio di Mussolini, Luciano Serra pilota e ad un film tedesco di Leni Riefenstahl, Olympia. Con il sostegno del governo francese, il progetto di organizzare un festival nel sud della Francia avrebbe dovuto essere inaugurato il 1° settembre 1939, ma la dichiarazione di guerra interruppe brutalmente i preparativi finali.

motivi d'interesse per i produttori.²³¹ Partendo dal presupposto che il mercato cinematografico è per sua natura internazionale, un film destinato all'esportazione ha la prerogativa di migliorare il rapporto costi-benefici, primo fra tutti il recupero dei capitali investiti attraverso un maggiore sfruttamento dell'opera (il binomio costo e rendimento del film). Le coproduzioni garantivano una modalità di finanziamento e di ripartizione del rischio, motivata principalmente da ragioni finanziarie, in quanto le imprese italiane abbattavano i costi di almeno il 30%.²³² A determinare l'importanza economica del film non era soltanto il fattore tecnico (metraggio, lavorazione, ecc.), ma anche quello artistico e commerciale, in quanto l'attività cinematografica doveva contare su un'organizzazione imprenditoriale, a beneficio della produzione, provvedendo alle adeguate risorse tecniche, finanziarie e artistiche.²³³

²³¹ U. Rossi, *Il mondo delle coproduzioni*, AA.VV. *Storia del cinema italiano Vol. IX 1954-1959*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 431-441.

²³² D. Manetti, "Un'impresa (quasi) centenaria del cinema italiano...", cit., p. 53.

²³³ Legge 4 novembre 1965, n. 1213, Nuovo Ordinamento dei Provvedimenti a favore della Cinematografia, Articolo 19. Coproduzioni, G.U. n. 282 del 12 novembre 1965.

Le coproduzioni cinematografiche secondo la critica

La portata innovativa dei primi accordi generò dei nuovi interrogativi sulla necessità di una nuova regolamentazione delle coproduzioni italo-francesi e sul finire del decennio il sistema coproduttivo venne definito con un'apposita legge. Gli accordi cinematografici franco-italiani furono firmati principalmente per soddisfare gli interessi nazionali dell'Italia e della Francia attraverso le rispettive industrie cinematografiche di cui si definivano le coordinate per la realizzazione di opere che nascevano internazionali, perché frutto di logiche produttive condivise e partecipate da uno o più Paesi diversi dall'Italia. I vantaggi risiedevano nella maggiore possibilità di finanziamento dell'opera e nella ripartizione del rischio. Nonostante gli indubbi vantaggi economici della coproduzione, la difformità di regole e procedure e le distanze culturali potevano far desistere i produttori dall'imbarcarsi in progetti multinazionali. Gli accordi bilaterali firmati tra paesi come l'Italia, Germania Ovest, Francia o Spagna, consentivano a queste nazioni di mettere in comune le loro economie, nonché di disporre degli aiuti governativi alla produzione cinematografica. Sarebbe stato oltremodo semplicistico tener conto soltanto del contenuto giuridico degli accordi senza pensare al funzionamento in termini di organizzazione del lavoro e delle risorse tecnico-artistiche.

Il problema organizzativo era un importante ostacolo da affrontare e poneva la questione sull'utilità o meno delle coproduzioni. E non era solo un problema percepito dall'Italia, ma anche della Francia. In sostanza, i produttori risultavano incerti, registi, attori e tecnici si sentivano minacciati nel loro lavoro dall'invasione degli stranieri. Soltanto la Confederazione del cinema era nettamente favorevole alla coproduzione, secondo cui sarebbe stato ingiusto condannare il principio informatore della coproduzione. Tutto il problema era nel farne buon uso.²³⁴

La seconda polemica a seguito del primo accordo franco-italiano alludeva al rischio

²³⁴ b. "Cinema gira. Francia", *Cinema* n. 39, 30 maggio 1950 p. 292.

di perdere le caratteristiche identitarie. Dopo l'accordo i film italo-francesi realizzati con maggior successo erano secondo i critici quelli in cui si era cercato di eludere il regolamento e di conservare alle opere una fisionomia nazionale ben precisa; per questo auspicavano l'eliminazione di tutte le imposizioni che costringevano i realizzatori a seguire le regole, restando nei limiti delle loro possibilità. Così ad esempio il produttore italiano non poteva fare il film italiano con gli artisti e i tecnici che gli sembravano meglio adatti, perché il sistema prevedeva un cast di interpreti "in formazione mista" che doveva considerare una proporzionalità indipendentemente dai ruoli assegnati.

L'attuazione di queste misure non era quindi priva di problemi e critiche. Nel novembre del 1951, ad esempio, René Clair e Vittorio De Sica, nelle vesti di presidente e vicepresidente dell'Accademia internazionale del film, presentarono alla riunione congiunta della commissione a Parigi (firmatari dell'accordo, Fourré Cormeray e Nicola De Pirro, nonché direttori per la cinematografia in Francia e in Italia), la richiesta di alternare le nazionalità di un film prodotto dall'altro – in altre parole, che i film ricevessero la nazionalità del loro produttore di maggioranza al fine di consentire la libera scelta delle truppe cinematografiche senza prestare attenzione alla nazionalità del personale assunto. Le motivazioni addotte da Clair e De Sica riguardavano il rischio che poteva rappresentare per la qualità e l'originalità delle rispettive produzioni nazionali, in base agli obblighi degli autori e produttori di film in coproduzione, di riunire in maniera arbitraria e spesso ingiustificabile dal punto di vista artistico, tecnici e attori dei due Paesi in uno stesso lavoro. La preoccupazione era di trovare una formula che permettesse all'Italia come alla Francia di preservare per i propri film il carattere di quell'autenticità nazionale che in passato aveva assicurato il successo internazionale alle loro opere migliori.

Interessanti le osservazioni mosse dai due detrattori sugli obblighi imposti dalle nuove disposizioni secondo cui il regolamento delle coproduzioni italo-francesi era considerato un «capolavoro della mentalità burocratica»: con la regolamentazione vigente, un film in compartecipazione doveva rispettare in maniera proporzionale il numero degli attori in base alla nazionalità, il numero delle pose dei generici, ecc. in modo da ottenere un risultato coerente con le indicazioni previste dai contratti. I critici affermavano che, dovendo sottostare all'accordo di coproduzione, i risultati sul piano artistico non potevano essere che

mediocri e sul piano umano spesso sono crudeli, in quanto la scelta degli attori avveniva inderogabilmente in base alle clausole del regolamento.

Uno dei casi portati come esempio era relativo al film *Prima comunione* (uscito in Francia con il titolo *Sa Majesté Monsieur Dupont*; titolo alternativo *Première Communion*) era una coproduzione italo-francese, maggioritaria italiana (70/30), prodotta da Salvo Gerenzi per Universalia Produzione Roma - Franco London Film Paris. Il film fu presentato al Festival del cinema di Venezia del 1950, nelle sale fu distribuito dal 29 settembre, a Parigi dal 15 dicembre. Il cast era formato in maggioranza da attori italiani, tra i francesi spiccavano i nomi di Gaby Morlay (coprotagonista insieme ad Aldo Fabrizi) e Lucien Baroux. Il regista Blasetti mise in scena un soggetto di Cesare Zavattini, che narrava le vicissitudini della vita quotidiana di una famiglia tra l'attesa ed i preparativi per la cerimonia della prima comunione della figlia di un pasticcere, il comm. Carloni (in Francia Mr. Dupont), impersonato da Aldo Fabrizi. Secondo le osservazioni dei due cineasti i vincoli di coproduzione rischiavano di andare a scapito della resa complessiva del film e di conseguenza non avrebbe portato i vantaggi economici attesi:

Non si creda che l'inserimento di un attore francese in un film italiano possa molto giovare alla distribuzione di quel film in Francia: valga ancora l'esempio di Gaby Morlay in *Prima comunione*. Se al suo posto ci fosse stata la consueta Ave Ninchi, il film non avrebbe incassato un solo franco di meno sul mercato francese: probabilmente anzi ne avrebbe incassati di più perché l'opera nel suo complesso sarebbe apparsa più armonica.²³⁵

Questo poteva essere giusto e plausibile nei confronti dell'opera realizzata ma non era necessariamente la coproduzione la causa del risultato. Del resto, anche un film nazionale poteva ottenere giudizi negativi e non avere successo né nel paese di produzione né altrove. L'accusa principale in nome dell'arte era l'annullamento di ogni carattere nazionale e la mancanza di un'identità culturale propria. Evidentemente occorreva tener conto di tutti i

²³⁵ B., "Roma-Parigi", *Cinema* n. 76, 15 dicembre 1951, p. 317. I film oggetto di critiche erano *La bellezza del diavolo* (*La beauté du Diable*), *Gli ultimi giorni di Pompei* (prodotto da fu girato tra Cinecittà e l'Area del tiro a segno di proprietà della Titanus è girato da Marcel L'Herbier con materiali di recupero presi da *Fabiola*), *Prima comunione*.

fattori a cui le coproduzioni erano direttamente o indirettamente legate. Di fatto il film nazionale raggiungeva in ogni paese a parità di valori, incassi superiori a quelli di un film estero importato. Le ragioni risiedevano nella maggiore popolarità degli attori e del regista, identità di gusto, mentalità, costumi; uno degli aspetti positivi delle coproduzioni era infatti quello di far conoscere meglio gli interpreti. Le differenze culturali e linguistiche compromettevano l'integrazione tra le due culture, soprattutto quando i caratteri tipici di una nazione e delle sue usanze e tradizioni, il parlato locale, caratterizzavano in modo preponderante l'opera. Infatti, se era vero che per il pubblico italiano il film sarebbe apparso più armonioso con la collaudata coppia Fabrizi-Ninchi, non poteva essere altrettanto vero per il pubblico francese che avrebbe presumibilmente preferito una coppia di attori francesi.

Un'altra questione di fondo correlata alla coproduzione risiedeva nella scelta del soggetto del film e nell'abilità del regista di scegliere gli interpreti e di saperli guidare nel modo migliore. La seconda criticità risiedeva nel doppiaggio degli attori. Se per i critici francesi il film franco-italiano non era né italiano né francese:

D'abord, ça sonne faux d'un bout à l'autre: film franco-italien, ce film n'est ni italien, ni français. Son comique ne nous atteint pas, pas plus que ne nous touche la liesse de ce jour de Pâques (...) et la foule romaine, qui a ses gestes typiques et un déconcertant accent parisien (...) a l'air dépaysée dans ses propres rues. Ceci est l'inconvénient habituel des -versions doublées; il s'agit, ici, de la version originale, doublée nécessairement.²³⁶

per i critici italiani invece: «è un ottimo film, il cui merito essenziale, (...) è di aver sempre e pienamente trasformato in azione cinematografica ogni accento narrativo, polemico, umoristico e morale».²³⁷

²³⁶ J. Bouissonouse, "Sa Majesté monsieur Dupont', ou la technique ne suffit pas", Ce soir 20 dicembre 1950 p. 4. «Innanzitutto, sembra sbagliato da un capo all'altro: film francoitaliano, questo film non è né italiano né francese. La sua comicità non ci riguarda, né ci tocca il giubilo di questo giorno di Pasqua (...) e della folla romana, che ha i suoi gesti tipici. Uno sconcertante accento parigino (...) sembra fuori posto nella sua stessa strada. Questo è il solito inconveniente delle versioni doppie; questa è la versione originale, necessariamente doppiata» (*traduzione mia*).

²³⁷ G. Santarelli, "Prima Comunione", *Rivista del cinematografo*, n. 12, dicembre 1950, p. 14-15.

E ancora:

La regia è ricercata anche nei minuti particolari: nella scelta dei personaggi, esteriormente corrispondenti al temperamento, quasi a mostrarli definiti sin dal loro primo comparire; la leggerezza dinamica del racconto, l'equilibrio misurato dal montaggio alla recitazione; lo sforzo evidente nel contenere l'esuberanza di Aldo Fabrizi; (...) ²³⁸

È evidente che tutte queste osservazioni partivano da constatazioni nazionalistiche: coloro che attribuivano al modello tutte le responsabilità erano desiderosi di voler salvare la produzione tipicamente italiana (o francese) e non volevano considerare l'opportunità di una formula che univa talenti e capitale. Inoltre, l'errore commesso dai critici in questo caso era stato quello di «ridurre la coproduzione alla sola partecipazione di interpreti dimenticandosi che lo spirito in cui era nata era invece stato quello di una collaborazione culturale nel tentativo di un reciproco completamento». ²³⁹

In linea generale un film di coproduzione, per essere un buon film internazionale deve conservare i caratteri delle due nazioni. Le considerazioni dei critici molto spesso prescindevano dal concetto di commerciabilità dell'opera e dalle maggiori possibilità di distribuzione sui mercati stranieri. Di certo, l'introduzione del nuovo sistema produttivo destò una certa diffidenza da parte di cineasti, critici e giornalisti. All'inizio degli anni Cinquanta alcune riviste pubblicarono delle interviste sull'utilità del sistema di coproduzione e sul contributo delle coproduzioni italo-francesi alla formazione di un gusto «europeo». Per alcuni le coproduzioni erano un fatto economico (R. Berger), che allargava il circuito normale dei film a due Paesi e consentiva di recuperare i costi più rapidamente mediante il noleggio (N. M. Lugaro), altri le ritenevano un espediente finanziario (G. Bezzola); le coproduzioni e le collaborazioni favorirono maggiore familiarità con i modelli del divismo e con la popolarità degli interpreti sui mercati internazionali (Genina). ²⁴⁰

La qualità e il successo commerciale non dipendevano sempre dal capitale

²³⁸ G. L., "Prima Comunione", *Rivista del Cinematografo*, n. 11, novembre 1950, p. 24-26.

²³⁹ G. L. Rondi, "Il cinema degli incontri", *Filmcritica*, n. n. 22-23, marzo-aprile 1953, p. 115-116.

²⁴⁰ "Favorevoli e non", Interviste, *Filmcritica*, n. 22-23, marzo-aprile 1953, p. 109-114.

impiegato. Un'ipotesi critica in tal senso è che la maggiore disponibilità di risorse finanziarie porta ad un appiattimento produttivo generalizzato, per cui il cinema francese può vivere comodamente adagiato nel benessere di una «dorata mediocrità»,²⁴¹ a scapito di un cinema nazionale artigianale e individualista. Totalmente contrario al sistema delle coproduzioni René Clément scrive che, come per il film di produzione nazionale, una coproduzione cinematografica deve partire da un buon prodotto nazionale. Sulla nazionalità del film René Clément afferma in proposito: «Si commette un errore cercando di fare film internazionali; si dimentica infatti una cosa molto semplice: soltanto facendo opere nazionali si creano opere internazionali. Si debbono comunque incoraggiare, da un punto di vista culturale, gli scambi di film: questi scambi porteranno il cinema a un vero arricchimento».²⁴²

La questione deve essere impostata diversamente, di fatto le coproduzioni non erano informate esclusivamente ai principi dell'arte; senza togliere all'opera d'arte il valore artistico derivante dalla cultura, dalla tradizione e dalla mentalità del proprio paese. Il problema di ordine economico era determinato da interessi finanziari, vincolato a interessi commerciali non di individui o di gruppi di individui soltanto, ma di nazioni. In termini pratici questo si traduceva ad esempio nelle difficoltà relative allo sfruttamento normale della produzione quando questa è limitata prevalentemente ad un mercato interno; di conseguenza i rischi di produrre un film aumentavano notevolmente in base ai costi di produzione.

Eitel Monaco commentava:

Se ciò è vero, la produzione cinematografica dei paesi aventi un mercato interno ristretto è in posizione di netta inferiorità nei confronti di quella realizzata da paesi la cui lingua è parlata da una popolazione più numerosa, più ricca e fornita di una più vasta rete di sale cinematografiche. E in questa situazione di inferiorità si trovano, sul piano economico e industriale l'Italia, la Francia la Germania e ancor più alcuni altri paesi europei produttori di film.²⁴³

²⁴¹ D.A. Lemmi, "Ha trovato un miliardo", *Cinema nuovo* n. 53 25 febbraio 1955, p. 130-131.

²⁴² La nazionalità del film, *Cinema Nuovo*, n. 129 15 aprile 1958 pag. 232.

²⁴³ Le affermazioni di Eitel Monaco, riferite al n. 7 della rivista trimestrale *Unitalia Film* sono riportate nel saggio di G. Guidi, "Regionalismo e coproduzione", *Filmcritica* n. 22-23, marzo-aprile 1953, p. 101-104.

Se in base a speciali accordi internazionali, un film otteneva la nazionalità di due o più paesi, esso aveva dal punto di vista commerciale e finanziario possibilità doppie o multiple di incassi nei confronti di quelli che lo stesso film otterrebbe se avesse una sola nazionalità. Il testo degli accordi per le coproduzioni firmato dalla Francia e dall'Italia conteneva ovviamente i provvedimenti dispensati dai due governi, per mezzo dei quali i produttori che realizzavano film nel quadro degli accordi, traevano grandi benefici, eliminando e diminuendo molti dei rischi che accompagnavano la produzione. Tutto questo era vero ma risultava anche più interessante se si teneva conto della qualità del prodotto realizzato, in termini di esportabilità, di gradimento da parte degli spettatori e per far questo era doveroso tenere conto che secondo le stime dell'epoca le opere realizzate dall'industria cinematografica italiana degne di essere esportate nel mondo erano pressappoco un 12%.

I film presentati e premiati ai festival, potevano affermarsi sia artisticamente che commercialmente. Per di più avevano un carattere italiano, restituivano un'atmosfera italiana, e per ciò che riguardava gli scambi commerciali avevano la nazionalità italiana. Tuttavia, i film italiani superiori ad un certo limite di spesa²⁴⁴ (in media 15 – 20 all'anno) che riuscivano nell'impresa di recuperare i costi e a raggiungere la possibilità di un guadagno, non erano molti anche perché godevano di uno sfruttamento geograficamente limitatissimo. Di conseguenza le coproduzioni potevano raggiungere un successo finanziario europeo e talvolta mondiale, di cui non avrebbero mai potuto beneficiare ove fossero state pellicole nazionali e tanto meno a carattere regionale. Sotto questo aspetto non vi sono dubbi, la realizzazione di una coproduzione sulla base di un piano finanziario definito a priori riduce i rischi e rende disponibili maggiori risorse, due aspetti questi dai quali non si può prescindere, trattandosi di industria cinematografica.

Tuttavia, era necessario valutare i benefici della coproduzione, senza concentrarsi esclusivamente su indicatori misurabili, principalmente economici, ma occorreva definire un quadro generale e considerare i benefici culturali di una coproduzione. In effetti, questa

²⁴⁴ Alla fine degli anni Quaranta i costi di un film si aggiravano sulla cinquantina di milioni e solo in casi eccezionali raggiungevano il centinaio. G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano - Storia economica, politica e culturale*, Roma; Bari, GLF Editori Laterza, 2009, p. 41.

era funzionale alla circolazione della creatività, rafforzava i legami culturali tra le comunità di professionisti del cinema e artisti, contribuendo alla diffusione dei valori fondamentali in vari paesi, come il pluralismo e la libertà di espressione.

Le prime coproduzioni italo-francesi

Nell'immediato dopoguerra prese corpo l'idea della coproduzione in ambito cinematografico. Nel quadro degli accordi iniziali di collaborazione, le prime produzioni che ottennero il riconoscimento della doppia nazionalità fra i governi d'Italia e Francia furono *Nous ne sommes pas mariés* (*Non siamo sposati*, 1946), una produzione minoritaria italiana diretta da Gianni Pons, seguita l'anno seguente da *Les Beaux jours du Roi Murat*, (*I 5 giorni di Re Murat*), un'altra partecipazione minoritaria italiana diretta da Théophile Pathé, con Junie Astor e Germana Paolieri. Il film fu distribuito in Italia con il titolo *L'eco della gloria* (indicato in alcune fonti anche come *Sorridete morte*). Nel 1946, dopo la firma del primo accordo commerciale²⁴⁵ si aprì una fase sperimentale di un anno, stabilito dagli organi dirigenti delle rispettive industrie cinematografiche, per dar modo di chiarire ed assestare modalità e criteri in vista di una proficua attività di collaborazione franco-italiana.

Quasi in coincidenza con la nascita del sistema delle coproduzioni italo-francesi alcune case di produzione cattoliche, come Orbis e Universalia, due case di produzione con legami più o meno espliciti con il Centro cattolico cinematografico e l'Azione cattolica, si cimentarono in una serie di avventure produttive. La società Orbis aveva iniziato la sua attività con il film *Pastor Angelicus* (R. Marcellini, 1942), una celebrazione di Pio XII, prodotta dal Centro Cattolico Cinematografico a cui collaborarono Ennio Flaiano, Luigi Gedda, Andrea Lazzarini e Silvio d'Amico e finanziato dal Conte Enrico Galeazzi, governatore della Città del Vaticano, che stanziò la cifra di lire 1.000.000. La pellicola ottenne ampia diffusione e divenne un caso internazionale. La sua distribuzione in Europa, Stati Uniti, America Latina contribuì a dare alla Orbis gli spunti per una dimensione imprenditoriale e industriale rivolta anche verso l'esportazione.²⁴⁶ La vocazione all'export venne poi coltivata dalla

²⁴⁵ Accordo commerciale tra l'Italia e la Francia firmato a Roma il 22 dicembre 1946, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale 18 giugno 1948 n. 140 p. 2116.

²⁴⁶ *Pastor Angelicus* (1942), in versione inglese *The Story of the Pope* andò in scena anche a Broadway, E. Lonero, A. Anziano *La storia della Orbis-Universalia. Cattolici e neorealismo*, ANCCI Editrice, Roma 2004, p. 64-65.

Universalialia, per opera del fondatore Salvo D'Angelo che continuò ad attuarne le finalità.

Universalialia era nata nella primavera del 1946 con capitale sociale di 1.000.000, come società pensata per un cinema cattolico di grande contenuto spettacolare. Il programma era costituito prevalentemente da opere biografiche di estremo impatto visivo, orientate al kolossal evocativo. Molte trame erano dedicate a santi e personaggi della storia europea come Simon Bolivar, San Francesco Borgia, Sant'Ignazio di Loyola, mentre altre pellicole erano annunciate come coproduzioni con Inghilterra o Francia, da cui sarebbe nato il legame con la Franco-London Films, società anglo-francese che qualche anno dopo avrebbe coprodotto e distribuito due coproduzioni italo-francesi: *La bellezza del diavolo* (1950), di René Clair e *Prima comunione* (1950) di Blasetti.²⁴⁷

D'Angelo aveva saputo intercettare quelle circostanze particolari che in campo cinematografico erano le prospettive di collaborazione che si erano appena avviate tra l'Italia e la Francia. *Daniele Cortis* (M. Soldati, 1947) fu il primo esempio di coproduzione del dopoguerra con doppia nazionalità italo-francese, anche se la Domovideo, casa produttrice transalpina, non risultava accreditata nei titoli di testa.²⁴⁸ Marcel Cravenne diresse il *La prigioniera dell'isola* (*La danse de la mort*, 1947), tratto dal dramma di Strindberg *Danza di morte*, adattato per lo schermo da Eric Von Stroheim e interpretato da Maria Denis e Massimo Serato. Nello stesso anno comparvero sugli schermi i primi film minoritari italiani: *La Chartreuse de Parme* (*La Certosa di Parma*, 1947) per la regia Christian-Jacque, prodotto da André Paulvé per Paulvé Paris, Scalera Film Roma, Excelsa Film Roma. Sul mercato italiano fu suddiviso in due episodi, *L'ombra del patibolo* e *Amanti senza speranza*. Di regola la nazionalità del regista era indicativa della partecipazione maggioritaria nell'opera, per cui il film maggioritario francese normalmente era diretto da un regista francese.

Nel 1948 entrarono in lavorazione i primi progetti bi-nazionali a maggioranza

²⁴⁷ Nel nuovo contesto politico, diplomatico ed economico del dopoguerra l'internazionalizzazione della produzione cinematografica iniziata dall'accordo tra Francia e Italia, oltre ad avviare una prolifica produzione tra le due nazioni (si calcola che tra il 1954 e il 1959 più di 300 titoli erano coproduzioni), si diffuse gradualmente in tutta Europa, P. Palma, V. Pozner, *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, AFRHC - Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, 2019, pp. 7-15.

²⁴⁸ Semprebene R., "Salvo D'Angelo", *La Terra trema: prove tecniche del compromesso storico? Rapporti tra cinema e politica nel secondo dopoguerra*, Effata, Torino 2009, p. 101-106.

italiana. Il primo italo-francese fu *Manù, il contrabbandiere* (1948) di Lucio De Caro (oltralpe si intitolava *Le Dessous des cartes*, attribuito ad André Cayatte); il secondo con l'Inghilterra fu *Vendetta nel sole* (*A Man Without the House*, 1948) diretto da Giuseppe Amato e da Leslie Arliss.²⁴⁹ In quello stesso anno venne portato a termine il film *Fabiola* (A. Blasetti, 1948), un ambizioso progetto italo-francese prodotto da Film Universalia Spa²⁵⁰ sulla base di precedenti trattative avviate nel 1946 e in concomitanza con i primi accordi preliminari firmati dall'Italia e dalla Francia. Tuttavia, il film non entrò a far parte delle coproduzioni riconosciute giuridicamente e l'ambizione dei cattolici subì un ridimensionamento quando il film ottenne solo la nazionalità italiana.²⁵¹ Il kolossal uscì sugli schermi internazionali nel marzo del 1949 e risultò tra i più acclamati del suo tempo.

Altre iniziative di coproduzione di natura minoritaria coinvolsero la Francia e la Spagna (anche se in misura inferiore): tra queste il già citato *Danse de mort* (*La prigioniera dell'isola*, 1948) di Marcel Cravenne, di produzione Alcina, Paris, Ardea Film Roma, *Ruy Blas* (1948) di Pierre Billon, prodotto da André Paulvé per A. Paulvé, Paris, G. Legrand, Paris, Nino Mantegani Milano. Seguirono tre film a episodi: il dramma avventuroso *Rocamboles* (1948) di Jacques de Baroncelli, produzione André Paulvé per A. Paulvé, Paris e Scalera Film Roma; la stessa equipe di produzione decise di realizzare un sequel dal titolo *La revanche de Baccarat* (*La rivincita di Baccarat*, 1948); il poliziesco *Fiacre 13* (*Fiacre n. 13*, 1948) di Raoul André e Mario Mattòli suddiviso in due parti (delitto e castigo).

Restando sul versante delle produzioni italo-francesi un'iniziativa di collaborazione molto discussa fu *La beauté du Diable*, (1949), *La bellezza del diavolo*, (1950), rilettura del mito di Faust di Goethe, in chiave di dramma fantastico del regista René Clair, girato a Cinecittà nel novembre 1949 con la partecipazione di Michel Simon, Gérard Philipe, Paolo Stoppa, Simone Valerie, Nicole Besnard. Secondo la critica Clair realizzò l'opera più ambiziosa della

²⁴⁹ *Vendetta nel sole* è la prima collaborazione cinematografica del dopoguerra fra Italia e Regno Unito. Umberto Rossi "Il mondo delle coproduzioni", S. Bernardi (cur.), *Storia del cinema italiano Volume IX (1954-1959)*, Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Marsilio, Venezia 2004, p. 431-441.

²⁵⁰ In Italia, le società anonime sono state soppresse con l'emanazione del codice civile nel 1942 che contempla, esclusivamente, società di persone e società di capitali.

²⁵¹ *Fabiola*, Archivio Centrale dello Stato, CF16-5000 (1946-1965) CF0304/0687, busta 7. P. Palma, "Fabiola, storia di un appuntamento mancato: i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese", R. De Berti (cur.), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, *Schermi* 2 luglio-dicembre 2017, p. 109-129.

sua carriera, la prima di un possibile nuovo stile, perché si discostava completamente dallo stile dei film precedenti: non più una Parigi minore ma una Roma barocca, scelta a sfondo di un nuovo e aggiornato Faust, alternata a più numerose ricostruzioni in studio. *La bellezza del diavolo* era anche un film tra i più ambiziosi e celebrati della cinematografia cattolica, che insieme al film *Prima comunione* (1950) inaugurava le coproduzioni italo-francesi prodotte da Film Universalia Spa e dalla parigina Franco-London-Film.²⁵²

La complessità del progetto era testimoniata dalla documentazione predisposta per la richiesta di riconoscimento dello status di coproduzione, la cui mole era motivata dal numero delle società coinvolte nell'iniziativa. I carteggi esibivano lo spirito imprenditoriale dei produttori, con l'intenzione di curare in ogni dettaglio la realizzazione di un film a diffusione internazionale e tutti i criteri dettati dalle necessità di finanziamento e dalla normativa valutaria per i contratti di distribuzione all'estero.

La bellezza del diavolo era un film dalle grandi aspettative, così come grandi erano quelle legate alle prime coproduzioni italo-francesi. Con la collaborazione alla sceneggiatura di Armand Salacrou, René Clair affronta la leggenda di Faust, in una tragicommedia con significato allegorico, ambientata in un mondo ottocentesco. Mefistofele, inviato da Lucifero, entra in contatto con Henry Faust, eminente professore giunto alla fine della sua vita, per rubargli l'anima. Gli offre giovinezza, gloria e ricchezza. Henry, desideroso di riconquistare tutto, firma quindi un patto con l'inferno. Ottiene finalmente la salvezza della

²⁵² *Prima comunione* è tra i film che hanno ottenuto un finanziamento dal Crédit National (il credito cinematografico francese), insieme a *Rocambole* e *Ruy Blas* (prodotti da Discina). Il Crédit National era un'istituzione bancaria che aveva un duplice compito: organizzare il credito delle piccole e medie imprese e facilitare la riparazione dei danni causati dalla Prima guerra mondiale. Sebbene coinvolto in missioni di interesse pubblico, lo status era quello di una società a responsabilità limitata. La legge del 19 maggio 1941 gli affidò per la prima volta il compito di proporre anticipi alle compagnie di interesse per l'industria cinematografica francese. Il Crédit National mantenne questa attività fino al 16 giugno 1959, quando il Fondo di sviluppo economico e sociale (F.D.E.S.) si occupò ufficialmente del supporto cinematografico. Per la concessione dei finanziamenti la sceneggiatura era l'elemento chiave nell'elaborazione di una richiesta. La breve sinossi fornita dal produttore è posta all'inizio del dossier, quindi riprodotta nel «rapporto di sintesi» studiato dal Comitato di assegnazione degli anticipi in prima lettura del progetto. Gli apprezzamenti sui soggetti, i temi e la caratterizzazione dei personaggi intervenivano nella decisione finale, ed erano talvolta discussi con il produttore. https://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/credit_national/rubrique/historique-de-l-institution-histoire-du-credit-national-1919-1996.php (25/10/2019).

sua anima attraverso l'amore di una giovane zingara, mentre Mefistofele, abbandonato dal suo padrone, sarà consegnato alla folla arrabbiata.

Il film era il frutto di una produzione tripartita su tre case di produzione: Universalia Produzione S.A., ENIC e Franco London Film di Parigi, le cui relazioni contrattuali diedero vita ad un quadro complesso e ambizioso, riconducibile soprattutto alla figura del produttore italiano Salvo D'Angelo, interessato alle produzioni di ampia risonanza europea nella prospettiva di dare rilievo internazionale al cinema italiano. Nella corrispondenza con gli organi direttivi e ministeriali il produttore esponeva le attività e le circostanze legate all'opera, gli imprevisti di lavorazione. Le trattative per la distribuzione all'estero e il meccanismo dei minimi garantiti erano la testimonianza del percorso intrapreso per l'acquisizione dei capitali necessari alla produzione, che avrebbe consentito al riconoscimento di coproduzione dell'opera. Secondo un primo accordo formalizzato il 28 gennaio 1949 la lavorazione sarebbe dovuta iniziare il 15 aprile e proseguire per circa 12 settimane, fino alla consegna dell'opera prevista nel mese di settembre, in tempo utile alla presentazione del film al festival di Venezia o a Cannes; i tempi non vennero rispettati e il film venne ultimato il 31 gennaio del 1950.²⁵³ La Universalia Produzione definì le caratteristiche principali dell'opera insieme alla suddivisione del cast in base ai ruoli e alla nazionalità:

Soggetto e regia: René Clair (Francese)

Regia italiana: Lionello De Felice (italiano)

Sceneggiatura: Salacrou (francese), Zavattini e Fabbri (italiano)

Dialoghi: Zavattini e Fabbri (italiani)

Attori principali: Michel Simon (francese), Gérard Philipe (francese), nonché due attrici francesi e cinque attori italiani

Attori secondari: circa quindici italiani

Generici e comparse: italiani

Maestranze e tecnici: italiani

Operatori: un francese e un italiano

²⁵³ Dati desunti dai contratti tra le due case produttrici, Annexe n. 1-2, 28 gennaio 1949, – Universalia Produzione e Franco London Film, *La bellezza del diavolo*, Archivio Centrale dello Stato, CF 16-5000 (1946-1965), busta n. 8, fascicolo CF759.

Decoratori: un francese e un italiano

Fonici: Italiani

Direzione produzione: Attilio Fattori (italiano)

Assistente artistico: Arch. Veniero Colasanti (italiano)

Assistente costruzioni: Franco Lolli (italiano)

Sviluppo e stampa stabilimenti (italiani)

teatri e mezzi tecnici (Italiani)

Il costo previsto dell'opera era inizialmente di lire 225.000.000 e la Franco London Film si impegnava a firmare contratti per un valore di lire 100.000.000. Franco London Film doveva effettuare per conto di Universalia ed ENIC i pagamenti salariali, dei viaggi e trasporti dei materiali. Così ad esempio i pagamenti agli attori francesi, al regista (l'equivalente di 10.000 dollari in franchi francesi), alla società che deteneva i diritti d'autore, all'attore Gérard Philipe (3 milioni di franchi francesi), ai tecnici ed operatori francesi; 8 milioni di franchi francesi quantificavano i costi di montaggio, sincronizzazione, doppiaggio in lingua francese, mixaggio, ecc. da eseguire a Parigi. La società produttrice concesse anticipi al regista e agli attori stranieri, per il soggetto, la sceneggiatura e per la preparazione del film, spendendo 50 milioni di lire a valere sull'importo complessivo del preventivo stabilito. Era prevista una copertura assicurativa a garanzia del buon fine dell'opera (20 milioni di franchi francesi). Franco London Film era impegnata nella realizzazione dell'opera nella veste di coproduttore e quindi secondo gli accordi doveva realizzare simultaneamente un'altra produzione in Francia, impegnandosi a sottoporre la proposta a ENIC e a Universalia Produzione di partecipare a questa produzione con il 30%.²⁵⁴

Durante la lavorazione sorsero alcune difficoltà che costrinsero la produzione ad allungare i tempi di circa dodici giorni di effettiva proroga lavorativa. Il ritardo comportò il conseguente aumento di costo del film che, nel suo complesso raggiunse un valore

²⁵⁴ *La beauté du Diable* era gemellato con il film *Chateau de verre* (Il castello di vetro), Archivio Centrale dello Stato, CF 16-5000 (1946-1965), busta n. 8, Lettera 17787, fascicolo CF759, 21 settembre 1950, *Chateau de verre* fu diretto da René Clément e interpretato da Jean Servais per l'edizione francese, e da Fosco Giachetti per quella italiana. Il film venne distribuito in Italia nel 1950 con il titolo *L'amante di una notte*.

consuntivo di lavorazione di 330.000.000 di lire con una maggiorazione di circa 30 milioni. Tale maggiorazione di alcuni milioni rimase a carico della Universalia Produzione, non essendo tenuto l'ENIC ad intervenire ulteriormente e non essendo previsto alcun ulteriore contributo da parte di Franco London Film, oltre la sua partecipazione che era calcolata sul preventivo di costo e bloccata in base al contratto stipulato.

D'Angelo, che riponeva grandi aspettative in quest'opera ed era consapevole della responsabilità internazionale dell'operazione, prese in considerazione le osservazioni di René Clair sulla scarsa qualità dello sviluppo e della stampa dei negativi, per i quali il regista chiese che venissero effettuati a Parigi. D'Angelo aveva intuito che l'operazione di stampa e sviluppo del film erano un valore essenziale per il mercato internazionale e non tanto in sede artistica quanto specificamente in sede commerciale. Diversamente, il film si sarebbe deprezzato e non era raro che per questa causa, anche malgrado l'eccellenza della sua fattura e del suo valore spettacolare venisse rifiutato dai circuiti migliori. L'incremento delle spese era anche dovuto alla modifica del piano di lavorazione per l'aggiunta e la sostituzione di diverse scene, che secondo Clair apportavano un miglioramento qualitativo e soprattutto spettacolare. L'incremento dei costi era dovuto infine a circostanze impreviste (malattia dell'attore Michel Simon, giornate di sciopero sindacale, sospensioni nella fornitura dell'energia elettrica). Il montaggio definitivo e la sincronizzazione del film si svolsero in contemporanea sia a Roma che a Parigi in modo che la presentazione del film nell'edizione italiana ed in quella francese avesse luogo simultaneamente (in realtà le due presentazioni differirono di circa un mese).

Negli accordi del 15 luglio 1949²⁵⁵ con la Franco London Film, il Piano di Finanziamento era così definito:

Costo preventivato	lire	225.000.000	composto da:
- Partecipazione Franco London Film	lire	100.000.000	
- Partecipazione della ENIC - Unipro	lire	125.000.000	
totale	lire	225.000.000	

²⁵⁵ *La bellezza del diavolo*, cit., CF 16-5000, 0002956/CF759.

Franco London Film Export investì somme pari a 56 milioni di franchi francesi in qualità di coproduttore (il controvalore di lire 100.000.000); mentre Universalia Produzione al preventivo iniziale fermo a 225 milioni di lire aggiunse 25 milioni di imprevisti; di conseguenza il costo del film aveva raggiunto la somma di 250 milioni di lire.

Un ruolo chiave nella realizzazione delle coproduzioni era rappresentato dagli accordi di distribuzione del film con minimo garantito (anticipo della somma di spettanza del venditore sugli incassi generati nel territorio ceduto in base a percentuali di ripartizione stabilite nell'accordo). Vennero quindi stipulati tre contratti per il collocamento del film all'estero. Per la sua natura di produzione di carattere internazionale il film rivestiva particolare importanza nei confronti dell'interesse valutario nazionale. Infatti, i requisiti commerciali del film come l'impostazione stessa della iniziativa di produzione (il nome altisonante di René Clair, i più quotati artisti italiani e francesi rendevano il film più interessante), erano tali da assicurare il massimo collocamento del film stesso nei mercati esteri, con rilevante gettito di valuta. In generale il collocamento all'estero di un prodotto cinematografico doveva avvenire soltanto o salvo rare eccezioni a prodotto finito, mentre per questo film si utilizzò una prassi inusuale con contrattazioni di esportazione immediatamente efficaci, prima ancora che il film fosse iniziato e con effettivo introito di valuta durante il corso della lavorazione del film stesso. In pratica la garanzia di collocamento tramite l'organizzazione delle esportazioni consentiva di raggiungere un'alta percentuale di copertura preventiva del costo del film.

Tuttavia, l'esistenza della preventiva esportazione del prodotto non costituiva una prova del valore internazionale del film, era invece nell'entità valutaria delle singole cessioni estere che si raggiungevano cifre eccezionali e portavano delle entrate a breve termine, quando il film era ancora in lavorazione. Il gettito valutario derivante dall'esportazione del film era riservato a beneficio esclusivo dell'Italia, salvo alcuni utilizzi per spese relative alla retribuzione degli artisti e tecnici esteri da effettuarsi in Francia e per l'acquisizione della pellicola speciale americana (era stata appositamente richiesta la pellicola Kodak). In definitiva la situazione relativa all'esportazione del film era impostata per mezzo della ditta Franco London Film Export (un'altra società, dedicata alle esportazioni e al collocamento dei film):

1°) Impegno Franco London Film Export che assicurava la copertura di almeno il 40% del costo preventivato del film, mediante contratti esteri di cessione, per un ammontare di 120.000.000 lire da raggiungere entro il periodo di lavorazione mediante introiti effettivi nel corrispondente periodo.

2°) Contratti di cessione già conclusi (a valere sull'impegno sopraindicato):

- a) Contratto R.A.C. - distribuzione Francia
con minimo garantito anticipato di 40.000.000 franchi francesi
- b) Contratto Athos Film - distribuzione Belgio
con minimo garantito anticipato di 1.100.000 franchi Belgi
- c) Contratto Monopole Pathé - distribuzione Svizzera
con minimo garantito anticipato di 60.000 franchi Svizzeri.²⁵⁶

Il trasferimento dei proventi in Italia derivanti dallo sfruttamento del film per la quota spettante al gruppo italiano era effettuato dalla Franco London Film di Parigi con le seguenti modalità:

- attraverso il conto di compensazione italo-francese se le somme provenivano da paesi legati con la Francia da accordi di pagamento;
- nella stessa valuta ricavata, in assenza di tali accordi.

Il controvalore in lire italiane dei minimi garantiti era pari a circa 100 milioni di lire versati nel corso della lavorazione. A questo punto la Società Artisti Associati si impegnava a concedere un minimo garantito per l'Italia di 45 milioni di lire e ad assumere una partecipazione nel film pari al 50% della differenza fra l'importo globale del preventivo e la somma del minimo garantito per l'Italia e dei proventi anticipati delle vendite all'estero. Con un'erogazione di circa 65 milioni di lire gli Artisti Associati si riservavano oltre alla distribuzione per l'Italia il 40% della proprietà del film, ma le anticipazioni da effettuare alla casa produttrice per la suddetta partecipazione ebbero come contropartita la firma di effetti cambiari. Un meccanismo messo in piedi attraverso una formula che rischiava di implodere su sé stessa, compromessa dai comportamenti delle banche e dalle circostanze politiche

²⁵⁶ *La bellezza del diavolo*, cit., CF 16-5000, 0002956/CF759.

governative, oltre che dall'incertezza dei risultati attesi.²⁵⁷

Il film uscì nelle sale parigine il 16 marzo 1950 e un mese dopo a Roma (il 16 aprile); ottenne importanti riconoscimenti, tra i quali un Nastro d'argento per la migliore colonna sonora a Roman Vlad, alle scenografie di Aldo Tomassini e Léon Barsacq e al migliore attore straniero Michel Simon. La Francia tributò al film un grande successo attraverso alcune iniziative di grande impatto sul pubblico e sulla critica. Sul mercato francese il lancio che prevedeva la presentazione del film alla stampa con inviti personali, presieduta da René Clair avvenne il 13 e 14 marzo del 1950, cui fece seguito uno spettacolo di Gala all'Opera di Parigi il 16 marzo. Il film uscì in prima visione nei cinema Madeleine e Biarritz (il contratto con questi cinema prevede l'obbligo di programmazione per minimo cinque mesi) e in tutte le più grandi città della Francia. Gli ambienti di cinema francesi tributarono onori veramente eccezionali, intuendone il valore propagandistico mondiale. «All'Opera dinanzi al più raffinato pubblico parigino, la nuova leggenda di Faust ha avuto un caloroso successo» scriveva Mario Gromo sulla Stampa a margine del grande evento parigino.²⁵⁸

In Italia il film uscì il 14 aprile del 1950, non vi fu un lancio pubblicitario analogo a quello parigino nonostante alcuni solleciti all'ENIC affinché provvedesse ad organizzare una presentazione adeguata ad un film di rilevanza internazionale. L'Ufficio Stampa auspicava un lancio in grande stile con una serata di Gala al teatro dell'Opera di Roma ma l'iniziativa non fu realizzata. Uno degli ultimi film internazionali realizzati alla fine del decennio degli anni Quaranta è la pellicola *Au-Delà des Grilles*, in italiano *Le mura di Malapaga*, una coproduzione paritaria franco-italiana di genere drammatico, diretta da René Clément, che aveva ha per protagonisti due tra le star più affermate a livello internazionale, Isa Miranda e Jean Gabin.²⁵⁹ Il film è considerato «uno dei casi in cui la coproduzione si limita a inserimenti ragionevoli»²⁶⁰ realizzata sulla base del contratto stipulato il 2 gennaio 1949 tra Italia Produzione Film, rappresentata da Alfredo Guarini e S.A.R.L. Francinex di

²⁵⁷ B. Corsi, "Salvo D'Angelo produttore europeo", *Schermi* 2, 2017, p. 47-59.

²⁵⁸ M. Gromo, "La bellezza del diavolo", *La Stampa*, 17 marzo, p. 3.

²⁵⁹ E. Wainrop, *Au-delà des grilles/Le mura di Malapaga*, XXXIII edizione *Festival del cinema ritrovato* 2019 p. 270.

²⁶⁰ B., "Roma-Parigi", *Cinema* n. 76, 15 dicembre 1951, p. 317.

Parigi,²⁶¹ con preventivo di 100.000.000 di franchi francesi coperti per il 50% dalla Società Italia Produzione Film e per il 50% dalla S.A.R.L. Francinex – Paris.

L'importo era ripartito secondo lo schema seguente:

PREVENTIVO FILM DI COPRODUZIONE ITALO-FRANCESE

LE MURA DI MALAPAGA – (Au-delà des Grilles)²⁶²

	Lire	Franchi
1.- Spese di preparazione	1.000.000	1.000.000
2.- Soggetto, sceneggiatura e dialoghi	1.500.000	3.500.000
3.- Musica	500.000	.-
4.- Personale Tecnico	10.000.000	10.000.000
5.- Personale Artistico	8.000.000	15.000.000
6.- Teatri, costruzioni e mezzi tecnici	20.000.000	5.000.000
7.- Esterni e diarie	25.000.000	.-
8.- Pellicola e Laboratori	12.000.000	4.000.000
9.- Amministrazione e Assicurazioni	4.500.000	2.000.000
10.- Pubblicità e spese rappresentanza	1.000.000	2.500.000
11.- Tasse uscita in Francia	.-	1.000.000
12.- Spese Generali	1.500.000	1.500.000
13.- Imprevisti	<u>5.000.000</u>	<u>4.500.000</u>
Totale lire	90.000.000	Fcs 50.000.000

A consuntivo le spese per la parte francese ammontarono a Fcs. 41.694.365 (corrispondenti a lire 75.053.457 al cambio di lire 180), mentre la quota italiana era di lire 75.600.000, che in dettaglio rilevava con precisione le spese sostenute nelle due lavorazioni

²⁶¹ Con il titolo provvisorio "Tre giorni d'amore" fu inoltrata richiesta di riconoscimento della nazionalità italiana il 22 dicembre 1949. Archivio Centrale dello Stato. prot. 81/CF.22, 9 gennaio 1950. Registrato al P.R.C. della SIAE con il n. 736, venne presentato alla Commissione di Revisione Cinematografica il 30 aprile 1949 e ottenne il visto di censura n. 5706 del 9 giugno 1949 con una lunghezza accertata della pellicola di 2410 metri. (www.italiataglia.it). La pellicola uscì in Italia il 19 settembre 1949 e in Francia il 16 novembre 1949.

²⁶² *Le mura di Malapaga*, Archivio Centrale dello Stato, 15466/CF22.

(si nota come nel prospetto dei costi della produzione italiana sia applicata una percentuale di spese generali, mentre nel prospetto francese in realtà la cifra corretta sarebbe pari a 41.704.365, probabilmente per un errore nei conteggi). Ad ogni modo i costi sostenuti erano in linea con l'ammontare preventivo prestabilito.

CONSUNTIVO

Spese di produzione quota italiana film "Le mura di Malapaga"²⁶³

1.- Soggetto e sceneggiatura	772.233
2.- Musiche film	1.029.730
3.- Personale Artistico	6.480.854
4.- Personale Tecnico	7.539.458
5.- Generici e Comparsa	1.475.777
6.- Diarie	14.556.608
7.- Teatri	12.400.048
8.- Esterni	6.878.542
9.- Pellicola e Laboratori	11.746.811
10.- Assicurazione - Amministrazione	2.028.821
11.- Pubblicità e spese di rappresentanza	1.534.474
12.- Trasporti, viaggi e soggiorni	5.116.786
13.- Spese Generali (7% circa)	<u>4.039.858</u>
Totale lire	75.600.000

Analogamente per la parte francese, il consultivo si presentava così suddiviso:

ETAS DE FRAIS DE PRODUCTION DU FILM

Au-delà des Grilles

1.- Supervision	3.000.000
2.- Dialogues - Adaptation	6.306.770

²⁶³ Lettera inviata alla Direzione Generale dello Spettacolo dal produttore Guarini, 9 agosto 1951, precisazioni in merito allo sfruttamento del film italiano all'estero, Archivio Centrale dello Stato, 17286/CF22.

3.- Personnel Artistique	7.268.054
4.- Personnel Technique	4.512.065
5.- Frais de voyage e de séjour de Mr. Guarini Mme Miranda	2.342.564
6.- Travaux Laboratoires et frais de copies	3.206.244
7.- Voyages e défraiements	1.181.310
8.- Camion de son	2.120.758
9.- Matériel Technique et transport	1.431.425
10.- Régie	729.920
11.- Pubblicité	3.038.155
12.- Assurances	360.254
13.- Impôts et taxes	3.579.803
14.- Frais généraux	<u>2.627.043</u>
Total Fcs.	41.694.365

In base al contratto tra Italia Produzione Film e S.A.R.L. Francinex i costi sostenuti in Francia per la realizzazione del film (adattatori dialoghi, scenografi, attori e tecnici, acquisto o locazione materiale, accessori, trasporti, spese di viaggio e soggiorno a Parigi, pellicola, attività di laboratorio, sottotitoli, sviluppo e stampa ecc.) erano di competenza di S.A.R.L. Francinex, nella misura della sua quota di partecipazione.

Il contratto prevedeva per lo sfruttamento del film le seguenti condizioni:

- In Italia ed ex-colonie, Spagna, America Latina, U.S.A., Medio Oriente, Finlandia, Cecoslovacchia, Ungheria, Romania, Bulgaria, Polonia e URSS, la totalità degli incassi ivi compresi i premi governativi, di pertinenza della Società italiana.
- In Francia e Colonie, Belgio, Svizzera, Olanda, Scandinavia, Germania, Inghilterra e Dominions, Canada e Giappone, la totalità degli incassi ivi compresi i benefici derivanti dall'Aiuto al Cinema, di pertinenza della Società francese.

I proventi dell'eventuale sfruttamento del film sui mercati del resto del mondo erano di pertinenza della Società italiana. Per la distribuzione del film all'estero, Italia Film Produzione concluse una trattativa il 15 settembre 1948 per la cessione del film in sfruttamento per tutto il continente americano ai F.lli Ever e Robert Haggiag (titolari di un

conto cinematografico movimentato con versamenti fatti dalla United Artists Corp. presso la Banca d'America), i quali versarono come anticipazione della quota spettante alla società di produzione la somma di lire 60.000.000, di cui lire 40.000.000 in contanti e lire 20.000.000 in pellicola americana Dupont (negativo tipo 2 e 3, suono, lavander e positiva per complessivi mt. 500.000), necessaria per la produzione e la stampa di copie del film.²⁶⁴ Le condizioni di sfruttamento erano previste nella misura del 50 e 50 sugli incassi netti al cinema.

Rimettendo in fila le date dei carteggi e dei documenti amministrativi si osserva che *Le mura di Malapaga* è stato il primo film di coproduzione con la Francia, prodotto quando ancora la regolamentazione in merito non era stata concordata e poi, solo successivamente riconosciuto come tale. (Il riconoscimento del film di coproduzione portava la data del 12 agosto 1950).²⁶⁵ Questo significava che i proventi dello sfruttamento del film italiano all'estero (in particolare negli Stati Uniti, ove era stato programmato più volte) avrebbero dovuto essere comunicati al Ministero per il Commercio Estero (Direzione Generale Valute), mentre invece Italia Produzione Film non presentò alcun rendiconto valutario. Tale omissione fu giustificata da Guarini il quale chiarì che il film *Le mura di Malapaga* era prodotto in compartecipazione con S.A.R.L. Francinex di Parigi e pertanto quest'ultima secondo l'accordo di coproduzione ne curava direttamente l'esportazione negli U.S.A.

Italia Produzione Film aveva fornito il film al distributore americano dalla società coprodottrice S.A.R.L. Francinex in modo che il film potesse essere considerato dalle autorità doganali americane come film francese onde evitare il pagamento della tassa del 30%, valendosi dell'autorizzazione del Ministero Commercio Estero per la cessione del film per l'intero Continente americano sotto il vecchio titolo di *Tre giorni d'amore* (a suo tempo concluso attraverso i F.lli Haggiag).

In definitiva, mancando il riconoscimento dello status di coproduzione con la Francia, per buona parte del 1949 e del 1950 i proventi non furono dichiarati correttamente dalla società italiana, che per quanto riguardava il mercato degli Stati Uniti erano di esclusiva pertinenza

²⁶⁴ Il film italiano era indicato con il titolo "Tre giorni d'amore" (registrato nel Registro Cinematografico presso la Presidenza del Consiglio), Archivio Centrale dello Stato, 14032/ CE205, CF22.

²⁶⁵ *Le mura di Malapaga*, Archivio Centrale dello Stato, lettera protocollo n. 15466/CF22.

della casa italiana.

Le mura di Malapaga era un perfetto esempio di internazionalismo cinematografico definito dalla critica dell'epoca un veicolo convincente di neorealismo da esportazione, in quanto combinava la tradizione del noir francese con la novità del neorealismo italiano²⁶⁶, con una «innegabile qualità» nell'impostazione delle produzioni tra i due paesi, desiderosi di rivendicare la propria cultura e civiltà.²⁶⁷ In questo caso l'unione delle qualità delle due scuole cinematografiche fu convincente per lo stile neorealista che permise di scoprire Genova seguendo i passi di Jean Gabin.²⁶⁸ Una particolarità dell'opera fu la scelta di far recitare il protagonista maschile (Gabin) in francese e la protagonista femminile (Miranda) in italiano, secondo la loro nazionalità; in lingua italiana gli altri interpreti del film.²⁶⁹ Questa caratteristica del personaggio che parlava la propria lingua conferì maggior spessore alla vicenda, alle situazioni di confronto dialettico tra i personaggi, rinforzarono l'azione e l'atmosfera realista del film. La storia si svolgeva a Genova, ambientata nell'atmosfera quotidiana della grande città portuale. Pierre (Jean Gabin), braccato dalla polizia per aver ucciso la giovane amante, si imbarca per Genova. Qui incontra Maria (Isa Miranda) e nasce un sentimento profondo. Ma la polizia lo insegue per catturarlo e Pierre non può evitare la cattura. Il film venne interamente girato in Italia, con interni negli stabilimenti Titanus-Farnesina di Roma ed esterni in una Genova semi-diroccata. La città era una delle meno sfruttate dal cinema e questo film ne mostrava le ferite della guerra (la protagonista vive con la figlia nei ruderi di una chiesa sopravvissuta ai bombardamenti) e offriva uno spaccato della vita portuale, che nel secondo dopoguerra era circondato da cancelli sorvegliati dalla polizia. Clément ne scoprì le notevoli caratteristiche cinematografiche e fu il primo a rivelarle, ma in un modo diverso da come la città era apparsa nei film precedenti, come era

²⁶⁶ G. Aristarco, "Cannes: Set Up - Secondo Tempo", *Cinema*, n. 23, 30 settembre 1949.

²⁶⁷ Jean A. Gili, A. Tassone (cur.), *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi, 1945-1995*, Il Castoro Firenze, Bonlieu Annecy, France Cinéma, 1995.

²⁶⁸ Ispirato probabilmente dalla sceneggiatura di Zavattini, Suso Cecchi d'Amico e Alfredo Guarini. Il film si avvale anche di elementi francesi, gli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost, l'operatore Louis Page, il musicista Roman Vlad.

²⁶⁹ Nell'edizione francese questo film è una combinazione di parlato francese (Gabin) e italiano (Miranda), mentre all'epoca fu distribuita l'edizione italiana «inutilmente doppiata per esigenze commerciali e autocondannatasi ad essere delle due la peggiore». F. di Giammatteo, "I film", *Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia*, n. 2, febbraio 1950, p. 84. La versione francese è stata proiettata al Festival del Cinema Ritrovato edizione 2019. <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/au-dela-des-grilles-le-mura-di-malapaga/> (28 giugno 2019).

ad esempio in *Sissignora* di Ferdinando Maria Poggioli girato a Genova alla fine del 1941, un altro film girato per le strade di Genova.

Secondo la rivista *Cinema* l'ambientazione del film era troppo convenzionale, una «cartolina illustrata in movimento». Nonostante la lezione documentaristica del decennio precedente che aveva portato alla scoperta della città, «La Genova di quest'ultimo film era forse materialmente più visibile, ma spiritualmente meno riconoscibile».²⁷⁰ Distribuito nelle sale italiane il 19 settembre 1949 e in Francia il 16 novembre 1949²⁷¹, *Au-delà des grilles* è stato uno dei rari film del dopoguerra con Jean Gabin ad avere successo in Francia con oltre due milioni di spettatori, Isa Miranda vinse il premio per la migliore attrice al festival di Cannes del 1949 e René Clément quello per il miglior regista. Il film vinse anche l'Oscar per il miglior film straniero nel 1951, e fece così conoscere Genova e il suo centro storico in tutto il mondo.

Nel corso degli anni l'Italia realizzò con la Francia il maggior numero di coproduzioni (tra il 1949 e il 1964 la Francia realizzò circa 950 film in coproduzione su un totale di più di 2000 pellicole, di cui più di 700 con l'Italia), mentre nei confronti di Germania, Spagna e Inghilterra non raggiunse gli stessi livelli quantitativi, tuttavia la differenziazione dei rapporti commerciali ed artistici intrecciati dall'Italia con questi paesi nel corso del periodo 1930-1950 era indicativo della poliedrica attività dell'industria cinematografica italiana e delle tipologie degli accordi avviati.

²⁷⁰ G. C. Castello, "Retrospective. Sissignora", *Cinema* n. 39, 30 maggio 1950, p. 314.

²⁷¹ Registrato al P.R.C. della SIAE con il n. 736, venne presentato alla Commissione di Revisione Cinematografica il 30 aprile 1949 e ottenne il visto di censura n. 5706 del 9 giugno 1949 con una lunghezza accertata della pellicola di 2410 metri.

Conclusioni

Nell'ottica delle produzioni a dimensione internazionale il ricorso alle coproduzioni è stato sin dai tempi del muto uno strumento fondamentale per incrementare le risorse produttive e i mercati distributivi. Queste particolari forme di collaborazione costituirono dapprima un'opportunità per promuovere l'internazionalizzazione del cinema, per sperimentare nel secondo dopoguerra nuovi accordi intergovernativi per la produzione di film in contesti normativi, economici e culturali differenti. La dimensione internazionale era quindi un fatto territoriale, di confini geografici e geopolitici in quanto metteva più facilmente in relazione paesi con gli stessi vincoli ideologici, e proprio in virtù di questo le coproduzioni divennero uno degli obiettivi politici e commerciali del cinema italiano ed europeo, nel momento in cui doveva confrontarsi con il cinema statunitense e trovare una risposta all'asservimento allo stile hollywoodiano, difendendo la propria identità culturale.

Le collaborazioni rappresentarono in quelle circostanze una opportunità provvidenziale nella determinazione della specificità del film europeo che obbediva alle logiche produttive, culturali e stilistiche, nel solco della tradizione che considerava il film un prodotto «di qualità» e non solo un mero prodotto industriale. Gli accordi di produzione permisero di rafforzare i legami, già esistenti fin dagli inizi del cinema, tra l'industria francese e quella italiana, ancora vivi nonostante l'avvento del parlato e la quota per l'importazione di film stranieri in Francia all'inizio degli anni Trenta.

Alla luce delle argomentazioni proposte e degli approfondimenti presentati, si è visto come l'Italia abbia creduto nelle collaborazioni transnazionali molto prima che tali attività fossero normate. Per il vaglio di queste opportunità ha indubbiamente avuto un ruolo fondamentale la politica della produzione cinematografica portata avanti da Eitel Monaco e dall'Anica per la costruzione di una cultura non solo cinematografica ma anche imprenditoriale. L'Anica esportava, su uno scenario allargato, uno dei punti chiave della sua politica, quello della chiamata a raccolta del massimo di forze sparse in uno spazio

sovranaazionale e questo si rifletteva sul maggiore sfruttamento dei prodotti nazionali e sulla diffusione internazionale dei prodotti.

Mentre si assisteva alla formazione di caratteri tipicamente europei dell'industria cinematografica, sia attraverso lo sviluppo delle cinematografie nazionali sia per la fisionomia più ampiamente europea delle produzioni, l'idea di coproduzione in ambito cinematografico sembrò trovare una via di affermazione artistica negli anni in cui il territorio europeo era ancora sconvolto dalla guerra ma animato dalle speranze di ricostruzione, speranze che accomunavano tutti i paesi colpiti. In tutta Europa il cinema portò all'attenzione mondiale i racconti della resistenza al nazifascismo e i cineasti disegnarono un nuovo paesaggio cinematografico.

Tra il 1944 e il 1950 nel cinema italiano è soprattutto il neorealismo ad imporsi a livello mondiale, rivelando un'Italia povera di mezzi ma ricca di contenuti e di emozioni. Se i maggiori cineasti italiani come De Sica, Rossellini hanno diffuso la lezione neorealista ovunque nel mondo, altri stranieri hanno colto la lezione del neorealismo italiano e ne hanno rilanciato le potenzialità visive ed emozionali, come nel caso del film di Clément *Le mura di Malapaga*, in cui la forza neorealista oltrepassava il limite posto dai calcoli di coproduzione del film per rivelare tutta l'intensità emotiva del neorealismo cinematografico attraverso gli sguardi, i sentimenti dei suoi protagonisti. In questo senso la produzione italiana diede un impulso innovativo capace di influenzare l'opera dei cineasti stranieri che impararono la lezione del neorealismo e la applicarono alle loro opere più promettenti. Per questo motivo alcuni lavori come ad esempio il film *Germania anno zero* furono in grado di attrarre finanziamenti dagli altri paesi; il film era infatti una coproduzione internazionale franco-italo-tedesca di Roberto Rossellini, Salvo D'Angelo, Alfredo Guarini per Teverfilm / Sadfi / UGC e riuniva tre case produttrici stabilite in tre città che erano state in guerra, a simboleggiare un nuovo accordo tra Roma, Berlino e Parigi. Undicesimo film di Roberto Rossellini (e l'ultimo titolo del suo trittico sulla Liberazione, *Roma Città aperta* e *Paisà*) il film ottenne un finanziamento dal Crédit National, la banca francese che era partita dalla missione iniziale di finanziare la sola produzione nazionale (francese) e che ora concordava con la politica di coproduzione stimolata dalla creazione del nuovo Centre National de la

Cinématographie avvenuta nel 1946.²⁷²

Germania anno zero fu girato tra l'agosto del 1947 e il febbraio del 1948, in parte tra le macerie della Berlino dell'immediato dopoguerra (per quanto riguarda gli esterni) e in parte a Roma (per le scene di interni).²⁷³ Era l'espressione di un progetto comune che l'Europa iniziò a realizzare nel dopoguerra e che era quello di una comunità non solo economica ma anche politica e coniugava la capacità di lavorare in una prospettiva più ampia in grado di ricucire un tessuto culturale e una rete di relazioni e di costruire un futuro comune. Solo così le coproduzioni potevano acquisire il diritto di cittadinanza e confluire in un'opera plausibile e persuasiva.

Volendo individuare un'opera cinematografica che esprima la sintesi del percorso intrapreso dal cinema nazionale verso un tipo di collaborazione cinematografica fattiva in termini commerciali, che anticipa le coproduzioni italo-francesi inquadrate nel nuovo ordinamento, senza rinunciare all'eredità di un cinema che credeva sin dalle origini nell'arte e nelle capacità artistiche, questa potrebbe essere a pieno diritto *Fabiola* (A. Blasetti, 1949), assimilabile alle coproduzioni europee pur senza averne ottenuto il riconoscimento, ma con tutti i crismi dei grandi film internazionali. Trionfo della finzione, del peplum e della messinscena cinematografica per eccellenza, il film implicò un grosso impegno finanziario e un complesso apparato organizzativo.²⁷⁴ *Fabiola* è stato uno dei più importanti film in costume realizzato con un dispendio di mezzi enorme idealmente riconducibile ai fasti del cinema degli anni Trenta. Girato in un'epoca essenzialmente neorealista, sembra la negazione di quei valori, perché è un dramma in costume, basato su avvenimenti di fantasia. Invece, il film riflette l'atmosfera del tempo: racconta la storia della schiava Fabiola, simbolo delle sofferenze del cristianesimo delle origini e raffigura la quotidianità, attraverso i gesti

²⁷² Il film fu finanziato anche dalla sezione autonoma credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro; in un appunto per il sottosegretario di Stato l'Ufficio Centrale per la Cinematografia indicava la necessità di reperire altri fondi in quanto mancavano i mezzi necessari: circa tre milioni di lire. Per questo, trattandosi di un film di eccezionale importanza domandava un ulteriore prestito con i fondi della banca stessa nel caso che la sezione autonoma credito cinematografico non avesse alcuna disponibilità. *Germania anno zero*, Archivio Centrale dello Stato, CF16-5000 (1946-1965) 0304/CF 443, busta n. 4.

²⁷³ *Allemagne année zéro* ha percepito un finanziamento dal Crédit Nationale (cod. CN26-B20).

²⁷⁴ *Fabiola* costituisce una sorta di simbolo precursore del grande cinema americano, a partire da *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1950) fu il primo kolossal americano girato a Roma. E. Lonero, A. Anziano, *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, ANCCI Editrice, Roma 2004, p. 162.

di persone semplici, e tutto il modo in cui è narrata, con l'attenzione ai dettagli e agli umili gesti della quotidianità, si contrappone proprio a scene solenni e a un'estetica sovraccarica.

La collaborazione internazionale nel campo della produzione cinematografica sembrava aver trovato nell'istituto della coproduzione la formula tecnico-giuridica più efficace che trovò un'applicazione particolarmente vantaggiosa nel caso della cooperazione industriale italo-francese, per effetto di una legislazione a favore della cinematografia nazionale, che considerava il film dichiarato «nazionale» un prodotto commercialmente più quotato, nel suo mercato interno, rispetto agli altri film stranieri importati. Il film come prodotto industriale poteva quindi essere simultaneamente offerto al consumo (e quindi alla programmazione) in uno, due o più mercati senza aggravio di spese, se non quella di stamparne delle copie aggiuntive (i produttori disponevano ciascuno nel proprio Paese di un film nazionale da sfruttare). Inoltre, era protetto dalle norme applicate da ciascun Paese, come ad esempio contributi, premi di qualità, programmazione obbligatoria, credito cinematografico, sgravi e abbuoni fiscali, dazi protettivi, ecc. In tal modo, il film coprodotto assumeva la connotazione di prodotto industriale «protetto». In assenza di questi presupposti non vi era alcuna convenienza a produrre un film in regime di coproduzione per ottenere ad esso un duplice riconoscimento di nazionalità, anziché produrlo in uno dei due Paesi ed esportarlo nell'altro. Queste congetture contribuirono allo sviluppo delle coproduzioni italo-francesi in maniera decisiva rispetto alle coproduzioni italo-tedesche ed italo-austriache (in entrambi i casi non esistevano leggi nazionali che spingessero i produttori a realizzare film in coproduzione). In tal senso, le coproduzioni con la Francia riuscirono a soddisfare sia pure limitatamente ad una coppia di mercati, l'esigenza di un mercato comune per i film, assicurando a questi le possibilità di sfruttamento e di recupero dei costi notevolmente più ampie.

Negli anni Cinquanta le coproduzioni assunsero un ruolo di rilievo nel consolidare la produzione europea per contrastare la concorrenza del cinema hollywoodiano. Quest'ultimo si orientò verso la produzione di film di alto livello spettacolare per resistere alla concorrenza della televisione, quando si diffusero su larga scala i film a colori e nuovi dispendiosi sistemi di ripresa il mercato internazionale restò dominato da una tipologia di film dal costo proibitivo per le singole industrie europee. Per riuscire a sostenere una

competizione su questo terreno la cinematografia europea trovò nella coproduzione un sistema efficace per riunire le proprie forze e contendere il passo ai film americani, sia sui propri mercati nazionali che sui mercati esteri.

In quegli anni si erano compiuti i primi passi verso la costruzione di un'unione fra le nazioni del vecchio continente, con l'idea di creare un «Pool» del cinema²⁷⁵ che indirizzasse i suoi sforzi a favorire effettivamente le singole produzioni nazionali europee nei confronti delle troppe barriere esistenti, molte di ordine pratico, dalla spedizione dei film da un Paese all'altro, al trasferimento degli incassi in lenti clearing, alle complicate operazioni di importazione ed esportazione, alle molte servitù doganali, alle varietà di criteri delle varie censure, ecc.

Quell'orizzonte produttivo sviluppatosi nel vecchio continente dalla metà degli anni Venti fino alla metà dei Trenta di un cinema definito «europeo», prefigurava in realtà alcuni aspetti del discorso che sarebbe stato ripreso da Eitel Monaco nel suo articolo sull'utilizzo della formula delle coproduzioni per sviluppare l'industria cinematografica in Europa.²⁷⁶

La strada era stata spianata nell'immediato dopoguerra anche grazie al contributo della cinematografia italiana, che sottoscrisse i primi accordi commerciali per le coproduzioni tra le nazioni. In seguito, si sarebbe manifestata, nei successivi accordi internazionali, la tendenza a determinare con una maggiore elasticità i requisiti e le modalità di realizzazione dei film di coproduzione.

²⁷⁵ M. G., "Verso un "pool" del cinema?", *La Stampa*, 14 maggio 1953, p. 3.

²⁷⁶ *Filmcritica*, n. 22-23 marzo-aprile 1953, p. 91.

Bibliografia

Bianco & Nero n. 4 4 aprile 1938: 74-99.

Comædia 13 febbraio 1935.

Gente nostra n. 4 25 gennaio 1931.

22 luglio 2019. <<http://www.italiataglia.it/>>.

Kines 7 gennaio 1928.

Lo schermo, n. 6 giugno 1941: 12.

Daily Express, December 7, 1931 7 December 1931.

A., Genina. «Commedie e film musicali.» *La Stampa* 9 gennaio 1934: 6.

A.S. Rossholm. *Reproducing Languages, Translating Bodies, Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film*. Stockholm: Stockholm University, 2006.

«Accord cinématographique franco-italien signé à Paris le 19 octobre 1949.» *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, n. 11, p. 154. 14 gennaio 1952.

«Accordo commerciale tra l'Italia e la Francia del 22 dicembre 1946.» *Gazzetta Ufficiale*, n. 140 p. 2116. 18 giugno 1948.

Adamoli. *Note di Adamoli in merito allo studio di Gerbi sul mercato cinematografico italiano, 1° marzo 1933, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 309, fs. 3, 1932 -1934*. Milano, 1932 - 1934.

Almanacco del cinema italiano: 1939. Roma: Società Anonima Editrice Cinema, 1939.

Anonimo. *Cinemundus* n. 6-7, 17-24 febbraio (1934): 2.

—. «Amore. Il nuovo film di Carlo L. Bragaglia.» *Varietas*, n. 367-8 luglio-agosto 1935: XXVIII-XXIX.

Antonioni, M. «La nuova colonia.» *Cinema*, n. 92 25 aprile 1940: 255-257.

«Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino.» *fondo Discina-Scalera, fascicolo A 329/2*. s.d.

Argentieri, M. «Autarchia e internazionalità.» O. Caldiron, L. Miccichè, (Ed.),. *Storia del cinema italiano, Volume V (1934-1939)*. Roma, Venezia: Bianco e nero, Marsilio, 2006.

—. *L'asse cinematografico Roma-Berlino*. Napoli: Edizioni Libreria Sapere, 1986.

Aristarco, G. «Cannes: Set Up - Secondo Tempo.» *Cinema*, n. 23 30 settembre 1949.

- Astolfi, A. *Il contratto di joint venture: la disciplina giuridica dei raggruppamenti temporanei di imprese*. A. Giuffrè, 1981.
- B. «"Roma-Parigi" .» *Cinema*, n. 76 15 dicembre 1951: 317.
- b. «Cinema gira. Francia.» *Cinema*, n. 39 30 maggio 1950: 292.
- Bächlin, P. *Il cinema come industria: storia economica del film*. Milano: Feltrinelli, 1958.
- Bafile, P. «La co-produzione nell'economia cinematografica.» *Lo Spettacolo*, a. XIV n. 2, aprile-giugno 1964: 124-149.
- Baubeau P., d'Hautefort A. L., Lescure M. *Le Credit National: histoire publique d'une societe privée, 1919-1994*. Paris: Lattes, 1994.
- Bernardini, A. *Il cinema sonoro 1930-1969*. Roma: Anica, 1992.
- Bernardini, A. «Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo.» G.P. Brunetta, (ed.). *Storia del cinema mondiale, Volume primo, L'Europa, Miti. Luoghi, Divi*. Torino: Einaudi, 1999.
- Bernardini, Aldo. *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi 1947-1993*. Annecy: Rencontres du cinema italien d'Annecy, 1993.
- Blanchar, P. «P. Blanchar, "Comment je suis devenu 'L'Homme del nulle part'."» *Le Journal* 19 febbraio 1937: 8.
- Bock, H.-M., Venturini, S. (cur.). «Multiple and Multiple-language Versions II/Versions Multiple II.» *Cinéma & Cie n. 6* (Spring 2005).
- Bono, F., Roschlau, J. (cur.). *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München: Cinegraph - Richard Boorberg Verlag, 2011.
- Bosio, G. «Nei cantieri romani.» *La Stampa* 26 giugno 1934: 6.
- . «Si lavora nei cantieri romani. Le due versioni di Marcia nuziale.» *La Stampa* 9 ottobre 1934: 6.
- Bouissonouse, J. «Sa Majesté monsieur Dupont', ou la technique ne suffit pas.» *Ce soir* 20 dicembre 1950: 4.
- Brescia, M. «Il premio ai responsabili di un deficit.» *Il Tevere* 4 settembre 1933.
- Brunetta, G. P. «I cinquant'anni dell'Anica. Appunti per una storia dell'Anica.» *Cinema d'oggi: settimanale d'informazioni cinematografiche n. 18-19* 20 ottobre 1994.
- . *Il cinema neorealista italiano - Storia economica, politica e culturale*. Roma, Bari: GLF Editori Laterza, 2009.
- Brunetta, G.P. "Il cinema del regime 1929-1945", *Storia del cinema italiano volume 2 1895-1945*. Roma: Editori riuniti, 2001.
- Buccheri, V. *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*. Milano: Vita & Pensiero, 2004.

- Cabrerizo, F. *Tiempo de mitos: las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.
- Cannistraro, P. V. *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- Caranti, C. «I mutamenti nelle strutture produttive.» Quaresima, L. *Storia del cinema italiano vol. IV, (1924-1933)*. Venezia: Marsilio: edizioni di Bianco & Nero, 2014. 42-54.
- Carpiceci, S. «Il "commendatore" Carmine Gallone.» O. Caldiron, L. Miccichè, (Ed.). *Storia del cinema italiano vol. V (1934 – 1939)*. Venezia: Marsilio: Edizioni di Bianco & nero, 2006. 253-264.
- Castello, G. C. «Retrospective. Sissignora.» *Cinema, n. 39* 30 maggio 1950: 314.
- Cescotti, D. (cur.). «La principessa Tarakanova.» *Il fondo Riccardo Zandonai, Segnatura SZ 41-49*. s.d.
- Choukroun, J. *L'euphorie des premières années du parlant, Comment le parlant a sauvé le cinéma français, une histoire économique 1928-1939*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
- «Cinecittà.» *L'Eco del cinema n. 6/163* giugno 1937: 51-56.
- «Cinema.» *Il Dramma, n. 199* 1 dicembre 1934: 42.
- Clément, R. «La nazionalità del film.» *Cinema Nuovo, n. 129* 15 aprile 1958: 232.
- Comand, M., Menarini, R. *Il cinema europeo*. Roma: GLF editori Laterza, 2006.
- Comin, J. «Schermi italiani 1937-38.» *Lo schermo, n. 8* agosto 1937: 23.
- Corsi, B. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- Corsi, B. «L'utopia dell'unione cinematografica europea.» (G.P. Brunetta, cur.). *Storia del cinema mondiale, L'Europa: miti, luoghi, divi, vol. I*. Torino: Einaudi, 1999. 721-735.
- Di Chiara, F. «Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt.» *Illuminace, Vol. 25, n. 3* (2013): 37-49.
- di Giammatteo, F. «I film.» *Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia, n. 2* febbraio 1950: 84.
- «Diffusione del film italiano in Spagna.» *Lettera Ministero della Cultura popolare n. 1490, fasc. 1900 4.1*. 1940.
- «Diffusione del film italiano in Spagna, Lettera n. 1490/D./ 23 febbraio 1940 ACS serie Affari generali, b. 76, fasc. 471.9.» 1926-1944.

- «Documenti. La produzione italiana dal 1930 in poi.» AA.VV. *Quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia*, n. 4. Roma: Bianco & Nero, 1938. 74-99.
- Durovicová, N. (cur.). «Multiple and Multiple-language Versions /Versions Multiple I.» *Cinéma & Cie* n. 4 (Spring 2004).
- «È nata cine-città.» *Eco del cinema*, n. 5/162 maggio 1937: 3-4.
- «European Motion-Picture Industry in 1932.» *Trade Information Bulletin* no. 815 (1932): 154.
- F. «Senza titolo.» *La rivista del cinematografo*, n. 3 marzo 1942: 33-34.
- F., Gatta. *Il teatro al cinema: la lingua dello schermo negli anni Trenta*. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- F., S. «Corriere di Cinelandia, La quinta «Cines».» *Il Corriere della Sera* 6 marzo 1934: 5.
- Farassino, A. «Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre.» Brunetta, G.P. (ed.). *Storia del cinema mondiale, Volume primo, L'Europa, Miti. Luoghi, Divi*. Torino: Einaudi, 1999.
- «Favorevoli e non.» *Filmcritica*, n. 22-23 marzo-aprile 1953: 109-114.
- Favre, S. «La nuova cinematografia.» *Lo Schermo*, n. 8 agosto 1941: 6-7.
- «Film di coproduzione "Le mura di Malapaga" .» 15466/CF 0022. 12 agosto 1950.
- Fiorentino, F., Ferrara, G. *Storia dell'industria cinematografica, Volume 1, parte seconda*. Roma: Accademia S.r.l. Roma, 1971.
- Freddi, L. *Il cinema: il governo dell'immagine*. Roma: Gremese, 1994.
- Friedemann, A, Franceschetti, G. C. *Il periodo del muto*. Torino: Associazione F.E.R.T., 1999.
- G., M. «Dietro lo schermo.» *La Stampa* 22 dicembre 1936: 3.
- G., Vincendeau. «Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple Language Version.» *Screen* 29 n. 2 (Springs 1988).
- Genina, A. «A. Genina, "La storia di una gondola senza chimere.» *Lo Schermo*, n. 3 marzo 1936: 21-22.
- . «Collaborazioni.» *La Stampa* 6 giugno 1933: 5.
- «Germania anno zero.» *Archivio Centrale dello Stato*, CF16-5000 (1946-1965) 0304/CF 443, busta n. 4. s.d.
- Giannelli, E. «"Coproduzione".» AA.VV. *Enciclopedia dello spettacolo, vol. III*. Roma: Le Maschere, 1956. 1414.
- . *Appunti sugli aspetti economici della cinematografia*. Roma: Centro sperimentale di cinematografia, 1954.
- . *Cinema Europeo*. Roma: Icas Edizioni dell'Ateneo, 1953.

- Gili, J. A., Tassone, A. *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*. Milano: Il Castoro, 1995.
- Giordani, P. *Relazione sulla situazione della S.A. Stefano Pittaluga, 15 maggio 1934, AS BCI SOF, serie VI, cart. 311, fs. 4*. Milano, 1934 - 1936.
- Giovannetti, E. «Terra madre.» *Il Giornale d'Italia* 9 ottobre 1930.
- Gobetti, P. «Gli esordi di Soldati.» *Nuovo spettatore*, n. 14 1992: 175-192.
- «Grande successo di Casta Diva a Messico.» *Eco del Cinema*, n. 154 settembre 1936: III.
- Guidi, G. «Regionalismo e coproduzione.» *Filmcritica*, n. 22-23 marzo-aprile 1953: 101-104.
- Higson, A., Maltby, R. *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. University of Exeter Press, 1999.
- Holba, H. *Illustrierter Film-Kurier 1924-1944: 3518 Programmhefte*. Wiesbaden: Deutsches Institut Fur Film Und Fernsehen, 1972.
- «I mercati cinematografici stranieri.» *Kinema* maggio 1931: 91.
- «I nuovi orientamenti della Pittaluga – Cines.» *Cinemundus*, n. 7-8 11-18 marzo 1934: 1.
- «Il biglietto da visita dell'industria italiana.» *La domenica del cinema*, n. 8 22 febbraio 1931: 8.
- «Il comm. Pittaluga a Berlino.» *Cinemondo* n. 74 20 ottobre 1930: 20.
- «Il Fu Mattia Pascal.» *Varietas*, n. 378 giugno 1936: 22.
- «Il successo berlinese della "Canzone dell'Amore".» *Kinema* febbraio-marzo 1931: 90.
- «Inizio lavorazione di Il Fu Mattia Pascal.» *Eco del cinema*, n. 156 novembre 1936: III.
- «Inizio lavorazione di Jungla.» *Lo Schermo*, n. 9 1941: 14.
- «Irma Gramatica interprete Pirandelliana.» *Eco del cinema*, n. 153 agosto 1936: 19.
- Klößner-Draga, U. *Renate Müller - Ihr Leben ein Drahtseilak*. Verlag Kern GmbH, 2006.
- L. G. «Prima Comunione.» *Rivista del Cinematografo*, n. 11 novembre 1950: 24-26.
- L., Wahl. «La Marche nuptiale.» *Pour Vous*, n. 322 17 gennaio 1935: 7.
- «L'accordo italo-francese del '49.» *Cinemundus*, n. 14 (1949).
- «L'accordo Luce-Ufa.» *Rivista del cinematografo*, n. 6-7 giugno-luglio (1928): 88-89.
- «La bellezza del diavolo, Annexe n. 1-2, Archivio Centrale dello Stato.» *CF 16-5000 (1946-1965)*, busta n. 8, fascicolo CF759. 28 gennaio 1949.
- «La cinematografia italiana nel momento attuale.» *Gazzetta di Venezia* 19 agosto 1937: 3.
- «La Cinematografica italiana nel discorso del Ministro Pavolini alla Camera di Fasci e delle Corporazioni.» *La Rivista cinematografica*, n. 6 giugno 1940: 2-3.

- «La città canora.» *Kinema* ottobre 1930: 41-46.
- «La Marche nuptiale.» *Cinemonde*, n. 326 17 gennaio 1935: 53.
- «La Nascita di Salomé.» *Eco del cinema*, n. 1/206 gennaio 1941: 4.
- «La preparazione del Fu Mattia Pascal.» *Eco del cinema*, n. 154 settembre 1936: III.
- «La principessa Tarakanova.» *Le grandi film*, n. 3 marzo 1938.
- «La provincialina.» *Cinemundus*, n. 6-7 17-24 febbraio 1934: 4.
- «La ricostruzione d'un grande teatro a Cine-città.» *Varietas*, n. 394 ottobre 1937: 55.
- «La ripresa di 'Tarakanova'.» *Gazzetta di Venezia* 24 settembre 1937: 4.
- «La segretaria privata.» *Cine-Gazzettino* 23 dicembre 1931.
- «La signorina dell'autobus con Antonio Gandusio.» *Il Popolo di Trieste* 9 settembre 1933.
- «Ladro di donne.» *Cinemundus*, n. 10 13 marzo 1937: 6.
- «Le mura di Malapaga / Au-delà des Grilles.» *Archivio Centrale dello Stato*, 17285/CF 0022. 9 agosto 1951.
- «Le nuove programmazioni della Generalcine.» *La rivista cinematografica*, n. 1 gennaio 1940: 11.
- «Le risonanze internazionali del film su Bellini.» *Cinemundus*, n. 45 2 dicembre 1934: 1.
- «Legge 4 novembre 1965, n. 1213, Nuovo Ordinamento dei Provvedimenti a favore della Cinematografia.» *Gazzetta Ufficiale* n. 282 . 12 novembre 1965.
- Lehnick, O. «La Camera Internazionale del Film.» *Cinemundus*, n. 22 3 luglio 1937: 2.
- Lemmi, D.A. «Ha trovato un miliardo.» *Cinema nuovo*, n. 53 25 febbraio 1955: 130-131.
- «L'Europa Film.» *Eco del cinema*, 153 agosto 1936: VIII.
- «Liebeslied.» *Berliner Morgenpost* 24 gennaio 1931.
- «Liebeslied.» *Der Film*, n. 4 24 gennaio 1931.
- Lonero, E. *Il cinema di Stato in Italia. Storia di un fallimento*. Roma: Aracne, 1998.
- Lonero, E., Anziano, A. *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*. Roma: ANCCI Editrice, 2004.
- Loverso, G. «L'industria del cinema.» *Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia*, n. 8 31 agosto 1938: 34-65.
- M. Montanari, G. Ricciotti, Firenze 1953. *La disciplina giuridica della cinematografia*, 1° volume. Firenze: C. Cya, 1953.
- M., Cangini. «Nomi e cifre nuovi.» *Lo Schermo*, n. 4 novembre 1935: 32.

- M., G. «“Dietro lo schermo, “Luigi Freddi e il dr. Rabinovitsch, di «La gondola produttore delle chimere» a una ripresa del film (foto).» *La Stampa* 8 ottobre 1935: 3.
- . «Dietro lo schermo.» *La Stampa* 17 maggio 1938: 3.
- . «Dietro lo schermo.» *La Stampa* 22 dicembre 1936: 3.
- . «Dietro lo schermo.» *La Stampa* 8 ottobre 1935: 3.
- . «Dietro lo schermo. Un nuovo accordo.» *La Stampa* 4 gennaio 1938: 3.
- M., Gromo. «Sullo schermo: La gondola delle chimere di A. Genina.» *La Stampa* 4 marzo 1936: 4.
- M., Montabré. «À Rome, des acteurs français dans "La Marche nuptiale".» *Pour Vous*, n. 308 11 ottobre 1934: 10.
- Malavasi, L. «Internazionalismo, europeismo e italianità: modernità e rinascita del cinema nazionale.» R. De Berti, M. Locatelli (cur.). *Figure della modernità nel cinema italiano 1900-1940*. Firenze: ETS, 2008. 270.
- Malavasi, L. *Mario Soldati*. Milano: Il Castoro cinema, 2006.
- Manetti, D. «Un'impresa (quasi) centenaria del cinema italiano: La Titanus dal 1928 ai giorni nostri.» V. Ferrandino, M. R. Napolitano. *Storia d'impresa e imprese storiche. Una visione diacronica*. Milano: FrancoAngeli, 2014. 267-305.
- . *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*. Milano: FrancoAngeli, 2012.
- «Marcia nuziale.» *Varietas*, n. 365 maggio 1935.
- Marotta, G. *Il cinema tedesco : organizzazione, dirigenti, case di produzione, registi, attrici, attori*. Roma: Germania Film S.A, 1942.
- «Martha Eggerth sarà Casta Diva.» *Cinemundus*, n. 40 28 ottobre 1934: 2.
- Marulli, F. *Cinemalia* 2 febbraio 1928.
- «Maurice Chevalier e Betty Stockfeld nel film di Ludovico Toeplitz L'amato vagabondo (foto).» *Eco del cinema*, n. 153 agosto 1936: 32.
- Mazzei, L. «I quotidiani di regime : "Il Popolo d'Italia" e " Il Tevere".» O. Caldiron, L. Miccichè, (Ed.). *Storia del cinema italiano Volume V, (1934-1939)*. Venezia: Marsilio, Edizioni di Bianco & nero, 2006. 500-511.
- Menarini, R. «Il fenomeno delle co-produzioni.» Canova, G. *Storia del cinema italiano. Volume XI (1965-1969)*. Venezia: Marsilio: Edizioni di Bianco & Nero, 2002. 435-445.
- Monaco, E. «La scoperta dell'Europa.» *Filmcritica*, n. 22-23 marzo-aprile 1953: 91.
- Morreale, E. (cur.). *Mario Soldati e il cinema*,. Roma: Donzelli, 2009.

- Mosconi, E. *L'impressione del film: contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895 – 1945*. Milano: Vita & Pensiero, 2008.
- Nazionale, C. «Lettera prot. n. 2129/622, Segnatura SZ 41-49.» *Il Fondo Zandonai*. Roma, 2 ottobre 1970.
- Nicoli, M. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*. London, New York : Taylor & Francis, 2017.
- «Note sulla situazione economica e patrimoniale per l'esercizio 1933 del Gruppo Pittaluga», Parte I, 30 aprile 1934, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 311, fs. 1, p. 13.» s.d.
- «Notiziario Internazionale. Trenker e i Condottieri.» *Lo Schermo*, n. 4 aprile 1935: 43.
- Oli, G. Devoto e G. C. *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier, 1996.
- Palacio, M., Türschmann, J. (cur.). *Transnational Cinema in Europe*. Berlin: LIT Verlag, 2013.
- Palma, P. «Fabiola, storia di un appuntamento mancato: i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese.» *Schermi* 2 luglio-dicembre 2017: 109-129.
- Palma, P. Pozner, V. *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*. Paris: AFRHC - Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2019.
- Paolinelli M., Di Fortunato, E. *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Hoepli, 2005.
- «Paolo Giordani espone il suo programma.» *Eco del cinema*, n. 125 aprile 1934: 11.
- Pestelli, L. «"La difesa della lingua italiana. Se "la film,, era "comica,,» *La Stampa*, n. 76 30 marzo 1973: 3.
- Petrucci, A. «Necessità di una via d'uscita.» *Il Tevere* 30 gennaio 1934.
- Phillips, A. *City of Darkness, City of Light: Emigre Filmmakers in Paris 1929–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Piesse. «Senza titolo.» *Rivista del cinematografo*, n. 1 20 gennaio 1940: 11.
- Pitassio, F., Quaresima, L., (cur.). «Multiple and Multiple-language Versions III/Versions Multiple III.» *Cinéma & Cie*, n. 7 (Fall 2005).
- Prospetti contabili*, AS BCI, SOF, cart. 309, fs. 1. Milano, 1932 - 1934.
- Quaglietti, L. *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*. Roma: Editori riuniti, 1980.
- Quaresima, L. (cur.). *Cinema e rivoluzione. La via tedesca 1919-1932*. Milano: Longanesi, 1979.
- Quattrocchi, R. *Kines* (7 gennaio 1928).

- «Quo Vadis?» *Cine-gazzettino*, n. 37 12 settembre 1931: 2.
- R., M. «La produzione italiana dal 1930 in poi.» *Bianco & Nero*, n. 4 aprile 1938: 74-99.
- Raffaelli, S. «“Parole del cinema: coproduzione e comproduzione?” .» *Cinecritica* 5 aprile 1980: 33.
- «Rassegna cinematografica. Terra Madre - Sotto i tetti di Parigi.» *Il Corriere della Sera* 3 marzo 1931: 5.
- Redi, R. *La Cines: storia di una casa di produzione italiana*. Bologna: Paolo Emilio Persiani, 2009.
- . *Ti parlerò ... d'amor. Cinema fra muto e sonoro*. Torino: ERI, 1986.
- Regent, R. «Tarakanova.» *L'Intransigeant* 24 marzo 1938: 8.
- «Relazione di Adamoli sull'andamento del Gruppo nel 1932, AS BCI, SOF, cart. 309, fs. 1.» 1932.
- «Ripresa degli scambi franco-italiani.» *Cinemundus*, n. 47 16 dicembre 1934: 1.
- Roma, E. «La cinematografia: arte e industria. Della collaborazione tra nazioni.» *L'economia nazionale* n. 1 gennaio 1928: 187-189.
- . «La gondola delle chimere.» *Cinema Illustrazione*, n. 15 8 aprile 1936: 11.
- . «Sulla via degli accordi internazionali.» *L'economia nazionale*, n. 8 agosto 1928: 167-168.
- Rondi, G. L. «Il cinema degli incontri.» *Filmcritica*, n. n. 22-23 marzo-aprile 1953: 115-116.
- Rossi, U. «Il mondo delle coproduzioni.» (Ed.), S. Bernardi. *Storia del cinema italiano Volume IX (1954-1959)*. Venezia: Marsilio: Edizioni di Bianco & Nero, 2004. 431-441.
- S., G. «Tarakanova.» *Regards*, n. 221 7 aprile 1938: 18.
- Sabatello, D. «Rivelazioni su Il fu Mattia Pascal.» *Cinema Illustrazione*, n. 34 19 agosto 1936: 6-7.
- Sacchi, F. «La principessa Tarakanova.» *Corriere della Sera* 19 marzo 1938: 5.
- «Saltarello.» *Rivista italiana di cinetecnica*, n. 7 luglio 1931: 5.
- Salviucci, P. «Volti e Voci, Panoramica italiana del cinema.» *L'illustrazione romana* marzo 1939: 62-64.
- Sampieri, G. V. «Il capitale e il cinema.» *Film*, n. 7 12 marzo 1938: 10.
- Sansa, G. «Inchiesta sul cinema inglese.» *La Stampa* 22 marzo 1938: 2.
- Santarelli, G. «Prima Comunione.» *Rivista del cinematografo*, n. 12 dicembre 1950: 14-15.
- «Scambio commerciale o partecipazione industriale?» *Cinematografo*, n. 12 7 agosto 1927: 5.
- «Schermi e schermaglie.» *Cinemundus* n. 5-6 3-10 febbraio 1934: 2.

- «Selezione e disciplina nelle funzioni del Monopolio e Dichiarazioni del Ministro Alfieri sul Monopolio dei Film.» *Cinemundus*, n. 33 26 novembre 1938: 1.
- Semprebene, R. «Salvo D' Angelo,» Semprebene, R. *La Terra trema: prove tecniche del compromesso storico? Rapporti tra cinema e politica nel secondo dopoguerra*. Torino: Effata, 2009. 101-106.
- «Si gira a Venezia 'Tarakanova'.» *Gazzetta di Venezia* 16 settembre 1937: 5.
- «Situazione al 31 dicembre 1932: lettere e relazioni di Adamoli a Di Veroli; precisazioni di Adamoli a G. Malagodi, 23 gennaio - 16 febbraio 1933, AS BCI, SOF, serie VI, vol. 3, cart. 309, fs. 2 .» 1933.
- «Situazione del mercato tedesco alla fine del 1931.» *Scenario*, n. 6 luglio 1932: 70.
- Solaroli, L., Bizzarri, L. *L'industria cinematografica italiana*. Firenze: Parenti, 1958.
- Solmi, V. «Cronache della produzione italiana.» *Lo Schermo*, n. 9 settembre 1941: 13-14.
- . «Tutto per la gloria.» *Lo Schermo*, n. 6 giugno 1941: 12.
- «Sound Eliminates Much Export.» *Variety*, no. 6 21 november 1928.
- Spagnoletti, G. «Il modello tedesco.» Quaresima, L. (ed.). *Storia del cinema italiano, Volume IV (1924-1933)*. Venezia: Marsilio: Edizioni di Bianco & Nero, 2014.
- Spagnoletti, G. «Registi stranieri in Italia,» O. Caldiron, L. Miccichè, (Ed.). *Storia del cinema italiano, Volume V (1934-1939)*. Venezia: Marsilio: Edizioni di Bianco & nero, 2006. 265-274.
- «Tappe del cinema inglese.» *Scenario*, n. 5 giugno 1932: 21-24.
- «Terra di fuoco.» *Cinemundus*, n. 33 26 novembre 1938: 3.
- «Terra madre.» *Gente nostra*, n. 6 8 febbraio 1931.
- «Terra madre a New York.» *Cinemondo*, n. 101 5 dicembre 1931: 20-21.
- «Texte complet des accords franco-italiens.» *Le Film Francais. Le Journal corporatif du Cinéma*, 3^e année, n. 100 8 novembre 1946.
- «The Guilty Generation.» *Scenario*, n. 5 giugno 1932: 23.
- «Torna Vivian Romance.» *Lo schermo*, n. 10 ottobre 1941: 16.
- «Tradizione musicale.» *Cinemundus*, n. 11 20 marzo 1937: 3.
- «Tre desideri.» *Varietas*, n. 398 febbraio 1938: 34.
- «Tre giorni d'amore.» *Archivio Centrale dello Stato*, 14032/ CE205, CF 0022. 15 settembre 1948.
- Ugoletti, U. *Atlante economico statistico del cinema mondiale*. Roma: Edizioni SAET, 1959.

«Una notte con te.» *Fondo Pittaluga, segnatura A248/11, Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino*. s.d.

V., Marinucci. «La produzione multilingue.» *Cinemondo*, n. 94 20 agosto 1931: 5-6.

—. «Rassegna dell'annata cinematografica 1930-31.» *Cinemondo*, n. 91 5 luglio 1931: 5-6.

«Verso film internazionale.» *Cinemundus*, n. 46 8 dicembre 1934: 1.

«Verso una feconda collaborazione Franco – Italiana.» *Cinemundus*, n. 42 11 novembre 1934: p.

Vice. «Cronache della produzione italiana.» *Lo schermo*, n. 10 ottobre 1941: 13-14.

Wahl, L. «La Dernière Berçeuse.» *Pour-Vous*, n. 134 11 giugno 1931: 5.

Waintrop, E. *Au-delà des grilles-Le mura di Malapaga, XXXIII edizione Festival del cinema ritrovato*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2019.

«Wera Mirzewa.» *Cinematografo*, n. 22 25 dicembre 1927: 14-15.

www.anica.it. s.d. 15 11 2019.

www.bnf.fr/fr. s.d. 15 03 2019.

www.cinematheque.fr/sites-documentaires/credit_national/rubrique/historique-de-l-institution-histoire-du-credit-national-1919-1996.php. s.d. 25 10 2019.

www.filmportal.de/. s.d. 11 05 2018.

Zagarrio, V. «Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari.» AA.VV. *Storia del cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2004.

Zagarrio, V. «Schizofrenie del modello fascista.» O. Caldiron, L. Micciché, (Ed.). *Storia del cinema italiano, Volume V (1934-1939)*. Roma, Venezia: Bianco & Nero, Marsilio, 2006. 37-61.

Indice dei film

- 13 *Uomini e un cannone*, di G. Forzano (1936), 74, 74n, 93
- Accade a Damasco / Sucedió en Damasco*, di J. L. Rubio (1943), 99
- Amami, Alfredo!* Di C. Gallone (1940), 82
- Amanti senza domani* di M. L'Herbier (1941), 102
- Amanti senza speranza*, di C.-Jacque (1947), 129
- Amo te sola*, di M. Mattòli (1935), 90, 93
- Amore (1935)
- Amore di ussaro / El último húsar*, di L. Marquina (1940), 98
- Anonima Roylott*, di R. Matarazzo (1936), 89
- Argine*, di C. D'Errico (1938), 95
- Arma bianca*, di F. M. Poggioli (1936), 93
- Assenza ingiustificata*, di M. Neufeld (1939), 88
- Atlantis*, di E. A. Dupont (1930), 16n
- Au-Delà des Grilles / Le mura di Malapaga*, di R. Clément (1949), 137, 138, 139, 143
- Beatrice Cenci*, di G. Brignone (1941), 106
- Buon giorno Madrid!*, di G. M. Cominetti (1942), 99
- Camicia nera* di G. Forzano (1933), 48, 93
- Camicia nera*, di G. Forzano (1933), 48, 93
- Campo di Maggio (1935)
- Capitan Tempesta / El capitán Tormenta*, di C. D'Errico (1942), 98
- Carmen de la Triana / La cortigiana di Siviglia*, di F. Rey (1938), 91
- Carmen tra i rossi / Frente de Madrid*, di E. Neville (1939), 97
- Carmen*, di C. Jaque (1942), 104
- Casa lontana / Der Singende Tor*, di J. Meyer (1939), 84
- Casta Diva / The Divine Spark / Maddalena*, di C. Gallone, (1935), 54, 55, 56, 55n, 56n
- Castelli in aria*, di A. Genina (1939), 72, 72n

Cavalleria, di G. Alessandrini (1936), 77, 95
Cento di questi giorni, di A. e M. Camerini (1933), 38
Centomila dollari, di M. Camerini (1940), 66, 88
Cercasi modella, di E. W. Emo (1932), 39, 44n
Chateau de verre (Il castello di vetro) / L'amante di una notte, di R. Clément (1949), 133
Chi è più felice di me! di G. Brignone (1938), 93
Come le foglie, di M. Camerini (1934), 95
Condottieri, di L. Trenker (1937), 60, 63, 63n, 64, 64n, 92
Contessa di Parma, di A. Blasetti (1937), 95
Corte d'assise, di G. Brignone (1931), 36
Cuor di vagabondo, di J. Epstein (1936), 64
Dactylo, di W. Thiele (1931), 30
Daniele Cortis, di M. Soldati (1947), 129
De drie wensen, di K. Gerron (1937), 65
Der andere, di R. Wiene (1930), 31
Der singende Stadt / La città canora / City of Song, di C. Gallone (1930), 23
Diario di una donna amata, di H. Kosterlitz (1936), 64, 64n
Die 3 Groschen-Oper / L'Opéra de quat'sous, di W. Pabst (1931), 28
Die drei von der Tankstelle, di W. Thiele (1930), 29
Die Flucht in den Zirkus (1926), 8
Die Liebe des Maharadscha / Una donna tra due mondi, di A. Rabenalt (1936), 64
Die Privatsekretärin, di W. Thiele (1931), 29, 33, 26
Divine armonie, di C. Gallone (1938), 82
Dopo divorzieremo / El marido provisional, di N. Malasomma (1940), 98
Dora o le spie / Dora la espia, di R. Matarazzo (1943), 99
Dreaming Lips, di P. Czinner, L. Garmes (1935), 45n
Drie wensen (1937)
Due cuori felici, di B. Negroni (1932), 39
Due donne innamorate, di C.-Jaque (1941), 102
È tornato carnevale, di R. Matarazzo (1937), 90, 92
Eravamo sette sorelle, di N. Malasomma (1937), 90, 93

Eve cherche un père, di M. Bonnard (1933), 42
Fabiola, di A. Blasetti (1949), 122n, 130, 146
Febbre / Fiebre, di P. Zeglio (1943), 99
Fiacre 13 / Fiacre n. 13, di R. André e M. Mattòli (1948), 130
Fiesta (1940)
Fortuna / Lluvia de millones, di M. Neufeld (1940), 97
Fuochi d'artificio, di G. Righelli (1938), 95
Germania anno zero / Allemagne année zéro, di R. Rossellini (1948), 145, 146, 146n
Giungla (1941) / *Vom Schicksal verweht*, di N. Malasomma, (1942), 85
Gli esiliati del Volga / Heimveh, di G. Righelli (1927), 9
Gli squali della morte, di E. E. Reinert (1947), 108
Gli ultimi giorni di Pompei, di M. L'Herbier e P. Moffa (1950), 122n
Hanno rapito un uomo, di G. Righelli (1938), 94
Histoire de rire, di M. L'Herbier (1941), 102
Hundert Tage, di F. Wenzler (1935), 54
I cosacchi del Volga, di A. Wolkoff (1936), 75
I due sergenti, di E. Guazzoni (1936), 93
I figli della notte / Los hijos de la noche, di A. Vergano, B. Perojio (1939), 97
I fratelli Castiglioni, di C. D'Errico (1937), 89, 93
I nostri sogni, di V. Cottafavi (1943), 66
I tre desideri, di G. Ferroni e K. Gerron (1937), 65, 66, 95
Il canale degli angeli, di F. Pasinetti (1934), 48
Il caso Haller, di A. Blasetti (1933), 31, 39, 45
Il conte di Montecristo, di R. Vernay (1943), 104
Il corriere segreto / Der Geheme Kurier, di G. Righelli (1928), 8
Il Corsaro Nero, di A. Palermi (1937), 93
Il dominatore / The Dictator, di V. Saville (1934), 48
Il dominio delle tenebre / Svengali!, di G. Righelli (1927), 9
Il dottor Antonio, di E. Guazzoni (1937), 90
Il Fu Mattia Pascal / L'homme de nulle part, di P. Chenal e C. Stengel (1937), 11, 64, 66, 67n
Il grande appello, di M. Camerini (1936), 77, 89, 92

Il leone di Damasco / El leon de Damasco, di C. D'Errico e E. Guazzoni (1942), 98

Il maestro del mondo, di G. Righelli (1927), 8

Il matrimonio segreto, di C. Mastrocinque (1943), 99

Il mio cuore appartiene solo a te / Dir gehört mein Herz / Marionette, di C. Gallone (1938), 84

Il peccato di Rogelia Sanchez / Santa Rogelia, di C. Borghesio e R. de Ribón, (1940), 97

Il pirata sono io! / El pirata soy yo, di M. Mattòli (1940), 98

Il presidente della Ba. Ce. Cre. Mi., di G. Righelli (1933), 45

Il presidente, di G. Righelli (1927/28), 8

Il prigioniero di Santa Cruz / El prisionero de Santa Cruz, di C. L. Bragaglia (1941), 98

Il segreto inviolabile / Su mayor aventura, di J. F. De Gomar (1939), 97

Il serpente a sonagli, di R. Matarazzo (1935), 90, 93

Il signor Max, di M. Camerini (1937), 93

Il solitario della montagna, di W. De Liguoro (1931), 36

L'assassin a peur de la nuit, di J. Delannoy (1943), 102

L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar, di A. Genina (1940), 97

L'éternel retour, di J. Delannoy (1943), 102

L'impiegata di papà, di A. Blasetti (1934), 45

L'ispettore Vargas / El inspector Vargas, di G. Franciolini e F. Aguilera (1940), 98

L'uomo del romanzo / Yo' soy mi rival, di M. Bonnard e L. Marquina, (1940), 98

L'uomo della legione / El hombre de la Legiôn, di R. Marcellini (1940), 97

La beauté du Diable, di R. Clair (1949), 122n, 130, 133n

La bellezza del diavolo, di R. Clair (1950), 122n, 129, 130, 131, 132n, 137n

La bohème (La Vie de bohème), di M. L'Herbier (1945), 103, 104

La boîte aux rêves, di Y. Allegret (1943), 102

La canzone del cuore / Die Stimme des Herzens, di K. H. Martin (1937), 83

La canzone del sole, di M. Neufeld (1933), 40, 44, 45, 46

La canzone dell'amore, di G. Righelli (1930), 29, 31, 44

La Chartreuse de Parme / La Certosa di Parma, di C.-Jacque (1947), 129

La commedia della felicità / La comédie du bonheur, di M. L'Herbier (1940), 101

La corona di ferro, di A. Blasetti (1941), 106

La damigella di Bard, di M. Mattòli (1936), 90, 93

La dernière berceuse, J. Cassagne (1931), 31, 34, 34n
La fanciulla dell'altro mondo, di G. Righelli (1934), 45
La figlia del Corsaro Verde, di E. Guazzoni (1940), 106
La gondola delle chimere / La Gondole aux chimères, di A. Genina (1936), 36, 62n
La grande Caterina / Catherine the Great, di P. Czinner (1934), 48
La kermesse eroica / La Kermesse Héroïque, di J. Feyder (1935), 26
La lanterna del diavolo, di C. Campogalliani (1931), 36
La marcia nuziale / La Marche nuptiale di M. Bonnard (1934), 52, 52n
La mazurka di papà, di O. Biancoli (1938), 90, 92
La prigioniera dell'isola (1946) / *La danse de la mort*, di M. Cravenne (1947), 129
La principessa Tarakanova / Tarakanowa / Princess Tarakanova di F. Ozep e M. Soldati (1938), 63, 68, 69, 70, 70n, 95
La provincialina (Die Unschuld vom Lande), C. Boese (1933), 40, 40n
La ragazza dal livido azzurro, di E. W. Emo (1933), 39
La revanche de Baccarat (1947) / *La rivincita di Baccarat* (1948), di J. De Baroncelli, 130
La scala, di G. Righelli (1931), 36
La segretaria privata, di G. Alessandrini (1931), 30
La signora di Montecarlo / L'inconnue de Montécarlo, di M. Soldati e A. Berthomieu, (1938), 70n
La signora di tutti, di M. Ophüls (1934), 50, 51, 51n
La signorina dell'autobus, di N. Malasomma (1933), 42, 42n
La telefonista, di N. Malasomma (1932), 39
La Wally, di G. Brignone (1931), 29, 37
Ladro di donne, di A. Gance (1937), 64, 65, 65n
L'amato vagabondo / The Beloved Vagabond / Le vagabond bien-aimé, di K. Bernhardt (1936), 48, 48n
L'armata azzurra, di G. Righelli (1932), 36, 37
Le Capitaine Fracasse (Capitan fracassa), di A. Gance (1943), 103
Le Dessous des cartes, di A. Cayatte (1947), 130
Le Procureur Hallers, di R. Wiene (1930), 31
Le sei mogli di Enrico VIII / The Private Life of Henry VIII, di A. Korda (1933), 47, 48

L'eredità dello zio buonanima, di A. Palermi (1934), 95
Les Beaux jours du Roi Murat / I 5 giorni di Re Murat, (1946) / *L'eco della gloria / Sorridete morte*, di T. Pathé (1947), 128
Les mystères des Paris, di J. De Baroncelli (1943), 102
Les visiteurs du Soir, di M. Carné (1942), 103
Les voyageurs de la Toussaint, di L. Daquin (1943), 103
Liebeslied, di C. J. David (1930), 31, 33, 33n, 34n
Liebeswalzer (Walzer d'amore), di W. Thiele (1930), 29
Lisetta, di C. Boese (1933), 39, 40, 45
Lo squadrone bianco, di A. Genina (1936), 76, 77, 77n, 89, 92
L'ombra del patibolo, di C.-Jacque (1947), 129
Lorenzino De Medici, di G. Brignone (1935), 95
Luce nelle tenebre, di M. Mattòli (1941), 106
Luci sommerse, di A. Migliar (1934), 90
L'ultima avventura, di M. Camerini (1932), 37
L'ultima pattuglia, di H. Selpin (1934), 75
L'uomo che sorride, di M. Mattòli (1936), 89, 93
L'uomo dall'artiglio / Die Pranke, di N. Malasomma e R. Steinhoff (1931), 31, 39
Ma non è una cosa seria, di M. Camerini (1936), 90, 93
Madame Buonaparte (1937, incompiuto), 64
Maddalena, di C. Gallone, v. *Casta Diva* (1935), 55
Manon Lescaut di C. Gallone (1940), 82
Manù, il contrabbandiere, di L. De Caro (1947), 130
Mariquilla Terremoto, di B. Perojo (1939), 91
Marius, di A. Korda (1931), 28n
Medico per forza, di C. Campogalliani (1931), 35
Mélo / Der Traumende Mund, di P. Czinner (1932), 45
Melodramma, di G. Simonelli (1934), 45
Men Like These, di W. Summers (1931), 16n
Mia moglie si diverte / Unsere kleine Frau, di P. Verhoeven (1938), 72
Miliardi, che follia!, di G. Brignone (1942), 66

Mille lire al mese, di M. Neufeld (1939), 66, 88

Mon gosse de père (1930) / *The Parisian* di J. De Limur (1931) 29

Musica per Gloria / Alles für Gloria, di C. Boese (1941), 85

Napoli d'altri tempi, di A. Palermi (1938), 95

Nascita di Salomé / El nacimiento de Salomé, di J. Choux (1940), 97, 98n

Ne sois pas jalouse, di A. Genina (1932), 61

Nerone, di A. Blasetti (1930), 35

Night Birds, di R. Eichberg (1930), 16n

Nina non far la stupida, di N. Malasomma (1938), 93

Non mi sposo più, di G. Amato (1942), 86

Non ti conosco più, di N. Malasomma (1936), 89, 93

Nous ne sommes pas mariés / Non siamo sposati, di B. Roland e G. Pons (1946), 128

Oggi sposi, di G. Brignone (1934), 45

Oltre l'amore, di C. Gallone (1940), 82

One Hour With You / Une heure près de toi, di E. Lubistch (1932), 28, 29

Ore 9: lezione di chimica, di M. Mattòli (1941), 106

Paisà, di R. Rossellini (1946), 145

Palio, di A. Blasetti (1932), 37

Papà Lebonnard / Le père Lebonnard, di J. De Limur (1939), 71

Paprika, di C. Boese (1934), 39, 40, 44, 45

Partire, di A. Palermi (1938), 95

Passaporto rosso, di G. Brignone (1935), 55n, 90, 93

Pastor Angelicus, di R. Marcellini (1942), 128, 128n

Pensaci Giacomino, di G. Righelli (1936), 95

Pergolesi, di G. Brignone (1932), 29, 37

Prima comunione, di A. Blasetti (1950), 122, 129, 131

Questi ragazzi, di M. Mattòli (1937), 90, 92

Quo Vadis, di M. LeRoy, (1950), 146n

Quo Vadis, di G. D'Annunzio (1923), 13n

Re burlone, di E. Guazzoni (1935), 92, 95

Re di denari, di E. Guazzoni (1936), 93

Regina della Scala, di G. Salvini e C. Mastrocinque (1936), 90, 93
Resurrectio, di A. Blasetti (1931), 36
Ritorno / Traummusik, di G. von Bolváry, (1940), 84
Rocamboles, di J. De Baroncelli (1948), 130, 131n
Roma città aperta, di R. Rossellini (1945), 145
Romanzo a passo di danza / Piruetas juveniles, di G. Cappelli e S. Valenti (1943), 99
Rosa di sangue, di J. Choux (1939), 71, 102n
Rose scarlatte, di G. Amato e V. De Sica (1940), 106
Rubacuori, di G. Brignone (1931), 36
Ruy Blas, di P. Billon (1948), 130, 131n
Sa Majesté Monsieur Dupont (titolo alternativo *Première Communion*), di A. Blasetti (1950), 122, 123
Saltarello, di C. J. David (1931), 35, 35n
Sancta Maria / La muchacha de Moscù, di P. L. Faraldo e E. Neville (1941), 98
Scarpe al sole, di M. Elter (1935), 55n, 56n 89, 92
Scipione l'Africano, di C. Gallone (1937), 60, 63, 64, 64n, 94,
Sentinelle di bronzo / Sentinela de bronce, di R. Marcellini (1937), 88, 89, 92
Sette giorni all'altro mondo, di M. Mattòli (1936), 95
Sinfonie di cuori / Du bist mein Glück, di K. H. Martin (1936), 83
Sissignora, di F. M. Poggioli (1941), 143, 143n
Sogno di Butterfly, di C. Gallone (1939), 88
Solo per te / Mutterlied, di C. Gallone (1937), 63, 68, 84
Stasera alle undici, di O. Binacoli (1937), 95
Stella del cinema, di M. Almirante (1931), 35
Stjenka Rosin, di A. Volkoff (1936), 75
Sunshine Susie, di V. Saville (1931), 30
T'amerò sempre, di M. Camerini (1933), 38
Terra di fuoco / Terre de feu, di M. L'Herbier (1938), 71
Terra madre, di A. Blasetti (1931), 31, 31n, 32n, 35, 35n
The Flame of Love, di R. Eichberg (1930), 16n
The Girl from Maxim's, di A. Korda (1933), 48

The Guilty Generation, di R. V. Lee (1931), 17n
Thirteen men and a gun, di M. Zampi (1938), 68, 74
Tosca, di J. Renoir e C. Koch (1940), 11, 98, 102, 106
Treno popolare, di R. Matarazzo (1933), 48
Trenta secondi d'amore, di M. Bonnard (1936), 89, 93
Turno di notte, di J. Faurez e B. Randone (1943) 104
Ultima fiamma / La última falla, di B. Perojo (1940), 97
Una donna tra due mondi, di G. Alessandrini (1936), 64, 64n, 83
Una notte con te, di E. W. Emo (1932), 39
Vecchia guardia, di A. Blasetti (1934), 48, 77, 93
Vendetta nel sole / A Man Without the House, di G. Amato e L. Arliss (1948), 130
Vento di milioni, di D. Falconi (1940), 66
Vertigine, di G. Brignone (1942), 84
Vivere, di G. Brignone (1937), 71, 77, 89, 92
Voglio vivere con Letizia, di C. Mastrocinque (1938), 90, 92
Voleurs de femmes, di A. Gance (1937), 64
Wera Mirzewa / L'ultimo convegno, di R. Meinert (1928), 8, 8n