



Corso di dottorato di ricerca in:

"STORIA DELL'ARTE, CINEMA, MEDIA AUDIOVISIVI E MUSICA"

XXXIV° Ciclo

"Il cinema documentario italiano (1941-1960). Aspetti economici, produttivi e industriali"

Dottorando

Tassinari Cosimo

Supervisore

Pitassio Francesco

Anno 2022

Introduzione

- 1) Capitolo 1. Dal fascismo alla Repubblica (1941-1948) p. 21
 - a. Par. 1.1. Rilancio politico ed economico p. 28
 - i. Lo smantellamento della struttura fascista*
 - ii. Un protezionismo liberale*
 - iii. I nuovi rapporti con gli Stati Uniti*
 - b. Par. 1.2. Una nuova legislazione p. 50
 - i. Dalla 'Legge Alfieri' all'abolizione del monopolio*
 - ii. Il nuovo ordinamento dell'industria cinematografica nazionale e la Costituente*
 - iii. Interessi contrapposti*
 - c. Par. 1.3. La ripresa produttiva p. 70
 - i. L'associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini*
 - ii. La spesa dello Stato*
 - iii. Quantità e qualità*
- 2) Capitolo 2. L'oro del documentario (1949-1954) p. 96
 - a. Par. 2.1. Propaganda e nuove iniziative p. 106
 - i. Le grandi riforme e il Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio*
 - ii. La Mutual Security Agency e lo United States Information Service*
 - iii. Gli accordi Anica-MPEA e le Runaway Production*
 - b. Par. 2.2. Andreotti e le disposizioni per la cinematografia p. 127
 - i. Leggina e Legge n. 958*
 - ii. Dall'abbinamento alla programmazione obbligatoria*
 - iii. Modifiche e nuove proposte*



- c. Par. 2.3. La follia dei miliardi p. 143
 - i. *Crescita incontrollata*
 - ii. *Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità*
 - iii. *Banca Nazionale del Lavoro*

- 3) Capitolo 3. Record e inizio del declino (1955-1960) p. 169

- a. Par. 3.1. Una lotta impari p. 175
 - i. *Accordi Anica-MPEA*
 - ii. *I rapporti con l'Europa*
 - iii. *Censura e televisione*

- b. Par. 3.2. Nuova legge, stesse regole p. 194
 - i. *Proroga della legge e nuove disposizioni*
 - ii. *Fallimenti*
 - iii. *Ritorno al passato*

- c. Par. 3.3. Non poteva durare p. 222
 - i. *Record e costi produttivi*
 - ii. *Ricavi e premi qualità*
 - iii. *Cartello case di produzione*

Conclusioni

Bibliografia



Archivi consultati

- Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema, Torino
- Archivio Storico ANICA, Oppido Lucano
- Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma
- Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro, Pratica di Mare
- Istituto Luigi Sturzo, Roma
- Biblioteca Luca Pacioli, Ministero dell'Economia e delle Finanze, Roma
- Biblioteca Luigi Chiarini, Roma
- Archivio Centrale dello Stato, Roma
- Bibliomediateca Mario Gromo, Torino

Abstract

La presente ricerca intende analizzare il sistema economico, produttivo e industriale del cinema documentario italiano del secondo dopoguerra, mantenendo in costante dialogo il contesto storico, le diverse legislazioni approvate e l'evoluzione dell'industria cinematografica nazionale. Attraverso questi aspetti è – infatti – possibile individuare quali siano state le caratteristiche di questa produzione, quali le direzioni intraprese dall'industria, quali le problematiche affrontate. Nell'ottica di offrire una descrizione il più dettagliata possibile, la presente ricerca si articola in tre capitoli, rappresentativi delle diverse fasi attraversate dal cinema documentario italiano nel secondo dopoguerra.

Il primo capitolo si concentrerà sul passaggio dalla dittatura fascista alla Repubblica, in un arco cronologico compreso tra il 1941 e il 1948. È infatti in questo periodo che si pongono le basi per un mercato del cinema documentario, garantendo un sostegno economico alla produzione privata e inserendo la programmazione obbligatoria delle opere negli spettacoli cinematografici. Il secondo capitolo affronterà, invece, il quinquennio coperto dalla Legge Andreotti (1949-1954). Questi anni corrispondono infatti al periodo di maggiore crescita economica e produttiva della cinematografia documentaria, dove gli interessi contrapposti dei tre rami dell'industria contribuirono a far sviluppare questa pratica e – conseguentemente – ad aumentare la spesa dello Stato.

Il terzo capitolo – infine – analizzerà la seconda metà degli anni Cinquanta (1955-1959), dove l'abolizione dei premi governativi, nel tentativo di porre un freno alla speculazione in atto, comprometterà il mercato stesso del cinema documentario, portando in poco tempo alla riproposizione delle precedenti disposizioni legislative.

Obiettivo finale della ricerca è, dunque, quello di approfondire e descrivere le dinamiche economiche e produttive presenti all'interno dell'industria documentaria, offrendo un quadro dettagliato delle diverse istanze che concorsero alla formazione di questa industria, all'emergere delle problematiche che la caratterizzarono e, infine, alle circostanze che ne favorirono lo sviluppo.

Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l'aiuto e il sostegno di molte persone. Innanzitutto, desidero ringraziare Francesco Pitassio, il quale ha seguito tutto il lavoro senza mai farmi mancare consigli e suggerimenti, garantendomi costantemente l'appoggio e spronandomi a migliorare la ricerca.

Ringrazio tutti gli amici della Cineteca Lucana, il vostro aiuto e la vostra disponibilità mi hanno permesso di arricchire la ricerca e – in particolare – ringrazio Gaetano Martino, il quale mi ha sempre consigliato e messo a disposizione le sue conoscenze e i suoi racconti.

Un grazie particolare a Elena Testa e Sergio Toffetti, l'esperienza presso Ivrea è stata – infatti – fondamentale per i miei studi e per il percorso di dottorato.

Un sentito riconoscimento a tutte le persone che hanno messo a disposizione la loro esperienza durante le ricerche d'archivio. In particolare, ringrazio Mirco Modolo dell'Archivio Centrale dello Stato, il quale non ha mai mancato di mettermi a disposizione i fondi e i materiali indispensabili per la riuscita del lavoro. Ringrazio, la Biblioteca Pacioli presso la Ragioneria Generale dello Stato, nonostante – infatti – la difficile situazione vissuta da archivi e biblioteche negli ultimi anni, la Dott.ssa Maddaluno mi ha da subito garantito l'accesso ai materiali, permettendomi di colmare alcune lacune della ricerca. Ringrazio, inoltre, il personale dell'Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro, dell'Istituto Luigi Sturzo, dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, della Biblioteca Chiarini e della Bibliomediateca Mario Gromo.

Ringrazio l'Università di Udine e le persone con cui ho condiviso questo percorso e, in particolare, Paolo Villa, Giovanni Grasso, Simone Dotto, Armando Ianniello, Mariaceleste Di Meo, Martina Zanco, Greta Plaitano, Sara Zucchi, Elena Khalaf, Silvia Mascia.

Un grazie a Samuel Antichi e Stefano Careddu, con cui ho cominciato il percorso di studi e ai quali devo molto.

Il più sentito ringraziamento va alla mia famiglia, per il loro supporto e per i loro sacrifici, nonché a tutti gli amici ormai sparsi tra Firenze, Torino, Udine, Oleggio e Roma.

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza Giuditta, la persona più importante, punto di partenza e di arrivo per me.

Introduzione

«L'industria italiana del cinema ha vissuto negli anni dell'immediato dopoguerra la sua fase più tormentata e avventurosa, ma sotto certi aspetti anche la più esaltante. Il 'modo di produzione' di quel periodo e, nel senso più lato, la 'macchina cinema' sono stati trattati solo da pochi esperti [...]. Da costoro gli storici del cinema italiano hanno tratto dati e notizie, che però abbisognano di una revisione. [...] nel caso dell'analisi dei 'modi di produzione' di quella fase storica è ormai necessario adottare ottiche diverse».¹

Il cinema italiano del secondo dopoguerra ha affrontato una serie di cambiamenti che ne hanno segnato e indirizzato le scelte per molti anni. Se, infatti, diverse sono state le fasi attraversate dalla cinematografia nazionale nella seconda metà del Novecento, determinanti per la sua evoluzione risultano – ancora oggi – i primi anni della Repubblica italiana, dove numerosi fattori concorsero alla ripresa dell'attività cinematografica e alla ricostituzione della sua industria. Senza la pretesa di fornire un quadro esaustivo di tutte le implicazioni che concorsero a definire i primissimi anni del secondo dopoguerra, vi è però la necessità di sintetizzare almeno alcune delle caratteristiche che sono state alla base di questa ricerca e che ne hanno indirizzato le scelte. In primo luogo, essendo stata una delle principali attività cinematografiche del secondo dopoguerra, l'analisi si è concentrata sul cinema documentario italiano. Questa pratica si è posta – infatti – nel corso dei primi anni repubblicani, come scuola di formazione per i quadri tecnici e artistici,² come forma cinematografica di documentazione degli «angoli più riposti della nostra penisola»,³ come mezzo di divulgazione artistica, sociale e scientifica,⁴ come strumento di propaganda nelle mani del governo⁵ e come attività parassitaria e speculativa dell'industria cinematografica.⁶ Meno impegnativo dal punto di vista economico e, inoltre, strumento privilegiato per «sorprendere la realtà»,⁷ nel documentario del secondo dopoguerra mossero i primi passi alcuni dei maggiori autori del cinema italiano come Michelangelo Antonioni, Valerio

¹ Vito Zagarrò, *L'industria italiana tra crisi della produzione e boom dell'esercizio*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003, p. 363.

² Si veda Guido Guerrasio, *Organizzare il documentario*, «Cinema», a. II, n. 16, 15 giugno 1949.

³ Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», a. III, n. 35, 30 marzo 1950, p. 166.

⁴ Si veda Gaetano Carancini, *Film scientifici e documentari sull'arte*, «Cinema», a. III, n. 46, 15 settembre 1950.

⁵ Si veda Alberto Cavalcanti, *Documentari di propaganda*, «Bianco e Nero», a. II, n. 10, 31 ottobre 1938; Callisto Cosulich, *Dieci minuti di troppo*, «Cinema Nuovo», a. V, n. 93, 1° novembre 1956; Mario Gallo, *Cortometraggi. Scuola di conformismo e strumento della propaganda clericale*, «Avanti!», 11 dicembre 1959.

⁶ Si veda Guido Guerrasio, *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema», a. 3, n. 53, 30 dicembre 1950; Libero Bizzarri, *Lo scandalo dei documentari*, «Il Lavoro», 29 marzo 1959; Lino Micciché, *Sul documentario*, «Avanti!», 17 dicembre 1963.

⁷ Si veda Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà*, «Cinema», a. I, n. 7, 10 ottobre 1936.

Zurlini, Francesco Maselli, Luigi Comencini, Dino Risi, Francesco Pasinetti, Florestano Vancini, Gillo Pontecorvo, Luciano Emmer, Ermanno Olmi, solo per citarne alcuni.⁸ Inoltre, vi ripresero a lavorare autori formati nei GUF⁹ o durante gli anni del monopolio LUCE¹⁰ come Romolo Marcellini, Fernando Cerchio, Ubaldo Magnaghi, Giorgio Ferroni, Pietro Francisi, Ugo Saitta, Michele Gandin e Vittorio Carpignano. Notevole fu, dunque, l'apporto di questa pratica allo sviluppo cinematografico nazionale, sia in termini di autori che – successivamente – si dedicarono al cinema a lungometraggio, sia in termini di maestranze e pratiche cinematografiche che trovarono nel cortometraggio il primo campo di applicazione e di sperimentazione,¹¹ come i primi esperimenti sull'utilizzo del colore nelle opere della Panaria Film o i primi documentari in Ferraniacolor e Technicolor.¹²

Inoltre, una parte del cinema documentario del dopoguerra condivise la sua storia con molti degli autori del Neorealismo, condividendone i temi e le forme discorsive¹³ e prolungandone «le istanze etiche ed estetiche sino agli inizi degli anni Sessanta».¹⁴ Per quanto limitate di numero, alcune opere documentarie furono tra le prime ad affrontare le conseguenze del conflitto bellico e a offrire un'analisi di quella esperienza traumatica, cedendo spesso alla retorica e alla parzialità del racconto.¹⁵ Quantitativamente maggioritaria fu, invece, una produzione documentaria più convenzionale, incentrata sui luoghi turistici della penisola, sulle nuove caratteristiche dell'Italia repubblicana, nonché sulle buone pratiche di convivenza e di socialità. Una produzione

⁸ Si veda Luca Caminati, Mauro Sassi, *Notes on the History of Italian Nonfiction Film*, in Frank Burke (Eds.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley, Oxford 2017, pp. 361-373.

⁹ Per una dettagliata ricostruzione dell'opera dei GUF si rimanda a Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; Andrea Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

¹⁰ Sulla storia del Luce si rimanda a Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.

¹¹ «La legge permise allora la formazione di numerose maestranze e di artisti (soggettisti e registi) che, sperimentatisi attraverso il documentario, passarono poi con successo al film spettacolare. Notevole incremento ebbero gli apparati tecnici, e la produzione continua e costante di film documentari a colori non solo comportò una specializzazione di tecnici nel settore, ma incoraggiò in Italia la nascita di stabilimenti per lo sviluppo del colore», Leonardo Fioravanti, *La faticosa strada del documentario italiano*, «Bianco e Nero», a. XXIII, n. 1, gennaio 1962, p. 30.

¹² Si veda Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa 2016; Si veda anche *Il colore nel cinema*, «Bianco e Nero», a. XV, n. 2-3-4, febbraio-marzo-aprile 1954.

¹³ Francesco Pitassio, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico*, «Cinema e Storia», n.5, 2017, p. 101.

¹⁴ Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004, p.9.

¹⁵ Oltre al citato testo di Francesco Pitassio, sull'analisi del documentario resistenziale si rimanda a Ivelise Perniola, *Tra visione e occultamento: percorsi nella produzione documentaristica resistenziale*, in Gianfranco Miro Gori, Carlo De Maria (a cura di), *Cinema e Resistenza. Immagini della società italiana, autori e percorsi biografici dal fascismo alla Repubblica*, BraDypUS, Roma 2019, p. 37-46; Mino Argentieri, Ansano Giannarelli (a cura di), *Resistenza. Una nazione che risorge*, Città del Sole, Reggio Calabria 2010.

stereotipata¹⁶ che, però, permette un'analisi e una ricostruzione di un decennio fondamentale per la storia nazionale, mostrando immagini e suoni che «offrono – consapevolmente o no – i tratti distintivi grandi o piccoli di quella società».¹⁷

Infine, caratteristica di questa produzione fu l'interesse riservatole da parte di istituzioni nazionali e internazionali, come il Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio (CdD),¹⁸ lo Psychological Warfare Branch o le Film Unit dell'European Recovery Program (ERP).¹⁹ Utilizzati per la propaganda e la diffusione di un modello di sviluppo vicino agli interessi occidentali, questi documentari furono tra i primi a diffondersi sul territorio dopo lo sbarco degli alleati e, soprattutto per la produzione offerta dal CdD, permisero un iniziale – seppur precoce e lacunoso – collegamento tra vaste aree del paese, inserendosi in quel processo di sviluppo della società che portò al così detto miracolo economico.

Questa eterogenea produzione, quantitativamente e qualitativamente importante, poté espandersi tramite una serie di regolamentazioni che ne favorirono lo sviluppo. Impostato sull'aiuto economico da parte dello Stato e, inoltre, proiettato obbligatoriamente nei cinema per almeno cento ottanta giorni all'anno, il documentario italiano trovò nelle leggi cinematografiche approvate nel dopoguerra lo strumento indispensabile per ottenere un mercato di sfruttamento e una sicurezza di investimento. Alla ampia bibliografia dedicata alle tematiche brevemente illustrate, a cui si aggiungono i fondamentali testi di Marco Bertozzi,²⁰ Giampaolo Bernagozzi,²¹ Lino Micciché,²² per citarne alcuni, questa ricerca intende contribuire indagando quelle dinamiche economiche che ne favorirono lo sviluppo e che si pongono, almeno nel secondo dopoguerra, come caratteristiche imprescindibili per la storia del documentario nazionale.

¹⁶ Marco Bertozzi, *Il cinema documentario*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003, p. 289.

¹⁷ David W. Elwood, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, in Letizia Cortini, *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Aamod, n. 16, 2013, p. 45.

¹⁸ Si rimanda a Maria Adelaide Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, Bulzoni, Roma 2002; *Per immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei ministri (1952-1995)*, Ufficio per l'informazione e la documentazione istituzionale, Roma 1995.

¹⁹ Si veda Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism. Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, «California Italian Studies», a. 3, n. 2, Santa Cruz 2012; Giulia Barrera, Giovanna Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2007; David W. Elwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

²⁰ Marco Bertozzi, *L'idea documentaria: altri sguardi sul cinema italiano*, Lindau, Torino 2007; Id., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

²¹ Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze 1979; Id., *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica n. 5, Patron, Bologna 1988.

²² Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.

In seconda istanza, la ricerca si è concentrata sul secondo dopoguerra, considerando un arco cronologico che dai primi anni Quaranta arriva alla fine degli anni Cinquanta. Oltre, come detto, all'importanza ricoperta dal cinema documentario in questo periodo storico,²³ la scelta di concentrare la ricerca in questo ventennio si è resa necessaria per circoscrivere un periodo storico che, lungi dal dare un quadro esaustivo delle differenti forze che ne hanno influenzato lo sviluppo, permette di identificare una parte dell'evoluzione del cinema documentario nazionale, fornendo un'analisi per successivi confronti con fasi precedenti e posteriori a quella analizzata.²⁴ Se, infatti, la fine del secondo conflitto bellico avrebbe permesso una più semplice limitazione temporale, l'analisi prende le mosse dalla fine degli anni Trenta, cogliendo alcune dinamiche che – almeno per chi scrive – sanciscono con più chiarezza il passaggio da una fase del cinema documentario a un'altra, cercando di riproporre in chiave economica e industriale le domande sollevate dal Gruppo Cinegramma.²⁵

Inoltre, questa fase storica coincide con l'evolversi dei rapporti internazionali in ambito cinematografico, concretizzatesi – soprattutto – con la massiccia presenza della produzione statunitense in Europa e, in particolare, in Italia. In questi anni riprende, infatti, una costante relazione con la cinematografia d'oltreoceano che, oltre a influenzare profondamente la vita politica e sociale della neonata Repubblica, grazie – come detto – alla diffusione sul territorio nazionale delle opere documentarie realizzate per conto dell'ERP, orienterà le decisioni sull'industria cinematografica nazionale condizionandone i successivi sviluppi.

Infine, in conseguenza del ventennio fascista e dell'intervento alleato, il secondo dopoguerra vedrà nella contrapposizione tra il Blocco occidentale e i paesi al di là della Cortina di ferro il terreno di scontro su cui indirizzare le proprie scelte e le proprie politiche di intervento. Di enorme importanza per propagandare gli interventi governativi attuati nel paese, in funzione –

²³ «Il terreno del documentario è, oltre che il punto di congiunzione più emblematico tra diverse generazioni di autori, anche un passaggio tra i diversi periodi del dopoguerra», Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 432.

²⁴ «[...] non c'è conoscenza autentica senza una certa gamma di comparazione. A condizione, è vero, che il confronto avvenga tra realtà sia diverse che, cionostante, affini», Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 2012.

²⁵ «[...] fra questi due momenti [cinema degli anni '30 e cinema neorealista], cronologicamente successivi, della storia del cinema italiano vi è una netta *frattura* oppure esistono, più o meno mascherate e segrete, delle forme di prosecuzione e di *continuità*? E cioè: il neorealismo è qualcosa di radicalmente *altro* rispetto al cinema del decennio precedente [...] oppure esso è la logica risultante di ciò che in quel periodo era stato seminato [...] e conserva tutto l'apparato di convenzioni, di formule, di codici del cinema degli anni '30?», Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso, Tatti Sanguinetti, *Neorealismo e cinema italiano degli anni '30*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1975.

anche – di una costruzione di una memoria istituzionale e collettiva,²⁶ lo sfruttamento del cinema documentario nei primi anni del dopoguerra presenta caratteristiche e implicazioni che rendono questo periodo particolarmente fecondo per l'analisi e la ricostruzione della storia repubblicana italiana.

Snodo cruciale dell'evoluzione storica, politica e sociale del paese, il ventennio preso in esame si offre – dunque – come cartina tornasole fondamentale per la cinematografia nazionale e, soprattutto, per il documentario. Quest'ultimo, infatti, permette oggi un approfondimento delle diverse fasi attraversate dal paese durante gli anni Quaranta e Cinquanta, indagando il passaggio tra la dittatura fascista e la Repubblica, la contrapposizione politica e ideologica della Guerra Fredda e – infine – il processo di modernizzazione e sviluppo economico capitalistico che caratterizzerà tutti gli anni Cinquanta. Mantenendo sullo sfondo della riflessione i fondamentali studi di Paola Bonifazio,²⁷ Charle R. Acland e Haidee Wasson,²⁸ Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau,²⁹ la ricerca intende approfondire l'analisi di questo cruciale periodo storico, analizzando le modalità produttive, distributive e di sfruttamento che concorsero alla diffusione del documentario nazionale durante il secondo dopoguerra.

In terzo luogo, come strumento di analisi del panorama documentario italiano si è scelto di interrogare il sistema industriale che ne favorì lo sviluppo. Incentrate sulla ricostruzione di specifiche personalità autoriali, su particolari periodi storici, così come sull'impatto politico e sociale delle opere, sporadiche sono state – infatti – le ricerche che hanno indagato a fondo il sistema economico, produttivo e distributivo del cinema documentario. Nonostante l'importanza rivestita da questi aspetti nell'evoluzione della cinematografia, i testi che hanno affrontato il problema risultano al giorno d'oggi fondamentali e, contemporaneamente, parziali.³⁰ Inserendosi tra le ricerche sui Production Studies,³¹ incentrate sull'analisi e la

²⁶ «We use *memory* in a double sens: to refer to what people remember – or more accurately, what they think they remember – and to describe efforts by individuals, groups, and states to foster or impose memory in the form of interpretations and commemorations of their country's wartime role and experience», Richard N. Lebow, *The Memory of Politics in Postwar Europe*, in Richard N. Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu (Eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham-London 2006, p. 6.

²⁷ Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2014.

²⁸ Charles R. Acland, Haidee Wasson (Eds.), *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2011.

²⁹ Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Eds.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

³⁰ «La resistenza culturale ad accettare la natura economico-industriale del cinema, spiega anche l'esiguità della bibliografia sull'argomento e il taglio con cui è stato affrontato», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 11.

³¹ Si veda Vicki Mayer, Miranda J. Banks, John T. Caldwell (Eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, New York 2009; Miranda J. Banks, Bridget Conon, Vicki Mayer (Eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Global Media Industries. The Sequel!*, Routledge, New York 2016.

descrizione delle strutture produttive del medium cinematografico e sulle pratiche organizzative che lo hanno caratterizzato, l'analisi proposta aspira a descrivere i «modi di produzione»³² del cinema documentario italiano.

Inoltre, tramite le fondanti ricerche sull'economia cinematografica italiana svolte da Libero Bizzarri e Libero Solaroli,³³ nonché da Lorenzo Quaglietti,³⁴ la ricerca intende indagare il sistema economico dell'industria documentaria che, dopo l'attenzione riservatagli dagli studiosi sopracitati, scarso interesse ha suscitato nelle successive ricostruzioni storiche. Rimasto per molti anni ai margini della storia cinematografica nazionale, la recente riscoperta e valorizzazione delle pellicole e degli archivi cartacei delle associazioni di categoria o delle singole produzioni ha consentito, infatti, l'approfondimento delle pratiche produttive, industriali ed economiche su cui si basò l'intera cinematografia italiana, permettendo una ripresa delle ricerche economiche culminate negli altrettanto fondamentali lavori di Barbara Corsi³⁵ e Marina Nicoli.³⁶

Obiettivo principale della ricerca è dunque quello di analizzare il sistema economico e produttivo del cinema documentario italiano del secondo dopoguerra. Sulla base degli studi sopra ricordati, infatti, l'analisi si è posta il problema di descrivere in profondità quelle dinamiche industriali che lo hanno caratterizzato e che – a mio avviso – solamente in parte sono state approfondite. Definita per molti anni una produzione nella quale gli «speculatori»³⁷ sfruttavano le finanze dello Stato, l'intento della ricerca è quello di individuare come e con quali modalità la produzione documentaria del secondo dopoguerra ha contribuito a questo «scandalo», quali ne sono stati i protagonisti, quali le pratiche speculative, quali le differenti forze in gioco. È – infatti – impressione di chi scrive, che le descrizioni offerte negli anni abbiano individuato solo parzialmente alcune tematiche, semplificando un sistema economico e industriale complesso dove differenti fattori hanno contribuito alla sua evoluzione.

La mia ipotesi è che il cinema documentario del secondo dopoguerra abbia affrontato delle problematiche che solamente in parte sono state causate da tentativi più o meno limpidi di sfruttamento delle provvidenze dello Stato ma, piuttosto, coinvolgono una gamma più ampia di

³² Si veda Peppino Ortoleva, *Sulla categoria «modo di produzione». Note sullo stato attuale dei rapporti fra storiografia e ricerca sul cinema*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.

³³ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze 1958.

³⁴ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.

³⁵ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit.; Id., *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012.

³⁶ Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York-London 2017.

³⁷ Si veda Libero Bizzarri, *Trenta miliardi agli speculatori del documentario*, «Lavoro», a. IX, n. 22, 27 maggio 1956, p. 17; Ubaldo Bosello, *Lo scandalo del documentario*, «Cinema», a. VI, n. 104, 28 febbraio 1953, pp. 114-115.

interessi che dal contesto storico ed economico dei primi anni repubblicani, alle regolamentazioni applicate dai Governi che si sono succeduti, fino al progresso dell'industria nazionale, contribuì allo sviluppo del cinema documentario.

Sulla base di queste domande, la ricerca si articola in tre capitoli relativi a tre fasi di sviluppo. Ognuno di questi, a sua volta, diviso in tre paragrafi incentrati sul contesto economico, sociale e politico, sulla legislazione cinematografica e sull'industria del documentario, nel tentativo di comparare e mettere in comunicazione quelle che – per chi scrive – sono state le caratteristiche che hanno maggiormente influenzato il cinema documentario durante il periodo storico preso in esame.

In particolare, il primo capitolo si concentra sulla fase di passaggio dalla dittatura fascista alla Repubblica, considerando un arco cronologico che dalla fine degli anni Trenta arriva alla prima legislazione cinematografica dell'Assemblea costituente.³⁸ Negli ultimi anni del regime fascista si assiste, infatti, ad alcune modifiche alla regolamentazione cinematografica che – tra il 1938 e il 1941 – portarono all'apertura del mercato documentario alle produzioni private, fino a quel momento monopolio dell'Istituto Luce, alla programmazione obbligatoria delle opere nelle sale del regno e – infine – all'istituzione del premio economico sulla percentuale degli incassi degli spettacoli, segnando il punto di avvio di una nuova fase per il cinema a cortometraggio e condizionando tutta la produzione documentaria del dopoguerra. Inoltre, assieme alle differenti politiche economiche attuate dal regime e dalla neonata Repubblica, importanti sviluppi intercorsero nei rapporti tra l'industria cinematografica e il Governo, una costante che vedrà nella figura di Eitel Monaco uno dei massimi esponenti. Infine, nel periodo storico preso in esame si assiste a una serie di cambiamenti nei rapporti con la cinematografica statunitense che, nel giro di pochi anni, abbandonerà il mercato italiano per poi ritornare in maniera massiccia e condizionare tutti i successivi sviluppi dell'industria.

Parallelamente, la legislazione cinematografica vedrà nella Legge Alfieri,³⁹ nel Decreto Luogotenenziale del 1945⁴⁰ e nella già citata Legge del 1947, tre snodi fondamentali per l'impostazione industriale della cinematografia nazionale e – in particolare – del documentario. Da un lato, istituendo il monopolio per l'importazione dei film esteri e – conseguentemente – causando il ritiro delle major dal mercato nazionale, dall'altro, eliminando ogni restrizione e

³⁸ Legge n. 379, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, 16 maggio 1947.

³⁹ Regio Decreto-legge n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, possedimenti e colonie, dei film cinematografici provenienti dall'estero*, 4 settembre 1938.

⁴⁰ Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 678, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, 5 ottobre 1945.

regolamentazione appartenente al regime fascista, dall'altro ancora, confermando un meccanismo di aiuto economico e di programmazione obbligatoria che costituirà il fulcro della produzione documentaria italiana durante tutti gli anni Cinquanta. Infine, nelle dinamiche legate alle disposizioni per il mercato cinematografico cominciarono a manifestarsi i primi conflitti d'interesse all'interno delle varie associazioni di categoria – ANICA e AGIS – condizionando le future scelte del Governo e provocando la manifestazione di Piazza del Popolo nei primi mesi del 1949.

Rappresentati dal Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità (GNPCA), anche i produttori del cinema documentario poterono contare sull'appoggio dell'ANICA e – inoltre – tutelarsi dalle dinamiche di mercato innescate dalle nuove regolamentazioni approvate dalla Costituente. La spesa dello Stato cominciò, infatti, a subire un aumento graduale dovuto all'importanza acquisita dalla produzione a cortometraggio nei primissimi anni della Repubblica, dove la presenza delle Film Unit, l'avvicinarsi delle elezioni del 1948, nonché le nuove disposizioni a favore della produzione portarono alla diffusione del documentario nel mercato cinematografico. Di conseguenza, cominciò a svilupparsi un'industria specializzata in questa pratica, sia grazie ai successi di particolari filoni come i documentari d'arte, sia soprattutto in virtù delle possibilità di guadagno offerte da questa produzione che – infatti – vedrà la nascita di molte delle ditte che ricopriranno un ruolo centrale nei successivi anni Cinquanta.

Il secondo capitolo si concentra, invece, sulla prima metà degli anni Cinquanta, nel quale l'industria documentaria nazionale visse il momento di maggior produttività, sia per il contesto politico creatosi, sia per l'applicazione della Legge Andreotti,⁴¹ riforma che segnerà lo sviluppo della cinematografia nazionale fino alla metà degli anni Sessanta. Innanzitutto, l'analisi si focalizzerà sulle prime fasi del processo di ricostruzione, dove le grandi riforme avviate dal Governo portarono – nel cinema documentario – alla fondazione del già citato CdD e al finanziamento di produzioni che descrivessero l'operato del Governo. Parallelamente, l'attuazione dell'ERP contribuì alla crescita di alcune importanti ditte come l'Astra Cinematografica e la Documento Film le quali, sfruttando i rapporti con le major hollywoodiane, aumentarono la loro presenza sul mercato attirandosi le prime critiche. Alla base dei primi scandali nell'industria documentaria vi furono proprio i rapporti con le major hollywoodiane

⁴¹ Legge n. 958, *Disposizioni per la cinematografia*, 29 dicembre 1949.

che, nel periodo storico oggetto del capitolo, firmarono il primo di una serie di accordi con l'ANICA provocando diversi cambiamenti all'interno del sistema distributivo nazionale.

Successivamente, l'analisi si concentrerà sulla regolamentazione approvata dal neo Sottosegretario Giulio Andreotti nel 1949. Le due riforme⁴² portarono, infatti, a un considerevole aumento dei premi governativi, favorendo la crescita del cinema documentario e permettendo l'insorgere di ulteriori problematiche legate – soprattutto – alla programmazione obbligatoria e all'abbinamento dell'opera.

L'impatto delle politiche causò, infatti, una crescita incontrollata del mercato documentario, facendo emergere le prime denunce di monopolio e speculazione ai danni delle maggiori ditte. La spesa dello Stato crebbe freneticamente, portando anche nelle riunioni del GNPCA la necessità di trovare una soluzione per regolare il mercato. Regolamentazione richiesta anche dalla Sezione per il Credito Cinematografico (SACC) della Banca Nazionale del Lavoro (BNL), alla quale i produttori di documentari cominciarono a rivolgersi per ottenere prestiti tramite la cessione dei contributi maturati dalle proprie opere.

Infine, il terzo e ultimo capitolo si concentrerà sulla seconda metà degli anni Cinquanta, dove la produzione documentaria passò dal record di 1132 documentari presentati per l'ammissione alla programmazione del 1955, alla totale scomparsa delle opere dalle sale cinematografiche. Innanzitutto, il capitolo prende in esame alcune delle novità emerse nel panorama internazionale e che – soprattutto dai primi anni Sessanta – influiranno sulla cinematografia a cortometraggio. Da un lato, analizzando i rinnovi degli accordi ANICA-MPEA e i tentativi dell'Italian Film Export (IFE) di penetrare il mercato statunitense, dall'altro, concentrandosi sulle trattative per la creazione di un'Unione Cinematografica Europea e sulle problematiche connesse, soprattutto nell'ambito dell'esportazione e importazione dei documentari nazionali, dall'altro ancora, evidenziando l'impatto della censura e dell'avvio delle trasmissioni televisive sulla cinematografia documentaria.

Successivamente, indagando le nuove disposizioni legislative che, a seguito delle evidenti anomalie apparse nel mercato documentario, causarono una rapida ricomposizione dell'industria con effetti sia sulla produzione, che sulla distribuzione e sullo sfruttamento delle opere. La nuova situazione creatasi minò, infatti, la struttura stessa del mercato cinematografico documentario e – di conseguenza – comportò l'aumento di richieste per un'ulteriore modifica

⁴² Oltre alla sopra citata legge vi fu anche la così detta 'Leggina' n. 448, *Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e disciplina della circolazione dei film esteri parlati in lingua italiana*, 26 luglio 1949.

delle disposizioni che, nel 1959, portarono a un'impostazione più simile alla vecchia regolamentazione andreottiana.

Infine, la seconda metà degli anni Cinquanta condizionò anche le modalità di realizzazione delle opere e gli introiti dei premi. Con la sostituzione del premio in percentuale sugli incassi con i premi qualità assegnati da una commissione, le pratiche realizzative e distributive si modificarono, portando una serie di conseguenze che, oltre a impattare su alcune delle maggiori ditte, provocarono – come detto – la scomparsa delle opere dai cinema.

In conclusione, l'intento della ricerca è quello di approfondire le dinamiche presenti all'interno dell'industria documentaria italiana del secondo dopoguerra, confrontando e collegando tra loro i cambiamenti avvenuti nel panorama politico e sociale del ventennio preso in esame, le disposizioni legislative approvate per farvi fronte e – infine – le conseguenze economiche e produttive verificatesi.

Scopo finale è dunque fornire un quadro dettagliato delle differenti forze che hanno contribuito a far sviluppare ed evolvere la cinematografia documentaria nazionale, approfondendo una materia che – per molti anni – ha limitato l'analisi di questa pratica cinematografica. L'auspicio è che questa ricerca possa inserirsi all'interno degli studi economici sul cinema italiano, permettendo la rivalutazione e la riscoperta di un patrimonio che offre – ancora – molteplici campi d'indagine e sviluppi di ricerca.

Per quanto, infatti, l'analisi abbia tentato di affrontare nel suo complesso la struttura produttiva del cinema documentario, alcuni aspetti rimangono ancora difficilmente analizzabili. In primo luogo, la struttura e l'organizzazione interna delle singole case di produzione. Nonostante alcuni archivi cartacei siano stati recentemente acquisiti, è il caso della Corona Cinematografica o della Gamma Film, mancanti risultano quelli relativi alle due maggiori produzioni del dopoguerra, l'Astra Cinematografica e la Documento Film. Questo materiale, al pari delle pellicole che negli ultimi anni sono state digitalizzate dall'Istituto Luce e dall'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, permetterebbe una più completa descrizione dei meccanismi produttivi interni alle produzioni, chiarendo maggiormente le intenzioni e le dinamiche industriali delle più importanti produzioni documentarie del dopoguerra. In seconda istanza, gli archivi relativi alle associazioni di categoria, così come quelli inerenti ai singoli documentari, risultano per la maggior parte inaccessibili o difficilmente consultabili. I recenti progetti di inventariazione⁴³ permetteranno, dunque, un ulteriore approfondimento dei rapporti presenti all'interno delle associazioni, così

⁴³ Si veda il progetto PRIN *Modi, Memorie e Culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976)*, oppure il progetto *Romarcord*.



come una descrizione più approfondita della storia realizzativa di ogni singola opera. Infine, ampi margini di ricerca offrono i rapporti con l'estero del cinema documentario nazionale. Oggetto di alcune ricerche in ambito europeo,⁴⁴ interessanti spunti di analisi potrebbero riservare i rapporti intercorsi tra i produttori e i distributori stranieri, il ruolo giocato dai festival e dalle «Settimane del film italiano», nonché la diffusione dei documentari nei paesi a forte immigrazione italiana.

⁴⁴ Si veda il progetto HERA *Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe*.

Fonti

Diversi fondi e repertori sono stati consultati per analizzare lo sviluppo produttivo, economico e industriale del cinema documentario italiano. Vi è dunque la necessità, in questa sede, di presentare e descrivere le fonti citate, nel tentativo di offrire una panoramica dei materiali messi a disposizione da istituzioni, archivi personali e archivi di associazioni di categoria.

In primo luogo, molti dei documenti consultati provengono da archivi istituzionali e – segnatamente – dall’Archivio Centrale dello Stato, dalla Ragioneria Generale dello Stato e dall’Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro. Presso l’Archivio Centrale dello Stato è stato possibile consultare i documenti conservati nei fondi del Ministero della Cultura Popolare, della Presidenza del Consiglio dei ministri e del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nonché i preventivi e i consuntivi dei documentari realizzati in Italia nel secondo dopoguerra. In particolare, tramite il fondo della Direzione Generale per la Cinematografia del Ministero della Cultura Popolare è stato possibile ricostruire gli abbinamenti e gli incassi del cinema non-fiction nazionale durante gli anni Quaranta, in un arco cronologico compreso tra il 1943 e il 1948. I fondi della Presidenza del Consiglio dei ministri hanno invece permesso l’analisi della legislazione cinematografica del dopoguerra, principalmente della legge del 1947 e della legge del 1949, consentendo – inoltre – la ricostruzione delle comunicazioni e dei rapporti intercorsi tra i vari ministeri durante la stesura e l’applicazione delle nuove regolamentazioni. Infine, il fondo CE della Direzione Generale dello Spettacolo presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo ha permesso l’analisi dei fascicoli di ogni singolo documentario. All’interno di ogni fascicolo è – infatti – presente tutta la documentazione richiesta alle case produttrici per potere ottenere le provvidenze governative: la dichiarazione di nazionalità, la domanda di revisione, il visto censura, il verbale del comitato tecnico con l’assegnazione del premio, l’iscrizione al Pubblico Registro Cinematografico, la dichiarazione di inizio lavorazione, il preventivo e il consuntivo delle spese sostenute, il piano di lavorazione e la dichiarazione di nessuna finalità pubblicitaria dell’opera.

Presso la Ragioneria Generale dello Stato del Ministero dell’Economia e delle Finanze è stato invece possibile consultare il Conto Consuntivo annuale dei vari esercizi finanziari dello Stato. All’interno del consuntivo sono infatti elencate tutte le voci di spesa dello Stato e – conseguentemente – anche i capitoli relativi alle somme messe a disposizione per sostenere l’industria cinematografica nazionale. Tramite questi rendiconti è stato dunque possibile calcolare l’impatto economico delle differenti misure legislative applicate dai Governi in carica,

ricostruendo uno degli aspetti che più ha influenzato lo sviluppo e le successive analisi del cinema documentario nazionale.

Infine, tramite l'analisi dei fondi conservati presso l'Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro, è stato possibile individuare l'ammontare dei prestiti concessi dalla Sezione per il Credito Cinematografico alle varie produzioni. Presso l'Archivio sono infatti conservati i verbali delle sedute del Comitato Esecutivo, all'interno dei quali sono trascritte tutte le operazioni economiche effettuate dalla Sezione, nonché l'approvazione dei bilanci annuali e le riunioni del Comitato Esecutivo. Nello specifico, all'interno dei verbali sono presenti le domande di prestito da parte delle case di produzione, le modalità di utilizzo del prestito, l'erogazione approvata, le garanzie offerte e i termini del rimborso. Lo spoglio di questi verbali ha permesso, dunque, l'approfondimento delle modalità attraverso le quali le produzioni potevano ottenere i prestiti dalla Sezione e – per quanto riguarda il cinema documentario – l'ammontare delle richieste e le garanzie offerte.

In seconda istanza, di fondamentale importanza per l'intero lavoro di ricerca si è dimostrato essere l'Archivio storico dell'ANICA conservato presso la Cineteca Lucana. All'interno dell'archivio sono infatti conservati tutti i documenti dell'Associazione, tramite i quali è stato possibile ricostruire i rapporti di potere, gli interessi e le comunicazioni intercorse tra le varie categorie rappresentate e – in particolare – tra l'Unione Nazionale Produttori, l'Unione Nazionale Distributori, il Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, la Presidenza dell'Associazione e la Presidenza del Consiglio dei ministri. L'eterogeneità dei documenti presenti all'interno dell'Archivio, non tutti disponibili per la consultazione, ha permesso l'approfondimento di svariati aspetti della cinematografia nazionale e, soprattutto, della produzione a cortometraggio. In particolare, i fondi relativi alla Presidenza hanno permesso la ricostruzione delle differenti comunicazioni – interne ed esterne – dell'associazione con l'AGIS e la Presidenza del consiglio. I fondi dell'Unione Nazionale Produttori Film hanno permesso lo spoglio delle sedute e delle riunioni del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, particolarmente importanti per ricostruire le posizioni di forza all'interno della categoria, per analizzare quali fossero le richieste avanzate e, inoltre, quali soluzioni venissero proposte per far fronte all'aumento eccessivo della spesa dello Stato e degli scandali denunciati dai giornali. I fondi dell'Unione Nazionale Distributori hanno permesso l'analisi e la ricostruzione degli accordi intercorsi tra produzione, distribuzione ed esercizio per la circolazione dei documentari, nonché le proteste e gli scandali emersi negli anni per le mancate proiezioni in sala delle opere. Infine, ulteriori documenti presenti all'interno dell'archivio hanno permesso lo studio e

l'approfondimento di molte caratteristiche rimaste per anni difficilmente ricostruibili: dai rapporti con le major hollywoodiane agli accordi per l'utilizzo del marchio cinemascope, dalle statistiche degli incassi dei film ai rapporti dell'ACI con le cinematografie estere, dalla composizione dei comitati tecnici e delle commissioni per i premi qualità ai rapporti con il Governo e con la Sezione per il Credito Cinematografico.

In ultimo, ulteriori archivi hanno permesso di colmare alcune lacune della ricerca e approfondire specifici aspetti. L'archivio personale di Giulio Andreotti conservato presso l'Istituto Luigi Sturzo si è dimostrato di notevole importanza per chiarire il ruolo del Sottosegretario in alcune decisioni importanti per lo sviluppo dell'industria cinematografica, nonché per approfondire gli scambi e le comunicazioni intercorse tra Andreotti e i suoi successori presso la Presidenza del consiglio, così come con i rappresentanti delle associazioni di categoria. Il fondo Libero Bizzarri conservato presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico ha permesso lo spoglio degli studi economici portati avanti da Bizzarri sulla cinematografia nazionale, fornendo ulteriori spunti di riflessione grazie – soprattutto – alla notevole divulgazione effettuata tramite riviste di settore, giornali e convegni. Infine, l'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Biblioteca Chiarini di Roma hanno permesso lo spoglio e l'analisi delle varie riviste di settore come l'Araldo dello Spettacolo e il Bollettino dello Spettacolo, strumenti fondamentali per comprendere e analizzare un periodo storico cruciale per l'evoluzione cinematografica nazionale come il secondo dopoguerra.

Cap. 1. Dal Fascismo alla Repubblica (1941-1948)

«Il processo di defascistizzazione che sembra avvolgere dal '43, senza distinzione, tutti gli operatori culturali del cinema italiano non ci spiega di certo come e quando le stesse persone [...] che riprendono la loro marcia nel dopoguerra sotto le bandiere del neorealismo hanno individualmente, e per vie diverse, cambiato segno politico e iniziato a produrre un tipo diverso di lavoro culturale. [...] Quale politica di alleanze si gioca in quel periodo, quali fili, quale tipo di lavoro ideologico e culturale collegano, più che separare, fascismo e dopoguerra?». ⁴⁵

Se nel panorama politico nazionale la prima metà degli anni Quaranta costituì un periodo traumatico per le conseguenze dell'entrata in guerra a fianco della Germania, l'industria cinematografica si trovò ad affrontare nello stesso frangente un momento particolarmente florido e di relativa tranquillità istituzionale. Dalla Legge Alfieri del 1938 si assiste infatti alla riorganizzazione dell'industria italiana che, sostenuta da una struttura statale fortemente voluta da Luigi Freddi, costituita da Cinecittà, dalla Cines, dagli Esercizi Cinematografici Nazionali (ECI) e dall'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), riuscì ad attraversare il periodo bellico e a riprendere la produzione nei primi anni del dopoguerra. Ruolo decisivo nell'indirizzare le scelte del Governo fu quello giocato dagli industriali cinematografici riuniti sotto la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo (FNFIS) e sotto il presidente Eitel Monaco, nominato agli inizi degli anni Quaranta a capo della Direzione Generale per la Cinematografia (DGC). Sotto la guida di Monaco, con la Legge n. 1131 del 17 agosto 1941 per la prima volta venne inserita l'obbligatorietà della proiezione di un documentario nelle sale del Regno⁴⁶ che, assieme al Monopolio-ENIC del 1939, puntò ad «assicurare alla produzione cinematografica nazionale il massimo rendimento economico». ⁴⁷ Durante gli anni Quaranta si assiste dunque a una serie di regolamentazioni e decisioni che influiranno su tutti gli aspetti della cinematografia nazionale dell'Italia repubblicana, «un tipo di politica economico-industriale che gode dell'autonomia

⁴⁵ Gian Piero Brunetta, *Padri «buoni» e verità scomode*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979, p. 262.

⁴⁶ La legge, in particolare, fece rientrare i documentari fra le «pellicole a scopo di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia», soggette all'obbligatorietà della proiezione in sala dal Regio Decreto n. 1000 del 3 aprile 1926.

⁴⁷ Eitel Monaco, *Produzione, noleggio ed esercizio nel pensiero del direttore generale per la cinematografia*, in «Cinema», a. VII, n. 135, 10 febbraio 1942, p. 67.

dell'organizzazione privata e del sostegno materiale dell'istituzione pubblica»,⁴⁸ ciclicamente obbligata a fare i conti con l'industria hollywoodiana. Il decennio oggetto di questo capitolo si offre dunque come periodo cruciale per l'industria nazionale e – in particolare – per la produzione documentaria, monopolio dell'Istituto Luce fino al 1938 e successivamente apertasi a nuove realtà. Proprio in questo periodo furono, infatti, poste le basi per l'apertura del mercato documentario alle produzioni private attraverso l'istituzione dei premi nella misura del 4% sull'introito degli spettacoli,⁴⁹ caratteristica centrale di tutta la produzione documentaria postbellica. Inoltre, alcune delle figure chiave che durante il ventennio contribuirono alla regolamentazione dell'industria manterranno – dopo la guerra – le loro posizioni, continuando un lavoro che, nonostante alcune differenze e una situazione politica differente, manterrà alcune similitudini con gli ultimi anni del regime fascista. Personalità come Eitel Monaco, Riccardo Gualino e Nicola De Pirro ripresero infatti la propria attività nell'Italia repubblicana, continuando un processo che – al netto del mutato clima politico ed economico – affonda le sue radici nei primi anni Quaranta.

Ciò nonostante, l'immediato dopoguerra è stato per il cinema italiano, dal punto di vista industriale, un periodo ricco di eventi. Le perplessità e le domande sollevate da Vito Zagarrìo,⁵⁰ sebbene siano state oggetto di studi recenti,⁵¹ rimangono ancora oggi particolarmente significative e – almeno per quanto riguarda il panorama documentario – senza risposta. Difficile risulta infatti descrivere e analizzare un periodo storico in cui nette posizioni politiche e ideologiche indirizzarono scelte e obiettivi del cinema, finendo per influenzare anche i successivi tentativi di studio. Sicuramente, le cause dei successi e dei fallimenti dell'industria cinematografica e – in particolare – della produzione non-fiction, vanno ricercate proprio nei primissimi anni della Repubblica in cui, attraverso una nuova legislazione e un'organizzazione industriale mutata, si posero le basi per la futura cinematografia italiana. Gli interventi statali a favore della ricostruzione postbellica interessarono infatti anche la cinematografia, soprattutto a partire dal 1947, anno in cui le politiche economiche e protezionistiche verso le industrie

⁴⁸ Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, 2009, Roma-Bari, p. 11.

⁴⁹ Legge n. 1131, *Modificazioni al R. decreto-legge 16 giugno 1938-XVI, n. 1061, convertito nella legge 18 gennaio 1939-XVII, n. 458, concernente provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, 17 agosto 1941.

⁵⁰ Si veda Vito Zagarrìo, *L'industria italiana tra crisi della produzione e boom dell'esercizio*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945-1948*, cit., p. 363.

⁵¹ Si veda Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, cit.; Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, cit.; Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, cit.; Marina Nicoli, *The rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit.

avviarono quel processo di trasformazione nazionale che caratterizzerà tutti gli anni Cinquanta. Nei diciotto mesi di Costituente,⁵² la forza politica dei partiti presentatesi al Referendum del 2 giugno vide un consolidamento della Democrazia Cristiana⁵³ e una crescente pressione nei confronti di De Gasperi per forzare una spaccatura con il Partito Comunista e il Partito Socialista.⁵⁴ Gli eventi nazionali⁵⁵ e internazionali⁵⁶ portarono alle dimissioni di De Gasperi che, ricevuto nuovamente l'incarico di formare il Governo, ottenne la fiducia con 274 voti contro 231, sancendo la fine della coalizione dei differenti partiti antifascisti ed escludendo il Partito Comunista dal Governo.

La successiva attuazione dell'ERP, che innescò differenti politiche economiche nei vari paesi interessati, necessitò fin da subito di una narrazione che informasse e promuovesse l'operato del Governo verso l'opinione pubblica. Gli aiuti economici da parte degli Stati Uniti, necessari sia per la stabilizzazione economica dei paesi europei,⁵⁷ sia per scoraggiare e contrastare qualsiasi ingerenza da parte del mondo comunista, furono gestiti e indirizzati dalla European Cooperation Administration (ECA), un'organizzazione con sede centrale a Washington con a capo Paul Hoffman, un Office of the Special Representative (OSR) a Parigi con a capo Averill Harriman e – infine – diverse sedi sparse nelle varie capitali europee. Nella speranza di indirizzare i paesi europei verso un modello di sviluppo utile agli interessi americani,⁵⁸ l'ECA sfruttò tutti i mezzi d'informazione e – in particolare – cominciò a utilizzare le Film Unit presenti nelle varie capitali europee nella produzione e distribuzione di documentari. Oltre alle opere realizzate direttamente dalle produzioni americane,⁵⁹ l'ECA impiegò il personale e le diverse case di

⁵² I lavori iniziarono il 25 giugno 1946 e si conclusero nel gennaio del 1948.

⁵³ Le elezioni del 2 giugno videro la Democrazia Cristiana vincente con il 35% dei voti, seguita dal Partito Socialista con il 20% e dal Partito Comunista con il 18%.

⁵⁴ «Dopo le elezioni di novembre [...] furono fatte molte pressioni su De Gasperi perché rompesse con i comunisti e i socialisti. Nessuno fu più ostinato del papa. Pio XII mandò il cardinale Montini a convincere il Presidente del Consiglio, e il 22 dicembre, durante un'infiammata omelia in Piazza San Pietro, lanciò nuovamente di fronte a 200 mila fedeli l'antico grido di battaglia: "o con Cristo o contro Cristo; o con la sua Chiesa o contro la sua Chiesa"». Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, Einaudi, Torino 2006, pp. 339.

⁵⁵ Il 1° maggio ebbe luogo la strage di Portella della Ginestra.

⁵⁶ Il 12 marzo 1947 Harry S. Truman in un discorso al Congresso inaugurò la 'Dottrina Truman', influenzando i vari paesi europei e portando, ad esempio, all'esclusione del Partito Comunista in Francia.

⁵⁷ «[...] la lezione della storia proveniente dalla prima guerra mondiale era stata chiara: il non intervento nelle questioni europee non aveva aiutato a raggiungere né ordine né sicurezza e aveva avuto un'incidenza diretta sulla guerra appena trascorsa [...]», Francesca Fauri, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 20.

⁵⁸ «The program – strongly supported by the Vatican – Incorporated the desire to establish in Europe those American ideals that would promote democratic changes. The Plan was an expression of the American commitment to establish a strong presence within Western Europe», Daniela Treveri Gennari, *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, New York-London 2009, p. 4.

⁵⁹ La distribuzione in Italia venne affidata all'Organizzazione Epoca fondata da Antonio Jannotta, si veda Paolo Mesolella (a cura di), *Il capitano Antonio Jannotta. Medaglia d'oro al v.m. La Resistenza, il cinema, la politica, gli affetti*, Il Mezzogiorno, Caserta 2012.

produzione nazionali per la propria campagna di propaganda fino al 1951, anno nel quale le operazioni dell'ECA confluirono nella Mutual Security Agency (MSA) e la produzione delle opere passò sotto la direzione del Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio.⁶⁰ La nuova legge sull'Ordinamento dell'industria cinematografica,⁶¹ garantendo un cospicuo ritorno economico alla produzione documentaria nazionale, si inserisce dunque all'interno di un contesto storico in cui il cinema non-fiction assunse un ruolo importante nella rappresentazione dei cambiamenti in corso nel paese. Anche le proteste del febbraio 1949 in Piazza del Popolo, in cui le maggiori personalità artistiche dell'epoca manifestarono contro una legge che non tutelava l'industria cinematografica, si inseriscono nel clima di contrapposizione politica e ideologica che caratterizzò i primi anni della Repubblica e che ebbe come culmine le elezioni politiche dell'aprile 1948. Fu infatti subito chiaro, sin dal primo viaggio di De Gasperi nel gennaio 1947, che gli Stati Uniti avrebbero influenzato le politiche dei paesi coinvolti nel così detto Piano Marshall. La propaganda americana si concretizzò attraverso una campagna basata su tutti i mezzi d'informazione possibili, compreso il cinema, considerato lo strumento più potente in un paese con un elevato tasso di analfabetismo.⁶² Alla propaganda delle Divisioni Informazioni sparse nei vari paesi, si aggiunse la produzione a lungometraggio statunitense che – con la fine della guerra – si riversò in massa sui mercati cinematografici europei.

Nel duplice tentativo di arginare l'afflusso di opere statunitensi nel mercato nazionale e – contestualmente – potenziare e risollevarne l'industria, la Legge Cappa istituì, analogamente ad altri paesi europei, l'obbligo di proiezione di film nazionali per almeno venti giorni a trimestre, nonché un ritorno economico per i produttori di lungometraggi e documentari nella misura rispettivamente del dieci per cento – aumentabile a sedici – e del tre per cento sugli incassi dello spettacolo. Infine, nel tentativo di accentrare la regolamentazione della cinematografia in un unico ente, venne istituito l'Ufficio Centrale per la Cinematografia alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio dei ministri. Nonostante il controllo attuato dall'Ufficio Centrale, concretizzatosi soprattutto attraverso le commissioni e – specificatamente – attraverso la Commissione Censura, alcune disposizioni emanate dal Governo favorirono la cinematografia

⁶⁰ Si veda Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, cit.; si veda anche, *Per immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei ministri (1952-1955)*, Ufficio per l'informazione e la documentazione nazionale, Roma 1995.

⁶¹ Legge n. 379, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, 16 maggio 1947.

⁶² Si veda David W. Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in Giulia Barrera, Giovanna Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2007, pp. 25-40.

statunitense, avviando parallelamente una fase di forte sviluppo produttivo ed economico anche per la cinematografia nazionale.

Il mercato europeo rappresentò, infatti, per la cinematografia statunitense un'occasione unica per la propria industria, in virtù soprattutto della perdita di interesse da parte degli spettatori interni e – inoltre – per la Sentenza Paramount del maggio 1948 che spezzò il rapporto produzione-distribuzione-esercizio sul quale si basava l'industria hollywoodiana.⁶³ L'interesse economico verso i paesi europei aveva anche basi geo-politiche e ideologiche, incentrate sullo scontro con l'Unione Sovietica. L'ERP servì infatti, oltre agli interessi economici, alla promozione di uno stile di vita americano in contrapposizione al modello socialista sovietico. L'attuazione di questo programma vide nell'Italia una delle maggiori protagoniste della campagna d'informazione, soprattutto per l'importanza rivestita dal Partito Comunista Italiano (PCI) nella vita politica nazionale. Le diverse legislazioni cinematografiche approvate nel periodo preso in esame puntarono dunque sia alla salvaguardia e valorizzazione dell'industria nazionale, sia alla convivenza con la cinematografia statunitense.⁶⁴ Essendo i premi governativi legati all'incasso dello spettacolo in cui il documentario veniva proiettato e – dunque – al successo del lungometraggio, la presenza delle opere cinematografiche statunitensi, apprezzate dal pubblico, provocò una corsa da parte dei produttori di documentari per siglare accordi con le case di distribuzione americane per abbinare le proprie opere. Il mancato controllo da parte delle autorità competenti,⁶⁵ nonché la possibilità da parte dei produttori di accordarsi direttamente con l'esercente per la proiezione dell'opera, provocarono alcune delle distorsioni che caratterizzeranno il mercato cinematografico del documentario per tutti gli anni Cinquanta.

Il presente capitolo si focalizzerà dunque su un periodo cruciale per la storia cinematografica nazionale, in cui una serie di regolamentazioni e di nuove istituzioni permisero all'industria di attraversare il conflitto bellico e riprendere la produzione nell'immediato dopoguerra.

In particolare, il primo paragrafo si concentrerà sul contesto politico ed economico degli anni Quaranta, segnato dalla sconfitta del regime fascista e dalla conseguente nascita della

⁶³ Si veda Gerben Bakker, *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry 1890-1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, in particolare il capitolo 12 *Epilogue: after television*, pp. 404-413.

⁶⁴ «Article 2 of the 'European Cooperation Masterplan', agreed to by each signator nation, permitted the ECA authorities to engage in 'dissemination of information' about the ERP, the joint effort of the United States, and the European Nations», Albert Hemsing, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: a memoir and filmography*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. 14, n. 3, 1994, p. 270.

⁶⁵ Il neosottosegretario Andreotti con la circolare 9411 del 10 luglio 1947 sottrasse il compito di far rispettare le norme sulla programmazione obbligatoria agli organi provinciali di polizia, obbligando la trasmissione dei verbali di contravvenzione direttamente all'Ufficio Centrale. Si veda per il testo integrale, Lorenzo Quaglietti, *Il cinema italiano del dopoguerra. Leggi produzione distribuzione esercizio*, Quaderno informativo n. 58, 10° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1974, p. 14.

Repubblica ma, allo stesso tempo, contraddistinto da alcuni elementi di continuità. Da un lato, l'analisi mira a descrivere l'organizzazione dell'industria cinematografica e – in particolare – dei rapporti intercorsi tra l'industria privata e le istituzioni dello Stato, evidenziando la duplice direzione d'intervento intrapresa dal governo durante questo cruciale periodo storico, contraddistinta dal sostegno economico all'industria e dal controllo ideologico sulla produzione. In seconda istanza, l'analisi si focalizzerà sulle diverse fasi economiche attraversate dal paese durante gli anni Quaranta, legate sia all'impostazione autarchica del regime negli ultimi anni di vita che alle politiche liberiste dell'immediato dopoguerra. Infine, la ricerca approfondirà i rapporti tra l'industria nazionale e la produzione statunitense, quest'ultima soggetta a differenti interventi legislativi nel corso di pochi anni e – dal 1945 – aspetto cruciale dello sviluppo cinematografico nazionale.⁶⁶ Le differenti tematiche toccate influirono infatti sull'evoluzione della produzione documentaria nazionale, oggetto principale della ricerca che proprio nel periodo storico preso in esame affronta alcuni dei cambiamenti che caratterizzeranno il suo sviluppo durante tutti gli anni Cinquanta.

Il secondo paragrafo affronterà invece gli aspetti legislativi dell'industria cinematografica, nonché gli interessi e le pressioni delle varie categorie interessate. In primo luogo, l'impostazione legislativa data alla cinematografica nazionale del secondo dopoguerra presenta alcune similitudini con il contesto prebellico. Nonostante, infatti, il differente approccio verso la cinematografia statunitense, la regolamentazione cinematografica nell'Italia repubblicana recupera alcuni aspetti della Legge Alfieri, riproponendo alcune distorsioni che già si erano presentate durante i primi anni Quaranta, inerenti soprattutto ai contributi governativi per il sostegno economico alla produzione privata e – in particolare – alla produzione documentaria. Nel difficile compromesso tra interessi privati, pressioni statunitensi ed esigenze nazionali, la legislazione del secondo dopoguerra si caratterizzerà, inoltre, per una serie di disattenzioni e di norme difficilmente applicabili che comporteranno – soprattutto nel cinema documentario – l'emergere di quelle pratiche speculative che caratterizzeranno gli anni Cinquanta. Infine, l'ultima parte del paragrafo affronterà gli interessi contrapposti presenti all'interno dell'industria nazionale. La precaria regolamentazione dell'industria sarà dovuta, infatti, anche alle diverse organizzazioni interessate alla cinematografia che, nel tentativo di tutelare i propri

⁶⁶ «[...] non è né difficile, né arbitrario individuare nel rapporto tra la cinematografia italiana e la statunitense il nodo, storico davvero essendosi formato agli albori degli anni Venti, dello sviluppo del cinema nazionali. Non l'unico, ma l'essenziale», Lorenzo Quaglietti, *Problemi storici del cinema italiano attraverso il caso Titanus*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, cit., p. 31.

interessi, porteranno ad alcune distorsioni del mercato che avranno ripercussioni nei successivi anni.

Infine, il terzo paragrafo intende ricostruire quale sia stato l'impatto del contesto storico e della legislazione sull'industria documentaria nazionale. Nonostante fossero già presenti, all'indomani delle prime leggi sul documentario dei primi anni Quaranta, alcuni segnali delle distorsioni che il meccanismo dei ristorni causava nell'industria documentaria, nel Secondo dopoguerra le politiche intraprese dal Governo confermarono il meccanismo dei premi, garantendo un mercato al documentario ma – parallelamente – creando quelle condizioni che concorsero a provocare i primi scandali relativi agli incassi delle singole opere. Da un lato, il paragrafo si concentrerà sulle dinamiche presenti all'interno dell'ANICA e sulle azioni intraprese dall'Associazione dopo la sua fondazione nel 1944. Rappresentando gli interessi degli industriali, l'Associazione incorporò al suo interno anche i produttori di documentari, riunitesi nel Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità (GNPCA), difendendo i loro interessi sia con il Governo che con le altre associazioni e arrivando nei primi anni Cinquanta a trattare direttamente con la MPEA. Successivamente, l'analisi prenderà in esame gli incassi delle opere documentarie durante i vari esercizi finanziari. Se, infatti, durante il regime fascista i contributi concessi ai produttori di documentari venivano divisi in parti uguali tra tutte le opere, complice la presenza di solamente due produttori come l'Istituto Luce e la Industrie Cortometraggi (INCOM), un'analisi più approfondita delle segnalazioni da parte della SIAE permette di intercettare quelle disparità che, con la libera attività produttiva⁶⁷ e l'assegnazione del premio a ogni singolo documentario, diverranno l'aspetto centrale e più problematico del mercato. Infine, le segnalazioni degli incassi negli esercizi finanziari del dopoguerra offrono un'immagine chiara delle disparità presenti all'interno del mercato, frutto di alcune pratiche e di un'impostazione data all'industria che trova le sue origini nei primi anni del dopoguerra, ma che darà i suoi risultati durante gli anni Cinquanta.

⁶⁷ «L'esercizio dell'attività di produzione di film è libero. Le norme per la disciplina dell'esercizio dell'attività di produzione dei film approvate col decreto 27 novembre 1939, n. 1812, e la legge 22 gennaio 1942, n. 143, sull'autorizzazione ministeriale per le imprese di produzione, sono abrogate», Art. 1, D. Lgs. Lgt. n. 678, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, 5 ottobre 1945.

Par 1.1. Rilancio politico ed economico

«Risanamento industriale: eliminazione degli elementi dubbii e inquadramento di tutti gli elementi sani, accentramento della loro attività, potenziamento delle loro capacità in tutti i sensi e in tutti i campi. Sono parole, queste, che lasciano intravedere cosa si è fatto. [...] si trattava di portare la nostra industria da una fase di ‘volenteroso artigianato’, come ha scritto Luigi Freddi, ad una fase veramente industriale, organica e capace di svolgere il suo lavoro secondo determinate linee convergenti ad un solo scopo, l’elevazione della nostra cinematografia. [...] ecco quello che si doveva fare e si è fatto».⁶⁸

Con queste parole Jacopo Comin descriveva i risultati ottenuti dalle politiche attuate dal regime fascista e da Luigi Freddi durante la metà degli anni Trenta, individuando nella trasformazione da una fase artigianale a una fase industriale della cinematografica nazionale l’obiettivo principale raggiunto. Gli ultimi anni prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale furono in effetti un periodo storico in cui vennero poste le basi per uno sviluppo della cinematografia italiana a livello industriale e produttivo. In primo luogo, il regime avocò a sé il controllo di ogni aspetto dell’industria tramite la creazione della DGC nel 1934. Successivamente, si dotò della produzione tramite l’acquisizione della casa di produzione Cines attraverso l’Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI) nel 1935,⁶⁹ della distribuzione tramite la creazione dell’ENIC e – alla fine degli anni Trenta – dell’esercizio tramite la creazione dell’ECI nel 1940. Oltre ai tre rami della produzione, della distribuzione e dell’esercizio, il regime investì sia nella formazione dei quadri tecnici e artistici tramite la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) nel 1935, nonché negli stabilimenti per la realizzazione delle opere, inaugurando nel 1937 Cinecittà. Infine, tramite una serie di regolamentazioni impostate sul doppio binario del sostegno economico all’industria privata e – contemporaneamente – limitazione alle importazioni di film stranieri, soprattutto statunitensi, il regime pose le basi che avrebbero sostenuto la futura industria cinematografica.

Gli effetti sulla produzione furono importanti, nonostante permanessero alcune problematiche legate soprattutto alla discontinuità delle case di produzione che sovente nascevano e scomparivano dopo la realizzazione di una sola opera. Questa caratteristica, presente anche nel

⁶⁸ Jacopo Comin, *Il cinema italiano oggi e domani*, «Cinema», a. 1, vol. 1, luglio-dicembre 1936, p.28.

⁶⁹ Per le vicende della Cines si rimanda a Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani Editore, Bologna 2019.

secondo dopoguerra, affonda le proprie radici in due aspetti distinti e interrelati. In primo luogo, nonostante il sostegno economico garantito dallo Stato ai produttori privati, quest'ultimi avevano a disposizione una fetta di mercato limitata dalla presenza massiccia delle opere straniere, numericamente maggiori e – inoltre – preferite dal pubblico e conseguentemente dall' esercente (Fig. 1). In seconda istanza, l'industria cinematografica italiana scontava nei confronti di quella statunitense una carenza dal punto di vista organizzativo, anello forte della cinematografia americana soprattutto per quanto riguardava l'esportazione delle proprie opere. Se, da un lato, la presenza di tante piccole case di produzione rese la struttura industriale nazionale «affascinante e diversa»,⁷⁰ dall'altro, i pochi investimenti finanziari e la mancanza di una strategia di sviluppo non permise un rafforzamento dell'industria⁷¹ che, a fasi alterne, dovrà scontare questa costante debolezza.

Incassi lordi conseguiti dai film di nuova uscita (1938-1942)		
Anno	Italiani	Stranieri
1938	13,6 %	86,4 %
1939	29,2 %	70,8 %
1940	45 %	55 %
1941	45,8 %	54,2 %
1942	56,6 %	43,3 %

Fig. 1 Annuario dello spettacolo SIAE 1942.

i. Lo smantellamento della struttura fascista

«Da quanto ho sinora esposto appare chiaramente la necessità di creare un nuovo organismo produttore, assolutamente svincolato da tutti quelli esistenti e dal loro giro di interessi e di complicità e dipendente nel modo più assoluto e sicuro dallo Stato pel tramite d'un suo organo autorevole e adatto. [...] Un organismo, dunque a cui facciano capo senza possibilità di evasione tutte le attività del cinema e che abbia l'autorità, la competenza, i mezzi per regolare, ispirare, dirigere, controllare e, quando è necessario premiare o punire, tutte le forme e tutte le

⁷⁰ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari 2000, p. 26-27.

⁷¹ «The constant number of ephemeral companies indicates that financial input was not enough to ensure a medium-to long-term presence on the market», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 51.

manifestazioni, tutte le iniziative e tutti i risultati che entrino nel campo della cinematografia italiana».72

Così si esprimeva Luigi Freddi poco prima della fondazione della DGC nel 1934 che, assieme al sostegno economico garantito dalla Sezione per il Credito Cinematografico (SACC) inaugurata nel 1935, nonché delle già citate ENIC ed ECI, contraddistinguerà la cinematografia nazionale dalla metà degli anni Trenta fino a buona parte del secondo dopoguerra, regolando anche i successivi rapporti tra i governi repubblicani e l'industria nazionale.⁷³ Inoltre, all'inizio degli anni '40 Eitel Monaco venne nominato Direttore Generale della Cinematografia, Alessandro Pavolini succedette a Dino Alfieri come Ministro della Cultura Popolare e Luigi Freddi, dimessosi dalla DGC in contrasto con le idee di Alfieri,⁷⁴ ottenne la carica di presidente dell'ENIC, dell'ECI e della Cines. Questi tre organismi, incaricati rispettivamente della distribuzione, dell'esercizio e della produzione, si inseriscono nel processo avviato dal regime fascista di consolidamento e pianificazione industriale della cinematografia, attraverso la creazione di un sistema industriale integrato,⁷⁵ frutto di uno sviluppo economico autarchico che caratterizzerà le politiche fasciste degli ultimi anni Trenta. Le sanzioni inflitte all'Italia dalla Società delle Nazioni per l'invasione dell'Etiopia nel 1935 determinarono, infatti, la ricerca da parte del regime di un'economia autosufficiente e slegata dalle importazioni dall'estero, provocata – anche – della recessione economica che colpì l'Europa dopo il crollo della borsa di New York del 1929.⁷⁶

Se, da un lato, questi cambiamenti ai vertici dell'industria cinematografica nazionale si inseriscono all'interno di un quadro che vede come obiettivo finale il controllo totale dei mezzi di informazione, necessario anche all'imminente entrata in guerra, dall'altro, il 1941 segna anche la saldatura definitiva tra il mondo industriale rappresentato da Eitel Monaco⁷⁷ – segretario

⁷² Luigi Freddi, *Relazione sul cinema italiano 1933-34*, riportata in Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 116-120.

⁷³ «Even after the fall of the fascist regime, the political attitude to the film industry remained closely connected to the interventionist approach as defined during the twenty-year fascist era», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 73.

⁷⁴ «[...] Freddi si trova sempre più isolato e in contrasto con Alfieri, i cui orientamenti alla fine prevalgono, segnando la vittoria degli interessi industriali», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 25.

⁷⁵ Id., *La produzione privata dopo la legge Alfieri: Scalera Film, Lux Film e altri*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VI 1940/1944*, Marsilio, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma 2010, p. 383.

⁷⁶ «Tra le pieghe di questo processo si faceva strada la convinzione che le forze economiche non dovessero essere più lasciate in balia di se stesse e del mercato. Su questa idea matura "l'intervento" dello Stato», Lucio Villari, *Dalla grande crisi alla programmazione pubblica*, in A.A.V.V., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Assessorato alla cultura del comune di Roma 1979, p.20.

⁷⁷ «un rappresentante degli interessi industriali la cui concezione dell'economia cinematografica non pareva certo influenzata dalla dottrina corporativa», Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione" 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 10.

all'epoca della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo (FNFIS) – e gli interessi del regime rappresentati da Alfieri e Pavolini.⁷⁸ La combinazione tra il sostegno economico garantito dal regime e l'iniziativa privata permise un aumento di tutti i parametri del cinema nazionale, favorito anche dall'approvazione del Monopolio-ENIC che garantì nuove fette di mercato alla produzione nazionale.⁷⁹ Oltre alla crescita sia del numero di sale cinematografiche che di spettatori, questa unione tra interessi privati e sostegno economico e politico⁸⁰ portò ad un aumento delle opere prodotte e – soprattutto – delle case di produzione che si avventurarono nell'industria cinematografica,⁸¹ dove si assiste – come evidenziato da Brunetta – «a una mobilitazione disordinata e a una corsa all'oro più clientelare che corporativa e per molti aspetti anticipatrice di fenomeni analoghi del dopoguerra [...]».⁸²

L'impatto di queste politiche sul mercato documentario, esclusività fino al 1938 dell'Istituto LUCE e – successivamente – condiviso assieme alla INCOM,⁸³ non comportò un aumento significativo della produzione (Fig. 2), anche se alcune nuove case cominciarono ad affacciarsi nel panorama cinematografico a cortometraggio.⁸⁴ Se, infatti, prendiamo i documentari obbligatori abbinati ai lungometraggi del 1943, si trovano alcune opere realizzate dalla Vela Film, dalla Lumen Veritatis, dalla Victoria Artisti Associati, dalla Edi Film e dalla Lux.⁸⁵

⁷⁸ «L'irresistibile ascesa della nuova classe di industriali durante tutti gli anni trenta, giunge infine al culmine nel 1941, con la nomina alla Direzione generale della cinematografia del presidente della loro [industriali] associazione, Eitel Monaco, che sancisce la totale identificazione fra il responsabile istituzionale del cinema e il massimo rappresentante di categoria». Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno.*, cit., p. 20.

⁷⁹ D.l. n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero*, 4 settembre 1938.

⁸⁰ «Il neo-capitalismo tecnocratico e la politica interna e estera fascista si fondono alla fine degli anni Trenta, in un progetto di dominio sociale e insieme di rifondazione dell'ordine economico capitalistico [...]», Lucio Villari, *Dalla grande crisi alla programmazione pubblica*, cit., p.21.

⁸¹ Marina Nicoli calcola che tra il 1930 e il 1945 nacquero 255 nuove case di produzione di cui il 52% realizzò la un solo film. Si veda Marina Nicoli, *The rise and fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 107.

⁸² Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime.*, cit., p. 305.

⁸³ Si veda Augusto Sainati (a cura di), *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino 2001.

⁸⁴ Per una ricostruzione delle opere realizzate in questi anni si veda Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.

⁸⁵ Archivio Centrale dello Stato, *Elenco dei documentari obbligatori abbinati al 30 giugno 1943 – XXI*, Circolare inviata ai cinema d'Italia dalla Direzione Generale dell'Istituto Nazionale Luce, Roma 15 luglio 1943 – XXI, Direzione Generale per la Cinematografia, Busta 21.

Pellicole a cortometraggio presentate per la revisione			
	1940	1941	1942
Italia	41	36	53
Germania	8	15	15
Stati Uniti	22	-	-
Francia	-	1	-
Altri Paesi	-	-	1
Totale	71	52	69

Fig. 2 Istituto Centrale di Statistica (ISTAT). Ora in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. VI 1940/1944*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2010.

Con l'8 settembre e lo spostamento del LUCE a Venezia, l'attenzione di Mussolini e dei suoi più fidati collaboratori si spostò quasi esclusivamente sulla produzione cinegiornalistica, nel tentativo da parte della Repubblica Sociale Italiana (RSI) «di farsi Stato in tutte le manifestazioni, cinema compreso».⁸⁶ Anche la INCOM si sposterà a Milano durante la RSI dove – però – non produrrà nessun documentario, sia per le difficoltà di sviluppo e stampe delle opere, sia per non comprometersi troppo con il regime. Nell'Italia centro meridionale amministrata dalle forze alleate prese avvio, invece, la riorganizzazione dell'apparato industriale nazionale tramite la fondazione dell'ANICA, di cui verrà nominato segretario generale sempre Eitel Monaco. Contemporaneamente, una parte dei lavoratori presenti negli studi di Cinecittà distrutti dai bombardamenti nascose una parte delle attrezzature tecniche che, successivamente, permisero la ripresa dell'attività produttiva.⁸⁷ Nei primi anni di guerra, dunque, la strategia industriale che aveva caratterizzato la cinematografia nazionale durante gli anni Trenta cambiò, avviando una fase di trasformazione che, superato il biennio tragico '43-'44, poté riprendere il proprio cammino.

⁸⁶ Giuseppe Ghigi, *Il cinema di Salò*, in Ernesto G. Laura, *Storia del Cinema Italiano.*, cit., p. 446.

⁸⁷ «Il dottor Oliva, direttore generale degli stabilimenti, e il dottor Foffano, delegato presso i medesimi dal Ministero delle Finanze, cercarono d'arginare i prelevamenti. Macchine vennero smontate, autocarri sonori furono sottratti sotto gli occhi dei tedeschi di guardia. Le maestranze cooperarono ammirevolmente all'opera di salvataggio, resa difficile dalle molte delazioni fasciste», Adriano Baracco, *L'amante Grassa*, «Star», A. 1, N. 1, 12 agosto 1944, pp. 2-3. Sulla storia di Cinecittà durante il periodo bellico si veda Noa Steimatsky, *The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)*, «October Magazine», n. 128, 2009, pp. 23-50.

Nel dopoguerra, il Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 678 dell'ottobre 1945 abrogò buona parte della legislazione fascista, sancendo la possibilità di libera iniziativa nel campo cinematografico. Nel panorama documentario non più esclusività del LUCE presero avvio alcune piccole produzioni private che si dedicarono alla realizzazione di cortometraggi, è il caso ad esempio della Chili Film di Giorgio Walter Chili o della Moretti Film di Enrico Moretti. Il mantenimento del sostegno economico alla produzione, diminuito dal 4% al 3% sugli introiti lordi degli spettacoli⁸⁸ e – soprattutto – conferito a ogni documentario e non più diviso in parti uguali, fu alla base di questa lenta ma costante ripresa dell'industria cinematografica a cortometraggio che vedrà, con i primi decreti della Costituente, un ulteriore sviluppo. Sia l'ENIC che l'ECI, quest'ultima diventata al 50% proprietà della stessa ENIC, trovarono molte difficoltà nel riprendere la propria attività, finendo infine per essere messe in liquidazione dalla seconda metà degli anni Cinquanta.⁸⁹ I due Enti, infatti, sommersi dai debiti per una disputa legale con il Gruppo Leoni, proprietario fino al 1938 del circuito di sale dell'ECI, scontarono una certa inerzia da parte dello Stato nel risanamento dei debiti e dovettero affrontare durante tutti gli anni Cinquanta diversi cambi alla presidenza che però non portarono a un effettiva ripresa dell'attività.⁹⁰ La FNFIS, invece, vedrà dal 1944 la sua naturale continuazione nella già citata ANICA dove, oltre a Eitel Monaco, assumerà il ruolo di presidente Alfredo Proia, e i ruoli di presidente dell'Unione Nazionale Produttori (UNP) e dell'Unione Nazionale Distributori (UND) rispettivamente Renato Gualino e Franco Penotti. Nei primi anni del dopoguerra si assiste infatti a una certa continuità, all'interno delle istituzioni cinematografiche, di alcune personalità legate al ventennio fascista e alla RSI, continuità che riguardò anche i quadri dirigenziali dello Stato, dove ricopriranno incarichi apicali personalità come Annibale Scicluna Sorge,⁹¹ in qualità di presidente della commissione censura e – inoltre – Nicola de Pirro,⁹² Direttore Generale per lo Spettacolo sia durante il ventennio che per buona parte del secondo dopoguerra.⁹³ Infine, registi legati al LUCE ritorneranno a collaborare sia con l'Istituto che con altre case di produzione private, come ad esempio Vittorio Gallo, già Direttore del LUCE sotto la RSI, oppure Romolo

⁸⁸ D.l.l. n. 678, *Nuovo Ordinamento dell'Industria Cinematografica Italiana*, 5 ottobre 1945, art.8.

⁸⁹ Per un'attenta ricostruzione della vicenda si rimanda a Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, cit., pp. 150-176.

⁹⁰ L'esercizio finanziario dell'ENIC nel 1956 era in perdita per sette miliardi e trecentocinquanta milioni, si veda Gruppo Laziale del SNCCI, Callisto Cosulich, Ivano Cipriani, Sandro Zambetti, *Il cinema e lo Stato*, Marsilio, Padova 1973, p. 10.

⁹¹ Responsabile di diversi incarichi sia presso il Ministero della Cultura Popolare sia presso l'ufficio stampa del Duce.

⁹² Fondatore della FNFIS e capo della Direzione Generale per il Teatro e la Musica.

⁹³ «[...] nell'Amministrazione dello Stato erano tornati ai loro posti – mal gestite e dimenticate le epurazioni – noti burocrati del regime fascista, conoscitori dei meccanismi legislativi dell'intervento [...]», Libero Bizzarri, *L'economia cinematografica*, in *La città del cinema*, cit., p. 41.

Marcellini, Fernando Cerchio, Giorgio Ferroni e Attilio Riccio, quest'ultimo fondatore della casa di produzione di documentari Fortuna Film. Le similitudini con gli ultimi anni del ventennio fascista riguardarono anche l'impostazione data all'industria cinematografica nell'immediato dopoguerra. La SACC ricominciò la sua attività, garantendo un sostegno economico che favorì la ripresa della produzione durante tutto il dopoguerra, mentre la Legge Cappa istituì l'Ufficio Centrale per la Cinematografia alle dipendenze del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, riportando l'industria sotto il diretto controllo del Governo. L'Ufficio centrale, benché scaturito dall'esigenza di mantenere un'attività fondamentale per lo sviluppo della neonata Repubblica, limitando il più possibile le ingerenze americane, nacque con l'obiettivo di coordinare l'attività cinematografica su espressa richiesta delle tre maggiori associazioni dell'epoca: la Federazione Italiana dei Lavoratori dello Spettacolo (FILS), l'ANICA e l'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS). Le tre associazioni, visto il «rinnovarsi di pericolose tendenze e di propositi diretti ad attuare, col pretesto di competenze diverse, il frazionamento dei servizi inerenti al settore dello Spettacolo», inviarono – dopo alcuni incontri con De Gasperi – un promemoria al Presidente del Consiglio attraverso il quale chiesero al Governo di:

«procedere senz'altro alla costituzione del promesso Ufficio centrale per i servizi dello spettacolo, cui saranno devolute tutte le attribuzioni in materia di spettacolo e a cui spetterà il compito di potenziare le attività e gli Enti cinematografici, teatrali e di spettacolo in genere, e proceda, per ora, alla creazione del Comitato Consultivo per la Cinematografia, i cui lavori saranno coordinati dall'Ufficio suddetto ed, al più presto, degli altri Comitati Consultivi di branca».⁹⁴

Con la soppressione del Sottosegretariato per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo, le mansioni relative alla cinematografia rischiarono infatti di essere ripartite tra le nuove amministrazioni dello Stato. Nel tentativo di scongiurare questa ipotesi, in una 'Relazione allo Schema di Provvedimento per la Costituzione di un Ufficio Centrale per la Cinematografia' fu sottolineata l'importanza che tale attività ricopriva per lo Stato e – dunque – l'attenzione che avrebbe dovuto meritare,⁹⁵ concludendo evidenziando il ruolo che avrebbe assunto l'Ufficio Centrale all'interno del panorama cinematografico:

⁹⁴ Archivio Centrale dello Stato, *Pro memoria per il Presidente del Consiglio*, Fascicolo 1-1-2, n. 10949, Sottofascicolo 60.

⁹⁵ «L'attività cinematografica, per la sua facile diffusione e per le sue profonde ripercussioni popolari, e per gli elementi e le responsabilità di ordine artistico, industriale, etico e sociale che essa comporta, non può infatti non richiamare

«Tale attività spettacolare, come non può esaurirsi in un problema di ordine industriale e privatistico, così non può, d'altro canto, essere considerata come un fatto puramente artistico ed educativo, comprendendo in sé i due fattori che ne fanno una specialissima industria artistica. Se ne deduce che soltanto un organismo autonomo ed indipendente da valutazioni ed ingerenze specifiche di carattere sia puramente artistico-educativo sia puramente industriali, può assicurare il coordinamento dei vari servizi relativi a tale settore al fine di garantire il rispetto delle varie esigenze ed assicurare, mercé l'appoggio dello Stato, la difesa ed il potenziamento dell'attività cinematografica nazionale così duramente colpita dalla guerra».⁹⁶

La direzione intrapresa dal Governo fu dunque quella di mantenere un forte sostegno economico all'attività privata e – contemporaneamente – ripristinare un controllo sull'indirizzo artistico-educativo della produzione. Questo doppio binario, presente già nelle ultime fasi del regime, favorì una crescita incontrollata dell'intera industria cinematografica che, dopo la riforma voluta dal Sottosegretario Andreotti, si avviò verso una fase di grossa espansione in tutti i settori – produzione, distribuzione, esercizio – arrivando a competere con quella Hollywoodiana. Se la compartecipazione di capitale pubblico e interessi privati, al netto del controllo ideologico attuato dalla Direzione Cinema e, nel dopoguerra, dall'Ufficio Centrale, provocò tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta un fiorire di nuove iniziative dedicatesi al cinema a lungometraggio, in parte limitato dalla concentrazione industriale avviata dopo la Legge Alfieri, nel cinema documentario questo sviluppo non fu possibile in quanto, come detto, il monopolio del LUCE non favorì l'avventurarsi di capitali privati nel cinema a cortometraggio. Nel secondo dopoguerra, la stessa compartecipazione ebbe effetti anche nel cinema documentario, favorendo l'emergere di nuove case di produzione e permettendo il recupero e la formazione dei quadri tecnici della cinematografia nazionale.

Le diverse fasi attraversate dall'industria cinematografica durante gli anni Quaranta se, da un lato, furono strettamente legate alle personalità e alle iniziative politiche portate avanti prima dal regime e – successivamente – dai governi della Repubblica, dall'altro, furono il frutto delle diverse riforme economiche attuate durante gli anni Quaranta. Riforme che rinnovarono

l'attenzione dello Stato [...]», Archivio Centrale dello Stato, *Relazione allo schema di provvedimento per la costituzione di un ufficio centrale per la cinematografia*, Fascicolo 1-1-2, n. 10949, Sottofascicolo 60.

⁹⁶ Archivio Centrale dello Stato, *Relazione allo schema di provvedimento per la costituzione di un ufficio centrale per la cinematografia*, Fascicolo 1-1-2, n. 10949, Sottofascicolo 60.

l'impegno dello Stato verso l'industria privata e che – parallelamente – dovettero a più riprese scontrarsi con gli interessi della cinematografia statunitense.

ii. *Un protezionismo liberale*

Il 23 marzo 1936 Mussolini parlò davanti all'assemblea del Consiglio nazionale delle corporazioni avviando quella politica autarchica che segnerà le ultime fasi del regime fascista. Stilati da vari rappresentanti delle corporazioni tra il 1935 e il 1937, i piani autarchici avrebbero dovuto garantire l'autonomia economica del paese, permettendo in questo modo lo sviluppo industriale e produttivo, soprattutto in ottica bellica,⁹⁷ dell'Italia. In concreto, le politiche attuate si risolsero nel «riallocare le risorse in modo selettivo a favore di industrie di base di cui l'Italia dirigista e delle grandi industrie sentiva una grande mancanza»,⁹⁸ trascurando in questo modo l'impegno industriale che sarebbe servito al paese nel caso si fosse ritrovato in conflitti ben più impegnative dal punto di vista economico rispetto alle guerre coloniali in Etiopia e Albania. L'invasione della Polonia da parte della Germania nazista, con cui l'Italia aveva firmato pochi mesi prima il Patto d'Acciaio, destò preoccupazione nei vari esponenti dell'industria che – soprattutto dal biennio 1943-1944 – videro nello sbarco degli Alleati in Sicilia e nella costituzione del Comitato di Liberazione Nazionale (CLN) la possibilità di distaccarsi dal regime fascista e dalla neonata RSI.⁹⁹

Se già a partire dai primi anni Trenta lo Stato partecipò in maniera sempre più importante alla vita economica del paese,¹⁰⁰ favorendo la concentrazione industriale e sottoponendo le imprese all'approvazione dei nuovi investimenti,¹⁰¹ nell'industria cinematografica si assiste a un simile

⁹⁷ L'Italia tra il 1935 e il 1945 si impegnò nell'invasione dell'Etiopia (1935), nella guerra civile spagnola (1936-1939), nell'occupazione dell'Albania (1939) nonché nella Seconda guerra mondiale.

⁹⁸ Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 135.

⁹⁹ «[...] i rappresentanti dei maggiori gruppi industriali privati cominciarono a muoversi in vista della preparazione di un dopoguerra che avrebbe avuto come interlocutori principali gli Stati Uniti. La grande industria italiana desiderava insomma separare il proprio destino da quello della dittatura prima di essere coinvolta direttamente nella disfatta militare del regime», Luciano Segreto, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, Einaudi, Torino 1999, p. 55.

¹⁰⁰ «La nascita dell'IRI nel 1933 non rappresentò una versione riveduta e corretta dei salvataggi industriali di inizio secolo, bensì significò la trasformazione dello stato in imprenditore industriale», *Ibidem.*, p. 52.

¹⁰¹ «Un altro aspetto caratterizzante del corporativismo precorporativo è la partecipazione crescente dello Stato alla vita economica. Partecipazione che si manifesta: a) con le forme più banali del protezionismo; b) con l'incoraggiamento alla concentrazione industriale; c) col controllo statale sullo sviluppo delle imprese industriali, che devono sottoporre all'approvazione governativa i nuovi investimenti e i nuovi impianti; d) infine con i salvataggi bancari avviati dal governo a partire dal 1930-31», in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Louis Franck. Il corporativismo e l'economia dell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 117.

tentativo – portato avanti da Luigi Freddi – di regolare l'industria in una produzione ideologicamente indirizzata e sotto il completo controllo del regime. L'idea di Freddi, sostenuta dal regime fino al 1938, fu quella di creare «un'industria cinematografica di Stato che comprenda le attività di produzione, distribuzione ed esercizio, ma che non soffochi né danneggi l'industria privata».¹⁰² Lo Stato perseguì la strada indicata da Freddi, varando però contemporaneamente alcune leggi per finanziare direttamente l'attività privata,¹⁰³ esponendosi così alla speculazione di piccole produzioni che, senza un'adeguata struttura industriale e senza una base economica importante, realizzarono un unico film prima di fallire.¹⁰⁴ Attraverso un rigido controllo statale e, parallelamente, una serie di incentivi alla produzione, l'industria vedrà – tra il 1936 e il 1939 – moltiplicarsi i richiami per uno sviluppo più regolamentato, riassumibile nelle richieste avanzate da «Cinegiornale» nel novembre del 1936 sulla necessità di dotarsi di poche grosse case di produzione, ben organizzate e con un piano industriale e di sviluppo comune.¹⁰⁵ Due anni dopo fu la rivista «Film» a richiedere l'intervento dello Stato per stimolare «l'organizzazione di quadri industriali e tecnici, permanenti e selezionati, forniti di una finanza adeguata e sufficiente, che possano finalmente dare all'Italia una produzione degna del Regime [...]».¹⁰⁶ Con l'approvazione della Legge Alfieri e la stipula di alcuni accordi all'interno della FNFIS, il problema sembrò risolversi, come evidenziato da Domenico Meccoli dalle pagine di «Cinema»: «Ecco, dunque, la mèta: la concentrazione industriale, la concentrazione, cioè, delle singole iniziative intorno ad un certo numero di organismi, il che può assicurare la continuità della produzione, elemento fondamentale di un'industria sana».¹⁰⁷

Dopo la fine della guerra l'Italia, almeno dal punto di vista organizzativo, mostrò come detto una certa continuità con l'impostazione industriale fascista.¹⁰⁸ Ciò nonostante, oltre al parziale allontanamento di alcune personalità troppo compromesse con il recente ventennio, la politica economica dei primissimi anni del dopoguerra abbandonò l'autarchia fascista per aprirsi ai mercati esteri e a una economia di stampo liberista. Quest'ultima, sostenuta da alcuni esponenti del mondo industriale, avrebbe permesso – inoltre – di prendere le distanze dal ventennio,

¹⁰² Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., pp. 24-25.

¹⁰³ R.d.l. n. 1414, *Provvidenze varie a favore della cinematografia nazionale*, 5 ottobre 1933; R.d.l. n.861, 29 aprile 1937.

¹⁰⁴ Marina Nicoli calcola che nel 1935 vi fossero 15 case di produzioni che realizzarono 1 film ciascuna, mentre solamente 8 che realizzarono più di un film. Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 125.

¹⁰⁵ Fabrizio Bonfiglio, *Case di produzione a vero e proprio carattere industriale*, «Cinegiornale», a. 1, n. 10, 15 novembre 1936, ora in Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 126.

¹⁰⁶ G. V. Sampieri, *Il capitale e il cinema*, «Film», a. 1, n. 7, 12 marzo 1938, p. 10.

¹⁰⁷ Domenico Meccoli, *Provvedimenti*, «Cinema», a. IV, n. 66, 25 marzo 1939, p. 181.

¹⁰⁸ Augusto Graziani, *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 16-17.

marcando la differenza tra le nuove istituzioni italiane e il passato dittatoriale. Nel clima di tensione protrattosi fino all'Assemblea costituente del 1946 gli stessi Stati Uniti, contrari alla ricostituzione di un sistema politico prefascista e – contemporaneamente – sicuri della «necessità di promuovere un efficace rilancio dell'economia italiana per non lasciare troppo spazio ai partiti di sinistra», ebbero difficoltà a individuare le forze politiche su cui fare affidamento.¹⁰⁹ In un clima caratterizzato dalla contrapposizione tra interessi industriali e mondo operaio¹¹⁰ e – contemporaneamente – tra mondo occidentale e Unione Sovietica, la Democrazia Cristiana (DC) riuscì, grazie anche alla collaborazione del Vaticano e di Azione Cattolica, nonché della Coldiretti e delle ACLI, a crearsi «una base di massa tra i contadini proprietari e i lavoratori cattolici».¹¹¹ Vista come «italiana e vaticana, americana ed europea»,¹¹² in grado dunque sia di tutelare gli interessi nazionali e – allo stesso tempo – scongiurare il pericolo comunista, agli inizi del 1947 la DC pose le basi per le successive elezioni del 1948.¹¹³ A seguito del viaggio negli Stati Uniti di De Gasperi nel gennaio del 1947, dove l'Italia ottenne un consistente prestito dagli Stati Uniti e – inoltre – l'ammissione alle istituzioni nate dopo gli accordi di Bretton Woods (Fondo Monetario Internazionale e Banca mondiale), le misure economiche applicate dal Governo e – in particolare – dall'ex governatore della Banca d'Italia Luigi Einaudi presero corpo, avviando la fase della ricostruzione e permettendo la ripresa industriale del paese e il ritorno dei parametri economici nazionali ai livelli pre-guerra.¹¹⁴ Nonostante, come detto, le politiche liberiste applicate in Italia nell'immediato dopoguerra e gli stretti rapporti avviati con l'amministrazione statunitense, l'approccio della DC all'espansione economica degli Stati Uniti fu caratterizzato – soprattutto dopo le elezioni del 1948 – da opinioni divergenti e contrastanti,¹¹⁵ avviando una fase definita da Giuliano Amato di «protezionismo

¹⁰⁹ Valerio Castronovo, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento al 2020*, Einaudi, Torino 2021, p.537.

¹¹⁰ Già dal 1943 iniziò una stagione di scioperi che da quello del triangolo industriale (Milano, Torino, Genova) si protrasse fino allo sciopero generale del 14-15 luglio 1948 per l'attentato a Togliatti.

¹¹¹ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989, p. 97.

¹¹² Vittorio Foa, *Questo Novecento*, Einaudi, Torino 1996, p. 223.

¹¹³ «È la vittoria per il "quarto partito", il "partito" della borghesia: questo partito, in verità il primo per importanza, ha già trovato nella Dc il suo nuovo rappresentante istituzionale (tanto più efficace in quanto formalmente "interclassista"), e troverà nel trionfo elettorale del 1948 il sigillo del proprio riconfermato potere», Vladimiro Giacché, *La classe inadeguata. Storia e caratteristiche della borghesia italiana dal dopoguerra a oggi*, in Luciano Vasapollo (a cura di), *Lavoro contro Capitale. Precarietà, sfruttamento, delocalizzazione*, Jaca Book, Milano 2005, pp. 101-133.

¹¹⁴ Rolf Petri individua nel 1951 l'anno in cui gli indicatori economici più importanti raggiunsero il periodo prebellico, Rolf Petri, *Storia economica d'Italia*, cit., p. 188.

¹¹⁵ Luciano Segreto identifica nell'opposizione tra l'opportunità di rinnovamento delle strutture economiche e le conseguenze sui gruppi economici e sociali del paese, le cause delle diverse opinioni presenti all'interno della Democrazia Cristiana, Luciano Segreto, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto (a cura di), *Storia d'Italia*, cit., p. 57.

liberale». ¹¹⁶ Le politiche economiche attuate da Einaudi, oltre a recuperare una parte dei voti che la DC aveva perduto nei mesi precedenti, ¹¹⁷ rinsaldarono quella base elettorale che le consentirà di uscire vincitrice dalle elezioni del 1948. La vittoria del fronte democristiano sul PCI venne salutata con entusiasmo anche dall'industria cinematografica e – in particolare – dall'«Araldo dello Spettacolo», giornale vicino agli interessi dei produttori cinematografici, che nell'aprile del 1948 scrisse: «non possiamo non accogliere con legittimo compiacimento una soluzione che assicura al nostro lavoro le più ardite [...] possibilità». ¹¹⁸

Dopo infatti una prima fase, come detto, di smantellamento della legislazione cinematografica fascista, cominciata con l'abolizione del monopolio ENIC, ¹¹⁹ l'industria nazionale – conformemente alle politiche economiche italiane – entrò in una fase di regime economico misto, ¹²⁰ dove convivevano la libera impresa di mercato e le sovvenzioni statali. ¹²¹ Se infatti il Governo, almeno nelle prime fasi del dopoguerra, non incentivò con forte determinazione le aziende cinematografiche di Stato, ¹²² con la fine dei governi di unità nazionale l'intervento statale acquisì un ruolo importante nel rilancio dell'industria. ¹²³ L'Istituto LUCE – ad esempio – per il suo passato troppo compromesso con il ventennio fascista venne messo in liquidazione con il Decreto-legge n. 305 del 10 maggio 1947, ¹²⁴ salvo poi usufruire – dalla metà del 1949 – del sostegno economico da parte dello Stato per il riassetto economico e la ripresa delle

¹¹⁶ Giuliano Amato, *Il governo dell'industria in Italia*, Il Mulino, Bologna 1978, pp. 19-20.

¹¹⁷ Su quella fase difficile Andreotti dirà «I vecchi si ricordavano di quanto era accaduto al Partito Popolare, che dopo il grande successo del 1921 era poi rapidamente scomparso, e temevano di vedere ripetersi lo stesso fenomeno. I più giovani pensavano alla mancanza di radici della Dc nel paese... Il timore che una improvvisa ventata mutasse i rapporti di forza delineatisi nella primavera era in noi, nell'inverno 1946-1947, acutissimo», Antonio Gambino, *Storia del dopoguerra. Dalla liberazione al potere Dc*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 258.

¹¹⁸ *Un più sereno avvenire*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 25, 26-30 aprile 1948, p. 1.

¹¹⁹ Si veda Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit.

¹²⁰ Questa direzione era sostenuta anche dai produttori cinematografici, si veda *La nuova situazione politica e gli Enti cinematografici di Stato*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 27, 10-15 maggio 1948, p.1.

¹²¹ «The success of Italian films and their gradual conquest of international markets were destined to become one of the most emblematically significant manifestations of an economic miracle within a mixed economy regime, partly given over to the free enterprise and partly subsidized by the state», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 138.

¹²² «Nell'incerta situazione che l'Italia attraversava nel dopoguerra, la produzione di Stato nel settore delle cineattualità è inevitabilmente condizionata dalla necessità di soddisfare tutti i nuovi soggetti che si affacciano sulla scena politica e sociale: per questo motivo essa non è sostenuta con determinazione», Augusto Sainati, *Cinegiornali e documentari*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945/1948*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003, p. 403.

¹²³ «The process of reconstruction needed to happen not only in terms of politics and material goods, but also in terms of cultural activities», Daniela Treveri Gennari, *Post-War Italian cinema. American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, New York 2009, pp.6-7.

¹²⁴ D.l. n. 305, *Messa in liquidazione dell'Istituto Nazionale Luce*, 10 maggio 1947.

attività.¹²⁵ Anche l'IRI, che svolgerà un ruolo decisivo nel grosso processo di ricostruzione e ammodernamento avviato in Italia durante gli anni Cinquanta, fu al centro della contrapposizione tra chi sosteneva il mantenimento del controllo dello Stato e chi avrebbe preferito un approccio più liberista.¹²⁶ Contemporaneamente, le conseguenze del conflitto bellico e le crescenti proteste di una parte della società italiana portarono alla definizione e – successivamente – alla nascita di alcune delle grandi riforme che segnarono il paese durante gli anni Cinquanta. Nonostante, infatti, un limitato danneggiamento degli impianti industriali, ingenti furono le perdite relative alle infrastrutture e all'apparato agricolo nazionale. Inoltre, l'afflusso dei profughi¹²⁷ e il ritorno dei soldati impegnati in guerra aumentò la disoccupazione,¹²⁸ provocando proteste su buona parte del territorio nazionale. Se, da un lato, le stragi di Portella della Ginestra e di Melissa, nonché gli scioperi dei braccianti del Delta del Po,¹²⁹ imposero un'accelerazione all'azione del Governo – influenzata anche dalle richieste statunitensi¹³⁰ – attivando un processo che portò all'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno, dall'altro, la legge n. 43 del 28 febbraio 1949¹³¹ istituì il così detto Piano INA-casa,¹³² cercando di sanare la mancanza di alloggi e la forte disoccupazione presente nel paese. All'organizzazione e attuazione delle riforme, oltre alla già citata IRI, contribuì soprattutto l'intervento economico statunitense, annunciato dal Segretario di Stato George C. Marshall il 5 giugno del 1947 presso l'Università di Harvard.¹³³ L'intervento americano, oltre ad aver influito su molte delle successive politiche attuate dai Governi italiani, ebbe un impatto decisivo sull'industria cinematografica e – in particolare – sulla produzione documentaria. Bloccata per qualche anno dal citato Monopolio-ENIC, l'inizio della campagna d'Italia segnò infatti il ritorno della

¹²⁵ Quaglietti calcola in 1.215.528.000 di lire le sovvenzioni ottenute dal Luce durante gli anni Cinquanta. Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 145.

¹²⁶ Per una dettagliata ricostruzione si veda Lucio Avagliano, *“La mano visibile” in Italia. Le vicende della finanziaria IRI (1933-1985)*, Edizioni Studium, Roma 1991.

¹²⁷ Tra la fine della guerra e la metà degli anni Cinquanta arrivarono in Italia all'incirca 250.000 persone dall'Istria e dalla Dalmazia. Si veda, Raul Pupo, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, BURrizzoli, Milano 2013.

¹²⁸ Vittorio Foa, *La ricostruzione capitalistica e la politica delle sinistre*, in Enzo Piscitelli (a cura di), *Italia 1945/48, le origini della Repubblica*, Giappichelli, Torino 1974, p. 111.

¹²⁹ Per un'attenta ricostruzione si veda Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 421 – 471.

¹³⁰ «The failure to carry out promised land tenure reforms in the South was particularly galling to high American officials and following the outbreak of violence between tenants and landlords in Calabria in 1949, Ambassador Dunn and Secretary of State Dean Acheson called Italian officials on the carpet on the issue», John Lamberton Harper, *America and the Reconstruction of Italy, 1945-1948*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 164.

¹³¹ L. n. 43, *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori*, 28 febbraio 1949.

¹³² Sui documentari inerenti al Piano si rimanda a Francesco Pitassio, *Città, nazione, media. Il Piano INA-Casa e la cultura della ricostruzione in Italia*, «Immagine», n. 19, 2019, pp. 15-38.

¹³³ Si veda Francesca Fauri, *Il Piano Marshall e Italia*, Il Mulino, Bologna 2010.

produzione statunitense nelle sale della penisola che, con l'avanzata delle truppe verso il nord, riacquistò lentamente il proprio ruolo attraverso la proiezione di documentari di propaganda. L'impostazione dell'industria cinematografica dell'immediato dopoguerra fu, dunque, indirizzata dalle politiche economiche attuate dai primi governi repubblicani, dove a una rapida apertura di stampo liberista, sopraggiunse una economia di mercato mista o – come detto – di protezionismo liberale. Nel panorama documentario, non più sotto il monopolio dell'Istituto LUCE e della INCOM, queste politiche portarono a una crescita delle produzioni private dedicate al cinema a cortometraggio che, però, diverrà costante solamente dopo l'applicazione delle nuove disposizioni della Costituente. Se, infatti, il premio governativo per i produttori di documentari, come mostrato in precedenza, fu garantito a ogni singola opera senza la divisione in parti uguali di epoca fascista, la programmazione obbligatoria degli stessi nelle sale venne abolita. Di conseguenza, almeno nei primi anni furono – soprattutto – i cortometraggi statunitensi a circolare nella penisola, favoriti dall'organizzazione industriale delle major e dalle pratiche di concorrenza sleale applicate sul mercato. Solamente con il ritorno della programmazione obbligatoria nelle sale si ebbe la diffusione dei documentari nazionali e l'aumento dei produttori dedicati all'attività, i quali – però – in un mercato caratterizzato dalla libera concorrenza, dovettero cercare accordi con i distributori statunitensi per far circolare le proprie opere in sala. Tuttavia, solamente alcune ditte riuscirono a ottenere la distribuzione dei propri documentari da parte delle major, riuscendo a garantirsi una fetta di mercato importante e potendo programmare una produzione continuativa.

iii. I nuovi rapporti con gli Stati Uniti

L'industria cinematografica italiana, così come quella degli altri paesi europei, si è sempre dovuta scontrare – almeno dal primo dopoguerra – con la produzione statunitense.¹³⁴ Durante gli anni Trenta, i rapporti tra le due cinematografie trovarono una loro regolamentazione nell'accordo Ciano-Hays del 1934, attraverso il quale veniva limitata a 250 l'importazione annuale di film hollywoodiani. Nonostante l'incontro del 1936 tenutosi a Roma tra William H. Hays e Mussolini, in cui il presidente della Motion Picture Association of America (MPAA) tentò di dissuadere il capo del Governo da interventi legislativi che disturbassero gli interessi

¹³⁴ Si veda Thomas H. Guback, *Hollywood's International market*, in Tino Balio, *The American Film Industry*, cit., pp. 463-486.

cinematografici statunitensi,¹³⁵ nel settembre del 1938 entrò in vigore la già citata normativa sul monopolio per l'importazione dei film stranieri. La regolamentazione colpì quasi esclusivamente la produzione statunitense, che all'epoca incassava quasi l'80% degli introiti cinematografici,¹³⁶ provocando il ritiro dal mercato delle quattro major allora presenti con le proprie filiali in Italia: la Metro, La Fox, la Paramount e la Warner. Come detto, se da un lato il ritiro delle case statunitensi comportò un aumento delle produzioni nazionali che si dedicarono alla realizzazione di film, dall'altro questo cambiamento avvenne troppo rapidamente e senza un'adeguata preparazione, come evidenziato dal presidente della Direzione Nazionale Cinema Eitel Monaco in un editoriale di «Cinema» del febbraio 1942.¹³⁷ Nello stesso articolo, Monaco individuò anche quale fosse la finalità che si prefiggeva la Direzione Generale da lui presieduta:

«Il divieto della inclusione di due film in un solo programma, l'applicazione di un programma-tipo composto di un film spettacolare, di un documentario e del giornale LUCE, il contingentamento della importazione dei film esteri e l'annunziata riforma del contratto-tipo costituiscono un quadro organico di iniziative dirette tutte verso una stessa finalità: assicurare alla produzione cinematografica nazionale il massimo rendimento economico».¹³⁸

All'indomani della Liberazione di Roma arrivarono le prime richieste da parte dei lavoratori del cinema al capo del Governo Bonomi, incentrate in particolare sulla necessità di mantenere il controllo su alcuni degli enti cinematografici di Stato come l'ENIC e – inoltre – la creazione di una commissione paritetica composta da datori di lavoro e lavoratori del cinema al fine di eliminare «intrighi e tentativi di speculazione che, già avvenuti ultimamente, possono ancora ripetersi».¹³⁹ Tra il 1943 e il 1945 si assiste infatti a una serie di colloqui tra i dirigenti americani e i rappresentanti italiani – del Governo e del cinema – incentrati sul futuro dell'industria cinematografica. Già dallo sbarco in Sicilia le truppe americane cominciarono a utilizzare i cinemobili per proiettare sul territorio le proprie opere di finzione e – soprattutto – i documentari e i cinegiornali di propaganda. L'interesse principale degli ufficiali americani, però,

¹³⁵ Si veda Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., in particolare il paragrafo *Hollywood alla riscossa*, pp. 314-324.

¹³⁶ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 32.

¹³⁷ «Una industria sana non è concepibile senza un mercato interno in piena efficienza e ben regolato», Eitel Monaco, *Produzione, noleggio ed esercizio nel pensiero del direttore generale per la cinematografia*, «Cinema», a. VII, vol. 1, 10 febbraio 1942-XX, p. 67.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Promemoria dei lavoratori presentato al Presidente Bonomi*, «Star», n. 14, settembre 1944, p. 2.

si indirizzò verso l'abolizione della legislazione fascista e del monopolio, tentando così di sfruttare il mercato cinematografico nazionale che, al netto di circa 500 sale danneggiate dai bombardamenti, poteva ancora contare su circa 5.000 cinematografi.¹⁴⁰ L'ammiraglio Stone richiese a più riprese l'eliminazione della legislazione¹⁴¹ in virtù di un libero commercio che, nelle intenzioni americane, avrebbe permesso la riconquista del mercato cinematografico italiano ed europeo. Dopo varie riunioni della Commissione temporanea per la cinematografia, si arrivò al Decreto luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945 che, con l'art. 1, sancì la libera attività di produzione cinematografica e – contemporaneamente – l'abrogazione di tutte le norme relative all'importazione di film esteri. Negli anni successivi, tutti i film hollywoodiani bloccati dal 1938 furono distribuiti nelle sale cinematografiche nazionali in una media di circa 500 film all'anno, contestualmente ai prodotti documentari e cinegiornalistici che – come detto – continuarono a circolare per i centri abitati della penisola grazie ai cinemobili.

Dopo i primi anni di affluenza incontrollata delle opere statunitensi si sostituì, a partire dal 1947, un sistema più organizzato di produzione e distribuzione delle opere a cortometraggio, frutto di un piano di investimenti economici calcolato in circa 12 miliardi di dollari. Nel duplice tentativo di creare un «mercato capitalistico internazionale in cui l'economia americana potesse prosperare»¹⁴² e – contemporaneamente – limitare le mire espansionistiche sovietiche,¹⁴³ gli Stati Uniti lanciarono l'ERP, garantendo aiuti economici ai paesi coinvolti e – contemporaneamente – avviando la «più grande operazione di propaganda internazionale mai vista in tempi di pace».¹⁴⁴ L'articolo 2 degli accordi stipulati tra i diciotto paesi coinvolti nel così detto Piano Marshall permetteva, infatti, la possibilità di una campagna d'informazione nei paesi coinvolti nel programma.¹⁴⁵ In particolare, tra il 1947 e il 1949 l'Italia fu spettatrice della programmazione e attuazione della «più grande fra tutte le campagne 'informative' dell'ERP in Europa»¹⁴⁶. Per la gestione e il controllo del programma, l'amministrazione Truman istituì l'ECA con sede a Washington e a Parigi, con a capo rispettivamente Paul Hoffman e Averill Harriman.

¹⁴⁰ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 322.

¹⁴¹ «Il cosiddetto cinema italiano è stato inventato dai fascisti. Dunque, deve essere soppresso. E devono essere soppressi anche gli strumenti che hanno dato corpo a questa invenzione», Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 37.

¹⁴² Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 102.

¹⁴³ Antonio Gambino, *Storia del dopoguerra. Dalla liberazione al potere DC*, Laterza, Bari 1988, p. 372.

¹⁴⁴ David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 87.

¹⁴⁵ Albert Hemsing, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: a memoir and filmography*, cit., pp. 269-297.

¹⁴⁶ David W. Elwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., p. 92.

Le Divisione Informazioni sparse sui territori attuarono una politica che prevedeva l'utilizzo di tutti i mezzi d'informazione: radio, fotografie, mostre e ovviamente il cinema, gestito tramite le Film Unit sparse nei vari paesi. A capo della Divisione informazioni a Parigi si succedettero tra il 1948 e il 1951 Alfred Friendly, giornalista del «Washington Post», e Roscoe Drummond, giornalista all'epoca per il «The monitor». A capo della Film Unit di Parigi Drummond chiamò Lothar Wolff, regista tedesco noto negli Stati Uniti per aver preso parte alla realizzazione di *The March of Time*, serie di documentari e cinegiornali che ebbero una forte influenza sulla nascente Settimana Incom.¹⁴⁷ Come vice fu scelto Stuart Schulberg, produttore cinematografico figlio di B. P. Schulberg fondatore della Paramount Studios. Per quanto riguardava l'Italia, a capo della Divisione informazioni troviamo James David Zellerbach, con vice Vincent Barnett e John H. Secondari, quest'ultimo incaricato in particolare della gestione della Film Unit. Come sintetizzato da Albert Hemsing, ultimo responsabile della Film Unit di Parigi:

«Our staff included, in sum, enough talent to fill our needs at headquarters and to assist our country missions in developing a film proposal, researching a story, supervising a weak contract-producer, or livening up a limp narration»¹⁴⁸.

Interessante risulta la nomina di Stuart Schulberg alla Film Unit di Parigi, avvenuta nel periodo in cui la Sentenza Paramount cambiò radicalmente il sistema produttivo statunitense.¹⁴⁹ Nel maggio del 1948, infatti, la Suprema Corte si pronunciò sul caso United States vs. Paramount Pictures, sancendo la fine dell'integrazione verticale dello Studio System Hollywoodiano.¹⁵⁰ Alcune delle pratiche che avevano caratterizzato la produzione statunitense furono dichiarate illegali, favorendo lo sviluppo di case di produzione indipendenti e la nascita degli Art Theatre.

¹⁴⁷ Sulle affinità tra *The March of Time* e *La Settimana Incom* si veda Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, «California Italian Studies», Vol. 3, N. 2, 2012.

¹⁴⁸ Albert Hemsing, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: a memoir and filmography*, cit., p.272

¹⁴⁹ Si veda Alexandra Gil, *Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry*, «N.Y.U. Journal of Law & Liberty», a. 3, vol. 83, 2008, pp. 84-123; Ernest Borneman, *United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit*, in Tino Balio (Eds.), *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 1985, pp. 449-462.

¹⁵⁰ Per un'attenta ricostruzione del processo si rimanda a Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia 1997.

Le conseguenze della sentenza portarono le major americane a interessarsi maggiormente al mercato europeo,¹⁵¹ arrivando anche a chiedere l'inserimento delle opere cinematografiche tra le voci acquistabili dai paesi aderenti all'ERP con i soldi stessi del Piano Marshall.¹⁵²

L'invasione incontrollata del prodotto cinematografico statunitense comportò l'arrivo in Italia anche del modello distributivo e industriale d'oltre oceano. Dopo la riapertura delle filiali della Metro Goldwyn Mayer, della Paramount, della 20th Century Fox e della Warner Bros, ma anche della Rko e della Universal International che per la prima volta arrivarono sul mercato italiano,¹⁵³ le pratiche di block booking, di blind bidding e di designated play dates¹⁵⁴ modificarono il panorama cinematografico nazionale e, successivamente, le politiche protezionistiche del Sottosegretario Andreotti contribuirono ad aprire la strada alle Runaway production.¹⁵⁵ In realtà, già prima dell'entrata in vigore della Legge n. 448 del 26 luglio 1949, la così detta Leggina, il direttore dell'ufficio estero della MPAA Gerald M. Mayer invitò i propri associati a impegnare i soldi bloccati dalle legislazioni protezionistiche dei vari paesi nel produrre il maggior numero possibile di film in loco. In questo modo, Mayer intendeva creare un meccanismo che comportasse una partecipazione delle produzioni nazionali al finanziamento delle produzioni americane, permettendo così un maggiore controllo dei mercati stranieri da parte delle major hollywoodiane¹⁵⁶ e – contemporaneamente – lo sviluppo dell'industria cinematografica in un contesto di libero mercato. Nel panorama italiano, già durante il 1947 i produttori americani chiesero al Governo di eliminare le tasse sui propri film, offrendosi di investire e realizzare le opere in Italia servendosi delle maestranze italiane,¹⁵⁷ anticipando in qualche modo quello che diventerà appunto il fenomeno delle Runaway Production.

¹⁵¹ «[...] la diminuzione dei profitti era invece probabilmente dovuta all'efficacia dei provvedimenti "antitrust" che avevano portato alla suddivisione delle grandi società in produzione-distribuzione da una parte ed esercizio dall'altra parte: esse cioè non potevano più compensare le perdite del ramo produzione con i profitti del ramo esercizio. Questo le portò, a scatenare una *grande offensiva sui mercati esteri* per compensare con i proventi dall'estero i minori guadagni dell'interno», Peter Bächlin, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 67.

¹⁵² *I film nel Piano Marshall*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 17, 12-13 marzo 1948.

¹⁵³ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 45.

¹⁵⁴ «The restrictive practices adopted by the Americans [...] that forced Italian distributors to accept their conditions without the possibility of competition from national production, made it more difficult for the domestic industry to flourish in the immediate period», Daniela Treveri Gennari, *Post-War Italian Cinema*, cit., p. 7.

¹⁵⁵ Si veda Simone Venturini, *La Hollywood sul Tevere e il sistema produttivo italiano*, in Stefano Della Casa, Dario E. Viganò (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Mondadori, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma – Milano 2010.

¹⁵⁶ *La MPAA vuole che i produttori americani liquidino i loro fondi congelati*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 14, 1° marzo 1948.

¹⁵⁷ Si veda, Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica, culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 161.

L'impatto della produzione americana sul mercato cinematografico italiano non riguardò però solo queste pratiche, inaugurate con *Quo vadis?* (LeRoy, 1951), ma riguardò anche il sistema produttivo e distributivo del cinema nazionale e – in particolare – del cinema a cortometraggio. La distribuzione fu ad esempio alla base della diffusione dei documentari prodotti sotto l'egida dell'ERP. Oltre alle proiezioni nelle realtà sprovviste di cinema attraverso l'utilizzo dei cinemobili,¹⁵⁸ molte di queste opere furono distribuite tramite accordi tra il regista e la casa di distribuzione nazionale, oppure attraverso la Film Unit che cercava direttamente un distributore, nazionale o internazionale.¹⁵⁹

Nonostante utilizzassero spesso strategie commerciali e produttive differenti,¹⁶⁰ le major hollywoodiane potevano infatti contare sull'appoggio della MPAA e sulla distribuzione diretta delle proprie opere. In Italia invece, le associazioni dei produttori e dei distributori, riunite entrambe sotto l'ANICA, molto spesso perseguivano interessi divergenti,¹⁶¹ rendendo complicate le trattative per una nuova legislazione. Da un lato, alcuni produttori avevano interessi nella distribuzione, dall'altro, alcune case di distribuzione sostenevano le preoccupazioni dei produttori in quanto non avevano forti legami con la cinematografia statunitense. L'interesse verso quest'ultima riguardava in particolare – come detto – la produzione documentaria, in quanto i premi cinematografici erano legati agli incassi dello spettacolo in cui l'opera veniva proiettata. Se per alcune case di produzione, la distribuzione avveniva attraverso la propria agenzia, è il caso della INCOM o della Lux, la maggior parte delle ditte doveva accordarsi con le case di distribuzione per ottenere la diffusione del proprio documentario nelle sale. Alcune produzioni poterono – come detto – contare sugli accordi con le major Hollywoodiane, altre si affidarono alle case di distribuzione nazionali. Parallelamente, nel tentativo di assicurarsi la proiezione del documentario in spettacoli di sicuro successo, le trattative per la distribuzione dell'opera coinvolsero direttamente anche gli esercenti. Questa duplice modalità di distribuzione, disciplinata da alcuni accordi tra ANICA e AGIS ma molto

¹⁵⁸ Secondo David W. Ellwood erano ventisei le unità mobili attive in Italia, si veda D. W. Ellwood, *Il cinema e la proiezione del modello americano*, in Id., Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze 1991, p. 24.

¹⁵⁹ Tra le più attive distributrici vi erano le case americane e, in particolare, la 20th Century Fox, si veda Albert Hemsing, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: a memoir and filmography*, cit., p.274

¹⁶⁰ «The major US film companies did indeed collaborate under the banner of the MPEA in order to press for common political objectives, but when it came to managing their business operations in specific markets, the firms were competitors and often pursued quite distinct business strategies», Peter Miskell, Marina Nicoli, *From outsiders to insiders? Strategies and practices of American film distributors in post-war Italy*, «Enterprise and Society», a. 17, n. 3, maggio 2016, pp.546-590.

¹⁶¹ «Il paradosso dell'Anica è proprio quello di riunire in sé categorie con interessi tanto diversi, se non addirittura opposti [...]», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p.45.

spesso regolata da accordi privati, diverrà negli anni una delle maggiori caratteristiche del panorama documentario, andando a incidere sia sugli incassi delle opere, sia sull'apprezzamento del pubblico, costretto a visionare più di un documentario prima della proiezione del lungometraggio o – soprattutto – lo stesso documentario proiettato in più sale cinematografiche. L'AGIS, difendendo gli interessi degli esercenti, sostenne la necessità di una legislazione che non limitasse l'afflusso di opere cinematografiche straniere e – soprattutto – statunitensi che, nel 1949, incassavano il 73,3% degli incassi nazionali totali,¹⁶² per un valore di quasi 40 miliardi. Se infatti guardiamo ai maggiori incassi della stagione 1949 (Fig. 3), 14 film di produzione statunitense si classificarono nelle prime 20 posizioni.

¹⁶² Per la tabella completa si veda Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p.248.

1949

- 1° *Bellezze al bagno* – (Bathing Beauty, Usa)
- 2° *Duello al sole* – (Duel in the sun, Usa)
- 3° *Fabiola* – (Ita)
- 4° *La sepolta viva* – (Ita)
- 5° *Giovanna d'Arco* – (Joan of Arc, Usa)
- 6° *Amleto* – (Hamlet, Gb)
- 7° *Il capitano di Castiglia* – (Captain from Castile, Usa)
- 8° *In nome della legge* – (Ita)
- 9° *Agguato sul fondo* – (Crash Dive, Usa)
- 10° *I pompieri di Viggiù* – (Ita)
- 11° *Ambra* – (Forever Amber, Usa)
- 12° *Due marinai e una ragazza* – (Anchors Aweigh, Usa)
- 13° *L'eterna armonia* – (A Song to Remember, Usa)
- 14° *Passaggio a nord-ovest* – (Northwest Passage, Usa)
- 15° *Giulietta e Romeo* – (Romeo and Juliet, Usa)
- 16° *Il delfino verde* – (Green Dolphin Street, Usa)
- 17° *Torna a casa Lassi* – (Lassie Come Home, Usa)
- 18° *Cucciolo* – (The Yearling, Usa)
- 19° *Sogni proibiti* – (The Secret Life of Walter Mitty, Usa)
- 20° *Anni difficili* – (Ita)

Fig. 3 Fonte SIAE

L'ottenimento della distribuzione dei propri documentari con le major hollywoodiane, oppure la proiezione dell'opera nello stesso programma di un film statunitense, divenne dunque garanzia di un sicuro ritorno economico. Inoltre, la mancanza di una limitazione all'importazione dei lungometraggi d'oltre oceano, nonché del numero di documentari ammissibili alle provvidenze governative, provocò una maggiore attenzione verso l'industria a cortometraggio che – come detto – dall'approvazione della Legge Cappa cominciò a crescere e svilupparsi velocemente. L'industria cinematografica nazionale degli anni Quaranta ha dovuto, dunque, confrontarsi con la produzione statunitense in diversi modi, a seconda delle regolamentazioni e degli interessi politici esistenti. Dapprima, ottenendo maggiori quote di mercato dopo la limitazione alle importazioni dovute al monopolio ENIC, successivamente, vedendo ridotte le

possibilità di distribuzione delle opere a causa dell'eliminazione di qualsiasi ostacolo che avesse impedito la circolazione dei film hollywoodiani e, infine, ottenendo una quota – seppur minima – di giorni di spettacolo per le opere nazionali. Questi diversi approcci, oltre che essere il frutto di specifiche politiche economiche, sono anche rappresentativi delle diverse istanze presentate dalle categorie interessate durante gli anni Quaranta e – dunque – aspetto importante attraverso il quale approfondire l'importanza delle varie organizzazioni dei produttori, dei distributori e degli esercenti all'interno del mercato cinematografico nazionale.

Come brevemente mostrato, le dinamiche politiche ed economiche attive durante gli ultimi anni del regime fascista posero le basi per la ripresa della produzione nel dopoguerra. L'affermazione della linea politica di Alfieri e degli industriali portò alle prime disposizioni per il cinema documentario che, da un lato, vide assegnarsi un premio sulla base degli incassi degli spettacoli, dall'altro, poté contare sull'obbligatorietà di proiezione nelle sale. Nonostante una prima apertura ai privati, la produzione documentaria continuò però a subire il monopolio dell'Istituto Luce e della neonata INCOM. Con la fine della guerra e l'abolizione delle disposizioni fasciste e – soprattutto – l'affermazione di un sistema economico di stampo liberista, vi fu una prima crescita dell'industria a cortometraggio che, nonostante l'assegnazione dei premi governativi a ogni singolo documentario, senza – come detto – la divisione in parti uguali, dovette confrontarsi con l'abolizione della programmazione obbligatoria in sala e con il ritorno della cinematografia statunitense. Quest'ultima, dopo l'imposizione del monopolio-ENIC e il ritiro delle major ottenne – con la fine della guerra – l'abolizione di ogni limitazione alle importazioni, potendo reimmettere sul mercato tutta la produzione degli ultimi anni, anche in conseguenza della Sentenza Paramount che portò a una maggiore attenzione verso i mercati europei da parte della MPPAA. L'attuazione dell'ERP e le politiche aggressive delle major condizionarono la nascente produzione documentaria nazionale che, nel tentativo di garantirsi la diffusione delle opere assieme ai lungometraggi hollywoodiani, i quali ottenevano la maggior parte degli incassi nelle sale, cercò di accordarsi con le case di distribuzione statunitensi. Alcune produzioni poterono contare o sull'appoggio delle major o sulla propria rete di distribuzione, mentre altre dovettero affidarsi alla distribuzione diretta del documentario all'esercente, avviando una dinamica all'interno del mercato documentario con importanti conseguenze sulla spesa dello Stato.

Par. 1.2. Una nuova legislazione

«Viva, costante e spesso decisiva fu la partecipazione dell'ANICA alla elaborazione di queste leggi [1945, 1947, 1949], ispirate in gran parte ai favorevoli risultati dell'ordinamento legislativo del 1938, e resi possibili soprattutto per il diretto, intelligente e tempestivo interessamento dell'allora Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, on. Giulio Andreotti».¹⁶³

Molti furono i regolamenti legislativi approvati durante gli anni Quaranta nei confronti della cinematografia nazionale. Incentrate sul sostegno economico alla produzione privata e – parallelamente – sui rapporti con l'industria hollywoodiana, queste riforme portarono la produzione nazionale e, in particolare, il cinema documentario ad affrontare un periodo storico ricco di cambiamenti. Nonostante il differente assetto politico, nell'impostazione legislativa data all'industria cinematografica nell'immediato dopoguerra si possono ritrovare dei segnali di continuità con il contesto prebellico. Ciò nonostante, il mutato scenario nazionale e internazionale, nonché la necessità di mantenere un'industria culturale nella neonata Repubblica, comportarono alcuni cambiamenti in specifici aspetti che porteranno alla forte crescita produttiva dei primi anni Cinquanta.

Come detto, il rapporto con la cinematografia statunitense passò dal ritiro delle major dopo l'approvazione del Monopolio, alla riapertura delle filiali nell'immediato dopoguerra con la conseguente distribuzione delle opere su tutto il territorio nazionale. Inoltre, i mutati rapporti con l'importazione delle opere straniere portarono a una serie di regolamentazioni per tutelare la produzione nazionale, garantendo un minimo di giorni di programmazione. Parallelamente, il sostegno economico alla produzione privata venne mantenuto anche nel secondo dopoguerra, causando quelle problematiche che l'industria aveva già dovuto affrontare negli ultimi anni del regime. Questo aspetto risulta particolarmente evidente se esaminato alla luce della produzione documentaria che, complice l'abolizione del sostegno economico al LUCE e l'obbligatorietà della proiezione in tutti gli spettacoli, nell'immediato dopoguerra e – soprattutto – dai primi anni Cinquanta vedrà un aumento esponenziale delle imprese dedicatesi al cinema a cortometraggio. Le difficoltà di controllo e applicazione della nuova regolamentazione e – soprattutto – alcuni errori nella stesura delle leggi furono alla base dell'aumento degli scandali presenti nel

¹⁶³ *Venti anni dell'Anica per il cinema italiano: 1944-1964*, Tipografia Editrice Romana, Roma 1965, p. 9.

panorama documentario, assieme anche ai differenti interessi che questa pratica attirò. I parametri della cinematografia videro, infatti, l'aumento delle produzioni dedicate al panorama cinematografico ma – soprattutto – l'aumento delle importazioni straniere e del numero delle sale cinematografiche. Garantendo un sostegno economico al cinema documentario e, inoltre, la programmazione obbligatoria nelle sale, il legislatore creò un mercato per il cinema documentario, legando però la fortuna delle opere o alla distribuzione con un lungometraggio di successo o alla circolazione nelle sale tramite accordi diretti con l'esercente. Questo sistema provocò un forte aumento della spesa dello Stato, favorito sia dalla concorrenza tra le varie case di produzione, impegnate a ottenere il più ampio sfruttamento possibile dell'opera, sia – soprattutto – dagli interessi della distribuzione e dell'esercizio, responsabili finali della diffusione del documentario e – dunque – dell'importo del premio governativo.

i. *Dalla 'Legge Alfieri' all'abolizione del monopolio.*

«Effetto, questo, dei nuovi provvedimenti? Crediamo si possa affermarlo senz'altro. [...] Lo spirito della legge prevedeva che una tale sicurezza di notevole guadagno avrebbe non solo sollecitato nuove imprese, ma soprattutto avrebbe dato alle vecchie i mezzi per realizzare una produzione continuativa di più ampio respiro».¹⁶⁴

La legge n. 1061 del 16 giugno 1938, detta Legge Alfieri, incise profondamente sullo sviluppo della cinematografica nazionale, avviando una nuova fase di rapporti tra il regime e gli industriali con ripercussioni anche sulla struttura cinematografica del dopoguerra.¹⁶⁵ La nuova regolamentazione sancì un ritorno economico per i produttori di film pari al 12% dell'introito lordo per i primi tre anni di proiezione, aggiungendo un ulteriore percentuale variabile tra il 15% e il 25% per le opere che avessero superato i 2.500.000 £ di incasso.¹⁶⁶ In particolare, furono individuate tre fasce corrispondenti al 15%, al 20% e al 25%, rispettivamente per le opere con incasso tra i 2.500.000 £ e i 4.000.000 £, per le opere tra i 4.000.000 £ e i 5.000.000 £ e – infine – per le opere con incasso tra i 5.000.000 £ e i 6.000.000 £. Considerando l'aumento degli

¹⁶⁴ Domenico Meccoli, *Vecchio e nuovo equilibrio*, «Cinema», a. III, n. 50, 25 luglio 1938, p. 10.

¹⁶⁵ «Il fascismo, con Freddi e la famosa legge Alfieri [...] istituisce un rapporto tra Stato e produzione cinematografica che per la prima volta getta una forma di unità in tutto il settore», Alberto Abruzzese, Giorgio Fabre, *L'industria culturale tra cinema e televisione*, in *La città del cinema*, cit., p. 28.

¹⁶⁶ Legge n. 1061, *Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale*, 16 giugno 1938, art. 2.

spettatori cinematografici, nonché l'aumento del numero delle sale, sovente le opere proiettate dopo l'approvazione della legge superarono il limite massimo imposto, aumentando – seppur di poco – il premio.¹⁶⁷ Al rischio di una eventuale speculazione di piccole case di produzione, problema presente come detto per buona parte degli anni Trenta e dovuto al sostegno economico da parte dello Stato, la nuova regolamentazione – tramite l'art. 9 – escluse dai premi i produttori costituitesi in società anonime che avessero sottoscritto un capitale sociale inferiore alle 500.000 £, cercando in questo modo di concentrare la produzione e permettere la fusione di piccole entità. Obiettivo che – almeno un anno dopo – non sembrò ancora raggiunto, come evidenziato dalla circolare integrativa alla legge n. 2125 del 30 novembre 1939¹⁶⁸ in cui il MinCulPop ricordava come «[...] lo sviluppo dell'industria, il moltiplicarsi delle ditte, l'inesperienza di alcune società produttrici iniziate con deplorabile impreparazione nel settore cinematografico [...]» avesse portato alla realizzazione di opere negative e dunque danneggiato la produzione nazionale.¹⁶⁹ Nonostante si riferisse all'istituzione del meccanismo della censura preventiva, strumento importante per il regime e frutto dello scoppio della Seconda guerra mondiale, questa circolare dimostra quale fosse l'aspetto critico della struttura industriale nazionale secondo il regime, ovvero la crescita incontrollata delle case di produzione che – nonostante la pausa del biennio 1943/1944 – riprenderà vigore nel dopoguerra in seguito alle nuove disposizioni approvate dalla Costituente. Concausa dell'aumento delle produzioni fu il successivo Regio decreto-legge n.1389 del 4 settembre 1938 che istituì il «Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero»,¹⁷⁰ provocando il ritiro dal 1° gennaio 1939 della Mgm, della Fox, della Warner e della Paramount. Il combinato disposto tra il ritorno economico sugli incassi che garantì una sicurezza di investimento per i produttori, favorita anche dagli anticipi concessi dalla distribuzione in mano allo Stato e – inoltre – l'ampliamento della fetta di mercato per le produzioni nazionali grazie al ritiro dei concorrenti statunitensi, provocò un impatto immediato sugli indici economici della cinematografia nazionale, acuendo – però – alcune problematiche strutturali che si protrarranno per molti anni.

Nell'ambito del cinema documentario, il Regio decreto-legge n. 1314 del 24 luglio 1940 e la successiva conversione in legge del 23 gennaio 1941, introdussero l'obbligatorietà di proiezione

¹⁶⁷ Per gli incassi si veda Ernesto G. Laura, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 667-678.

¹⁶⁸ Legge n. 2125, *Concessione del nulla osta per la produzione delle pellicole cinematografiche*, 30 novembre 1939.

¹⁶⁹ Circolare citata in Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit. p. 24.

¹⁷⁰ R.d.l. n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero*, 4 settembre 1938, art. 1.

in ogni spettacolo di «pellicole di guerra e di propaganda edite dal Ministero della Cultura Popolare e dall'Istituto Nazionale Luce»,¹⁷¹ favorendo lo sviluppo dell'industria a cortometraggio fino a quel momento esclusività dell'Istituto LUCE.¹⁷² Inoltre, la successiva legge n. 1131 del 17 agosto 1941 istituì un fondo per i produttori di film documentari con lunghezza superiore ai 300 metri e inferiore ai 1500 pari al 4% sull'introito lordo degli spettacoli in cui le opere fossero state proiettate. Alla fine di ogni esercizio finanziario, questo fondo sarebbe stato redistribuito in parti uguali per ogni produttore di documentari. Lentamente, dunque, iniziarono a crearsi le condizioni per uno sviluppo dell'industria documentaria, facilitata anche dalla garanzia da parte dello Stato di almeno il 30% del mercato cinematografico.¹⁷³ Il Regio decreto-legge del 16 novembre 1941 prevedeva infatti che in ogni programma fossero inclusi, per non oltre il 30%, «documentari realizzati o da realizzarsi da imprese industriali nazionali debitamente autorizzate con speciale nulla osta dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo» e – inoltre – da «documentari esteri riconosciuti utili dall'art. 3».¹⁷⁴ In questo modo, la posizione dominante dell'Istituto LUCE sulla produzione a cortometraggio fu ridimensionata, aprendo alle opere di altre produzioni e – in particolare – ai documentari realizzati dalla INCOM, fondata nel 1938. Lo stesso Pallavicini – fondatore della casa di produzione – intuendo le potenzialità di questa nuova impostazione data all'industria a cortometraggio, tentò di sfruttare la sfiducia a Mussolini del Gran consiglio del fascismo inviando un promemoria a Eitel Monaco con la seguente motivazione:

«Perché la produzione dei documentari possa continuare, è necessario apportare alcune modifiche all'ultimo Decreto Ministeriale relativo ai documentari, in quanto la situazione creatasi il 25 luglio porta notevoli mutamenti in quelli che sono i diritti dell'Istituto Nazionale Luce».¹⁷⁵

¹⁷¹ R.d.l. n. 1314, *Obbligatorietà di includere pellicole di guerra e di propaganda nei programmi degli spettacoli cinematografici*, 24 luglio 1940.

¹⁷² Il cinegiornale Luce fu inserito obbligatoriamente in ogni spettacolo cinematografico dal Regio decreto-legge n. 1000 del 3 aprile 1926.

¹⁷³ Si veda Bruno di Marino, *Tra realtà, finzione e propaganda. La produzione di cortometraggi e documentari*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 120-136.

¹⁷⁴ R.d.l. 16 novembre 1941, art. 4.

¹⁷⁵ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia. *Modifiche al Decreto Ministeriale sulla produzione dei Documentari, Promemoria per l'Avvocato Eitel Monaco inviato da Sandro Pallavicini*, Busta 21, Fascicolo 483.

Oltre a richiedere alcune modifiche alla ripartizione dei premi in virtù di una diminuzione della produzione del LUCE, Pallavicini tentò di persuadere il Segretario Generale proponendo al punto 3:

«Abolire nel Decreto suddetto, il paragrafo che si riferisce alla “sovranità dell’Istituto Nazionale Luce sul coordinamento della produzione dei documentari”, lasciando che sia il Ministero della Cultura Popolare ad approvare, anno per anno, il programma ed i contingentamenti di produzione tra l’industria privata e l’Istituto Nazionale Luce». ¹⁷⁶

Gli eventi bellici e la liberazione di Mussolini da Campo Imperatore non portarono a quella modifica della legislazione auspicata da Pallavicini che, comunque, aveva posto un primo tassello nella direzione di ottenere una sempre maggiore libertà dell’industria privata nel campo del cinema a cortometraggio.

L’abbinamento con il lungometraggio veniva determinato da una commissione composta dal Direttore Generale per la Cinematografia, da un rappresentante dell’Istituto Nazionale Luce, da un rappresentante della Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo e da un funzionario di grado VI del Ministero della Cultura Popolare. ¹⁷⁷ Nonostante l’obbligatorietà della proiezione ogni qual volta fosse stato presentato il lungometraggio, pena la temporanea chiusura del locale o – nei casi più gravi – la revoca della licenza, spesso la proiezione non veniva effettuata, ritardando la liquidazione dei premi da parte della SIAE. ¹⁷⁸ In particolare, la scarsa applicazione della norma fu causata dalla situazione politica creatasi in Italia all’indomani dell’armistizio di Cassibile del 3 settembre 1943, reso poi pubblico cinque giorni dopo da parte di Pietro Badoglio ai microfoni dell’EIAR. La conseguente creazione della RSI ebbe – infatti – ripercussioni anche sull’industria cinematografica nazionale e, in particolare, sul cinema documentario. Il Decreto Ministeriale della RSI del 14 novembre 1943 stabilì infatti la proiezione obbligatoria in tutti i locali di pubblico spettacolo esclusivamente del Giornale Luce e della Settimana Europea, causando nell’Italia centro-settentrionale l’esclusione dei documentari dalle

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ R.d.l. 16 novembre 1941, art. 5.

¹⁷⁸ Sovente la S.I.A.E. dovette rivedere le date di prima proiezione in pubblico dei documentari, posticipando l’emissione dei premi spettanti al produttore all’esercizio finanziario successivo alla prima proiezione. Si veda, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, n. 21.

proiezioni,¹⁷⁹ compresi quelli dello stesso LUCE.¹⁸⁰ Nelle seguenti domande di assegnazione dei premi, arrivate dopo la fine della guerra, più volte fu richiesto il parere del Sottosegretariato per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo, sui criteri da adottare per calcolare la percentuale spettante a ogni singolo produttore.¹⁸¹ La regolamentazione istituita nel 1941 non indicava, infatti, quale dovesse essere il termine dal quale iniziare il computo per il calcolo dei premi, causando – già durante il 1944 – le continue richieste di chiarimenti da parte dell’Ente Italiano per il Diritto d’Autore (EIDA).¹⁸² Richieste a cui il Sottosegretario rispose indicando il primo mese di avvenuta proiezione come termine dal quale calcolare gli incassi e il premio.¹⁸³

Essendo il maggior interessato ai premi del quadriennio 1941 – 1945, l’Istituto LUCE fu il più insistente nel richiedere le proprie spettanze, data anche la situazione economica precaria in cui versava. In particolare, in data 13 gennaio 1945, il Presidente Olindo Vernocchi inviò una richiesta formale al Sottosegretario Francesco Libonati per richiedere la ripartizione dei premi dei quattro esercizi finanziari appena trascorsi, in virtù «del rilevante importo della somma da ripartirsi [avente] carattere di particolare urgenza per questo Istituto in virtù delle ben note difficoltà economiche».¹⁸⁴ Il biennio 1943 – 1944, complice la situazione bellica e la guerra civile, interruppe un processo che per almeno un quinquennio aveva portato un incremento – almeno quantitativo – nella produzione cinematografica, nel numero di biglietti venduti e conseguentemente negli incassi. Non passò molto tempo però che, all’indomani della Liberazione e della successiva resa di Caserta, iniziasse quella fase di modifica e abolizione della legislazione fascista che vedrà nel Decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945 e nella Legge n. 379 del 16 maggio 1947 confluire tutte le proposte e le pressioni dei vari attori in gioco.

Gli ultimi anni del regime fascista si caratterizzarono, dunque, per una maggiore apertura verso le produzioni private documentarie. Le garanzie offerte dalla legislazione all’industria privata

¹⁷⁹ D.M. 14 novembre 1943, R.S.I.

¹⁸⁰ «A seguito della domanda inoltrata per l’assegnazione dei premi per l’esercizio 1° luglio 1943 – 30 giugno 1944, si fa presente che, dagli elementi in ns/possesso, non risultano proiettati in pubblico, nonostante fossero stati regolarmente abbinati, i seguenti documentari e ciò in relazione al Decreto ministeriale della pseudo Repubblica Sociale in data 14 Novembre 1943 che abolì il vincolo della obbligatorietà della proiezione», Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, *Raccomandata Istituto Nazionale Luce al Sottosegretariato per la Stampa lo Spettacolo e il Turismo, 4 giugno 1945*, n. 21.

¹⁸¹ Si veda Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, n. 21.

¹⁸² L’E.I.D.A. fu la denominazione assunta dalla S.I.A.E tra il 1942 e il 1945.

¹⁸³ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, n. 21.

¹⁸⁴ Premi Ministeriali, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, n. 21.

se, nel cinema a lungometraggio, concorsero a ridurre – seppur in minima parte – la speculazione in atto da parte di ditte senza adeguati mezzi finanziari, nel cinema documentario portarono all'introduzione dei premi sugli incassi dello spettacolo e alla programmazione obbligatoria nelle sale del regno. Il mercato rimase comunque sotto il monopolio dell'Istituto LUCE che, nonostante le pressioni di Pallavicini, mantenne la sovranità sulla produzione documentaria. Queste disposizioni, tuttavia, posero le basi per il futuro mercato del cinema documentario che, infatti, nel secondo dopoguerra si strutturerà sul doppio binario impostato nei primi anni Quaranta, sostegno economico e programmazione obbligatoria.

ii. *Il nuovo ordinamento dell'industria cinematografica nazionale e la Costituente*

Con il Decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945 prese avvio una nuova fase della cinematografia nazionale. Come detto, le pressioni attuate dagli Stati Uniti portarono alla cancellazione di quasi tutte le norme fasciste, permettendo la ripresa delle importazioni e il ritorno in Italia delle filiali delle major. Parallelamente però, nel tentativo di rivitalizzare l'industria, furono mantenuti i premi alle produzioni nella misura del 10%, più un ulteriore 4%, per i lungometraggi e del 3% per i cortometraggi. Le provvidenze stabilite dalla legislazione fascista per le opere prodotte prima dell'entrata in vigore del nuovo decreto furono abrogate sia per i lungometraggi, che per i documentari e per i giornali LUCE, così come fu abrogato anche l'obbligo di proiezione dei documentari nelle sale. Tramite l'art. 5, però, si mantenne la possibilità di concedere le provvidenze appena abrogate alle opere, già ultimate, che ne avessero fatto richiesta entro trenta giorni dall'entrata in vigore del decreto.¹⁸⁵ La contemporanea presenza di provvidenze abrogate e nuovi sostegni all'industria comportò richieste di chiarimento da parte della SIAE in merito alla necessità o meno di segnalare, a partire dall'esercizio finanziario 01/07/1945 – 30/06/1946, gli incassi dei vecchi documentari coperti dalla legislazione fascista. Il Sottosegretario Calvino comunicò di proseguire con gli accertamenti, in virtù del combinato disposto degli art. 4 e 5 e della possibilità che i documentari presentati nel limite dei trenta giorni potessero essere proiettati per la prima volta in pubblico

¹⁸⁵ «In via transitoria potranno essere ammessi a fruire delle disposizioni come sopra abrogate soltanto quei film, sia ad intreccio che documentari, già ultimati, che saranno presentati all'autorità competente per il nulla osta di proiezione in pubblico entro trenta giorni dall'entrata in vigore del presente decreto», D.l.l. n. 678, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, 5 ottobre 1945.

anche dopo questa scadenza.¹⁸⁶ Alle richieste da parte della SIAE di quali fossero i documentari che avrebbero potuto partecipare, lo stesso Calvino rispose pochi mesi dopo comunicando che quelle poche opere messe in circolazione non soddisfacevano i criteri richiesti dalla legge e dunque dovessero essere escluse dalla ripartizione dei premi.¹⁸⁷

Altri due aspetti del Decreto n. 678 riguardarono la produzione documentaria e di attualità, entrambi presenti nell'art. 8. Da un lato, veniva sottolineato che nel caso di proiezione in uno stesso spettacolo di più film a cortometraggio, il premio del 3% sarebbe stato diviso in parti uguali tra essi, dall'altro, le case di produzione che avessero voluto realizzare cortometraggi d'attualità avrebbero dovuto ricevere l'autorizzazione dall'autorità competente. Non passò molto tempo che questi due aspetti necessitassero di alcune modifiche, presentate in una relazione denominata «Norme integrative e di attuazione del d.d.l. 5 ottobre 1945, n. 678»,¹⁸⁸ contenente – inoltre – alcune indicazioni che verranno in seguito recepite dall'Assemblea costituente durante la stesura della nuova legge sulla cinematografia.

La relazione proponeva alcune modifiche relative all'assegnazione delle provvidenze a favore della produzione di cortometraggi e attualità. Veniva in particolare fatto notare che «Il contributo del 3% sull'introito lordo degli spettacoli nei quali detti film sono programmati si è rivelato, specie per i cortometraggi di attualità, sensibilmente elevato tale anzi da coprire da solo le spese di produzione in parte anche le spese di edizione». Di conseguenza, si riscontrava un fiorire di attività a sfondo speculativo «di poca rilevanza dal lato tecnico, artistico, culturale, educativo e morale». La proposta fu di dimezzare il premio dal 3% all'1,5%, lasciando solamente per i documentari di particolare interesse tecnico e artistico il contributo al 3%. Inoltre, per evitare di accordare a tutte le opere il premio senza nessun discrimine, la proposta prevedeva il pronunciamento di una Commissione Consultiva su quali cortometraggi potessero accedere al sostegno economico. Infine, la relazione prevedeva di estendere anche ai produttori di documentari la norma prevista per le attualità, subordinando queste produzioni a un'autorizzazione concessa sempre dalla Consultiva, evitando in questo modo la nascita di iniziative improvvisate. Questa Commissione, disegnata sulla base della Commissione

¹⁸⁶ «Poiché la prima proiezione di tali documentari potrà essere effettuata anche successivamente alla data suddetta è necessario che il servizio segnalazioni sia per ora continuato», Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, *Comunicazione tra il Sottosegretario Calvino e il Vicedirettore della SIAE sulle segnalazioni dei film documentari, Premi Ministeriali*, Busta 21, Fascicolo 481.

¹⁸⁷ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, *Comunicazione tra il Sottosegretario Calvino e il Vicedirettore della SIAE sulle segnalazioni dei film documentari, Premi Ministeriali*, Busta 21, Fascicolo 481.

¹⁸⁸ Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, Busta 1.1.2, Fascicolo 60.

temporanea per la cinematografia,¹⁸⁹ avrebbe inoltre espresso il proprio parere anche sui lungometraggi meritevoli di ricevere l'ulteriore 4% di premio. Come detto, alcune di queste indicazioni furono recepite dall'Assemblea costituente che, nelle tre sedute dedicate alla discussione e all'approvazione della nuova legge sulla cinematografia, pose le basi per una nuova regolamentazione. Il 16 maggio del 1947 venne infatti approvata la Legge n. 379,¹⁹⁰ primo provvedimento di una serie di interventi sulla cinematografia portati avanti dal neo Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti.

Dopo poco più di un mese dalla nomina a Sottosegretario, Giulio Andreotti¹⁹¹ intervenne sulle norme che regolavano l'industria cinematografica italiana, diventando da subito il maggiore responsabile, almeno secondo buona parte della critica coeva, della crisi economica e culturale della cinematografia nazionale. Dopo le prime esperienze da presidente della Federazione Universitaria Cattolica Italiana, dove divenne direttore del settimanale «Azione Fucina»,¹⁹² l'amicizia con De Gasperi e con monsignor Giovanni Battista Montini (futuro Papa Paolo VI) portarono alla candidatura di Andreotti per l'Assemblea costituente e – dal maggio 1947 – alla nomina come Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega in materia di spettacolo, sport e turismo. Il primo provvedimento del neosottosegretario fu la circolare del 10 luglio 1947, numero di protocollo 9411, che intervenne sulla programmazione obbligatoria. La circolare chiedeva di trasmettere tutti i verbali di contravvenzione per la violazione della programmazione all'Ufficio Centrale per la Cinematografia che – dopo accertamenti – avrebbe restituito alle prefetture.¹⁹³

Ampiamente discussa durante il dibattito della Costituente,¹⁹⁴ la programmazione obbligatoria imponeva agli esercenti di proiettare per almeno venti giorni a trimestre film riconosciuti nazionali, confermando lo stesso trattamento anche per i film a carattere documentario o di

¹⁸⁹ Per il resoconto delle riunioni della Commissione temporanea si rimanda a Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica*, cit., p.37-51.

¹⁹⁰ Legge n. 379, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, 16 maggio 1947.

¹⁹¹ Per una dettagliata ricostruzione della vita di Giulio Andreotti si veda Ruggero Orfei, *Andreotti*, Feltrinelli, Milano 1975; Massimo Franco, *Andreotti. La vita di un uomo politico, la storia di un'epoca*, Mondadori, Milano 2010.

¹⁹² Si veda Mino Argentieri, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 419-442.

¹⁹³ Il testo recitava: «Considerato, peraltro, che l'inadempienza dell'esercente all'obbligo derivantegli dalla legge potrebbe, in casi eccezionali, attribuirsi a fatti non dipendenti dalla sua volontà, tutti i verbali di contravvenzione dovranno essere trasmessi a questa Presidenza – Ufficio Centrale per la Cinematografia – la quale, dopo aver eseguiti gli opportuni accertamenti e sentite le Associazioni interessate, restituirà sollecitamente gli atti alle Prefetture per l'ulteriore corso», Lorenzo Quaglietti, *Il cinema italiano del dopoguerra*, cit., p. 14.

¹⁹⁴ Il disegno di legge originale prevedeva quindici giorni a trimestre di proiezione obbligatoria di film italiani. Durante la discussione furono proposte diverse alternative, Arata criticò la scelta di dedicare solamente sessanta giorni ai film italiani, Giannini propose in prima istanza quarantacinque giorni a trimestre per poi scendere a venti, come anche Fogagnolo, Vernocchi e Corbi.

attualità. Nella discussione parlamentare sull'approvazione della legge, Andreotti propose di sostituire il 2° comma dell'art. 7¹⁹⁵ sulla programmazione in questo modo:

«Eguale trattamento viene riservato ai film nazionali documentari che siano stati ammessi al beneficio di cui al precedente articolo 5, mentre per i corto metraggi nazionali di attualità la programmazione deve accompagnare sempre, completandolo, lo spettacolo cinematografico». ¹⁹⁶

Le motivazioni alla base della proposta se, da un lato, puntavano a incrementare una produzione che doveva in tempi brevi recuperare le spese,¹⁹⁷ dall'altro tentavano di sostenere l'attualità nazionale rispetto alla concorrenza dei cinegiornali stranieri.¹⁹⁸ Inoltre, importante sarebbe stato l'apporto che La Settimana Incom avrebbe potuto dare alla narrazione sull'operato del Governo e – conseguentemente – alla campagna elettorale per le elezioni del 1948.¹⁹⁹ L'onorevole Vernocchi, socialista e all'epoca presidente del LUCE, si oppose alle modifiche proposte ricordando che vi era già l'art. 8 che recitava «Il programma di ciascun spettacolo dovrà comprendere la proiezione di almeno un film a cortometraggio (documentario o attualità)». Andreotti alla fine ritirò l'emendamento e, nonostante il richiamo del deputato Malagugini alla evidente contraddittorietà degli articoli 7 e 8,²⁰⁰ entrambi furono approvati.

L'errore non passò però inosservato all'Ufficio Centrale per la Cinematografia che, infatti, da subito propose delle modifiche.²⁰¹ Già nell'ottobre del 1947, dunque pochi mesi dopo l'approvazione della legge, L'Ufficio propose un Decreto-Legge contenente delle Norme Integrative alla Legge Cappa. Le proposte presentate riguardarono da un lato, l'interpretazione degli articoli 7 e 8, dall'altro, l'impatto economico che un'interpretazione sbagliata della legge

¹⁹⁵ L. n. 379, «Eguale trattamento viene riservato ai film nazionali documentari o di attualità che siano stati ammessi al beneficio di cui al precedente articolo 5», 16 maggio 1947, art. 7.

¹⁹⁶ *Assemblea costituente*, Seduta antimeridiana di venerdì 9 maggio 1947.

¹⁹⁷ La produzione e distribuzione di un cortometraggio di attualità richiedeva tempi brevi di consegna e molte copie a disposizione.

¹⁹⁸ In particolare, i cinegiornali delle major MGM, 20th Century Fox e Universal.

¹⁹⁹ In quest'ottica si può leggere l'emendamento, proposto da Andreotti e approvato al termine della seduta, con cui le provvidenze del 3% alle attualità furono prolungate fino al 30 giugno 1948, Art. 18, Legge n. 379, 16 maggio 1947.

²⁰⁰ «Il programma di ciascun spettacolo: cioè in tutti i 365 giorni dell'anno. Ma questo è in contrasto col secondo comma dell'articolo 7 [...] La contraddizione mi pare evidente.» *Assemblea costituente*, Seduta antimeridiana di venerdì 9 maggio 1947.

²⁰¹ L'AGIS, tramite il proprio bollettino, *Rassegna dello Spettacolo*, definirà 'indispensabile' l'eliminazione del contrasto tra gli articoli 7 e 8, si veda *Appunti per la riforma della legge sull'ordinamento della cinematografia*, «Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. I, n. 4, maggio 1948, p. 6.

avrebbe causato, calcolato in oltre un miliardo di contributi sul bilancio dello Stato.²⁰² Inoltre, tra gli appunti per il sottosegretario si segnalava anche un'altra evidente svista del legislatore, che avrà poi ripercussioni economiche notevoli durante i primi anni Cinquanta. Venne infatti segnalato che, nell'eventualità di proiezione sia del documentario che dell'attualità, entrambe le case produttrici avrebbero avuto diritto al rimborso governativo sulla base degli incassi globali dello spettacolo. Veniva cioè fatto notare che non era il premio governativo a essere diviso, ma l'incasso su cui commisurare il premio. Infine, venne richiesto di inserire una clausola per impedire la cessione dei premi governativi agli esercenti che, come detto, cominciarono a richiedere una parte del premio governativo per proiettare l'opera in sala.²⁰³ L'ufficio Legislativo informò il Sottosegretario delle modifiche proposte il 4 ottobre.²⁰⁴ Dopo alcuni mesi, il 25 febbraio del 1948 anche Vincenzo Calvino²⁰⁵ segnalò ad Andreotti l'urgenza di modificare almeno la cumulabilità dei premi²⁰⁶ nel caso di proiezione sia del documentario che dell'attualità, confermando inoltre l'obbligatorietà della proiezione solo per 20 giorni a trimestre dei cortometraggi, ribadendo – dunque – l'interpretazione del solo art. 7 della Legge.²⁰⁷ Critiche che furono mosse anche da Pasinetti che, nonostante definisse la legge «equilibrata e saggia», evidenziò però il bisogno di «una equa distribuzione nel numero di giorni di proiezione obbligatoria, tra documentari e attualità».²⁰⁸

I rischi di un mancato controllo nell'elargizione delle provvidenze a favore del cinema documentario furono sollevati anche durante l'Ottava edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove si tenne un Convegno sul cinema documentario per iniziativa del 'Centro Studi per il Cinema Educativo', sotto il patrocinio dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia e in collaborazione con l'ANICA. Nel comunicato dell'organizzazione del convegno, da un lato si sottolineava lo stimolo che la nuova legge sulla cinematografia infondeva

²⁰² Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, *Schema di D.L. contenente norme integrative della L. 16 maggio 1947, N.379 sull'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Fasc. 1-1-2, N. 10949, 1948-1950.

²⁰³ Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, *Schema di D.L. contenente norme integrative della L. 16 maggio 1947, N.379 sull'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, Fasc. 1-1-2, N. 10949, 1948-1950.

²⁰⁴ Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Fasc. 1-1-2, N. 10949, 1948-1950.

²⁰⁵ All'epoca Capo dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia.

²⁰⁶ Problema discusso anche nella riunione della Commissione Consultiva del 28 maggio 1948, si veda *Il 28 maggio si è riunita la "Commissione Consultiva per la Cinematografia"*, «Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. 1, n. 4, maggio 1948, p. 6.

²⁰⁷ Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, *Appunto per il Sottosegretario di Stato*, Fasc. 1-1-2, N. 10949, 1948-1950.

²⁰⁸ Francesco Pasinetti, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 3, maggio 1948, pp. 3-7.

nella produzione documentaristica italiana, dall'altro venivano evidenziate però le problematiche che le provvidenze concesse alla produzione avrebbero potuto creare. In particolare, si chiedeva l'intervento del Governo per regolare un campo in cui i premi venivano elargiti senza un controllo, con il rischio di favorire la speculazione,²⁰⁹ come sottolineato anche da Domenico Meccoli che – dalle pagine di «Cinema» – parlò di «speculatori e avventurieri nelle cui mani sovente si dissolvono capitali».²¹⁰ I primi segnali di critica verso i premi governativi e la speculazione arrivarono anche dal quindicinale «Intermezzo», rivista di settore attiva dal 1945. L'articolo a firma del direttore Ettore Fecchi accusava Andreotti di non interessarsi a un provvedimento legislativo, giacente sulla sua scrivania, «che mira a sanare una situazione disastrosa per lo Stato».²¹¹ Il riferimento era ai cospicui premi ricevuti dalla INCOM del Senatore Guglielmo in virtù appunto della contraddittorietà degli art. 7 e 8 della Legge Cappa. Il direttore dell'Ufficio legislativo presso la Presidenza del Consiglio Antonio Sorrentino, pur confermando la presenza di un provvedimento «contenente alcune integrazioni alla legge sulla cinematografia», scrisse al direttore di «Intermezzo» di rettificare l'articolo perché il provvedimento era stato sospeso dall'Ufficio Centrale in quanto bisognoso «di alcune modifiche e completamenti».²¹² Infine, le critiche verso il legislatore non si concentrarono solo sull'ammontare dei premi ricevuti dalle produzioni, con il conseguente impatto economico sulla casse dello Stato, ma anche sui criteri che le commissioni adottavano per elargirli.²¹³ L'Ufficio Centrale per la Cinematografia e – soprattutto – le dinamiche interne al Comitato Tecnico relative all'ammissione o meno delle opere documentarie ai premi, divennero quindi fin da subito uno dei punti critici della nuova legislazione cinematografica. Se infatti si guarda alla composizione del Comitato Tecnico del 1950 (Fig. 4) si nota come, oltre alla presenza di ex funzionari del regime fascista come Annibale Scicluna Sorge,²¹⁴ vi siano personalità coinvolte direttamente nella produzione documentaria nazionale, come Edmondo Albertini, regista di quattro documentari nel 1950, o Attilio Riccio, presidente della Fortuna Film.

²⁰⁹ *Convegno di documentaristi*, «La critica cinematografica», a. II, n. 7, settembre 1947, p. 2.

²¹⁰ Domenico Meccoli, *Garanzia dell'industria*, in «Cinema», a. II, n. 8, 15 febbraio 1949, p. 229.

²¹¹ Ettore Fecchi, *Avvenne alla Costituente. Truffe allo Stato*, in «Intermezzo», n. 24, 15-31 dicembre 1947.

²¹² Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, Fasc. 1-1-2, N. 10949, 1948-1950.

²¹³ Si veda Sergio Frosali, *Il cortometraggio*, in «La critica cinematografica», a. III, n. 10-11, agosto-settembre 1948, p. 21.

²¹⁴ Scicluna Sorge venne da prima assunto dal capo ufficio stampa del Ministero per la Stampa e la Propaganda e, successivamente, divenne capo della divisione stampa presso il MinCulPop.

Comitato
Tecnico
1950

Pres. Nicola De Pirro
Segr. Armando De Fidio / Sost. Mario De Silva
Isp. Gen. Annibale Scicluna Sorge
Produttori: Nino Angioletti / Sost. Attilio Riccio
Distributori: Goffredo Lombardo / Sost. Roberto Dandi
Agis: Giovanni Amati / Sost. Michele Tufaroli
Fils: Alberto Vecchietti / Sost. Bruno Sassaroli
Fulls: Edmondo Albertini / Sost. libero Innamorati
Giornalisti: Gaetano Carancini / Sost. Gianluigi Rondi
Pubbl. Istruzione: Andrea Montella / Sost. Luigi Gagliardi
Belle Arti: Giovanni Sangiorgi / Ettore Laccetti

Fig. 4 Annuario del Cinema Italiano 1950-1951

Se, da un lato, la composizione del comitato era affidata alla nomina da parte delle singole associazioni di categoria, dunque anche gli esponenti del mondo documentaristico rientravano tra le personalità che potevano svolgere questa funzione, dall'altro, questo conflitto di interessi darà adito negli anni ad accuse, più o meno confermate, di imbrogli e favoreggiamenti.

Dopo un anno dalla nomina, durante un'interrogazione parlamentare del 27 novembre 1948,²¹⁵ Andreotti riconobbe alcuni dei problemi produttivi della cinematografia italiana. In particolare, il sottosegretario sottolineò come di lì a poco sarebbe stato presentato un provvedimento di legge che «senza oneri per le pubbliche finanze»,²¹⁶ avrebbe risollevato l'industria cinematografica nazionale. L'iniziativa riguardò anche la programmazione obbligatoria dei documentari, su cui intervenne il 12 gennaio del 1949 inviando una seconda circolare²¹⁷ alle Autorità affinché «ciascuna, nell'ambito della propria competenza, ordini frequenti controlli in tutte le sale cinematografiche e denunzi, a norma delle vigenti leggi, tutti i casi di infrazione riscontrati».²¹⁸ Sovente infatti, molti gestori di sale cinematografiche segnalavano l'avvenuta proiezione di documentari e attualità nei Borderò del cinema, senza però aver provveduto alla

²¹⁵ In particolare, Andreotti sottolineò: «[...] debbo dire che c'è una preoccupazione di ordine generale nel campo della cinematografia, perché noi, rispetto al numero dei film prodotti, sia negli anni ante-guerra, sia nel dopo-guerra, oggi ci troviamo molto al di sotto», Atti parlamentari, Senato della Repubblica, Seduta 27 novembre 1948.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Circolare Presidenza del Consiglio dei ministri n. 454/AG. 49 del 12/01/1949, in *L'esercizio cinematografico: norme legislative, amministrative e regolamentari*, Agis, Roma 1967, p. 197.

²¹⁸ *Ibidem*.

proiezione o avendoli programmati solamente in uno degli spettacoli della giornata, permettendo la segnalazione ai fini del calcolo del premio governativo e – parallelamente – risparmiando tempo per effettuare altre proiezioni.

Se le difficoltà di applicazione e controllo della legislazione vigente furono l'aspetto critico dell'industria documentaria nazionale, le diverse categorie interessate a questa produzione furono parimenti responsabili dell'eccessivo sfruttamento dei meccanismi burocratici, alimentando un sistema speculativo al quale, nei successivi anni Cinquanta, il Governo non riuscirà a porre rimedio. Dopo una prima abolizione della regolamentazione fascista, di cui fu mantenuto esclusivamente il sostegno economico alla produzione, l'impostazione data all'industria dalla Costituente recuperò la programmazione obbligatoria. Per il cinema documentario, la contemporanea presenza di un importante sostegno economico che, come mostrato, garantiva da solo le spese di produzione e di edizione e – inoltre – della contraddittorietà degli articoli 7 e 8, permise un forte sviluppo dell'industria. L'impostazione del mercato e i rischi per le casse dello Stato, riassumibili nei criteri adottati dal comitato tecnico per conferire il premio e, soprattutto, nella divisione – nel caso di proiezione di attualità e documentario – non del premio ma dell'incasso dello spettacolo, portarono all'emergere delle prime critiche verso le nuove disposizioni. Le contrapposizioni tra gli interessi della produzione, della distribuzione e dell'esercizio si acuirono, manifestando i primi segnali di una forte concorrenza nel mercato documentario e della necessità di circolari da parte della Presidenza del consiglio che regolassero i rapporti tra le varie categorie. Andreotti divenne, conseguentemente, il maggiore responsabile della difficile situazione attraversata dalla cinematografia nazionale. In virtù, infatti, sia dell'interesse riservato ai cortometraggi di attualità e alla INCOM del senatore Guglielmone, sia della circolare che sottrasse agli organi competenti il compito di vigilare sulla programmazione obbligatoria, i differenti interessi delle categorie in gioco si inasprirono, avviando un processo che culminerà con la manifestazione di Piazza del Popolo.

iii. Interessi contrapposti

Durante il periodo storico preso in esame, molte furono le contrapposizioni presenti all'interno dell'industria cinematografica nazionale e – soprattutto – all'interno delle varie associazioni di categoria. In particolare, dalla metà degli anni Trenta fino allo scoppio della guerra le diverse politiche applicate dal regime fascista furono il risultato delle diverse prospettive di sviluppo

individuate da Luigi Freddi e Dino Alfieri, rispettivamente a capo della DGC e del MinCulPop. Se, da un lato, Freddi puntava a un controllo totale della struttura cinematografica da parte del regime, cercando in ultimo un'integrazione verticale di tutti e tre i rami dell'industria, dalla produzione, alla distribuzione e all'esercizio,²¹⁹ dall'altro, Alfieri riteneva che il regime dovesse garantire gli strumenti e il sostegno economico all'industria privata senza però esasperare e nazionalizzare la produzione.²²⁰ Negli anni di Freddi furono dunque due le strade percorse dal regime, da un lato una struttura industriale sempre più centralizzata, come visto nel paragrafo precedente, dall'altro una serie di norme di aiuto e sostegno alla produzione privata. Non potendo però contare sull'appoggio della distribuzione e dell'esercizio, alle quali conveniva indirizzare le proprie scelte sulla produzione statunitense, l'impatto delle politiche a sostegno della produzione privata si risolsero in una serie di imprese speculative ai danni delle finanze dello Stato che – inoltre – dopo l'approvazione della Legge n. 1143 del 13 giugno 1935 iniziò a finanziare lungometraggi fino a un terzo del loro costo di produzione.²²¹

L'esercizio, soprattutto dopo il Regio decreto-legge n. 1414 del 5 ottobre 1933, fu obbligato a proiettare almeno tre pellicole nazionali per ogni trimestre,²²² potendo però derogare alle disposizioni nel caso l'adattamento in lingua italiana fosse già stato effettuato o in corso di esecuzione.²²³ La distribuzione, invece, poteva contare nel 1938 su circa dieci case di noleggio italiane, perlopiù interessate però alla distribuzione di film stranieri, sulle quattro major americane (Metro, 20th Century Fox, Paramount, Warner) e su alcune piccole distribuzioni associate alle produzioni nazionali.²²⁴ In un mercato cinematografico in cui dal regio decreto del 1933 al Monopolio Enic troviamo in circolazione una media di 40 film nazionali contro più di 200 stranieri (Fig.5), la distribuzione – come anche l'esercizio – videro unicamente nella cinematografia straniera la sicurezza di guadagni e, dunque, la possibilità di portare avanti l'attività.²²⁵

²¹⁹ «By integrating the three stages of the film industry, it was hoped that distribution and cinemas would be able to cover the production sector's budget deficits», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 89.

²²⁰ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 25.

²²¹ «Questa forma di sostegno [...] si rivela presto clientelare, favorendo un gruppo di imprese privilegiate dal regime, per le quali l'anticipazione statale viene portata da un terzo del preventivo alla totale copertura dei costi di produzione del film», Libero Bizzarri, *L'economia cinematografica*, in *La città del cinema*, cit., p. 39.

²²² R. d. l. n. 1143, *Provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica nazionale*, 5 ottobre 1933, Art. 8.

²²³ *Ibidem.*, Art. 12.

²²⁴ Si veda Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 33.

²²⁵ Barbara Corsi individua proprio nel Regio decreto n. 1414 del 1933 il meccanismo con cui la cinematografia nazionale vincola il proprio futuro all'importazione di film esteri. Si veda Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 24.

Numero di film presenti in Italia per nazionalità (1933-1938)		
	Italiani	Stranieri
1933	36	260
1934	31	267
1935	39	202
1936	43	187
1937	33	290
1938	45	230

Fig. 5 Annuario dello Spettacolo SIAE

Questa situazione cambiò con l'approvazione del Monopolio ENIC che, se da un lato permise un aumento della produzione nazionale, frutto come detto della maggiore fetta di mercato destinata ai produttori italiani, dall'altro comportò una serie di cambiamenti nella distribuzione, sottoposta a un aumento di spesa in virtù del maggior costo di importazione dei film stranieri rispetto alla distribuzione diretta.²²⁶ Inoltre, per i contratti di distribuzione già in essere, le ditte avrebbero dovuto comunque denunciare gli accordi al Ministero per gli scambi e le valute che, di concerto con il MinCulPop e il Ministro delle corporazioni, avrebbe potuto avocare a sé la distribuzione delle opere, revocando senza indennizzo il contratto già in essere nel caso la ditta non avesse accettato la nuova regolamentazione.²²⁷ Per l'esercizio, invece, il ritiro delle major dal mercato nazionale non provocò una diminuzione degli introiti. Nonostante, infatti, non potessero contare più su una buona parte della produzione americana,²²⁸ gli esercenti videro ottennero comunque un aumento del numero di biglietti venduti e un progressivo ampliamento della quota di mercato.²²⁹

Alla vigilia dell'entrata in guerra, nella struttura cinematografica nazionale troviamo, dunque, da un lato, la DGC come massimo organo di controllo dell'industria, dall'altro, gli organi di Stato legati alla produzione, alla distribuzione e all'esercizio, dall'altro ancora, l'industria privata

²²⁶ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 33.

²²⁷ R.d.l. n. 1389, *Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero*, 4 settembre 1938, art. 4.

²²⁸ Il ritiro riguardò unicamente le major, le produzioni più piccole continuarono a essere importate e proiettate nei cinema. I film statunitensi importati a cavallo dell'approvazione del monopolio furono: 187 (1937), 163 (1938), 58 (1939), 63 (1940), 34 (1941). Si veda, Massimo Mida, Lorenzo Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari 1980.

²²⁹ «La domanda cinematografica è dunque per sua natura [...] generalmente 'insensibile'; essa rimane sostanzialmente indifferente al variare dei fattori caratteristici dell'offerta (qualità, prezzo, ecc.)», Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 153.

riunita attorno alla FNFIS e assurta ai massimi livelli di potere con la nomina di Eitel Monaco a Direttore Generale. A livello legislativo invece, il Monopolio Enic e la legge Alfieri con i sussidi all'industria privata. Se, come evidenziato da Bizzarri e Solaroli, l'industria cinematografica nazionale dell'immediato dopoguerra soffrì la debolezza strutturale con la quale entrò in guerra,²³⁰ dall'altro lo spostamento dell'ENIC e della Cines al nord, nonché di una parte dell'attrezzatura di Cinecittà a Venezia, furono altri fattori determinanti che contribuirono alla difficile ripresa produttiva dopo la Liberazione. Il Governo si trovò dunque – nei primi mesi dopo l'8 settembre – in una situazione in cui vi erano le pressioni statunitensi per una rapida e completa eliminazione della legislazione fascista e – parallelamente – una struttura industriale debole legata sia al recente regime fascista,²³¹ sia ai capitali privati riuniti sotto l'ANICA. Quest'ultima, fondata come detto nel 1944, difendeva gli interessi sia dei produttori che dei distributori e – inoltre – associò le filiali delle major statunitensi appena ritornate in Italia dopo l'abolizione del monopolio.

Nelle successive fasi di contrattazione tra Governo, industriali e rappresentanti americani, ognuna delle categorie tentò di indirizzare le scelte del governo che, dopo la breve parentesi del 1945-1946, ripropose quel sistema di controllo politico e sostegno economico presente già dalla fine degli anni Trenta. Alle pressioni statunitensi, sostenute dalla maggior parte degli esercenti e dei distributori nazionali, si contrappose il fronte dei lavoratori del cinema e, in misura minore, dei produttori, quest'ultimi nella difficile posizione di contrattare sia con i distributori all'interno dell'ANICA, sia con il governo per mantenere una forma di sostegno economico all'industria. L'alleanza, sia pure con obiettivi differenti, tra produttori e lavoratori del cinema fu la motivazione che spinse Andreotti a diramare la circolare del gennaio 1949 sulla programmazione obbligatoria, nel tentativo di avvicinarsi ai produttori e dividere il fronte degli autori, tecnici e lavoratori del cinema.²³² Quest'ultimi, infatti, si unirono nel Movimento per la Difesa del Cinema Italiano, diramando un Manifesto²³³ – nel febbraio del 1948 – in cui

²³⁰ «Tuttavia si può ben affermare che la causa prima di tutto ciò fu la debole struttura con la quale la nostra industria cinematografica entrò nel periodo bellico», *Ibidem.*, p. 40.

²³¹ «Not one single Italian production company had an integrated production process covering the entire country, and cinemas in the mid-1940s were still too few to ensure high earnings, since there were still entire municipalities without a cinema. Beside this, the production cycle was highly fragmented», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 143.

²³² Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 52.

²³³ Tra i firmatari figurano la maggior parte dei registi, attori e lavoratori del cinema dell'epoca, produttori come Agostino De Laurentis, Alfredo Guarini e Carlo Ponti, nonché la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, il Sindacato Nazionale Lavoratori del Cinema, il Sindacato Nazionale Scrittori, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici e la Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo.

denunciavano la situazione disastrosa in cui versava il cinema italiano,²³⁴ risolvibile proprio attraverso la presa di posizione e l'unità del sindacato e dei lavoratori del cinema.²³⁵ Tra tutte le norme criticate dal Manifesto, quella riguardante la programmazione obbligatoria fu la più contestata, in quanto continuamente violata dagli esercenti. Il Sindacato dei Lavoratori della Produzione Cinematografica, visto il momento di profonda crisi vissuto dalla cinematografia nazionale, tentò di sollecitare il Governo inviando il 1° febbraio un telegramma ad Andreotti per organizzare una riunione a cui avrebbero partecipato per il Sindacato: Blasetti, Brasaglia, Camerini, De Santis, De Sica, Germi, Lattuada, Zampa, Fenocchi.²³⁶ Non avendo ricevuto risposta, i registi e il sindacato costituirono il Comitato di agitazione permanente, diramando un comunicato contenente il così detto Rapporto Gualino,²³⁷ in cui il dirigente della Lux e presidente dell'UNP minacciava la sospensione di ogni attività produttiva se la nuova legge non fosse stata approvata entro il 30 aprile 1949.²³⁸ A suo dire infatti, nessun produttore avrebbe corso il rischio di realizzare un film la cui prima visione avvenisse dopo la scadenza della legge. Gualino, inoltre, chiese l'applicazione e il rispetto di una circolare approvata all'unanimità in Commissione Consultiva, ma senza il voto degli esercenti, con la quale si chiedeva di far rispettare ai Prefetti le norme sulla programmazione obbligatoria, indicando nelle pressioni effettuate dagli esercenti ad Andreotti le motivazioni alla base delle continue violazioni della norma.²³⁹ Se, da un lato, l'AGIS chiese a più riprese di attribuire all'Ufficio Centrale il compito di valutare le infrazioni sulla programmazione,²⁴⁰ dall'altro, la circolare venne diramata solamente dopo una riunione

²³⁴ In particolare, le motivazioni alla base delle problematiche in cui versava il cinema italiano erano: «una legge imperfetta e comunque già violata; l'invasione incontrollata di film stranieri, anche della peggiore qualità; lo sgretolamento del circuito nazionale di sale cinematografiche, a tutto vantaggio dei monopoli stranieri; un credito bancario per la produzione italiana praticamente inesistente; un meccanismo di censura che si presta a pericolose deviazioni», per il testo integrale del Manifesto si veda Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 546-547.

²³⁵ «[...] i problemi del cinema italiano si risolveranno solo attraverso il sindacato: cioè dai lavoratori del cinema», Luigi Chiarini, *Il lavoro nella riorganizzazione del cinema*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 2, aprile 1948, pp. 3-7.

²³⁶ Il telegramma recitava: «Sindacato registi cinematografici preoccupato grave crisi produzione nazionale dovuta inesplicabile ritardo pubblicazione nuova legge cinema chiede conformemente mandato assemblea generale conferire personalmente con sottosegretario tramite commissione composta: BLASETTI, BRAGAGLIA, CAMERINI, DE SANTIS, DE SICA, GERMI, LATTUADA, ZAMPA, FENOCCHI», Comitato per la Difesa del Cinema Italiano, *Produttori e lavoratori per l'avvenire dell'industria cinematografica nazionale*, Roma 4 marzo 1949.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ L'incipit del Rapporto Gualino recitava: «Se la nuova legge in favore della Produzione Cinematografica Italiana non sarà approvata dalla Camera e dal Senato entro il 30 aprile 1949, ogni attività dei produttori cesserà automaticamente perché nessuno vorrà correre il rischio di produrre un film la cui prima visione avvenisse dopo il 31 dicembre 1949 e cioè dopo la scadenza della legge [...]», Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ «Abbiamo insistito vivamente nell'accoglimento della richiesta da noi formulata consistente nel fare obbligo agli uffici di polizia di trasmettere alla Presidenza del Consiglio dei ministri i verbali di contravvenzione [...], Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., pp. 52-53.

tenutasi con i rappresentanti dell'ANICA presso gli uffici della cinematografia alla Presidenza del Consiglio in data 25 giugno 1948. Secondo il verbale della riunione, letto in aula da Andreotti, alle preoccupazioni dei rappresentati AGIS sull'applicabilità²⁴¹ della programmazione obbligatoria per i film riconosciuti nazionali,²⁴² si pose rimedio concordando con entrambe le parti l'istituzione di una commissione paritetica formata da tre rappresentati di entrambe le categorie che – in caso di vertenze – avrebbe deciso nel merito della vicenda.²⁴³ La stessa Commissione Consultiva fu informata della circolare in data 16 luglio.²⁴⁴ L'ANICA, dunque, nonostante avesse manifestato nel corso della riunione alcune perplessità sulle motivazioni adottate dagli esercenti, convenne per l'istituzione di una commissione paritetica per risolvere le vertenze, dimostrando come all'interno dell'associazione vi fossero posizioni divergenti sulle modalità e sulle soluzioni migliori per contrastare la cinematografia statunitense.

Infine, le proteste contro le politiche del Governo, accusato di non difendere gli interessi della cinematografia nazionale, sfociarono nella manifestazione in Piazza del Popolo. In questa sede, furono avanzate le stesse richieste diramate a mezzo stampa qualche giorno prima e – in particolare – fu ribadito il bisogno di una tassa sul doppiaggio, di una limitazione dei film stranieri e il rispetto della programmazione obbligatoria.²⁴⁵ In particolare, per quanto riguardava il rapporto con le cinematografie straniere e – segnatamente – quella hollywoodiana, le richieste si concentrarono su due aspetti ben precisi e interrelati: una tassa sul doppiaggio che finanziasse un fondo presso la BNL e, inoltre, una limitazione al numero delle pellicole importabili. Come detto, l'opposizione al contingentamento dei film importati non fu una battaglia sostenuta dalle case di produzione statunitensi, anche perché una limitazione delle importazioni avrebbe permesso un maggiore controllo del mercato italiano da parte delle cinque major, quanto piuttosto dagli interessi del noleggio italiano in seno all'ANICA. Franco Penotti, ad esempio, era contemporaneamente presidente dell'UND e presidente della CEIAD, casa di distribuzione legata alla produzione della Columbia Pictures. Questo ambiguo rapporto tra l'UNP e l'UND nei confronti dell'industria hollywoodiana divenne pubblico grazie all'agenzia stampa

²⁴¹ Si veda *Relazione della Presidenza al Consiglio Direttivo e Assemblea Generale dell'Associazione Nazionale Esercenti Cinema*, «La Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. 1, n. 5, giugno 1948, p. 15.

²⁴² La legge del 1947 aveva, infatti, previsto la possibilità di variare ogni anno il numero di giornate destinate ai film nazionali in base alla quantità e alla qualità della produzione cinematografica. Si veda, Legge n. 379, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, 16 maggio 1947, art. 7.

²⁴³ *Atti Parlamentari*, Camera dei deputati, Seduta del 7 marzo 1949, p. 6612.

²⁴⁴ *Ibidem.*, p. 6613.

²⁴⁵ Le critiche di non rispettare la programmazione obbligatoria risalgono ai primi mesi del dopoguerra, Si veda: Cesare Lani, *Esercenti a pranzo*, in «Star», a. 1, n. 10, ottobre 1944; *Esercenti che boicottano*, in «Film D'Oggi», a. 1, n. 10, agosto 1945.

rilasciata dall'ANICA nel maggio del 1949 in seguito alle accese discussioni avute dalle due associazioni durante una riunione.²⁴⁶

Come mostrato, l'impostazione data dalla legislazione fascista al mercato documentario si indirizzò sulla contemporanea presenza dei premi concessi ai produttori e sulla programmazione delle opere nelle sale. La presenza dell'Istituto Luce e – in minor misura – della INCOM non permise, però, uno sviluppo dell'industria, che solamente nell'immediato dopoguerra poté avvantaggiarsi della legislazione approvata. La riproposizione di entrambe le disposizioni e – soprattutto – l'incomprensione scaturita dalla contemporanea presenza degli articoli 7 e 8 della Legge Cappa avviò, infatti, una fase di forte espansione della produzione documentaria. I criteri di assegnazione del premio e le circolari del neo Sottosegretario Andreotti sui controlli della programmazione nelle sale cominciarono, però, a far emergere i primi difetti di un mercato che, lasciato alla libera trattativa tra privati, sviluppò una forte concorrenza tra i vari interessi in gioco. Il cinema documentario divenne soggetto agli interessi contrapposti dei tre rami dell'industria, produzione, distribuzione ed esercizio, i quali concorsero a favorire un sistema che portò all'aumento della spesa per i premi, allo sfruttamento dei documentari e alla dispersione delle risorse investite dallo Stato. Ciò nonostante, la sicurezza d'investimento garantita dalla produzione documentaria, sebbene frutto di accordi particolari e molto spesso a favore di alcune produzioni rispetto ad altre, contribuì a rendere il panorama documentario un luogo privilegiato per la formazione professionale dei lavoratori del cinema e per la sperimentazione tecnologica, permettendo il formarsi delle prime solide case di produzione.

²⁴⁶ «[...] che vi siano state delle riunioni piuttosto tempestose e che il punto di vista delle due categorie sia apparso difficilmente conciliabile, è vero, e noi stessi ne abbiamo dato notizia facendo appello al senso di responsabilità delle parti per trovare un punto di convergenza dei rispettivi interessi», ora in Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 62.

Par. 1.3. La ripresa produttiva

«A guidare il comportamento di Alfieri c'era dunque, e quanto meno, la convergenza di molti privati interessi economici e sociali, ai quali il regime (e questo è il punto), concedeva protezione e appoggio fino a quando non si rivelassero perniciosi, o solamente infidi, per il potere e l'immagine di sé che voleva accreditare e propagandare in linea con la sua distintiva propensione populistica».²⁴⁷

Dalle affermazioni di Lorenzo Quaglietti e Massimo Mida è possibile ricostruire l'importanza rivestita dagli industriali nella cinematografia nazionale. L'abbandono dell'indirizzo di sviluppo cinematografico auspicato da Luigi Freddi²⁴⁸ portò, infatti, all'approvazione della Legge Alfieri e alla successiva nomina di Eitel Monaco, rappresentante degli interessi industriali, alla DGC. Con la fine della guerra, le attività degli industriali dello spettacolo furono rappresentate e tutelate dall'ANICA, nella quale confluirono le ditte di produzione e distribuzione, mentre il ramo degli esercenti si riunì sotto l'AGIS. Le personalità che fino allo scoppio della guerra avevano indirizzato le politiche cinematografiche ripresero la loro attività nelle nuove associazioni di categoria, spingendo il Governo verso l'approvazione di misure simili a quelle approvate nel 1938. Come mostrato, differenti furono gli interessi dei produttori, dei distributori e degli esercenti nei confronti – soprattutto – della cinematografia statunitense ma, ciò nonostante, ANICA e AGIS si accordarono nel 1946 per un minimo di giorni di programmazione dedicata alla produzione nazionale. Come già avvenuto dopo l'approvazione della Legge Alfieri, le politiche proposte dall'ANICA favorirono un aumento delle case di produzione, non riuscendo però a risolvere il problema della struttura industriale della cinematografia nazionale, soggetta ancora alla speculazione da parte di ditte senza adeguati mezzi economici. Nel cinema documentario, la nascita di nuove produzioni determinò come naturale conseguenza l'aumento della spesa dello Stato. Se, durante gli ultimi anni del regime, l'importo dei premi fu diviso in parti uguali, nel dopoguerra gli incassi di ogni singola opera cominciarono a evidenziare i primi forti squilibri. La distribuzione del documentario con un film di successo o la forte circolazione dell'opera in sala comportò, infatti, un generale aumento degli incassi di ogni singola opera ma – soprattutto – una sproporzione tra gli incassi di un documentario rispetto a un altro. Ciò nonostante, l'elevato

²⁴⁷ Massimo Mida, Lorenzo Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, cit., p. 8-9.

²⁴⁸ «Si deve allora andare all'origine vera delle preoccupazioni suscitate dal disegno globale di Freddi, non difficile da individuarsi nel timore di molti 'operatori' del settore di rimanere fuori dal giro speculativo, non esclusivo del cinema ma particolarmente fiorente nella specifica attività», *Ibidem.*, p. 7.

ritorno economico rispetto al costo dell'opera portò allo sviluppo di alcuni filoni come i documentari sull'arte, nonché alle prime sperimentazioni tecniche. Gli esperimenti sul colore portati avanti dalla Ferrania trovarono, infatti, nel cinema documentario le prime applicazioni, permettendo lo sviluppo dell'industria e favorendo l'utilizzo del colore nel cinema a lungometraggio.

i. L'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini

Gli industriali dello spettacolo, a seguito del decreto n. 1720 del 26 settembre 1926, tramite il quale veniva riconosciuta giuridicamente la Confederazione generale fascista dell'industria italiana, videro aumentare il loro peso contrattuale con il Governo tramite l'associazione di rappresentanza FNFIS iscritta alla Confederazione. In seguito, attraverso il decreto del 23 giugno 1934, Mussolini costituì la Corporazione dello spettacolo, riordinando anche la FNFIS.²⁴⁹ In seno alla Corporazione furono elette alcune delle personalità che influiranno nello sviluppo dell'industria cinematografica come Gustavo Lombardo, Dino Alfieri ed Eitel Monaco, quest'ultimo nominato poco dopo a capo della Federazione.²⁵⁰ Negli anni tra l'istituzione della DGC e la Legge Alfieri, le idee di Freddi si scontrano con un contesto in cui lo Stato continuò a sostenere economicamente l'industria privata, rendendo meno efficace quel progetto «programmatore e orientatore generale di una politica economica che intenda non porsi il problema del profitto quanto piuttosto quello di un più giusto equilibrio tra domanda e offerta dei prodotti».²⁵¹ Non a caso, alla nomina di Alfieri succederà quella di Monaco alla Direzione Generale, sancendo definitivamente l'insuccesso della linea indicata da Freddi. Nonostante – come già evidenziato – l'effetto delle politiche di Alfieri abbia ottenuto alcuni risultati, le vicende belliche arrestano il processo di sviluppo della cinematografia.

Il 10 luglio 1944, nel tentativo di tutelare e rilanciare l'industria cinematografica nazionale, un gruppo di dieci produttori e noleggiatori legati per ragioni diverse alle politiche del ventennio fondò a Roma l'ANICA sul modello della FNFIS. Gli interessi degli industriali riunitesi nell'Associazione si concentrarono in particolare sull'ottenere garanzie del sostegno economico

²⁴⁹ Legge n. 1382, *Riordinamento ed approvazione di nuovi statuti della Confederazione fascista degli industriali e delle Associazioni ad essa aderenti*, 16 agosto 1934.

²⁵⁰ L'elenco degli eletti, oltre a Lombardo, Monaco e Alfieri, comprendeva anche Alessandro Blasetti, Anton Giulio Bragaglia, Ildebrando Pizzetti, Giacomo Paolucci de' Calboli e Luciano de Feo. Si veda Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 9.

²⁵¹ *Ibidem.*, p. 14.

da parte dello Stato, su una difesa delle opere italiane attraverso l'obbligatorietà di proiezione e – infine – sulla necessità di regolamentazioni che tutelassero la cinematografia dall'ingerenza delle major hollywoodiane. Gli interessi dell'ANICA si scontrarono però sia con quelli degli esercenti, riunitesi anche loro un anno dopo nell'AGIS, sia con quelli della MPEA desiderosa di riprendere l'importazione dei propri film.²⁵² Dopo i primi mesi di contrattazioni, nel 1945 il nuovo decreto sull'abolizione del Monopolio venne siglato, mancante però di alcune delle indicazioni offerte dalla Commissione temporanea.²⁵³ Nei fatti, pur mantenendo le sovvenzioni alle imprese produttrici, il nuovo decreto accontentò soprattutto il Film Board e gli esercenti, quest'ultimi ben felici di accogliere i film hollywoodiani che per sei anni erano rimasti bloccati.²⁵⁴ Dei tre rami dell'industria, l'esercizio fu effettivamente quello che patì meno le conseguenze del conflitto bellico, sia come detto per i minori danni subiti, sia per le minori perdite economiche. Nell'ottica di un maggiore sviluppo tecnologico delle sale cinematografiche e nonostante il ruolo di rappresentante dei produttori in seno alla Commissione temporanea, Renato Gualino sostenne l'importanza che l'esercizio ottenesse buoni guadagni, sottolineando l'utilità che la concorrenza tra esercenti avrebbe portato all'intera cinematografia nazionale.²⁵⁵ Gualino, così come Eitel Monaco, Alfredo Proia e gli altri produttori attivi all'interno della FNFIS e – successivamente – dell'ANICA, perseguirono e tentarono di indirizzare le scelte del Governo verso una linea di intervento basata essenzialmente sulle stesse proposte presenti nella Legge Alfieri,²⁵⁶ non riuscendo però – almeno inizialmente – ad arginare l'afflusso delle opere statunitensi. Come detto, infatti, differenti e in contrapposizione erano gli interessi delle varie categorie, diventati ancora più complicati quando – qualche anno dopo – le filiali delle major furono ammesse all'ANICA.²⁵⁷

L'idea di un minimo di giorni da dedicare alla programmazione di film italiani era già presente nelle intenzioni delle varie categorie dell'industria nazionale ma, nonostante alcuni segnali di

²⁵² «L'azione dell'ANICA apparve subito irta di difficoltà, poiché l'industria cinematografica era oggetto di gelosie, di sospetti di ostilità [...]», *Venti anni dell'ANICA per il cinema italiano: 1944-1964*, cit., p. 8.

²⁵³ Le accuse, oltre che alle major americane, furono rivolte verso le pressioni attuate dai distributori e dagli esercenti. Si veda, *Una legge sul cinema*, «Star», a. II, n. 34, 15 settembre 1945, p. 3.

²⁵⁴ Gli esercenti, accusati di proiettare solamente film statunitensi, difesero la propria posizione incolpando lo P.W.B. di obbligarli a proiettare le opere. Si veda *Gli esercenti ce l'hanno giurata*, «Film d'Oggi», a. II, n. 4, 26 gennaio 1946, p. 3.

²⁵⁵ «Contrariamente all'opinione di molti, ritengo utile che gli esercizi guadagnino bene; questo faciliterà il sorgere di nuove sale moderne in concorrenza a quelle vecchie che dovranno a loro volta migliorare e modernizzare gli impianti, bene impiegando, in tal modo, gli utili realizzati nel frattempo», Silvano Castellani, *Il cinema italiano potrà sopravvivere? (Intervista con Renato Gualino)*, «Star», a. II, n. 8, 17 marzo 1945, p. 1.

²⁵⁶ Si veda *Venti anni dell'ANICA per il cinema italiano: 1944-1964*, cit., 1965.

²⁵⁷ Dopo il primo accordo tra l'ANICA e la MPEA del 1951, le filiali delle major entrarono nell'Associazione unendosi all'Unione Nazionale Distributori. Per il testo dell'accordo si veda Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 224-243.

cauto ottimismo,²⁵⁸ non fu poi inserita nella legge del 1945. Un primo accordo tra l'ANICA e l'AGIS per tutelare la produzione nazionale arrivò nel 1946, tramite il quale le due associazioni si accordarono sulla proiezione obbligatoria di film nazionali per almeno sessanta giorni l'anno. L'accordo fu poi inserito nella Legge Cappa aumentando le giornate di programmazione a ottanta, sancendo definitivamente l'impossibilità di ulteriori modifiche in quanto, nell'ottobre del 1947, venne approvato il General Agreement on Tariffs and Trade (GATT). Stabilendo delle dinamiche comuni a tutti i paesi partecipanti, con l'obiettivo di una progressiva liberalizzazione del commercio internazionale, l'accordo regolò anche le trattative sull'importazione delle pellicole cinematografiche tramite l'art. III che – al primo punto – prevedeva:

«The contracting parties recognize that internal taxes and other internal charges, and laws, regulations and requirements affecting the internal sale, offering for sale, purchase, transportation, distribution or use of products, and internal quantitative regulations requiring the mixture, processing or use of products in specified amounts or proportions, should not be applied to imported or domestic products so as to afford protection to domestic production».²⁵⁹

Nonostante queste premesse, il punto dieci dell'art. III sottolineava come queste direttive «shall not prevent any contracting party from establishing or maintaining internal quantitative regulations relating to exposed cinematograph films and meeting the requirements of Article IV». Il successivo articolo IV, denominato «Special Provisions relating to Cinematograph Films», stabiliva:

«If any contracting party establishes or maintains internal quantitative regulations relating to exposed cinematograph films, such regulations shall take the form of screen quotas which shall conform to the following requirements:

- a) Screen quotas may require exhibition of cinematograph films of national origin during a specified minimum proportion of the total screen time actually utilized, over a specified period of not less than one year, in the commercial exhibition of all films of whatever origin, and shall be computed on the basis of screen time per theatre per year or the equivalent thereof;

²⁵⁸ Si veda *La situazione cinematografica*, «Star», a. II, n. 15, 3 maggio 1945, p. 3.

²⁵⁹ *The General Agreement on Tariffs and Trade*, Geneva, July 1986.

- b) With the exception of screen time reserved for films of national origin under a screen quota, screen time including that released by administrative action from screen time reserved for films of national origin, shall not be allocated formally or in effect among sources of supply;
- c) Notwithstanding the provisions of sub-paragraph (b) of this Article, any contracting party may maintain screen quotas conforming to the requirements of sub-paragraph (a) of this Article which reserve a minimum proportion of screen time for films of a specified origin other than that of the contracting party imposing such screen quotas; *Provided* that no such minimum proportion of screen time shall be increased above the level in effect on April 10, 1947;
- d) Screen quotas shall be subject to negotiation for their limitation, liberalization or elimination». ²⁶⁰

Nell'ottica di eliminare qualsiasi barriera, la ratifica dell'accordo permise la regolamentazione e la difesa della produzione nazionale solamente attraverso l'imposizione di una quota di proiezioni destinate alla produzione nazionale, oppure attraverso l'applicazione di nuove tasse. Se, da un lato, l'UNP continuò la sua battaglia per una regolamentazione delle importazioni, dall'altro, gli interessi dell'associazione si spostarono sul mantenimento da parte del Governo del sostegno economico e – parallelamente – sull'apertura di trattative con la MPEA per la regolamentazione del mercato. Se gli accordi con gli Stati Uniti furono ratificati solamente nel 1951, l'aumento delle provvidenze a favore dell'industria privata aumentò il numero di produzioni dedicate alla cinematografia, portando a un'inflazione delle ditte soprattutto nel cinema documentario. Nonostante che alcune delle contraddizioni presenti all'interno dell'industria nazionale possano essere riconducibili alla libertà d'impresa sancita dall'art. 1 della legge del 1945,²⁶¹ avventata risulta la scelta dell'ANICA – almeno nei primi anni del dopoguerra – di ricercare il sostegno economico del Governo senza un adeguato controllo delle

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ «[...] come poteva, come può l'Associazione 'pianificare' il volume della produzione, se fin dal 1945 si era scritto, a chiare note, nelle stesse leggi sull'ordinamento della cinematografia che 'l'esercizio della produzione era libero' [...]», *Venti anni dell'ANICA per il cinema italiano*, cit., p. 18.

imprese produttrici.²⁶² Aspetto che, come detto, porterà a delle conseguenze importanti soprattutto nell'industria documentaria nazionale, condizionata dal forte aumento di produzioni intenzionate ad avviare l'attività senza adeguati mezzi finanziari.

ii. *La Spesa dello Stato*

Le nuove provvidenze a favore del cinema documentario e – inoltre – la garanzia del 30% del mercato, garantirono un buon ritorno economico per i produttori, favorendo la nascita di nuove case di produzione. Per l'esercizio finanziario del 1941 – 1942, il primo coperto dalla legge n. 1131 del 17 agosto 1941, l'importo previsto per i contributi fu stabilito in una quota massima di 6.000.000 £, aumentata a 8.000.000 £ per l'esercizio 1942-1943 e – infine – a 10.000.000 £ per i successivi esercizi.²⁶³ Divisi in parti uguali per ogni documentario proiettato, nel 1941 – 1942 la cifra dei premi non arrivò alla quota limite, fermandosi a 4.788.324 £ da redistribuire a 25 documentari Luce, 18 Incom e uno degli Artisti Associati. Il successivo esercizio 1942 – 1943 raggiunse invece la quota massima dei premi, divisi in parti uguali tra 58 documentari Luce, 35 Incom e 1 Vela. In particolare, il 4% degli incassi totali dell'esercizio 1942-1943 fu di 14.770.906 £, quasi il doppio della cifra preventivata. Per il periodo 1° luglio 1943 – 30 giugno 1944, invece, l'introito lordo degli spettacoli nei quali furono proiettati uno o più documentari ammontò a 57.377.153 £, di cui 2.295.086 £ destinati ai documentari,²⁶⁴ una cifra decisamente inferiore agli stanziamenti previsti, dovuta alla difficile situazione del paese all'indomani dell'armistizio.²⁶⁵ L'abbinamento obbligatorio con il lungometraggio comportò un maggiore incasso per determinate opere, dovuto all'apprezzamento del pubblico verso il film al quale furono abbinati. La divisione in parti uguali del premio evitò però quegli squilibri che rappresenteranno invece una costante del secondo dopoguerra. Ciò nonostante, risulta interessante analizzare quali opere abbiano ottenuto i maggiori incassi nei tre esercizi finanziari del periodo bellico. Da un lato, infatti, i resoconti degli incassi permettono di ricostruire gli abbinamenti che, come detto,

²⁶² «It is interesting to note that ANICA [...] invoked a free market, which should have selected only solid film companies, while at the same time the equivocal presence of short- and mid-term targets (relaunching production with public funds and selecting the most reliable companies) prevented this kind of “hard selection” by market forces», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 66.

²⁶³ Art. 4, Legge n. 1131, 17 agosto 1941.

²⁶⁴ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, n. 21. In particolare, i premi vennero divisi in parti uguali tra 14 documentari Luce e 3 Incom.

²⁶⁵ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Cinematografia, n. 21, Fascicolo 482. Inoltre, come detto in precedenza, dal novembre 1943 entrò in vigore in parte dell'Italia il decreto della Repubblica Sociale che eliminava l'obbligatorietà di proiezione del documentario, riducendo dunque le entrate per le opere in circolazione.

venivano decisi da una commissione interna al MinCulPop, dall'altro, questa divisione permette di evidenziare la sproporzione degli incassi nel caso non vi fosse stata un'equa ripartizione dei premi. Nell'esercizio finanziario 1942-1943 (Fig. 5) ottennero i maggiori incassi due documentari incentrati sul cinema e – in particolare – *La scuola del cinema* (Cerchio, 1942) e *Come nasce un cortometraggio* (Solito, 1942), abbinati rispettivamente a *Le due orfanelle* (Gallone, 1942) e *Fedora* (Mastrocinque, 1942).

Incassi documentari 1/07/1942 – 30/06/1943			
Documentario	Lungometraggio	Totale	4%
<i>La scuola del cinema</i>	<i>Le due orfanelle</i> (Gallone, 1942)	13.581.337	543.253
<i>Come nasce un cortometraggio</i>	<i>Fedora</i> (Mastrocinque, 1942)	10.121.997	404.879
<i>Vita di guerra dei sommergibili</i>	<i>Avanti c'è posto</i> (Bonnard, 1942)	10.000.371	400.014
<i>Bianco e nero</i>	<i>Orizzonte di sangue</i> (Righelli, 1943)	9.602.542	384.101
<i>Venezia minore</i>	<i>Stasera niente di nuovo</i> (Mattoli, 1942)	8.682.331	347.293

Fig. 5

Per l'esercizio 1943 – 1944, complice la firma dell'armistizio e lo scoppio della guerra civile, le sale videro un crollo delle presenze e – inoltre – le segnalazioni da parte dell'E.I.D.A. degli incassi ottenuti da ogni documentario furono divisi tra Nord e, successivamente, Centro-Sud (Fig. 6-7). Tra i maggiori incassi figurano due film prodotti dalla UFA, *Angeli senza felicità* (Hartl, 1942) e *Voglio essere amata* (Braun, 1942), ai quali furono abbinati rispettivamente *Goethe a Roma* e *Genieri nella storia*.

Incassi documentari 1/07/1943 - 30/06/1944 Centro-Sud			
Documentario	Lungometraggio	Totale	4%
<i>Monte Sant'Angelo</i>	<i>Campo de' Fiori</i> (Bonnard, 1943)	1.797.545	71.901
<i>Guardia al cielo</i>	<i>La statua vivente</i> (Mastrocinque, 1943)	1.211.974	48.478
<i>Goethe a Roma</i>	<i>Angeli senza felicità</i> (Hartl, 1942)	1.177.108	47.084
<i>I tre rioni</i>	<i>T'amerò sempre</i> (Camerini, 1943)	1.169.895	46.795
<i>Caravaggio</i>	<i>Cortocircuito</i> (Gentilomo, 1943)	1.147.298	45.891

Fig. 6

Incassi documentari 1/07/1943 - 30/06/1944 Nord			
Documentario	Lungometraggio	Totale	4%
<i>Monte Sant'Angelo</i>	<i>Campo de' Fiori</i> (Bonnard, 1943)	2.084.613	83.384
<i>Genieri nella storia</i>	<i>Voglio essere amata</i> (Braun, 1942)	1.314.004	52.560
<i>Guardia al cielo</i>	<i>La statua vivente</i> (Mastrocinque, 1943)	1.261.941	50.477
<i>Caravaggio</i>	<i>Cortocircuito</i> (Gentilomo, 1943)	1.223.398	48.935
<i>I tre rioni</i>	<i>T'amerò sempre</i> (Camerini, 1943)	1.191.515	47.660

Fig. 7

Nell'esercizio finanziario del 1944-1945 (Fig. 8-9), infine, gli incassi diminuirono ulteriormente, segnando un massimo di 437.959 £ per *Finalmente sì* (Kish, 1943) al quale venne abbinato il documentario *All'ombra di San Giusto* (Benedetti, 1943). Nel Nord i maggiori incassi furono gli

stessi del Centro-Sud, tranne per la presenza dei documentari *Bernini* (Costa, 1943) e *Grotte di Postumia* (Benedetti, 1943), abbinati rispettivamente a *L'uomo della croce* (Rossellini, 1943) e *Quattro passi fra le nuvole* (Blasetti, 1942).

Incassi documentari 1/07/1944 - 30/06/1945 Centro-Sud			
Documentario	Lungometraggio	Totale	4%
<i>All'ombra di San Giusto</i>	<i>Finalmente sì/Felicità sotto la pioggia</i> (Kish, 1943)	437.959	17.518
<i>Galileo Galilei</i>	<i>Voglio essere amata</i> (Braun, 1942)	313.646	12.545
<i>Genieri nella storia</i>	<i>La statua vivente</i> (Mastrocinque, 1943)	306.463	12.258
<i>Caccia grossa</i>	<i>La maschera e il volto</i> (Mastrocinque, 1942)	261.303	10.452
<i>Civiltà etrusca</i>	<i>Macario contro Zagomar/Macario contro Fantomas</i> (Ferroni, 1944)	208.420	8.336

Fig. 8

Incassi documentari 1/07/1944 - 30/06/1945 Nord			
Documentario	Lungometraggio	Totale	4%
<i>Galileo Galilei</i>	<i>Voglio essere amata</i> (Braun, 1942)	303.406	12.136
<i>Genieri nella storia</i>	<i>La statua vivente</i> (Mastrocinque, 1943)	299.302	11.972
<i>Bernini</i>	<i>L'uomo della croce</i> (Rossellini, 1943)	198.908	7.956
<i>Caccia grossa</i>	<i>La maschera e il volto</i> (Mastrocinque, 1942)	184.291	7.371
<i>Grotte di Postumia</i>	<i>Quattro passi fra le nuvole</i> (Blasetti, 1942)	172.865	6.914

Fig. 9

Se la legislazione approvata nel 1941 ripartiva il fondo dei premi governativi tra le case di produzione, principalmente Istituto LUCE e INCOM, nel secondo dopoguerra il premio – come detto – fu assegnato a ogni documentario. Ogni singola opera poteva, infatti, aver diritto al 3% degli incassi, tranne negli spettacoli in cui fossero stati proiettati più cortometraggi e, inoltre, non fu previsto alcun limite massimo all'importo percepibile.

Con la fine della guerra e i primi mesi di difficoltà nell'interpretazione delle nuove disposizioni cinematografiche, la SIAE dall'inizio del 1946 ricominciò le segnalazioni degli incassi per la determinazione del nuovo premio. Per l'esercizio finanziario 1945-1946 i dati risultano dunque parziali, in quanto riguardanti unicamente il primo semestre del 1946 (Fig. 10). Inoltre, non essendo più previsto l'abbinamento automatico, le segnalazioni riportano solamente il totale degli incassi conseguiti negli spettacoli in cui il documentario fu proiettato.

Incassi documentari 1/01/1946 - 30/06/1946				
Documentario	Incassi spettacoli	3% SIAE	3% Casa di produzione	3% Totale
<i>Verso la costituente</i> (Luce)	63.507.338	57.156	1.848.064	1.905.220
<i>Come si vota</i> (Luce)	41.138.592	37.024	1.197.133	1.234.157
<i>Giustizia per la Venezia Giulia</i> (Moretti Film)	9.393.828	8.454	273.360	281.814
<i>Le sue prigioni</i> (Aurea Film)	421.661	379	12.270	12.649
<i>I bersaglieri della signora</i> (Cortometraggi)	89.866	80	2.615	2.695

Fig. 10

Nel seguente esercizio 1946-1947, cominciarono ad aumentare considerevolmente gli importi dei premi e – inoltre – diverse case di produzione avviarono la propria attività (Fig. 11).

Incassi documentari 1/07/1946 - 30/06/1947				
Documentario	Incassi spettacolo	3% SIAE	3% Casa di produzione	3% Totale
<i>Melodie d'Italia: Capri</i> (Artisti Associati)	108.770.202	97.893	3.164.213	3.263.106
<i>Mistero del suono</i> (Mediterranea Film)	71.027.333	63.924	2.066.895	2.130.819
<i>Melodie d'Italia: Firenze</i> (Artisti Associati)	63.892.937	57.503	1.859.285	1.916.788
<i>Melodie d'Italia: Napoli</i> (Artisti Associati)	50.030.445	45.027	1.455.886	1.500.913
<i>Cacciatori sottomarini</i> (Panaria Film)	45.034.689	40.531	1.310.509	1.351.040

Fig. 11

Dall'esercizio finanziario 1947-1948, vista la nuova regolamentazione approvata dalla Costituente, in cui furono previsti due distinti premi per le attualità e per i documentari rispettivamente del 2% e del 3%, la SIAE cominciò a segnalare gli incassi distinguendo tra le diverse tipologie di cortometraggio. Inoltre, essendo stata prevista la possibilità che circolassero nelle sale cinematografiche documentari coperti dalla legge del 1945 e opere coperte dalla legge del 1947, la SIAE si ritrovò nelle condizioni di segnalare distintamente quali opere fossero ancora coperte dalla legge del 1945 (Fig. 12) e quali da quella del 1947 (Fig. 13).

Incassi documentari 1/07/1947 - 30/06/1948 (Legge 1945)				
Documentario	Incassi spettacolo	3% SIAE	3% Casa di produzione	3% Totale
<i>Le delizie del palazzo del te</i> (Cittadella Film)	129.282.714	116.354	3.762.127	3.878.481
<i>Barboni</i> (Cortometraggi)	116.750.685	105.075	3.397.445	3.502.520
<i>Bambini in città</i> (Cortometraggi)	99.950.745	89.955	2.908.567	2.998.522
<i>Roma in bianco e nero</i> (Romolo Annibaldi)	53.913.120	48.521	1.568.872	1.617.393
<i>Mistero del suono</i> (Mediterranea Film)	53.029.542	47.726	1.543.160	1.590.886

Fig. 12

Incassi documentari 1/07/1947 - 30/06/1948 (Legge 1947)				
Documentario	Incassi spettacolo	3% SIAE	3% Casa di produzione	3% Totale
<i>Come si gira un film</i> (Lux Film)	159.823.768	143.841	4.650.872	4.794.713
<i>Una giornata a San Pietro</i> (Lux)	149.174.675	134.257	4.340.983	4.475.240
<i>Appuntamento a Piazza di Spagna</i> (Fortuna)	127.895.238	115.105	3.721.752	3.836.857
<i>Diana in palude</i> (C.I.A.)	126.163.886	113.547	3.671.369	3.784.916
<i>Vita e morte degli etruschi</i> (Fortuna)	123.056.665	110.750	3.580.949	3.691.699

Fig. 13

Notevole risulta l'impatto delle nuove disposizioni legislative sull'ammontare della spesa che lo Stato destinava ai produttori di documentari, aumento favorito come detto anche dal crescente numero di sale cinematografiche e, dunque, dalle possibilità per l'opera di circolare. Prendendo il primo esercizio finanziario completo del dopoguerra, quello del 1946-1947, si può facilmente notare come la quota massima di 10.000.000 istituita nel 1941 fosse stata raggiunta già con gli incassi dei primi cinque documentari che - in un solo anno - guadagnarono 10.162.666 £. Questa situazione si acuì nel corso degli anni, da un lato per la nascita di nuove case di produzione, talvolta finanziate da personalità legate al recente ventennio fascista come Attilio Riccio, dall'altro perché alcune produzioni a lungometraggio si dedicarono alla realizzazione di documentari da abbinare ai propri film, è il caso della Lux Film di Gualino o della Artisti Associati che produsse alcune opere di Fernando Cerchio, dall'altro ancora, perché si affacciarono nel panorama nuove realtà che manterranno una buona produzione per molti anni come la Società Cortometraggi di Luigi Martello o la Cittadella Film, specializzata soprattutto in documentari sull'arte.

Tra tutte le società, merita un approfondimento la Edelweiss Film, fondata nei primi anni del dopoguerra da Piero Catti, sposato dall'ottobre del 1947 con Maria Romana De Gasperi.²⁶⁶ La Edelweiss e il suo fondatore furono accusati di essere stati i primi a stringere accordi con gli esercenti cedendo una percentuale del premio governativo in cambio della proiezione dei documentari.²⁶⁷ Su consiglio di Evangelisti, che anni dopo rispose in un'intervista che Catti «fece malissimo a imbarcarsi nella faccenda»,²⁶⁸ il genero di De Gasperi intraprese la strada del documentario, dovendo però cedere la società dopo i primi scandali emersi sui giornali alla Astra Cinematografica che nominò come proprio rappresentante Domenico Forges-Davanzati.²⁶⁹ Attiva soprattutto nella distribuzione e – in misura minore – nella produzione, la Edelweiss riuscì a ritagliarsi uno spazio nel mondo del cortometraggio facendo circolare in maniera molto efficace le opere delle altre case di produzione. Essendosi affidato alla Edelweiss per la distribuzione di alcune sue opere, Attilio Riccio della Fortuna ritenne opportuno informare De Pirro della situazione in atto nel cinema documentario e dei risvolti economici che una simile pratica aveva per il produttore e per lo Stato, inviando un resoconto degli incassi di alcune sue opere (Fig. 14).

²⁶⁶ Si veda *Fiori d'arancio. Il matrimonio di Maria De Gasperi*, «La Settimana Incom», n. 86, 15 ottobre 1947.

²⁶⁷ «Avvalendosi del fatto che la legge non imponeva espressamente l'abbinamento del documentario al film, i dirigenti di quella società fecero un accordo con gli esercenti ai quali fornivano direttamente i documentari [...] versando dallo 0,6 all' 1 per cento del premio», Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari 1954, p. 116. Si veda anche Mario Tedeschi, *Dizionario del Malcostume*, Il Borghese, Roma, 1963, pp. 62-67.

²⁶⁸ Massimo Franco, *C'era una volta Andreotti. Ritratto di un uomo, di un'epoca e di un Paese*, Solferino, Milano 2019, p. 129.

²⁶⁹ Nei documenti consultati è indicata la dicitura Astra-Edelweiss e, inoltre, la sede legale segnalata nell'Annuario del Cinema Italiano 1953-1954 è la stessa per entrambe le società. Come rappresentante della Edelweiss, formalmente iscritta al Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi è indicato Giuliano Forges Davanzati.

Titolo documentario	Incassi lordi realizzati dal 1947 al 1.1.1950 in abbinamento a film W.B., con distribuzione Fortuna.	Incassi lordi realizzati nel 2° semestre 1950 con distribuzione Astra Edelweiss
<i>Montecitorio</i>	83.361.420 £	215.185.396 £
<i>Israele a Roma</i>	102.103.158 £	191.254.198 £
<i>Vita e morte degli etruschi</i>	169.908.498 £	179.253.737 £
<i>Uomini della pace</i>	70.835.624 £	144.255.571 £
<i>L'occhio umano</i>	81.925.741 £	217.584.833 £
<i>Appuntamento a P. di Spagna</i>	181.181.444 £	208.031.110 £
<i>Il pescatore d'ombre</i>	111.145.499 £	142.800.204 £
<i>Il tesoro di San Pietro</i>	92.166.601 £	127.870.215 £
<i>Fuori le mura</i>	185.149.779 £	186.360.633 £
<i>La scuola dei pittori</i>	99.757.840 £	198.021.202 £
<i>Anatomia del colore</i>	110.003.777 £	209.039.615 £
<i>Guerra in palude</i>	71.208.750 £	219.195.498 £
Totale	1.358.748.131 (due anni e tre mesi circa)	2.238.852.212 (sei mesi soli)

Fig. 14 Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, Lettera dattiloscritta da Attilio Riccio a Nicola De Pirro, 22 novembre 1951.

Secondo Riccio la tabella indicava almeno due aspetti:

«a) seguendo la regolare programmazione del film spettacolare, il documentario non può superare la media di tre milioni di premio governativo;

b) gli stessi documentari “sfruttati anarchicamente” dall’esercizio e dai vari gruppi associati all’esercizio, possono raggiungere una media superiore di almeno cinque volte».²⁷⁰

²⁷⁰ Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, Lettera dattiloscritta da Attilio Riccio a Nicola De Pirro, 22 novembre 1951.

Inoltre, Riccio ritenne opportuno ricordare a De Pirro che «i proventi del secondo periodo di sfruttamento non sono di pertinenza della Fortuna, come del resto risulta dai documenti della SIAE». ²⁷¹ Gli accordi tra produzione, distribuzione ed esercizio, come detto, prevedevano infatti la cessione di una parte del premio governativo. De Pirro, nell'ottica dell'imminente avvio dei lavori per le modifiche alla legge sulla cinematografia, modifiche richieste da più parti per alcuni evidenti scandali soprattutto nel cinema documentario, inviò il resoconto a Giulio Andreotti mettendolo al corrente della situazione:

«Gentilissima eccellenza, in armonia con i suoi desideri, da domani cominciano i lavori della commissione per la riforma della legge sul cinema in modo da fare in tempo per il 15 dic. p.v. a presentarle un progetto compiuto. Sulla materia documentari non so cosa verrà fuori, perché gli interessi e gli umori, non tutti 'onesti', delle varie categorie si scontrano con una violenza sorda e limacciosa. Comunque, gli uffici esprimeranno il loro parere anche in modo indipendente e V.E. sceglierà. Per una documentazione riservata sull'argomento Le invio una lettera ed uno specchio di dati della Fortuna Film che servirà a darle una idea della situazione in atto. Con ossequio suo dev.mo Nicola De Pirro». ²⁷²

L'impatto delle disposizioni dei primi anni Quaranta ebbero, dunque, un primo – seppur limitato – effetto sulla spesa dello Stato. Come mostrato, se non vi fosse stata la divisione del fondo in parti uguali tra le opere, quest'ultime avrebbero ottenuto differenti incassi a seconda del successo del lungometraggio. Nel dopoguerra, assegnato a ogni opera il premio e lasciata alla libera contrattazione la programmazione in sala, le differenze di incasso cominciarono a palesarsi, permettendo ad alcune produzioni di ottenere ottimi ritorni economici tramite gli accordi con la distribuzione o con l'esercizio. Oltre, infatti, all'importo del premio, relativamente alto rispetto al costo di un singolo documentario, l'aumento delle sale cinematografiche e la possibilità di far circolare l'opera portarono alle prime richieste di modifica alla legislazione. Gli interessi politici, nonché le posizioni di forza all'interno del mercato portarono però, come vedremo, a un nulla di fatto sulle richieste di cambiamenti alla legislazione.

²⁷¹ Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, *Lettera dattiloscritta da Attilio Riccio a Nicola De Pirro*, 22 novembre 1951.

²⁷² *Ibidem*.

iii. *Quantità e qualità*

Al 30 giugno 1943 risultano abbinati ai lungometraggi presenti nelle sale del Regno d'Italia 171 documentari di cui: 99 prodotti dall'Istituto LUCE, 59 della Incom e i restanti divisi tra la Vela Film, la Dolomiti Film, il Centro Cattolico Cinematografico, la Lumen Veritatis, il Centro Fotocinematografico del Ministero dell'Aeronautica, la Artisti Associati, la Edi Film e la Lux.²⁷³ Nonostante la massiccia presenza dell'Istituto LUCE, iniziano a dedicarsi alla produzione documentaria anche nuove case di produzione e – in particolare – assumerà un ruolo sempre più importante la INCOM diretta da Sandro Pallavicini che, nell'esercizio 1942-1943 mise in circolazione 33 documentari, dividendo i premi con 60 del LUCE e 1 della Vela Film, mentre nel 1943-1944 ottenne il premio per 13 documentari rispetto ai 17 del LUCE.²⁷⁴ Nell'immediato dopoguerra dopo una prima fase di lenta ripresa produttiva, tra il 1947 e il 1949 il numero delle opere prodotte crebbe rapidamente, passando dagli 85 documentari del primo anno di approvazione della Legge Cappa ai 470 del 1949. (Fig. 15) Contemporaneamente, i produttori passarono dai 32 del 1947 ai 233 del 1949.²⁷⁵

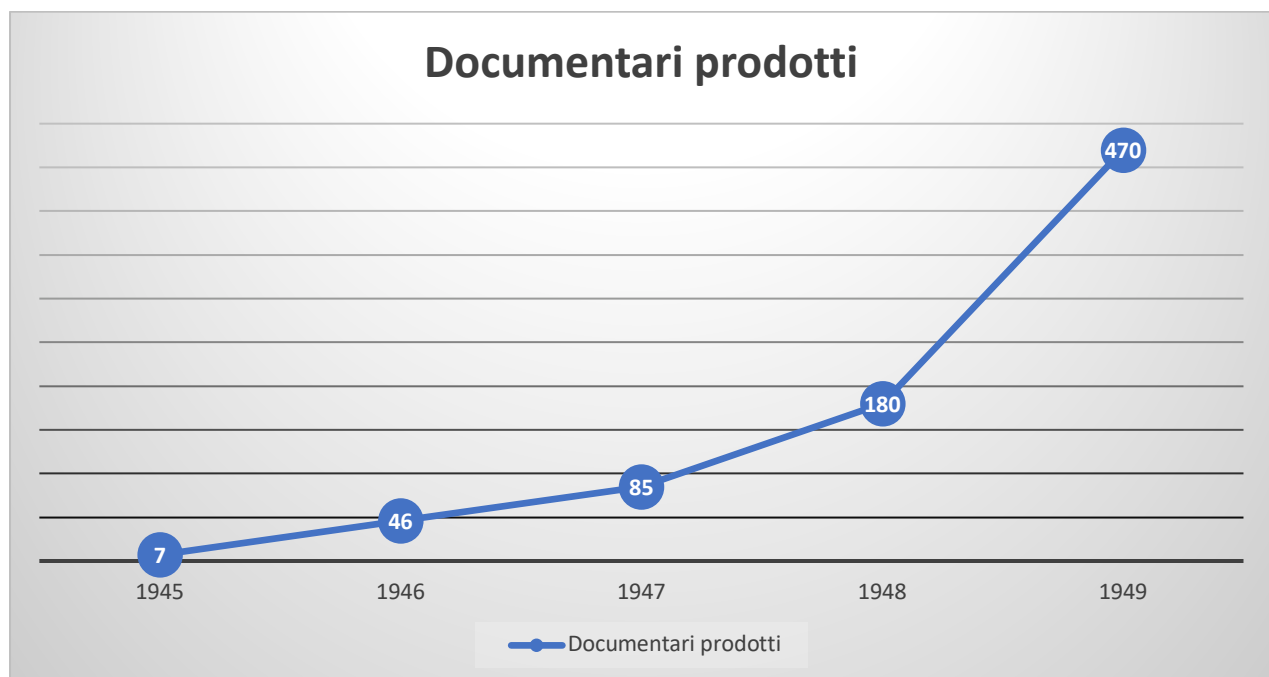


Fig. 15 *Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1945-1949*

²⁷³ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Cinematografia, Premi.

²⁷⁴ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, busta 21, Fasciolo 482.

²⁷⁵ *Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1945-1948, Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1949*, Italian Film Export, 1949.

Essendo all'epoca poco onerosa, la maggior parte delle opere risulta finanziata da privati cittadini, tra cui molti registi che a volte producevano in proprio le opere.²⁷⁶ Tra le case produttrici che realizzarono più di dieci documentari figurano la Europeo Film, la Lux Film e la INCOM con 27; la Phoenix Film con 25, la Artisti Associati e la Società Cortometraggi con 22. Anche l'Istituto LUCE, grazie allo stanziamento da 250 milioni di Lire da parte del Governo, che aveva l'intento di rilanciare l'istituto in un'ottica di «diffusione dell'arte e della civiltà nelle varie manifestazioni del documentario»,²⁷⁷ produsse 17 documentari tra il 1946 e il 1949.

L'impatto del sostegno economico al cinema documentario non si rifletté solo sull'aumento quantitativo della produzione, ma anche sulla qualità artistica dei film a cortometraggio. Alcune case di produzione iniziarono infatti a vincere premi in festival internazionali, come ad esempio la Panaria Film, che ottenne il premio per miglior documentario al Festival Internazionale di Bruxelles con *Tra Scilla e Cariddi* (Alliata, Quintino di Napoli, Moncada, 1948).²⁷⁸ Negli stessi anni anche il documentario d'arte acquisì un'importanza sempre maggiore, soprattutto a livello internazionale, favorendo inoltre il dibattito teorico attorno al rapporto tra le varie arti, culminato nella prima Conferenza Internazionale del Film sull'Arte tenutasi a Parigi dal 26 giugno al 2 luglio 1948 sotto il patrocinio dell'Unesco.²⁷⁹ Il film sull'arte fu al centro di un articolo scritto da Francesco Monotti²⁸⁰ proprio per la rivista dell'Unesco «Museum», in cui l'autore sottolineò come la proliferazione di documentari in Italia, frutto di una legislazione che – nonostante alcuni difetti – forniva un mercato al cinema documentario, meritasse particolare attenzione in quanto le opere proposte, oltre a essere di ottima qualità, risultavano apprezzate anche da buona parte del pubblico in sala.²⁸¹ Anche Edgar Breitenbach, capo della 'Sezione Monumenti e Belle Arti' del Governo Militare Americano in Germania lodò la legislazione cinematografica italiana, capace appunto di garantire un mercato al cinema documentario.²⁸²

²⁷⁶ È il caso ad esempio di Giorgio Ferroni, Guido Guerrasio, Carlo Lizzani, Romolo Marcellini, Elio Piccon.

²⁷⁷ *Il commissario del «Luce» ci parla del lavoro svolto e dei compiti futuri dell'Istituto*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 60, 18-19 luglio 1949, p.2.

²⁷⁸ Per un'attenta ricostruzione delle opere e dell'archivio della Panaria Film si rimanda a Ivano Mistretta, *La produzione documentaristica della Panaria Film: dalle carte d'archivio un nuovo quadro interpretativo*, Tesi di Dottorato XXIX° ciclo, Università degli Studi di Catania.

²⁷⁹ Per l'Italia erano presenti Luciano Emmer, in qualità Rappresentante Generale; Enrico Gras, in qualità di componente del comitato organizzatore; Giulio Carlo Argan, in qualità di delegato e rappresentante dell'Italia. Si veda NARA, *Record Group 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, 1923 – 1972, Monuments, Museums, Libraries, Archives and Fine Arts, 1946 – 1949, 46, Documentary Art Films.*

²⁸⁰ Consigliere delegato dello 'Studio d'Arte Palma' fondato a Roma nel 1944. Si veda, V. Pozzoli, *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, «Acme», V. 69, n. 2 (2016), pp. 145-173.

²⁸¹ Francesco Monotti, *Art and the Camera Eye in Italy*, «Museum», V. 1, n. 3-4 (1948).

²⁸² In un memorandum inviato negli Stati Uniti l'autore sottolineò, inoltre, l'apprezzamento da parte del pubblico delle opere proiettate in sala, si veda NARA, *Record Group 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, 1923 – 1972, Monuments, Museums, Libraries, Archives and Fine Arts, 1946 – 1949, 46, Documentary Art Films.*

Parallelamente, in Italia Guido Guerrasio elogiò la svolta attivata dalla 'Legge del 3%' «nume tutelare dei documentaristi»,²⁸³ sottolineando però, come nonostante l'attenzione che questa produzione iniziava a creare negli spettatori e in alcuni esercenti, capitasse che alcuni documentari non venissero proiettati o, come sottolineato da Pasinetti, vi fossero difficoltà nel reperire notizie delle proiezioni nelle varie sale.²⁸⁴ Le poche informazioni disponibili sulla stampa, sia critica come «Cinema» o «Bianco e Nero», sia di settore come «L'araldo dello spettacolo» o il «Bollettino dello Spettacolo», si concentravano infatti unicamente sull'assegnazione dei premi da parte del comitato tecnico o sulla partecipazione delle pellicole nelle varie manifestazioni nazionali o internazionali. Se quindi da un lato, il mercato cinematografico del documentario rimaneva ancorato a pratiche specifiche, dall'altro, le conseguenze economiche della nuova legislazione cominciarono a interessare anche la critica coeva. L'impatto economico dei premi concessi alla produzione, frutto come detto dello scarso controllo da parte delle autorità competenti, dell'evidente contraddittorietà degli articoli 7 e 8 e – soprattutto – degli accordi privati tra produzione, distribuzione ed esercizio, provocò infatti un aumento significativo della spesa dello Stato per il documentario. (Fig. 16)

²⁸³ Guido Guerrasio, *Organizzare il documentario*, «Cinema», 15 giugno 1949, n. 16, p.485.

²⁸⁴ Francesco Pasinetti, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», 3 maggio 1948, p.4.



* Fig. 16 N.B. Nel consuntivo 1947/1948 i due premi sono nella stessa voce di spesa

Per il primo esercizio finanziario dopo l'approvazione della nuova legge, venne istituito il capitolo di spesa 137 Bis «Fondo corrispondente al 3% dell'introito lordo degli spettacoli in cui siano inclusi films nazionali a carattere documentario, culturali e d'attualità da erogare a favore dei produttori dei film stessi [...]» con un primo stanziamento di 62.407.800 lire.²⁸⁵ Essendo compresi nello stesso capitolo di spesa sia i premi per i documentari che quelli per le attualità e – inoltre – i contributi sia della legge del 1945 che della legge del 1947, difficile risulta individuare l'ammontare esatto di ogni singola voce di spesa. Di fatto però, nel corso del 1948, come segnalato dalle continue richieste da parte delle commissioni di rivedere e modificare alcuni aspetti della legge, la spesa aumentò fino ad arrivare a 737.115.900 lire, di cui 384.306.200 pagati e 352.809.609 ancora da pagare.²⁸⁶ L'anno seguente,²⁸⁷ la spesa dello Stato diminuì, complice l'esaurimento delle opere coperte dalla vecchia legge. In particolare, il premio del 3% (1947) risulta di circa 75 milioni di lire, di cui 11.235.345 di lire già pagati e 63.764.655 ancora da pagare,²⁸⁸ mentre per la legge del 1945 l'ammontare è di 75 milioni di cui 69.011.242

²⁸⁵ Decreto Ministeriale 31 ottobre 1947, n. 163851. Si veda anche Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografica, *Cessione di premi governativi e licenze di esercizio sale cinematografiche 1935-1949*, Busta 21, Fascicolo 481.

²⁸⁶ In particolare, le aggiunte furono le seguenti: 9 dicembre 1947, 13.800.600; 30 gennaio 1948, 76.000.000; 19 aprile 1948, 150.000.000; 7 maggio 1948, 43.647.300; 26 giugno 1948, 105.000.000; 30 giugno 1948, 132.000.000; 30 giugno 1948, 94.895.000; 30 giugno 1948, 42.780.000; 3 novembre 1948, 16.585.200. Si veda *Rendiconto Generale per l'Esercizio Finanziario 1947-1948, Conto Consuntivo, Ministero del Tesoro, Capitolo di Spesa n. 137 Bis*.

²⁸⁷ Da questo anno le voci di spesa nel Consuntivo del Ministero risultano divise tra attualità e documentari.

²⁸⁸ *Rendiconto Generale per l'Esercizio Finanziario 1948-1949, Conto Consuntivo, Ministero del Tesoro, Capitolo di Spesa n. 155*.

di lire pagati e 5.988.388 ancora da pagare.²⁸⁹ Nel rendiconto successivo, l'aumento della spesa sfiorò il miliardo di lire. Per la legge del 1947 risultano pagati – al 30 giugno 1950 – 221 milioni di lire e da pagare ancora 444 milioni.²⁹⁰ Per la legge del 1945 l'ammontare è di 224 milioni, di cui 160 pagati e 63 ancora da pagare.²⁹¹

Il pagamento dei premi governativi da parte dello Stato, come evidenziato dal Consuntivo del Ministero del Tesoro, subiva molto spesso dei ritardi dovuti a diversi fattori. Dall'applicazione della Legge Cappa si assiste infatti alla progressiva affermazione di pratiche poco chiare che caratterizzeranno – aumentando col passare degli anni – la produzione documentaria italiana, soprattutto dopo l'approvazione della nuova legislazione proposta da Andreotti. Da un lato, la difficoltà da parte della SIAE di accertare l'avvenuta proiezione dei documentari nei singoli spettacoli comportava una continua revisione dei premi da concedere ai singoli produttori, provocando ritardi che potevano arrivare anche a parecchi mesi.²⁹² Dall'altro, le differenti modalità con cui veniva calcolato il premio governativo per i documentari e per le attualità provocarono continue discussioni tra le case di produzione e la Presidenza del Consiglio, causate soprattutto dai tentativi di ottenere il premio del 3% secondo le modalità previste dalla legge del 1947. Scomparsa la dicitura «Se in uno stesso programma sono proiettati più film di corto metraggio la predetta quota [premio governativo] viene divisa in parti eguali fra essi»,²⁹³ i dubbi sulle modalità di concessione del premio portarono ad esempio la Cittadella Film a fare ricorso alla SIAE.²⁹⁴ In particolare, il presidente della Cittadella Film, Gian Luigi Bagatti, protestò contro la decisione presa dalla SIAE di dividere i premi spettanti ai propri documentari d'arte in parti uguali, come previsto dalla legge del 1945, dimostrando quanto importanti fossero queste provvidenze per i produttori di cortometraggi. Tra le varie case di produzione, la INCOM – complice la produzione di attualità – era l'unica che riusciva a ottenere spesso in anticipo i

²⁸⁹ *Ibidem.*, Capitolo di Spesa n. 154.

²⁹⁰ Anche in questo caso, a una previsione di spesa di 170 milioni si aggiunsero: 11 novembre 1949, 45.000.000; 18 aprile 1950, 10.000.000; 30 giugno 1950, 203.951.000; 30 giugno 1950, 38.000.000; 28 luglio 1950, 38.936.500; 10 agosto 1950, 160.000.000. Si veda *Rendiconto Generale per l'Esercizio Finanziario 1949-1950, Conto Consuntivo, Ministero del Tesoro*, Capitolo di Spesa n. 163.

²⁹¹ *Ibidem.*, Capitolo di Spesa n. 162.

²⁹² Dai documenti consultati presso l'Archivio Centrale dello Stato, le tabelle degli incassi dei documentari venivano aggiornate anche con 7 mesi di ritardo. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografica, *Cessione di premi governativi e licenze di esercizio sale cinematografiche 1935-1949*, Busta 21, Fascicolo 481.

²⁹³ D.l.l. n. 578, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, 5 ottobre 1945, art. 8.

²⁹⁴ In particolare, la SIAE sottolineò che tutti i documentari presentati dalla *Cittadella Film* nello stesso spettacolo fossero ancora coperti dalla legge del 1945 e, dunque, la percentuale dell'incasso spettante divisa in parti uguali tra i vari documentari. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografica, *Cessione di premi governativi e licenze di esercizio sale cinematografiche 1935-1949*, Busta 21, Fascicolo 481.

contributi maturati e maturandi. Lo sforzo produttivo compiuto da La Settimana Incom, specialmente durante i primi mesi del 1948 in piena campagna elettorale, era sufficiente garanzia per il Governo per accettare qualsiasi richiesta di pagamento. La stessa Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo (FLS) sollecitò l'Ufficio Centrale per la Cinematografia affinché corrispondesse nel minor tempo possibile i contributi del 3% spettanti alla società.

L'importante aumento di tutti i parametri della cinematografia nazionale,²⁹⁵ con l'eccezione della produzione a lungometraggio che registrò una frenata nel biennio 1947-1948,²⁹⁶ comportò inoltre la proliferazione di produttori e noleggiatori interessati a lanciarsi «nell'avventura del cinema per realizzare con un film o due il fatale colpo di fortuna».²⁹⁷ Questo aspetto, più volte – come detto – attribuito dall'ANICA alle responsabilità del Governo, venne anche evidenziato dallo stesso presidente dell'associazione Eitel Monaco alla SACC. In qualità di consigliere, nel marzo del 1950 Monaco avvertì la Sezione della continua nascita di case di produzione e noleggiatori che non avevano «alcuna esperienza e capacità specifica, per produrre un solo film, o per assumere il lancio ed il noleggio di film prodotti da terzi».²⁹⁸ La preoccupazione non riguardava tanto il rischio d'investimento che la BNL si assumeva finanziando ditte improvvisate, quanto piuttosto l'importanza di avere una certa continuità produttiva e distributiva nell'industria nazionale, richiamando infine – a conclusione del suo intervento – l'attenzione della Sezione sulla situazione della Scamera Film, società in grosse difficoltà economiche e prossima al fallimento. Nel panorama documentario, le preoccupazioni di Monaco risultano confermate se si guarda al numero di opere realizzate dalle case di produzione nel periodo 1945-1949. Su 323 ditte attive nel periodo, solamente 25 realizzarono più di cinque opere, ovvero il 7,7%. Percentuale che scende al 3,4% se si considerano le produzioni che realizzarono almeno 10 documentari (Fig. 17).

²⁹⁵ Tra il 1947 e il 1949 aprono in Italia quasi mille nuove sale cinematografiche. Numero riferito alle sale di proiezione aperte al pubblico per una o più giornate di spettacolo, *Sommario statistico SIAE 1950*.

²⁹⁶ Dai 62 film approvati nel 1946, si passa ai 60 del 1947 e ai 54 del 1948, per poi aumentare a 76 nel 1949. *Sommario statistico SIAE 1950*.

²⁹⁷ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 52.

²⁹⁸ Archivio Storico BNL, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo del 9 marzo 1950*.

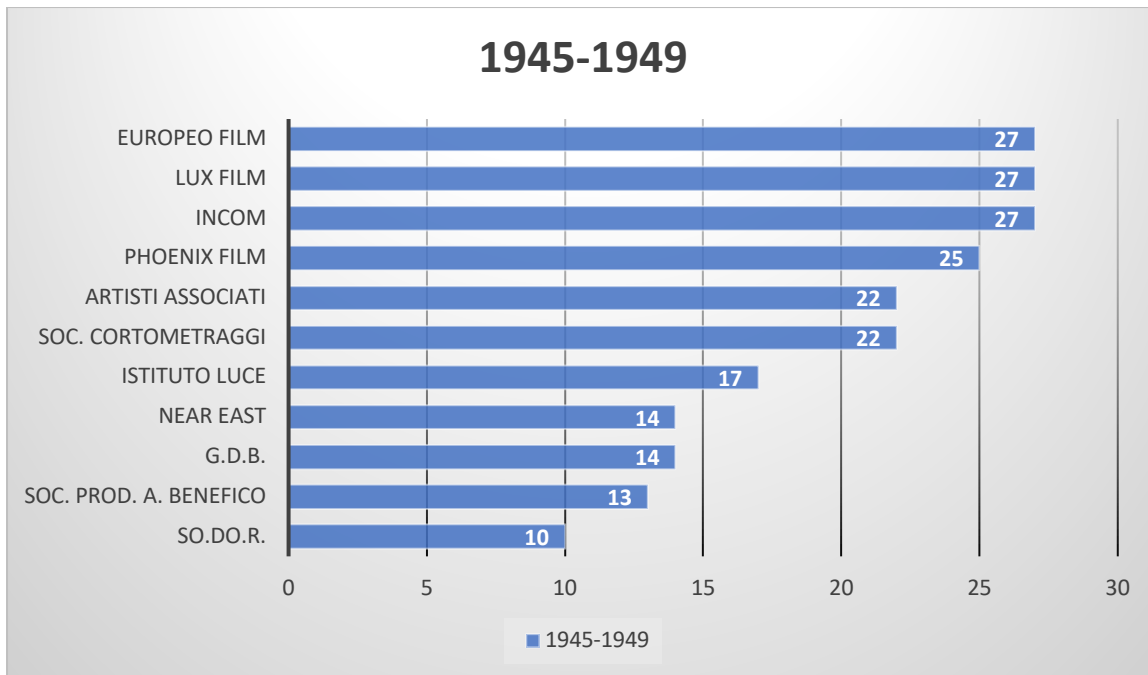


Fig. 17 Case di produzione di documentari con più di 10 opere realizzate.

Le case di produzione più impegnate nella realizzazione di documentari erano, di conseguenza, anche le stesse che ottenevano i maggiori incassi. Ciò nonostante, se si guarda ad esempio agli incassi della stagione 1946/1947, troviamo *Melodie d'Italia: Capri* (Cerchio, 1946) prodotto dalla Artisti Associati con un incasso di 3.263.106 di lire ma, anche, *Mistero del suono* (Francisi, 1947) prodotto dalla Mediterranea Film con un incasso di 2.130.819 di lire. Se si guarda all'esercizio 1947/1948, troviamo *Come si gira un film* (Bandini, 1947) prodotto dalla Lux con un incasso di 4.794.713 di lire, ma anche *Le delizie del palazzo del te* (Pratelli, 1947) prodotto dalla Cittadella Film con un incasso di 3.878.481 £. Se, infine, si guarda invece alla produzione del 1948/1949, tra le pellicole troviamo *Campanili di Roma* (Magnaghi, 1948) prodotto dalla Europeo Film che solo nel secondo semestre incassa 5.198.659 di lire, *La Reggia di Paolina* (Marcellini, 1948) della Lux Film con 4.823.779 sempre nel secondo semestre ma, anche, *Fuori le mura* (Marcellini, 1948) della Fortuna Film con 4.495.653 di lire. Come denunciato da Attilio Riccio, la distribuzione del documentario permetteva un considerevole aumento degli introiti, i quali andavano, però, divisi con il distributore o con l'esercente. Tuttavia, molto spesso anche produzioni meno organizzate dal punto di vista distributivo o finanziario riuscivano a ottenere incassi importanti. Inoltre, se da un lato i premi governativi concessi si dimostrarono da subito molto elevati, soprattutto considerando il costo dei documentari in bianco e nero che – all'epoca – non superava il milione e mezzo di lire, dall'altro, questo cospicuo sostegno economico permise ad alcune produzioni di sperimentare nuove tecniche cinematografiche, anticipando di qualche anno il cinema a

lungometraggio. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, si assiste infatti ai primi tentativi di sperimentazione delle riprese subacquee e – soprattutto – del colore. La Panaria Film aveva, ad esempio, già sperimentato nel 1947 le riprese subacquee con *Cacciatori sottomarini* (presentato a Cannes nel 1947), successivamente perfezionate nel già citato *Tra Scilla e Cariddi*, ma è nel colore che il cinema documentario italiano riuscì ad anticipare anche le cinematografie europee. Grazie alle sperimentazioni della Ferrania con alcuni tecnici dell'Agfa attivi in Svizzera,²⁹⁹ l'industria cinematografica nazionale divenne l'unica in Europa in grado di produrre pellicole a colori.³⁰⁰ *Ceramiche Umbre* (Pellegrini, 1950), presentato alla decima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia per la produzione della Lux Film, inaugurò infatti una stagione che vedrà il colore affermarsi in misura sempre maggiore nel panorama documentario italiano, arrivando nel giro di pochi anni a superare il numero di documentari girati in bianco e nero.³⁰¹

Il periodo storico preso in esame si dimostra, dunque, un contesto in cui differenti elementi concorrono allo sviluppo del cinema documentario italiano. Le diverse spinte politiche ed economiche applicate tra la fine degli anni Trenta e i primi anni del secondo dopoguerra imposero un'accelerazione al sistema produttivo nazionale, influenzando profondamente gli sviluppi futuri dell'industria documentaria. Impostando il mercato del documentario sui premi governativi e sulla programmazione obbligatoria, la legislazione approvata in questo periodo comportò da un lato, una crescita delle case di produzione interessate al documentario, dall'altro, un aumento della spesa dello Stato.

Frutto di un compromesso tra gli interessi dei produttori, dei noleggiatori e degli esercenti, nel duplice obiettivo di rilanciare l'industria nazionale e – parallelamente – convivere con la produzione statunitense, l'interesse principale del Governo fu quello di favorire la ripresa produttiva non considerando lo sviluppo incontrollato che questa avrebbe preso nel contesto di libero mercato presente nei primissimi anni del dopoguerra. Ciò nonostante, il monopolio del LUCE durante la fine del regime fascista e, successivamente, l'eliminazione della programmazione obbligatoria per i documentari del 1945, rallentò la crescita dell'industria a cortometraggio. Solamente dall'approvazione della Legge Cappa, lo sviluppo produttivo e

²⁹⁹ Luca Giuliani, *Ferrania, prove tecniche di colore*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Roma-Venezia 2003, pp. 218-219.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ La crescita dei documentari a colori è la seguente: 23 (1950), 32 (1951), 99 (1952), 194 (1953), 392 (1954), si veda Federico Pierotti, *Il catalogo è questo. Fonti per la storia del documentario a colori in Italia nel secondo dopoguerra*, in A. Autelano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, FilmForum, Udine 2006, pp. 57-70.

industriale divenne importante, portando ai primi segnali dell'impatto economico che le disposizioni avrebbero causato. Legando, infatti, l'importo del premio alla circolazione del documentario in sala, i produttori dovettero accordarsi con le case di distribuzione e con gli esercenti per la proiezione delle opere, finendo per cedere una parte del premio. Eliminata la divisione in parti uguali, l'interesse di ogni produttore divenne la massima diffusione del documentario, nel tentativo di ottenere un maggiore ritorno economico. Quelle ditte che riuscirono a garantirsi gli spettacoli più remunerativi, soprattutto le proiezioni di film statunitensi, poterono – di conseguenza – contare su incassi notevoli. Come mostrato, infatti, un premio del tre per cento a ogni documentario, in un contesto di aumento delle sale cinematografiche e degli incassi delle opere, permetteva notevoli guadagni che, però, andavano divisi o con gli esercenti o con i distributori. Questi incentivi si dispersero, dunque, tra i tre rami dell'industria ma, dato l'alto importo, permisero sia la nascita di alcune delle case di produzione che rivestiranno un ruolo centrale nel panorama documentario degli anni Cinquanta, sia la sperimentazione di nuove tecniche cinematografiche.

Cap. 2. L'oro del documentario (1949-1954)

Dopo due anni dall'approvazione della legge n. 958 del 29 dicembre 1949, Andreotti dichiarò: «La legge del 1949 avrà dei difetti, ma ha dato ottima prova, raggiungendo le due finalità che ci eravamo prefissi: aumento quantitativo e qualitativo dei film nazionali e circolazione effettiva degli stessi film nelle sale italiane».³⁰² Alla domanda sull'eventualità che la nuova legge potesse cambiare il sistema dei premi per i documentari, il sottosegretario rispose:

«Mentre continuiamo nei contatti per giungere ad una regolamentazione efficace e cautelata contro un cattivo uso delle norme, dobbiamo riconoscere che un netto progresso di qualità si registra in un buon numero di documentari. E questo va onestamente computato nel quadro consuntivo della legge del 1949».³⁰³

Solamente nel 1956, poiché «gli scandali erano stati troppi e troppa la pubblicità avuta»,³⁰⁴ arriverà la riforma della regolamentazione in merito al mercato del cinema documentario che, durante il periodo andreottiano, vedrà un notevole aumento della produzione e – soprattutto – degli interessi delle varie categorie. Nel quinquennio oggetto di questo capitolo si assiste a un forte incremento di tutti i parametri dell'industria cinematografica, dalla produzione a lungometraggio che passò dai 104 film del 1950 ai 201 del 1954 (Fig. 18), al numero di sale cinematografiche che registrò un incremento di 2.000 nuove unità in 4 anni (Fig. 19). Parallelamente, il numero di documentari proseguì la crescita cominciata nel 1947 passando dalle 505 opere realizzate nel 1950 alle 747 del 1954 toccando – nell'anno successivo – la quota record di 1132 (Fig. 20). Infine, all'aumento delle somme investite nella produzione cinematografica, corrispose un aumento degli ingressi nei cinematografi³⁰⁵ e – conseguentemente – degli incassi di ogni spettacolo (Fig. 21).³⁰⁶ Nonostante le numerose critiche rivolte alla politica attuata dal sottosegretario della DC, dalla riproposizione di un «sistema di assistenzialismo economico e controllo politico»³⁰⁷ di memoria fascista, alla celebre valutazione

³⁰² *Dichiarazioni di Giulio Andreotti*, «Bollettino dello spettacolo», a. VIII, n. 154, 30 settembre 1952, p. 1.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 135.

³⁰⁵ Si veda Elena Mosconi, *Tanti punti di proiezione*, in Luciano de giusti (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. VIII 1949/1953*, cit., pp. 177-187.

³⁰⁶ Al netto dell'aumento del costo della vita e del reddito nazionale netto per abitante che, durante gli anni Cinquanta, videro un progressivo aumento. Si veda Istat, *Sommario di Statistiche Storiche 1926-1985*, Roma, 1986, pp. 299-330.

³⁰⁷ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit. p. 49. Si veda anche, Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 63.

di Miccichè dove «la ‘politica di ‘ricostruzione’ diventava anche nel cinema pratica della restaurazione»,³⁰⁸ i numeri dell’industria cinematografica confermarono i risultati e gli obiettivi individuati da Andreotti nell’intervista del 1952. In una fortunata congiuntura economica dove spesso risulta difficile attribuire i rispettivi meriti, l’industria cinematografica, parallelamente allo sviluppo economico del paese, dimostrò di poter competere con le maggiori cinematografie europee avviando diversi accordi di coproduzione e – soprattutto – il progetto dell’Unione cinematografica europea,³⁰⁹ arrivando infine a trattare e siglare accordi con le major dell’industria hollywoodiana.

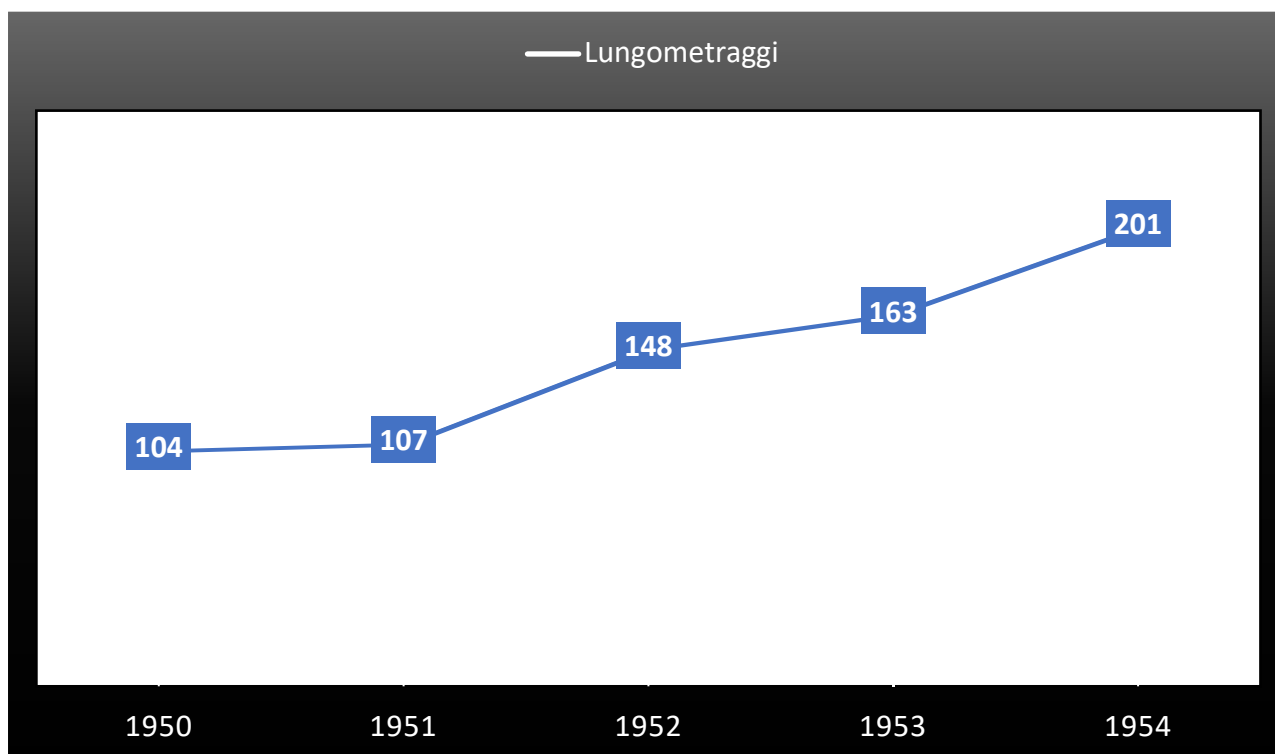


Fig. 18 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1954. N.B: I dati si riferiscono alle pellicole approvate dalla Direzione Generale dello Spettacolo

³⁰⁸ Lino Miccichè, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979, p. 31.

³⁰⁹ Si veda Barbara Corsi, *Il progetto dell'Unione cinematografica europea*, in Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., pp. 69-86.

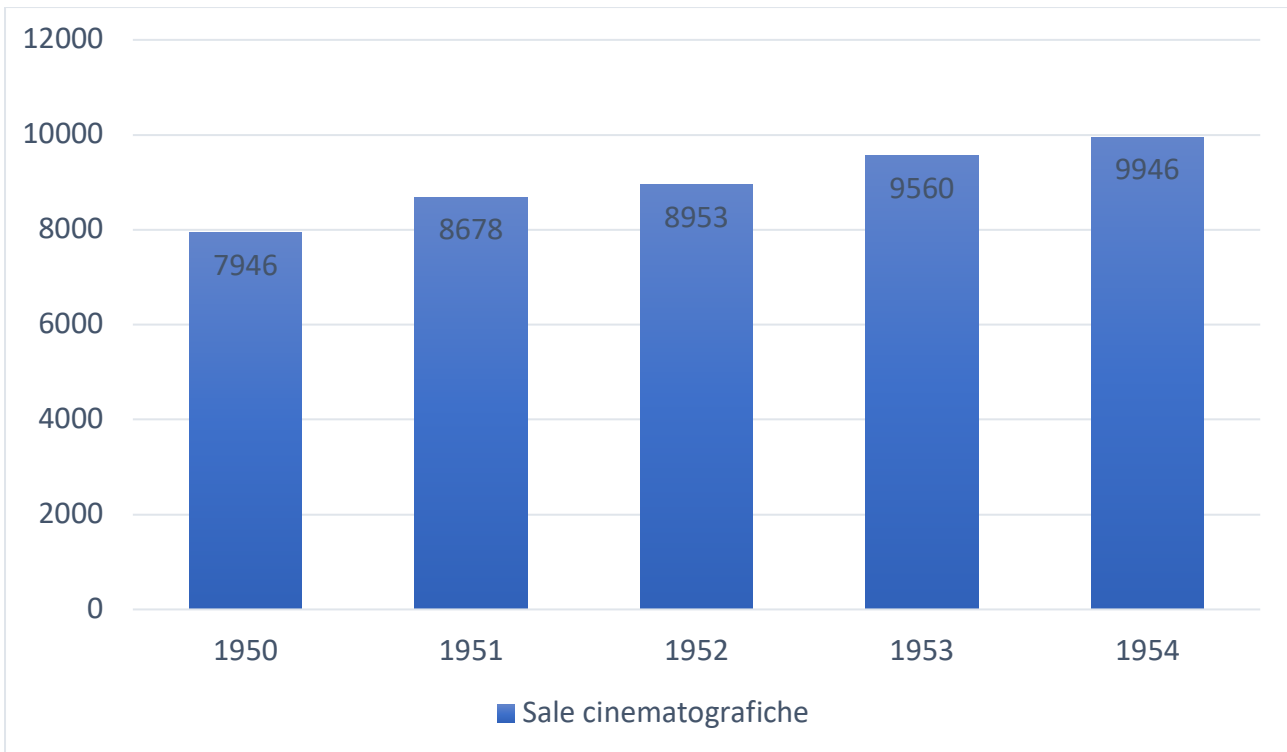


Fig. 19 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1954.

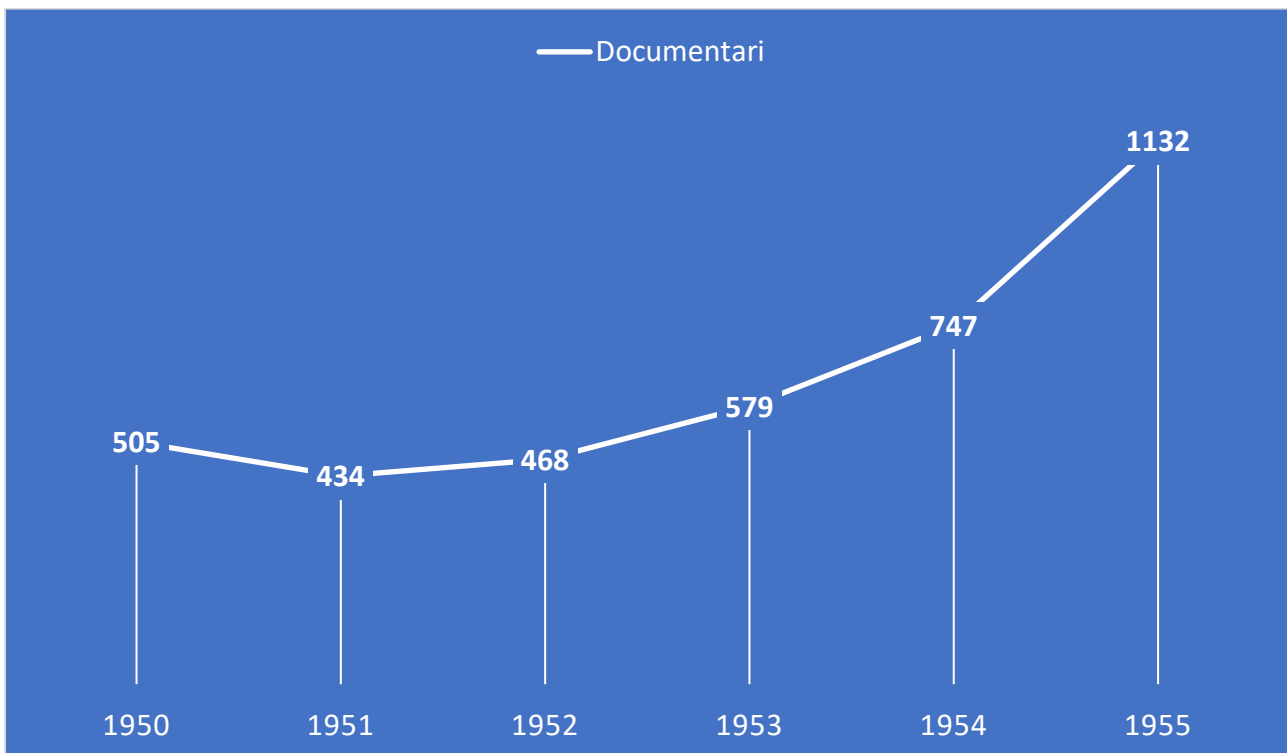


Fig. 20 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1954.

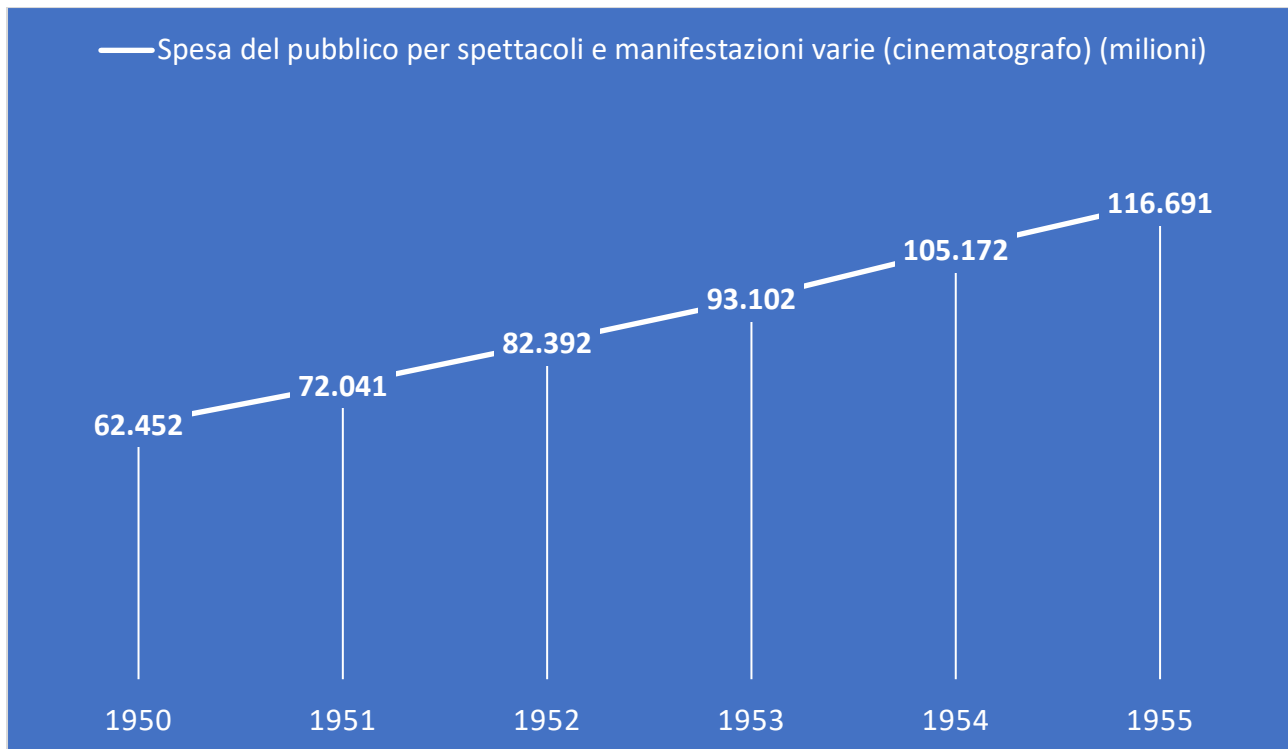


Fig. 21 Annuario dello Spettacolo 1954, SIAE.

Andreotti – come mostrato nel capitolo precedente – cominciò da subito a interessarsi ai problemi della cinematografia nazionale e, appena nominato sottosegretario con delega allo spettacolo, da prima inviò alcune circolari ai prefetti riguardanti il controllo della programmazione obbligatoria nelle sale e – successivamente – dedicò la sua attenzione alla stesura della nuova legge cinema che, sostanzialmente, rimase in vigore fino agli inizi degli anni Sessanta.

Gli anni coperti dalla Legge Andreotti furono per il cinema documentario un periodo molto prolifico sia a livello quantitativo che qualitativo dove, nonostante non sia mai nata una vera e propria scuola documentaristica,³¹⁰ la rapida crescita del mercato permise a molti giovani cineasti e alle varie figure professionali di formarsi, fornendo le basi per un successivo esordio nel lungometraggio. Nonostante le evidenti disuguaglianze scaturite da un sistema economico e industriale che favorì l'aumento della speculazione, con importanti ripercussioni sulle casse dello Stato, l'eredità del quinquennio regolamentato dalla legge Andreotti risulta però molto più

³¹⁰ «Il fenomeno più strano del dopoguerra cinematografico italiano, è la scarsa partecipazione del documentario al generale movimento di rinascita della nostra cinematografia, alle lotte, alle battaglie, alle polemiche che i registi 'a lungo metraggio' hanno saputo suscitare e promuovere in Italia e in campo internazionale», Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, cit., p. 166. Si veda anche Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Patron, Bologna 1988, p. 76.

variegata e complessa delle analisi offerte negli anni, caratterizzandosi non esclusivamente per le evidenti contraddizioni che ne hanno offuscato i pregi.

Se già negli ultimi anni del regime fascista il mercato documentario si aprì alle produzioni private, rimanendo però limitato dal monopolio del LUCE e dal conflitto bellico, con i primi anni del dopoguerra – grazie alla conferma degli aiuti economici all'industria – si assiste a una ripresa lenta e inesorabile dell'attività produttiva. L'abolizione del monopolio sulle importazioni, con il conseguente ritorno delle major hollywoodiane, impose però la ricerca di una regolamentazione che tutelasse la produzione nazionale e – parallelamente – convivesse con l'industria statunitense. La scelta ricadde, come mostrato, sulla creazione di un Ufficio Centrale alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio, sulla programmazione obbligatoria per almeno venti giorni a trimestre di film di produzione nazionale e – per quanto riguarda il documentario – sull'obbligatorietà di proiezione di almeno un documentario o un'attualità per ogni spettacolo. Se nel panorama documentario si crearono le condizioni per un aumento della produzione, la presenza massiccia dei film hollywoodiani continuò a monopolizzare il mercato a lungometraggio, acuendo le contrapposizioni tra le categorie dei produttori, dei distributori e degli esercenti, riunite rispettivamente sotto l'ANICA e sotto l'AGIS. I diversi interessi degli attori in gioco, nonché il poco spazio di manovra del Governo, portarono Andreotti all'approvazione delle leggi n. 448 del 26 luglio 1949 e n. 958 del 29 dicembre 1949, incentrate rispettivamente sulle importazioni e sulla struttura industriale nazionale. Se la così detta Leggina del luglio 1949 impose una tassa di due milioni e mezzo di lire per ogni film importato, non limitando però l'afflusso delle opere straniere e – in particolare – statunitensi,³¹¹ la regolamentazione del dicembre 1949 ampliò i poteri dell'Ufficio Centrale³¹² e aumentò gli incentivi alla produzione nella misura del 18% per i lungometraggi e del 5% per i documentari, riproponendo nuovamente quella duplice direzione d'intervento – sostegno economico e controllo ideologico – già presente nelle precedenti legislazioni. L'impatto delle nuove regolamentazioni e, soprattutto, gli accordi ANICA-MPEA del 1951 portarono a una relativa tranquillità istituzionale durante il sottosegretariato andreottiano che, al netto dell'inasprimento delle vicende

³¹¹ «La legge 26 luglio 1949, n. 448 non pone alcun limite al numero di film stranieri che vengono importati e si limita a fissare una tassa di doppiaggio [...] Per le filiali delle grandi Case americane, questa tassa non rappresenta alcuna remora data la grande disponibilità di capitali, mentre invece riduce l'attività dei piccoli importatori e distributori», Libero Bizzarri, *L'economia cinematografica*, in A.A. V.V., *La città del cinema*, Napoleone, Roma 1979, p. 42.

³¹² Se nella legge del 1947 era in facoltà del produttore sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio centrale, l'art. 6 della legge del 1949 prevedeva la presentazione, prima dell'inizio di lavorazione del lungometraggio o del cortometraggio, del soggetto, del piano di finanziamento, del piano di lavorazione e del personale tecnico e artistico. Legge n. 958, *Disposizioni per la cinematografia*, 29 dicembre 1949.

ensorie,³¹³ produsse – come detto – un forte aumento di tutti i parametri dell'industria cinematografica nazionale.

Nel panorama documentario, nei primi anni Cinquanta si costituì – in seno all'ANICA – il Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità (GNPCA), segno evidente dell'importanza acquisita da questa produzione all'interno dell'apparato industriale. Come presidente venne nominato Sandro Pallavicini, direttore della INCOM, mentre nel consiglio direttivo furono nominati Attilio Riccio, fondatore della Fortuna Film, Antonio Jannotta della Europeo Film, Giorgio Ferroni e Vittorio Gallo. Nel 1953 il GNPCA arrivò a rappresentare 28 membri (Fig. 22) e al consiglio direttivo si aggiunsero Alfonso Galleani della Thetis Film, Gastone Ferranti della Astra Cinematografica e Gigi Martello della Cortimetraggi.³¹⁴

³¹³ Per una ricostruzione delle vicende censorie nazionali si rimandi a Maurizio Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Liguori Editore, Napoli 1982; Roberto Curti, Alessio Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014; Pieremilio Sammarco, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo. Principi e regole giuridiche*, Il Mulino, Bologna 2014.

³¹⁴ *In assemblea ordinaria i Produttori di cortometraggi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 159, 15 dicembre 1952, p. 1.

Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità 1953-1954	
Aretusa Film	Enrico Di Pirro
Astra Cinematografica	Gastone Ferranti
Bertolazzi Walter	Walter Bertolazzi
Centaurus Film	Filippo Masoero
CIGIS (Cine Giornale Sportivo)	Giuseppe Rufini e Ernesto Capurso
Cortimetraggi	Gigi Martello
Cittadella Film	Gian Luigi Bagatti
Documento Film	Antonio Jannotta/Gianni Hecth Lucari
Este Film	Ernesto Romagna Mannoja
Europeo Film	Antonio Jannotta
Edelweiss Film	Giuliano Forges Davanzati
Fortuna Film	Attilio Riccio
Filmeco	Roberto De Leonardis
Gallo Vittorio	Vittorio Gallo
Hesperia Film	Michele Borgogni
INCOM	Sandro Pallavicini
Italcinecolor	Arturo Meille
Lumos Film	Luigi Moschioni
Mediterranea	Giorgio Carini
Maros Film	Giovanni Paolucci
Phoenix Film	Guido Manera
Rural Film	Carlo della Rosa
San Marco Film	Rambaldo di Collalto e Carlo Cecconi
S.E.D.I.	Angelo Corridoni
Sipra	Aldo Mondovì
Thetis Film	Alfonso Galleani
Stella d'oro Film	Antonio Bartoli Avveduti
Vides	Franco Cristaldi

Fig. 22 Annuario del Cinema Italiano 1953-1954.

Esclusa la INCOM che, come detto, cominciò la propria attività già durante la fine degli anni Trenta, molte delle produzioni si formarono nell'immediato dopoguerra e – in particolare – dopo l'approvazione della Legge Cappa. Infine, l'aumento del premio con l'aggiunta del 2% «nei casi di eccezionale valore tecnico o artistico» produsse una ulteriore crescita delle ditte interessate al cinema documentario e, parallelamente, un maggiore aggravio della spesa dello Stato.

Il presente capitolo si focalizzerà dunque sul periodo di massimo sviluppo del cinema documentario italiano, dove si assiste alla nascita di alcune tra le più importanti case di produzione come la Documento Film o la Astra Cinematografica e – parallelamente – al forte aumento del numero di opere presentate per l'assegnazione del premio del 3%, aumentabile al 5%. L'incremento della spesa da parte dello Stato, naturale conseguenza della situazione creatasi all'indomani dell'approvazione della Legge Andreotti, non andò però a finanziare esclusivamente i produttori di documentari. Legando, come detto, l'importo del premio governativo agli incassi degli spettacoli in cui l'opera veniva proiettata, le produzioni si trovarono costrette a cedere circa la metà dei premi governativi o al noleggiatore per l'abbinamento, oppure all'esercente per il passaggio in sala.

Dovendo pagare in anticipo il premio governativo,³¹⁵ non avendo la certezza dell'ammontare degli incassi della propria opera e – inoltre – dovendo coprire l'aumento dei costi di realizzazione per l'affermarsi del colore e dei formati cinepanoramici, molte delle case di produzione diminuirono il rischio di investimento riducendo l'importo di alcune voci di spesa.

In primo luogo, l'analisi si concentrerà sul contesto economico e politico dei primi anni Cinquanta, dove l'impatto degli aiuti economici dell'ERP e il clima politico della Guerra fredda influirono anche sullo sviluppo dell'industria cinematografica. La campagna d'informazione che il governo americano decise di intraprendere in tutti i paesi aderenti al così detto Piano Marshall stimolò infatti la produzione di opere documentarie, realizzate molto spesso dalle case di produzione nazionali e – conseguentemente – anche dai registi e dai quadri tecnici presenti nei diversi paesi. Le due maggiori produzioni, la Documento Film e la Astra Cinematografica, ebbero in questi anni molti rapporti con l'industria americana, sia tramite accordi con le major, è il caso della Astra e di alcuni documentari in Cinemascope e pellicola Eastman Kodak abbinati con alcuni film della 20th Century Fox, sia nella produzione, è il caso della Documento Film per il tramite del Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio (CdC).

³¹⁵ «Sui famosi 4 o 5 miliardi che lo Stato paga annualmente per i documentari, oltre 2 miliardi vengono assorbiti dagli esercenti che li pretendono subito (e questo, ad onor del vero, sia per i piccoli che per i grossi gruppi di produzione) [...]», Archivio Storico Anica, Lettera di Rodolfo Guttilla a Eitel Monaco, 3 dicembre 1955, Cineteca Lucana.

Le grandi riforme varate dal Governo e le elezioni politiche del 1953 comportarono, infatti, la nascita di un organismo come il CdC, impegnato nella produzione – affidata a ditte private – di opere non-fiction che raccontassero e descrivessero le iniziative intraprese dal Governo per modernizzare e sviluppare l'economia nazionale. Inoltre, le stesse produzioni non-fiction statunitensi si affidarono a organizzazioni nazionali per la distribuzione delle proprie opere sul territorio nazionale. In particolare, l'analisi si concentrerà sulla Organizzazione Epoca (OE), fondata da Antonio Jannotta, futuro amministratore della Documento Film. I rapporti con le major americane furono alla base dei contratti di esclusiva – per la distribuzione e l'abbinamento dei documentari – ottenuti della Documento e della Astra con le produzioni hollywoodiane. Oltre a Jannotta, come detto già in contatto con alcune major tramite l'OE, anche la Astra poteva infatti contare sull'apporto di Ubaldo Minghelli, Capo Ufficio Stampa della M.G.M. per quindici anni e – successivamente – responsabile della rete nazionale di distribuzione della Astra.³¹⁶

Successivamente, la ricerca si focalizzerà sulle leggi che regolarono il cinema nazionale durante tutti gli anni Cinquanta, sui rapporti intercorsi tra le varie categorie durante l'approvazione della nuova regolamentazione e – infine – sulle proposte di modifica presentate. Da un lato, le nuove regolamentazioni favorirono uno sviluppo incontrollato del cinema documentario, provocando accuse ad Andreotti di favorire alcuni gruppi monopolistici come la INCOM del Senatore Guglielmo. Dall'altro, le contraddizioni interne ai tre rami della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, corresponsabili della definizione e attuazione della legge Andreotti e – conseguentemente – dell'evoluzione del mercato documentario, provocarono le prime inchieste apparse sulle riviste di settore. Le conseguenze, sia sulla distribuzione delle opere, sia a livello di fruizione da parte del pubblico, sia – soprattutto – a livello economico, portarono alla creazione del già citato GNPCA e alle prime richieste di modifiche della legislazione. I diversi interessi in gioco e, inoltre, le divisioni interne al GNPCA tra le grandi case di produzione e le medie e piccole, ritardarono però l'applicazione di nuove norme, aggravando ulteriormente l'immagine del cinema documentario, ormai compromessa dagli eccessivi scandali denunciati. L'ultimo paragrafo si propone, infine, di analizzare in profondità gli aspetti industriali ed economici del cinema documentario durante la stagione andreottiana. In primo luogo, descrivendo le caratteristiche economiche che ne hanno permesso lo sviluppo e – conseguentemente – la speculazione che lo ha caratterizzato. L'aumento della produzione e le modalità distributive dei documentari sul mercato comportarono, infatti, notevoli guadagni per

³¹⁶ *Ubaldo Minghelli lascia la M.G.M.*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 123, 24 dicembre 1949, p. 7.

alcune opere. Ciò nonostante, la media di incasso rimase relativamente bassa poiché, come detto, gli introiti dovevano essere divisi con l'esercente o con il distributore, aspetto che portò la GNPCA a proporre l'istituzione della Distribuzione Nazionale Cortometraggi (DNC) per tutelare i propri interessi. Le diverse posizioni acquisite nel mercato tra le grandi produzioni e le piccole comportarono, però, un ritardo nella definizione dell'accordo, finendo per rimandare l'attuazione della DNC al 1956. Le conseguenze di questa situazione influirono, infine, sulle modalità di finanziamento da parte della SACC. Solamente le produzioni più solide economicamente poterono, infatti, ottenere ingenti anticipi sui premi governativi, potendo garantire una produzione continuativa e – conseguentemente – una solida base finanziaria. Se, dunque, i parametri della cinematografia nazionale videro nel quinquennio andreottiano un periodo di forte crescita e sviluppo, parallelamente tornarono a manifestarsi quelle fragilità della struttura industriale nazionale che – nel 1956 – si palesarono nella maniera più drammatica causando i primi fallimenti di alcune produzioni.

Par. 2.1. Propaganda e nuove iniziative

In una congiuntura economico-politica in cui alle ricadute dell'ERP sul territorio nazionale si aggiunse la collaborazione europea tra i vari Stati attraverso l'Organizzazione Europea per la Cooperazione Economica (OECE), l'Italia si apprestò ad affrontare un periodo di grandi riforme destinato a segnare e cambiare definitivamente il paese. Nel decennio 1951-1961 crebbero infatti tutti gli indicatori economici, fattore che comportò la definitiva trasformazione dell'Italia in un paese fortemente industrializzato. Da un lato, con l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno³¹⁷ e uno stanziamento di oltre 1.000 miliardi di lire per dodici anni,³¹⁸ il Governo avviò i lavori di bonifica e riforma agraria, nonché la creazione di nuove infrastrutture.³¹⁹ Dall'altro, con la nascita dell'ENI, la creazione del Ministero delle Partecipazioni Statali con il conseguente controllo diretto sull'IRI e – infine – la costruzione dell'autostrada del Sole «opera che costituì un indubbio appoggio alla motorizzazione di massa che la Fiat avviò nella seconda parte degli anni '50»³²⁰, l'esecutivo – tramite l'industria pubblica e privata – permise al paese di svilupparsi e avviarsi verso il così detto «miracolo economico».³²¹ Fiat, Edison e IRI furono infatti i beneficiari di quasi la metà dei fondi ERP stanziati per tutta l'industria nazionale,³²² mentre i settori che maggiormente ottennero aiuti furono quello siderurgico, metallurgico e – infine – elettrico.³²³ A livello internazionale, circa 1,4 miliardi di dollari, pari all'11% del totale degli aiuti americani all'Europa, giunse in Italia, consentendo una importante ripresa economica e l'avvio di un forte processo di modernizzazione.

Oltre alla narrazione offerta dai cinegiornali e – in particolare – da *La Settimana Incom* e *Mondo Libero*, il racconto delle trasformazioni e delle iniziative intraprese dal Governo per ricostruire il paese fu al centro di buona parte della produzione documentaria degli anni Cinquanta. Produzione nella quale si potevano trovare, scorrendo l'elenco delle tematiche offerto dal

³¹⁷ Legge n. 646, *Istituzione della Cassa per opere straordinarie di pubblico interesse nell'Italia meridionale*, 10 agosto 1950.

³¹⁸ Legge n. 949, *Provvedimenti per lo sviluppo dell'economia e l'incremento dell'occupazione*, 25 luglio 1952.

³¹⁹ Rolf Petri calcola che quasi il 70% della spesa fu destinato alle opere di «bonifica, miglioramento, sistemazione montana e riforma agraria» mentre il restante 30% venne indirizzato alla creazione di infrastrutture, Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Il Mulino, Bologna 2002.

³²⁰ Luciano Segreto, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, Einaudi, Torino 1999, p. 64.

³²¹ «Gli enti pubblici costituiscono il principale strumento istituzionale interno con cui l'Italia riesce a cogliere le opportunità offerte dalle risorse a cui ha accesso grazie alla liberalizzazione commerciale», Fabrizio Barca, *Compromesso senza riforme nel capitalismo italiano*, in Id. (a cura di), *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*, Donzelli, Roma 1997, p. 59.

³²² Francesca Fauri, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 204.

³²³ *Ibidem.*, p. 206-207.

catalogo IFE, sia documentari artistici che documentari sull'industria e sul commercio, opere su temi scientifici e culturali e documentari turistici, a dimostrazione della presenza «sia di un 'florido' sistema produttivo che l'esigenza di una traduzione popolare di racconti sul mondo, in una immaginifica *biblia pauperum* su aree della cultura materiale finalmente abordabili dal risorto cittadino/spettatore».³²⁴

Alla eterogeneità degli argomenti trattati contribuì sia il mutato contesto economico rispetto ai primi anni del dopoguerra, sia – soprattutto – le trasformazioni socioculturali e demografiche che investirono il paese fino ai primi anni Sessanta.³²⁵ Se, da un lato, il cinema non-fiction del periodo preso in esame fu più volte accusato di conformismo³²⁶ e scarso impegno morale,³²⁷ dall'altro fu «anche grazie a radio, cinema e televisione che la società industriale e la civiltà del consumo poterono dilagare ovunque, connettendo aree geografiche prima isolate l'una dall'altra».³²⁸ Ciò nonostante, vaste zone del paese rimasero comunque lontane dalla narrazione. Alla mancata rappresentazione di queste aree e – inoltre – delle disuguaglianze provocate dagli anni del miracolo economico, contribuirono sia un graduale livellamento dei costi di produzione, sia il controllo da parte delle commissioni. Oltre alla commissione censura,³²⁹ l'estromissione del documentario dai premi governativi da parte del comitato tecnico comportava, infatti, la definitiva scomparsa dell'opera e la perdita dell'investimento da parte della casa di produzione³³⁰ che, molto spesso, nasceva senza una base economica che ne potesse garantire la sopravvivenza.

i. Le grandi riforme e il Centro di documentazione della Presidenza del Consiglio

L'approvazione nel febbraio del 1949 della Legge n. 43 in tema di «Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori», il così detto 'Piano INA-Casa' o 'Piano Fanfani', favorì il rilancio dell'attività edilizia permettendo l'edificazione di molti alloggi per famiglie a basso reddito e – contemporaneamente –

³²⁴ Marco Bertozzi, *Il cinema documentario*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. VIII 1949/1953*, cit., p. 290.

³²⁵ Si veda Rolf Petri, *Storia economica d'Italia*, cit., pp. 210-217.

³²⁶ Mario Gallo, *Cortometraggi: scuola di conformismo e strumento della propaganda clericale*, «Avanti!», 11 dicembre 1959, p. 3.

³²⁷ Mario Verdone, *I Cortometraggi*, «Cinema», a. IV, n. 73, 1° novembre 1951, p. 245.

³²⁸ Rolf Petri, *Storia economica d'Italia*, cit., p. 213.

³²⁹ Per la censura nel cinema documentario si veda Marco Bertozzi, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, CineCensura.

³³⁰ Si veda Vladi Orengo, *Documentari senza premio*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, p. 229.

l'assunzione di molti disoccupati. La questione del lavoro fu uno dei principali problemi dell'Italia del secondo dopoguerra, in cui alle conseguenze del conflitto si aggiunse l'afflusso dei profughi, che nel caso dei territori del confine orientale è stato stimato all'incirca in 250.000 persone, nonché il ritorno dei soldati partiti per la guerra.³³¹ Inoltre, sulla spinta dei flussi migratori interni, caratterizzati da movimenti «infraregionali provenienti dalle campagne e dalle montagne»³³² e – successivamente – da spostamenti che dal meridione portavano al settentrione e dall'Est portavano all'Ovest, le città e le fasce costiere della penisola – destinatarie della maggior parte dei migranti – videro modificarsi irrimediabilmente la propria conformazione e il proprio territorio. Conseguentemente, a livello internazionale furono stipulati trattati con Francia, Belgio, Olanda, ma anche Argentina e Brasile, nel tentativo sia di regolamentare ed offrire «una accorta e dignitosa politica di emigrazione»,³³³ sia – soprattutto – per trovare un'occupazione a quella manodopera che il territorio nazionale non riusciva ad assorbire.³³⁴ Con le stragi di Portella della Ginestra e di Melissa vennero alla luce i problemi del Mezzogiorno e del comparto agricolo nazionale, settore che – nel 1951 – dava lavoro al 40% della popolazione attiva in Italia per un totale di oltre 8 milioni di persone.³³⁵ Alle varie manifestazioni susseguitesi durante il 1949,³³⁶ il Governo rispose approvando una serie di leggi – la così detta Legge Stralcio³³⁷ e, soprattutto, quella relativa all'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno – avviando un processo di trasformazione che portò l'Italia da essere un'economia basata in larga parte sull'agricoltura a un'economia prevalentemente industriale. Nonostante però un notevole impatto modernizzatore, sia sull'agricoltura che sul paesaggio del Mezzogiorno, la riforma agraria riuscì solamente in parte a colmare il divario economico presente tra le regioni del Nord e del Centro-Sud.

Il clima politico vide, a livello internazionale, l'exasperarsi dello scontro tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Da un lato, la rottura dei rapporti tra Tito e Stalin del 1948 comportò un cambiamento nella politica attuata dal Governo Militare Alleato (GMA) nei territori occupati e, per quanto

³³¹ Vittorio Foa, *La ricostruzione capitalistica e la politica delle sinistre*, in Enzo Piscitelli (a cura di), *Italia 1945/48, le origini della Repubblica*, Giappichelli, Torino 1974, p. 111.

³³² Ugo Ascoli, *Movimenti migratori in Italia*, Il Mulino, Bologna 1979, p. 109.

³³³ Andrea Damilano, *Atti e documenti della Democrazia Cristiana, 1943-1967*, Cinque lune, Roma 1968, p. 250.

³³⁴ «Solo in un contesto che permetteva l'emigrazione e creava maggiore sbocco all'esportazione si poteva creare nuova occupazione urbana [...]», Rolf Petri, *Storia economica d'Italia*, cit., p. 222.

³³⁵ Vittorio Foa, *Questo Novecento*, Einaudi, Torino 1996, p. 232.

³³⁶ Per un resoconto dettagliato si veda, Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, Einaudi Torino, 1989, pp. 388-455.

³³⁷ Legge n. 841, *Riforma per la espropriazione, bonifica, trasformazione ed assegnazione dei terreni ai contadini*, 21 ottobre 1950.

riguarda l'Italia, nel Territorio Libero di Trieste (TLT).³³⁸ Dall'altro, lo scoppio della guerra in Corea, con gli Stati Uniti a sostegno della Corea del Sud e la Cina e l'Unione Sovietica a sostegno del Nord, rischiò di destabilizzare definitivamente i rapporti tra le potenze della Guerra Fredda. A livello nazionale, invece, il contesto politico fu caratterizzato dalle elezioni del 1953 e dalla famosa proposta – trasformata poi in legge nel marzo del '53 – dell'assegnazione del 65% dei seggi alla lista che avesse superato il 50% dei voti validi, definita durante la campagna elettorale "Legge Truffa". Le motivazioni che spinsero De Gasperi a proporre questa legge vanno ricercate nei risultati insoddisfacenti ottenuti dalla Democrazia Cristiana alle amministrative del 1952 e – inoltre – alle pressioni attuate dal vaticano per la candidatura congiunta a Roma con i fascisti del Movimento Sociale Italiano (MSI) tramite la così detta "Operazione Sturzo". In un contesto politico in cui da un lato, si affermò con maggior vigore la posizione anticomunista della DC, soprattutto a causa dell'evolversi della Guerra di Corea e, dall'altro, nacquero operazioni come quella delle comunali di Roma che rischiavano di compromettere elettoralmente il partito, De Gasperi decise di lanciare il progetto di «Democrazia protetta» entro il quale si inseriva anche la nuova legge elettorale.³³⁹ Con uno scarto di meno dell'1% nelle politiche del 1953, la DC non riuscì però a ottenere il premio di maggioranza e – conseguentemente – la carriera politica di De Gasperi ebbe fine. A capo del Governo fu nominato Giuseppe Pella, ma il fallimento delle elezioni del '53 e la conseguente crisi della politica centrista di De Gasperi comportarono non poche difficoltà per la nuova legislatura, definita superficialmente «Legislatura dell'immobilismo».³⁴⁰ Intenzionato a promuovere le iniziative messe in atto dal Governo per la modernizzazione e lo sviluppo della penisola, Alcide de Gasperi inaugurò il Centro di Documentazione (CdD) della Presidenza del Consiglio nel 1951,³⁴¹ affidandone l'incarico a Gastone Silvano Spinetti, ex funzionario del MinculPop tornato a lavorare per lo Stato.³⁴² Il Governo, oltre all'appoggio de La Settimana Incom, si dotò dunque di un altro strumento che potesse formare e informare i cittadini sulle azioni e sulle iniziative intraprese dal Governo e attivate attraverso il sostegno economico dell'ERP. Tramite la Divisione Fotocinematografica, il CdC realizzò quasi duecento

³³⁸ Si veda Diego De Castro, *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, Lint, Trieste 1981; Gianpaolo Valdevit, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Franco Angeli, Milano 1986; Massimo de Leonardis, *La "diplomazia atlantica" e la soluzione del problema di Trieste (1952-1954)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.

³³⁹ Per un'attenta ricostruzione si veda Ilenia Rossini, *"Democrazia protetta" e "leggi eccezionali": un dibattito politico italiano (1950-1953)*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2, 2011, pp. 75-107.

³⁴⁰ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 466.

³⁴¹ Per un'attenta ricostruzione dell'operato del Centro si veda Maria Adelaide Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, cit.

³⁴² Si veda D. l. n. 274, *Sistemazione dei servizi stampa, spettacolo e del Commissariato del turismo, nonché dei relativi ruoli organici*, 8 aprile 1948.

documentari su tutte le grandi riforme messe in atto dal Governo, dalla costruzione di infrastrutture alla bonifica di vaste aree del paese, mostrando – inoltre – i differenti servizi attivati per i cittadini e le varie modalità per accedervi. Nonostante il tentativo di utilizzare le maestranze del LUCE, ben presto il CdD fu costretto ad appaltare anche alle case di produzione private buona parte delle opere³⁴³ e – nel 1952 – stipulò un contratto di produzione e distribuzione con la maggiore di esse, la Documento Film, inaugurando con *Meglio di ieri* (Marcellini, 1952) una fortunata collaborazione che portò alla realizzazione di cinquantacinque documentari tra il 1952 e il 1956.³⁴⁴

Nel primo anno di attività il CdD realizzò nove documentari (Fig. 23) di cui sei prodotti dall'Istituto LUCE e tre dalla Documento Film.

³⁴³ Per una panoramica di tutte le opere prodotte si rimanda a Presidenza del Consiglio dei ministri, *Per Immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei ministri (1952-1955)*, Ufficio per l'informazione e la documentazione istituzionale, Roma 1995.

³⁴⁴ Marco Bertozzi, *Il cinema documentario*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VIII*, cit., p. 294.

Documentari CdC 1952			
Documentario	Produttore	Incassi totali	3%
<i>045-Ricostruzione edilizia</i> (Vittorio Sala)	Istituto Luce	193.645.887 £	5.809.376 £
<i>Braccia lavoro</i> (Giampiero Pucci)	Istituto Luce	163.769.267 £	4.913.078 £
<i>Ieri e oggi</i> (Giorgio Ferroni)	Istituto Luce	237.821.090 £	7.134.632 £
<i>La scuola dei grandi</i> (Giorgio Ferroni)	Istituto Luce	457.655.236 £	13.729.657 £
<i>La terra nuova</i> (Francesco De Feo)	Istituto Luce	298.781.016 £	8.963.460 £
<i>Meglio di ieri</i> (Romolo Marcellini)	Documento Film	380.220.576 £	11.406.617 £
<i>Pane quotidiano</i> (Gino Visentini)	Documento Film	242.628.557 £	7.278.856 £
<i>Qualcuno pensa a noi</i> (Giorgio Ferroni)	Documento Film	285.688.305 £	8.570.649 £
<i>Una corriera racconta</i> (Fausto Saraceni)	Istituto Luce	149.071.894 £	4.472.156 £

Fig. 23 Archivio storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana.

Fu però tra il 1953 e il 1955 che la produzione aumentò considerevolmente, arrivando rispettivamente a 34, 35 e 26 opere, incentrate soprattutto sulle iniziative della Cassa per il Mezzogiorno e sui risultati ottenuti dal Piano INA-Casa. Nel 1953, oltre ai 13 realizzati dal LUCE, vi furono sette opere prodotte dalla Documento Film, sei dalla Astra, tre dalla INCOM e due rispettivamente dalla SEDI e dalla Atlante Film (Fig. 24).

Cinque maggiori incassi Documentari CdC 1953			
Documentario	Produttore	Incassi totali	3%
<i>Conquiste del sud</i> (Edmondo Cancellieri)	Incom	295.380.657	8.861.419 £
<i>Terra delle dolomiti</i> (Edmondo Albertini)	Documento Film	217.786.559	6.533.596
<i>Comunicare a distanza</i> (Giovanni Passante)	Istituto Luce	212.016.419	6.360.492 £
<i>Avvenne in funivia</i> (Guido Leoni)	Astra Cinematografica	201.639.234 £	6.049.177 £
<i>Nuova vita sul mare</i> (Francesco De Feo)	Istituto Luce	195.450.744 £	5.863.522 £

Fig. 24 Archivio storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana

Nel 1954, la Documento divenne la prima produttrice di opere per il CdC con diciotto documentari realizzati, l'Istituto LUCE undici, quattro l'Astra e due la SEDI (Fig. 25). Inoltre, cominciarono ad aumentare gli incassi, sia per l'incremento del numero di spettatori e delle sale cinematografiche, sia – soprattutto – per l'utilizzo del colore che, frequentemente, garantiva l'ottenimento del 5% di premio.

Cinque maggiori incassi Documentari CdC 1954			
Documentario	Produttore	Incassi totali	3%
<i>Incontri con il libro</i> (Giampiero Pucci)	SEDI	532.241.283	15.967.238 £
<i>Vita ed arte di Antonello</i> (Ernesto Guida)	Documento Film	376.530.992	11.295.929
<i>Quattro passi per Venezia</i> (Francesco De Feo)	Documento Film	359.417.990	10.782.539
<i>Un chicco di grano</i> (Raffaello Pacini)	Documento Film	339.033.864	10.071.015
<i>Studenti stranieri in Italia</i> (Raffaello Pacini)	Documento Film	317.295.112	9.518.853

Fig. 25 Archivio storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana

Nel 1955, infine, la Documento Film mantenne la propria produzione con sedici opere realizzate, l'Istituto LUCE solamente tre, uno dalla Astra e sei dalla neonata Gamma film (Fig. 26).

Cinque maggiori incassi Documentari CdC 1955			
Documentario	Produttore	Incassi totali	3%
<i>Terra di bonifica</i> (Luigi Scattini)	Documento Film	502.869.364	15.086.080
<i>Il mio comune</i> (Giorgio Ferroni)	Documento Film	416.526.830	12.495.804
<i>Borgate della riforma</i> (Luigi Scattini)	Documento Film	377.513.204	11.325.396
<i>Giro in Italia</i> (Silvio Gigli)	Documento Film	255.606.625	7.668.198
<i>Raffaello Sanzio</i> (Roberto Nardi)	Documento Film	245.178.450	7.355.353

Fig. 26 Archivio storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana

Nato nello stesso anno in cui l'ECA cessò la propria attività, molte furono le relazioni e i rapporti intercorsi tra il CdD e la neonata Mutual Security Agency (MSA). Da un lato, le case di produzione private che collaborarono con l'ECA furono le stesse che collaborarono con il CdD e con la MSA. Oltre alla Documento Film, anche l'Astra cinematografica, l'INCOM e la SEDI, come mostrato, produssero alcuni documentari per la Presidenza del Consiglio. Inoltre, alcune figure formatesi professionalmente durante il Ventennio fascista si trovarono nel Secondo dopoguerra a collaborare sia per l'amministrazione statunitense che per la Presidenza del Consiglio, è il caso di Gastone Silvano Spinetti, Romolo Marcellini e Vittorio Gallo, tutti con un passato nella cinematografia fascista e - successivamente - attivi nella realizzazione di documentari per il CdC e per l'MSA.

L'utilizzo delle stesse case di produzione sia da parte dell'agenzia statunitense che del Governo nazionale fu dovuto ai diversi rapporti intercorsi negli anni tra i vari attori in gioco. Rappresentanti della Documento e della Astra avevano già collaborato con l'ECA per la distribuzione dei documentari statunitensi nelle sale italiane e - conseguentemente - nell'ottica di garantire la maggior diffusione possibile alle proprie opere, il Governo si affidò alle stesse produzioni. Avendo una struttura e un'organizzazione già consolidata, queste potevano infatti garantire la massima diffusione dei documentari. Anche le opere patrocinate dalla Presidenza del Consiglio ma non affidate al CdC furono distribuite dalla INCOM o dalla Documento Film. Il

sottosegretario Ermini, successore di Andreotti come Sottosegretario, chiese – ad esempio – informazioni all’ANICA per assicurare la massima diffusione possibile del documentario *Inchiesta sulla miseria* (Ferroni, 1953):

«A parte il fatto che lo sfruttamento di tale film consentirebbe all’amministrazione della Camera di recuperare i fondi spesi nella produzione, va tenuto conto in primo luogo che un’ampia diffusione del documentario in parola sarebbe quanto mai opportuna per illustrare all’opinione pubblica una notevole realizzazione del Parlamento nel campo degli studi per risolvere una delle più dolorose piaghe sociali».³⁴⁵

Eitel Monaco, riconoscendo «la particolare natura del documentario [il quale] dovrebbe non soltanto essere abbinato ad un film importante ma distribuito anche direttamente presso il maggior numero di sale cinematografiche», consigliò la Documento Film in quanto «Casa Cinematografica che potesse meglio adempiere a quanto sopra [richiesto]».³⁴⁶

La fondazione del CdD rispose, dunque, alle esigenze del Governo di offrire una narrazione sulle grandi riforme avviate durante i primi anni Cinquanta. Nell’ottica di ottenere la maggiore fruizione possibile, molti dei documentari furono appaltati alle case di produzione più organizzate dell’epoca, come la Documento Film, l’Astra, la INCOM e la SEDI. Quest’ultime, infatti, oltre a offrire sicurezze dal punto di vista economico, potevano contare su una propria rete di distribuzione e assicurare la massima diffusione dei documentari, grazie soprattutto all’esperienza maturata con le organizzazioni americane. Antonio Jannotta, infatti, aveva collaborato alla proiezione dei documentari dell’ECA tramite l’OE, Ubaldo Minghelli – invece – fu per quindici anni capo ufficio stampa della MGM e, successivamente, organizzatore per l’Astra Cinematografica di «un’apposita rete nazionale di distribuzione, valendosi della sua esperienza, acquisita anche in questo campo durante la sua lunga permanenza alla MGM».³⁴⁷ Anche la INCOM si offrì di distribuire i documentari della Presidenza del Consiglio, potendo contare anch’essa sulla propria rete di distribuzione. Come vedremo, però, questo doppio meccanismo distributivo, tramite abbinamento o tramite accordi diretti con l’esercizio, oltre a mantenere il mercato documentario in costante concorrenza, comportò un significativo aumento della spesa dello Stato.

³⁴⁵ Archivio Storico ANICA, Lettera inviata da Giuseppe Ermini a Eitel Monaco, 8 marzo 1954, Cineteca Lucana.

³⁴⁶ Archivio Storico ANICA, Lettera inviata da Eitel Monaco a Giuseppe Ermini, 29 marzo 1954, Cineteca Lucana.

³⁴⁷ *Ubaldo Minghelli lascia la MGM*, cit., p. 7.

ii. *La Mutual Security Agency e lo United States Information Service*

Con la nascita dell'ECA e la costruzione delle Film Unit in tutti i paesi interessati al Piano Marshall, i dirigenti statunitensi – come detto – intrapresero una campagna di informazione attraverso tutti i mezzi di comunicazione possibili, dai giornali ai concorsi, dalla radio al cinema.³⁴⁸ Quest'ultimo, in un paese con un elevato tasso di analfabetismo, si dimostrò il miglior strumento per comunicare i risultati ottenuti dalle differenti realtà grazie agli aiuti americani.³⁴⁹ La produzione di questi documentari fu spesso affidata direttamente alle case di produzione nazionali che, nel caso italiano, si rivelarono particolarmente produttive realizzando nel solo 1950 quasi il triplo delle opere prodotte in qualsiasi altro paese di applicazione del Piano Marshall.³⁵⁰ Quasi tutte le maggiori case di produzione, oltre alla collaborazione con il già citato Cdd, ebbero un ruolo nella produzione e distribuzione dei documentari ECA: dall'Istituto LUCE alla INCOM, dalla Documento, alla Phoenix e alla SEDI. Per quanto riguardava gli autori, documentaristi già noti come Vittorio Gallo o Romolo Marcellini crearono appositamente delle proprie case di produzione per la realizzazione di documentari per conto dell'ECA e – successivamente – della MSA.³⁵¹

Le motivazioni alla base dell'utilizzo di autori e case di produzione nazionali, tra le più famose collaborazioni vi fu quella con Eduardo de Filippo nel documentario *Monologo*,³⁵² furono dettate dalla necessità di affidarsi a documentaristi che sapessero come comunicare con il proprio paese. Inoltre, la collaborazione tra organismi nazionali e internazionali,³⁵³ nonché tra produzioni pubbliche e private, avrebbe permesso lo sviluppo dell'industria cinematografica e, conseguentemente, degli scambi commerciali collegati a essa. Per evitare il rischio di incorrere

³⁴⁸ «Oltre ai media tradizionali c'erano i concerti dell'ERP e le gare di componimento dell'ERP, le competizioni d'arte dell'ERP e gli spettacoli di varietà alla radio dell'ERP, i treni ERP e i cerimoniali ERP. C'erano calendari, fumetti, francobolli e atlanti. C'erano cantastorie che raccontavano i miracoli sponsorizzati dall'ERP nei villaggi siciliani, e perfino spettacoli mobili di burattini [...]», David W. Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in Giulia Barrera, Giovanna Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste*, cit., p.31.

³⁴⁹ «American-sponsored films focused more on how the Marshall Plan brought civilization to the entire nation [...]», Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity*, cit., p. 11.

³⁵⁰ Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism*, cit. p. 10.

³⁵¹ E' il caso ad esempio della *Marcellini Film*, ma anche della *Gallo produzione cinematografica*.

³⁵² «La Missione ha poi indotto l'attore comico più noto d'Italia, Eduardo di Filippo, a fare un documentario per noi in cui egli drammatizza la sua incapacità iniziale a capire cos'è il Piano Marshall per poi arrivare alla fine ad essere convinto», Dichiarazione di Andrew Berding, ora in David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., p. 98.

³⁵³ Regina Longo cita il caso di *Life and Death of a Cave City* (Documento Film, 1950), diretto da Romolo Marcellini, scritto da John Secondari e ripreso in Technicolor da Cyril Knowles, Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism*, cit., p. 29.

in un paragone con le opere di propaganda del recente regime fascista,³⁵⁴ l'obbiettivo dell'ECA e – successivamente – della MSA, fu quello di evitare qualsiasi esplicito rimando al Piano di aiuti americano. Lo stesso Albert Hemsing, responsabile della Film Unit di Parigi, sottolineò come l'unica richiesta alle produzioni e agli autori fosse quella di nominare al massimo una sola volta l'ERP o gli aiuti americani.³⁵⁵

Nel 1951 l'ECA fu sostituita – come detto – dalla MSA, che fino al 1953 continuò il lavoro di propaganda tramite la produzione e distribuzione di documentari.³⁵⁶ Nata in piena guerra di Corea, le opere della MSA si caratterizzarono per una più spiccata tendenza al militarismo e alla propaganda,³⁵⁷ nonostante – come detto – mancassero riferimenti espliciti diretti al Partito Comunista o all'Unione Sovietica.³⁵⁸ Nella trasformazione avvenuta all'interno del sistema di propaganda informativa del Piano Marshall, particolarmente significativo risulta questo periodo di passaggio tra l'ECA e l'MSA. Se, infatti, l'utilizzo massiccio di maestranze italiane ebbe un forte sviluppo durante la seconda metà del 1950,³⁵⁹ le differenti collaborazioni furono facilitate dalla comparsa sulla scena italiana di operazioni come la già citata OE.

Fondata tra la fine del 1949 e l'inizio del 1950, l'OE lavorò alla produzione e diffusione dei documentari realizzati per conto dell'ECA e successivamente dell'MSA, diventando – di fatto – la struttura capillare che permise la diffusione delle opere propagandistiche del Piano Marshall nei vari territori nazionali. Attraverso quaranta cinemobili, i tecnici della OE organizzavano proiezioni in tutta la penisola, mostrando i documentari e distribuendo il materiale propagandistico del Piano. Fondatore e amministratore unico era Antonio Jannotta, militare e – dopo l'8 settembre – partigiano del Fronte militare clandestino guidato da Giuseppe Montezemolo.³⁶⁰ Finita la guerra, cominciò la sua attività nel mondo del cinema da prima come

³⁵⁴ «For the Americans, it was crucial to make Italian audiences believe that they did not intend to colonize Italy», Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity*, cit., p. 13.

³⁵⁵ «We did not dictate their approach to the subject assigned nor the message of the narration, except to say we would tolerate no more than one reference to ERP, American aid, or the Marshall Plan in a one-reeler, nor more than three references in a two-reeler», Albert Hemsing, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: a memoir and filmography*, cit., p. 273.

³⁵⁶ «Andrebbero fatte certe distinzioni naturalmente, ma non è possibile separare l'impatto del Piano Marshall da quello di Hollywood, il cui potere raggiunge il culmine negli anni 1945-55», David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., p. 114.

³⁵⁷ Regina M. Longo, *Between Documentary and Neorealism*, cit., p. 15.

³⁵⁸ «The Cold War of sponsored films did not play out in open political confrontation», Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity*, cit., p. 18.

³⁵⁹ Ellwood individua in questo periodo il progressivo adattamento del progetto informativo alle differenti realtà locali, si veda David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., p. 87-114.

³⁶⁰ Per la sua attività Jannotta è stato decorato con la medaglia d'oro al valor militare.

registra di documentari e – successivamente – come fondatore e amministratore della Europeo Film, fondata assieme a Gianni Hecht Lucari e Sandro De Feo, rinominata – dopo l’uscita di De Feo – Documento Film.³⁶¹ Grazie ai suoi contatti personali con fotoreporter e corrispondenti di guerra americani,³⁶² Jannotta collaborerà alla produzione e realizzazione dei documentari dell’ECA sia attraverso la Documento che tramite l’OE. Riuscendo ad arrivare nei più remoti paesi d’Italia³⁶³ e – parallelamente – proiettando i documentari prodotti in proprio nei cinema di prima e seconda visione, tramite l’abbinamento con i film hollywoodiani, la Documento Film si impose, dunque, nell’industria cinematografica nazionale, esordendo infine nella produzione a lungometraggio.

Il rapporto privilegiato tra le maggiori case di produzione con la distribuzione statunitense non passò inosservato all’interno dell’ANICA. Più volte, infatti, le produzioni minori si lamentarono degli accordi di esclusiva stipulati con le major, attraverso i quali furono tagliate fuori altre produzioni. La EmiFilm inviò una lettera di protesta a Eitel Monaco nel dicembre del 1954, sottolineando:

«[...] la situazione è diventata insostenibile per le sempre maggiori pretese degli Esercenti e per la concorrenza sempre più sleale specialmente delle maggiori Case di produzione di documentari che, non contente di aver chiuso le porte a tutti gli altri produttori con contratti di esclusiva stipulati con le più importanti Case di distribuzione americane, interferiscono con la distribuzione diretta agli Esercenti [...]».³⁶⁴

La stessa Documento, rispondendo a una lettera inviata dalla DEAR Film, nella quale la casa distributrice lamentava le interferenze nella programmazione di alcuni suoi documentari, precisò:

³⁶¹ Si veda, Paolo Mesolella (a cura di), *Il capitano Antonio Jannotta*, cit., p. 94.

³⁶² La moglie Edgarda Piacentini ricorda che Jannotta era amico personale di Arthur Merken, fotoreporter e corrispondente per la Paramount in Italia, *Ibidem.*, pp. 108-109.

³⁶³ «L’Organizzazione Epoca era finanziata dagli Stati Uniti perché volevano far conoscere al popolo italiano il contributo che davano per la ricostruzione», si veda l’intervista rilasciata da Giovanni Nacca, uno dei tecnici dell’Organizzazione Epoca, nel dvd allegato a Sergio Bruno (a cura di), *Eduardo e il suo Monologo tra cinema, teatro e storia*, Rubbettino, Catanzaro 2013.

³⁶⁴ Archivio Storico Anica, Lettera inviata da Rodolfo Guttilla a Eitel Monaco, 6 dicembre 1954, Cineteca Lucana.

«[...] noi dobbiamo spesso sopportare evasioni alla programmazione dei nostri soggetti abbinati, come ben sapete, a films di importanti organizzazioni americane. Dette evasioni sommano a circa il 30% degli incassi [...]».³⁶⁵

La collaborazione con le agenzie statunitensi e con il Cdd favorì lo strutturarsi di alcune grosse case di produzione. Quest'ultime, riuscendo a garantire un'ampia diffusione delle opere, poterono anche programmare un'attività produttiva continuativa, grazie agli importi dei premi a loro destinati che – nonostante la divisione con esercizio e distribuzione – permettevano alcuni guadagni importanti. La presenza delle produzioni statunitensi e – contemporaneamente – la libera trattativa per la distribuzione delle opere in sala portò, però, all'aumento della concorrenza all'interno del mercato documentario. I contratti con i distributori, nonché le continue richieste degli esercenti causavano, infatti, perdite fino al 30% per la Documento Film che – comunque – nel panorama documentario rimaneva la produzione più organizzata. Il frazionamento della spesa dello Stato e le eccessive pretese della distribuzione e dell'esercizio, furono alla base della proposta, presentata in sede di direttivo del GNPCA, di creare la Distribuzione Nazionale Cortometraggi (NDC), un'organizzazione centralizzata che gestisse l'immissione del prodotto sul mercato limitando in questo modo la speculazione.³⁶⁶ I differenti interessi tra ANICA e AGIS e – inoltre – le posizioni di forza acquisite dalle ditte di produzione, non favorirono però una soluzione in tempi brevi, finendo per prolungare la situazione venutasi a creare.

iii. *Gli accordi Anica-Mpea e le Runaway Production*

Per tentare di arginare una situazione che vedeva nel 1950 il 67,3% degli incassi cinematografici andare ai film di produzione hollywoodiana, l'ANICA elaborò una serie di accordi internazionali che, come evidenziato da Barbara Corsi, «testimonia la volontà di raggiungere un livello di pari dignità rispetto all'industria più potente del mondo».³⁶⁷ Dopo una serie di accordi di co-produzione firmati con la Francia, la Germania e la Spagna e – successivamente – con la

³⁶⁵ Archivio Storico Anica, Lettera di Gianni Hecht Lucari a Mario Zama, 4 gennaio 1955, Cineteca Lucana.

³⁶⁶ «La verità è questa: siamo arrivati a questo accordo perché la distribuzione sta diventando antieconomica per tutti. Noi passiamo per persone che guadagnano miliardi ma se l'1,5% va alla Metro o l'1% agli esercenti, poi devi pagare il sistema misto...», Archivio Storico Anica, Assemblea del Gruppo Nazionale Produttori Documentari ed Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

³⁶⁷ Barbara Corsi, *La ripresa produttiva*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VIII*, cit., p. 153.

Yugoslavia, l'Austria e l'Argentina, l'industria italiana doveva tentare di trovare un accordo con quella americana. Dall'approvazione della leggina da parte di Andreotti e quasi due anni di blocco – sui conti della BNL – dei buoni di doppiaggio di un valore di 2.500.000 £ ciascuno, anche le major hollywoodiane avevano tutto l'interesse nel trovare una soluzione per riportare negli Stati Uniti i fondi rimasti in Italia. Da parte sua, l'industria cinematografica italiana, nonostante l'aumento significativo dei propri parametri, sia per quanto riguardava i film prodotti (dai 71 del 1949 ai 146 del 1953) sia per quanto riguardava le quote di incasso (dal 17% del 1949 al 38% del 1953), necessitava di aprirsi ai mercati esteri, bilanciando in questo modo l'importazione di film stranieri e – in particolare – statunitensi.³⁶⁸

Fino alla sottoscrizione degli accordi tra l'ANICA e la MPEA, le major non potevano trasferire negli Stati Uniti i fondi bloccati in Italia, dovendo tutte le volte escogitare operazioni nel tentativo di recuperare almeno una parte dei fondi bloccati. Da un lato, ricorsero all'aiuto di enti o associazioni cattoliche che, per finanziare le proprie attività, raccoglievano soldi negli Stati Uniti per poi cederli alla MPAA in cambio delle lire bloccate a Roma.³⁶⁹ Dall'altro, investirono i propri soldi direttamente nella produzione di opere in Italia, dando vita al fenomeno della 'Runaway production' e della così detta Hollywood sul Tevere.³⁷⁰ Alle trattative con la MPEA per trovare un accordo che potesse regolare i rapporti tra le due cinematografie presero parte L'ANICA, tramite il suo presidente Eitel Monaco, la UNP e la UND tramite rispettivamente Renato Gualino e Franco Penotti e – infine – Italo Gemini in qualità di presidente dell'AGIS. Nei colloqui intercorsi tra l'aprile e il maggio del 1951, si giunse infine alla firma dei primi accordi cinematografici tra le due nazioni, riassumibili nei seguenti punti essenziali:

- 1) Conversione al cambio ufficiale in dollari dei fondi bloccati;
- 2) Possibilità di trasferimento negli Stati Uniti della metà dei fondi bloccati in Italia;
- 3) Utilizzo del 12,5% delle somme trasferite per finanziare una società che diffondesse il cinema italiano negli Stati Uniti (*Italian Film Export*);
- 4) Contingentamento dell'importazione fino a un massimo di 225 film americani all'anno;

³⁶⁸ Si veda Libero Bizzari, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., pp. 43-62.

³⁶⁹ Si veda *Grossi importi in lire sbloccati dagli S.U.A. in Italia*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 23, 18 febbraio 1950, p. 1.

³⁷⁰ Si veda Stephen Gundle, *Death and the Dolce Vita. The dark side of Rome in the 1950s*, Canongate, Edinburgh 2011; Robert R. Shandley, *Runaway romance. Hollywood's Postwar Tour of Europe*, Temple University Press, Philadelphia 2009;

5) Ingresso delle filiali delle case di produzione americane nell'*Anica*.³⁷¹

Nel report annuale della MPAA, venne sottolineato come il nuovo accordo ponesse fine ad alcuni problemi sorti tra le due industrie, permettendo un consistente ritorno di dollari bloccati in Italia.³⁷² Le cifre che rimanevano in Italia – invece – potevano essere utilizzate, soprattutto dopo il rinnovo degli accordi avvenuto nel giugno del '54, per le seguenti attività:

- a) costruzione di navi;
- b) costruzione di alberghi o altri importanti lavori di interesse nazionale;
- c) acquisto di soggetti, copioni (con esclusione, però, di copyrights); licenze e affini;
- d) stampa di copie per l'esportazione all'estero;
- e) finanziamenti a Società cinematografiche di produzione di film, case di stampa e stabilimenti di produzione, a condizione che all'atto della distribuzione del film, cui tali finanziamenti si riferiscono, i relativi importi siano riammessi nella parte intrasferibile dei conti cinematografia;
- f) acquisto dei diritti di esclusività di film italiani per l'estero, versamento dei minimi garantiti per la distribuzione dei film per l'Italia, con l'obbligo di riversarne nei «conti cinematografia» i proventi del noleggio per un pari importo: coproduzione di film di nazionalità italiana;
- g) trasferimento dei fondi dal conto bloccato di una delle Case associate alla MPEA ad un'altra;
- h) qualsiasi altro utilizzo approvato dal Governo italiano.³⁷³

In particolare, il 60% dei fondi bloccati dovevano essere destinati a usi non cinematografici mentre il restante 40% interessava direttamente la produzione cinematografica. Per quanto riguardava, invece, i fondi che rientravano negli Stati Uniti, il 12,5% doveva essere destinato all'Italian Film Export (IFE), organizzazione creata appositamente per promuovere e distribuire

³⁷¹ Per il testo completo dell'accordo e per il resoconto delle trattative si veda Libero Bizzari, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., 1958.

³⁷² «a new film agreement with Italy, settling serious problems than existing between the two industries and providing for large-scale dollar remittances», Eric Johnston, *A Year of Growing Confidence. 1951 Annual Report*, Motion Picture Association of America, 1951, p. 8.

³⁷³ Accordo Anica-Mpea 1954, ora in Libero Bizzari, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit.

i film italiani negli Stati Uniti.³⁷⁴ L'impatto dell'IFE sul mercato cinematografico statunitense dovette però scontrarsi con una certa reticenza, da parte della MPAA, nel far entrare un prodotto straniero nel proprio mercato e – soprattutto – dovette sottostare ad alcune clausole presenti negli accordi che, di fatto, comportarono una forte prudenza da parte del consiglio direttivo dell'IFE su quali e quanti film immettere sul mercato.

La percentuale del 12,5% dei fondi riportati negli Stati Uniti era, infatti, un prestito da parte della MPAA verso cui l'Italia emetteva due certificati 'A' e 'B' per un valore dell'8,75% e del 3,25%, e sui quali si impegnava a restituire la somma versata.³⁷⁵ In questo modo, la scelta di quanti e quali film immettere sul mercato divenne più problematica, come evidenziato da Renato Gualino durante il consiglio direttivo dell'UNP nel gennaio 1955:

«Fino ad oggi, meglio fino a quando abbiamo fatto l'ultimo accordo con gli americani, avevamo certi obblighi nell'impiego delle somme, di impiegarle in una certa maniera dettata dalla prudenza derivante dal dover tenere conto del fatto che questi soldi, queste somme dovevano essere restituite».³⁷⁶

Inoltre, come sottolineato sempre da Gualino, i film italiani si scontravano con la reticenza da parte degli spettatori, abituati a conoscere gli attori e i registi americani piuttosto che quelli italiani. L'IFE doveva dunque impostare anche una forte campagna pubblicitaria e di promozione, aumentando notevolmente i costi della distribuzione. Per quanto riguardava il documentario, nonostante il catalogo IFE proponesse anche cortometraggi, pochi riuscivano a circolare nei cinema. Sempre nelle riunioni dell'UNP, Pallavicini e Jannotta chiesero quali fossero le azioni che il consiglio d'amministrazione aveva intenzione di intraprendere per favorire l'esportazione del cinema a cortometraggio. La strategia si concentrò sul convincere i distributori a offrire gratuitamente il documentario come complemento di programma e – soprattutto – a trovare una strategia per trasmettere i documentari a colori sulle televisioni statunitensi appena immesse sul mercato. Le trattative ottennero pochi risultati, nonostante nel complesso vi fosse stato un aumento delle esportazioni di documentari (Fig. 27)

³⁷⁴ Sulla diffusione dei film italiani nel mercato statunitense si veda Tino Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 2010, in particolare il capitolo 2 *Italian Neorealism* pp. 40-61 e il capitolo 10 *The Second Italian Renaissance*, pp. 182-205.

³⁷⁵ Per un'attenta ricostruzione della dinamica si rimanda a Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., pp. 107-122.

³⁷⁶ Archivio Storico Anica, Seduta del Consiglio Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 31 gennaio 1955, Cineteca Lucana.

Benestare all'esportazione - Cortometraggi Italiani					
	1949	1950	1951	1952	1953
Argentina	36	=	=	=	=
Belgio	=	9	5	1	=
Canada	6	=	17	2	=
Francia	6	7	11	7	12
Germania Occidentale	=	1	15	3	4
Inghilterra	=	52	3	6	5
Olanda	=	13	5	11	7
Portogallo	12	14	16	13	22
Stati Uniti	25	21	29	5	18
Svizzera	34	42	43	21	28
Totale*	143	164	181	85	113

Fig. 27 Archivio Storco ANICA, Archivietto, n. 783/55, Cineteca Lucana. N.B.* Il totale non corrisponde alla somma delle esportazioni nei paesi elencati, in quanto sono stati considerati solamente i paesi con la maggiore esportazione.

Per quanto riguardava invece l'importazione dei film statunitensi, come detto la necessità da parte delle major di utilizzare i fondi bloccati in Italia, nonché una manodopera a basso costo comportò lo sviluppo delle 'Runaway production'. I fondi bloccati, dunque, se da un lato entrarono nell'economia cinematografica nazionale, dall'altro servirono a realizzare film che avrebbero permesso incassi per le produzioni hollywoodiane che - conseguentemente - recuperavano in larga misura i fondi bloccati.

Nonostante, quindi, alcuni vantaggi portati dalla sottoscrizione di questi accordi, primo fra tutti la trasformazione indotta dalla presenza delle major hollywoodiane a tutta l'industria cinematografica italiana, il maggior guadagno - soprattutto in termini economici - fu tutto a vantaggio dell'industria statunitense. Se, come evidenziato da Paolo Bafile: «Il rendimento del duecentesimo film esportato non fa aumentare di molto gli incassi *complessivi* dell'intera produzione - nella specie, i film americani cominciano a farsi concorrenza e a "rubarsi" gli spettatori *anche fra loro* - [...] di qui la convenienza a "fermarsi" a un certo punto e ad autolimitare le proprie esportazioni esattamente al numero di film giudicato ottimale e

globalmente più proficuo»,³⁷⁷ anche Quaglietti individua nella cifra concordata di 225 film importabili la quota massima della produzione annuale delle major iscritte alla MPAA.³⁷⁸ Il contingentamento dei film americani fu, dunque, una decisione presa dalle stesse produzioni hollywoodiane,³⁷⁹ dettata inoltre dalle difficoltà che le major dovettero affrontare negli Stati Uniti dopo la Sentenza Paramount. Indubbiamente però, la presenza di grosse produzioni hollywoodiane negli studi cinematografici nazionali comportò un rapido sviluppo tecnico, sia a livello di produzione, che di distribuzione ed esercizio, fornendo le basi per un rinnovamento dell'industria cinematografica nazionale,³⁸⁰ delle pratiche produttive e di quelle distributive. Tra queste pratiche, merita particolare attenzione la concessione gratuita agli esercenti delle lenti anamorfiche per proiettare i film in formato panoramico.³⁸¹ Le major detenevano infatti i diritti di esclusiva sull'utilizzo del marchio, la 20Th Century Fox per il CinemaScope, la Warner Brothers per il SuperScope, la Paramount per il VistaVision. Più volte, durante il corso degli anni Cinquanta, l'ANICA dovette mediare, ad esempio tra la Fox e le varie case italiane, per l'uso abusivo del marchio CinemaScope in opere a cui la Fox non aveva prestato le proprie lenti.³⁸² Inoltre, la proprietà del marchio permetteva alle produzioni di poter decidere le differenti collaborazioni e concessioni per l'utilizzo delle lenti. Tra le prime case di produzione di documentari che ottennero l'utilizzo del marchio e delle lenti vi furono la Documento, la INCOM e – soprattutto – l'Astra Cinematografica che, nel luglio del 1954,³⁸³ informò Eitel Monaco e la DGC di aver concluso un accordo con la 20th Century Fox per la realizzazione di quattordici documentari in CinemaScope distribuiti nel mondo dalla stessa Fox e in Italia abbinati ad altrettanti film della major americana,³⁸⁴ tutti realizzati tra il 1954 e il 1955:

³⁷⁷ Paolo Bafile, *Il «dumping» cinematografico in Italia*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986, p. 81.

³⁷⁸ Le cifre di film prodotti dalle major tra il 1946 e il 1956 sono: 252; 249; 248; 234; 263; 320; 235; 263; 203; 197; 207. Si veda Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 103.

³⁷⁹ «When the American companies agreed to limit their imports into Italy, this was more a confirmation of the farsighted strategic vision of the big Hollywood majors than a diplomatic success for Anica», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industries*, cit., p. 150.

³⁸⁰ «Le lavorazioni USA in Italia fanno subito diventare obsoleta la struttura artigianale del cinema italiano e l'aumento dei costi costringe gli industriali a muoversi in una prospettiva internazionale», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., pp. 68-69.

³⁸¹ Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industries*, cit., p. 149.

³⁸² Archivio Storico Anica, Marchio CinemaScope, Cineteca Lucana.

³⁸³ Il primo film in CinemaScope *The Robe* (La Tunica) (Koster, 1953) uscì nei cinema italiani solamente nel maggio del 1954.

³⁸⁴ Archivio Storico Anica, Lettera di Gastone Ferranti a Eitel Monaco, Cineteca Lucana.

- 1) *La festa delle Gondole* (Polidoro, 1954)
- 2) *Puledri e Cavalli* (Gallo, 1954)
- 3) *Caccia in Marcita* (Briani, 1955)
- 4) *Ore di Capri* (Marcellini, 1954)
- 5) *Piazze d'Italia* (Gallo, 1954)
- 6) *Gente della laguna* (Polidoro, 1954)
- 7) *Caccia al delfino* (Marcellini, 1954)
- 8) *Vita di Maremma* (Capriata, 1954)
- 9) *Montecristo* (Damiani, 1955)
- 10) *Comacchio* (Briani, 1955)
- 11) *Pastori* (Polidoro, 1955)
- 12) *Neve d'agosto* (Casara, 1955)
- 13) *Butteri* (Capriata, 1955)
- 14) *Costumi e danze italiane* (Gallo, 1955)

Se, l'Astra cinematografica – così come la maggior parte delle produzioni italiane – si affidava alla Ferrania per la realizzazione delle proprie opere, in virtù di un minore costo della pellicola, alla realizzazione di questi documentari si aggiunse anche la necessità di importare la pellicola Eastman Kodak, in ragione degli accordi intervenuti tra le due produzioni e nonostante la lavorazione in corso – con pellicola Ferrania e in CinemaScope – di *Magia Verde* (Napolitano, 1954) e *Continente perduto* (Bonzi, Craveri, Gras, Moser, Lavagnino, 1955). Presentati in anteprima nel novembre del 1953 alla presenza di personalità politiche nonché del Presidente della Fox Spyros Skouras,³⁸⁵ i documentari dell'Astra ottennero molto successo, inaugurando una pratica cinematografica che andrà sempre di più affermandosi nel cortometraggio e, successivamente, nel lungometraggio.

Come mostrato, il contesto politico ed economico nazionale portò alla creazione del CdC con l'obiettivo di informare e promuovere gli interventi del Governo. Nel tentativo di ottenere la maggiore visibilità possibile, la produzione e la diffusione dei documentari fu affidata ad alcune ditte private, le quali potevano garantire la distribuzione su tutto il territorio. Queste stesse produzioni giocarono un ruolo anche nella propaganda attuata dall'ECA e, successivamente,

³⁸⁵ Si veda *Gli esponenti della Cinematografia Nazionale festeggiano a Roma il Presidente della 20th Century Fox*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 216, 30 novembre 1954, p.1.

dalla MSA. L'esperienza acquisita nella distribuzione e produzione dei documentari inerenti al Piano Marshall permise, dunque, al netto di una accesa concorrenza con le altre ditte, l'affermazione della Documento, della INCOM, della Astra e della SEDI nel mercato documentario nazionale. La situazione venutasi a creare, però, causò l'aumento della spesa dello Stato e una forte rivalità con le produzioni minori, tagliate fuori dagli accordi con le major e – inoltre – costrette a produrre in regime di libera concorrenza dove, oltre alla distribuzione, anche l'esercente chiedeva metà del premio governativo per proiettare il documentario. Una situazione frutto sia degli interessi contrastanti tra ANICA e AGIS, sia delle diverse posizioni di forza all'interno del GNPCA, sia – infine – di un'impostazione del mercato documentario che legò gli introiti delle opere alla diffusione nelle sale del paese, concentrando gli interessi di tutte le categorie in gioco intorno al premio governativo.³⁸⁶

³⁸⁶ «Il nostro prodotto vale in quanto ci sia l'abbinamento a determinati film o ci sia una possibilità di distribuzione direttamente con gli esercenti. Se noi non ci mettiamo d'accordo con gli esercenti, detentori delle sale, e con i noleggiatori il nostro accordo cade nel vuoto». Archivio Storico Anica, Riunione del Consiglio Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

Par. 2.2. Andreotti e le disposizioni per la cinematografia

«Il ritorno all'istituto della programmazione obbligatoria, ai *ristorni* (in una prima fase addirittura differenziati), ai premi di qualità, alle concessioni creditizie ha rappresentato per il cinema italiano il percorso, che lo avrebbe condotto alla rinascita. Una rinascita, in cui lo Stato preferiva mettere il becco on ogni stadio del processo produttivo e commerciale per erogare ossigeno, per meglio influire su questo processo, piuttosto che creare quelle condizioni basilari propizie a una sana riuscita industriale [...]».³⁸⁷

Con l'approvazione della Legge Cappa e la nomina a sottosegretario di Giulio Andreotti, l'industria cinematografica nazionale si avviò verso un periodo di forte sviluppo industriale. Le modifiche apportate alla legislazione comportarono, infatti, una ricomposizione dei quadri industriali, produttivi e distributivi, nonché un cambiamento nello sfruttamento delle opere nei vari circuiti di prima, seconda e terza visione. La politica di Andreotti si concentrò, sostanzialmente, sulla riproposizione di un sistema basato su forti incentivi statali alla produzione e – contemporaneamente – sul controllo pressoché totale su ogni fase di realizzazione del film. Inoltre, la stagione andreottiana coincise con la progressiva affermazione delle varie associazioni di categoria, ANICA e – soprattutto – AGIS, permettendo una graduale imposizione del cinema italiano nei mercati internazionali, culminata con i vari accordi siglati con l'industria hollywoodiana.

A livello nazionale, le politiche di Andreotti incisero profondamente sullo sviluppo di alcuni settori come quello dell'esercizio e della produzione a cortometraggio. Quest'ultima vide incrementarsi i premi governativi concessi alle case di produzione con il conseguente aumento delle iniziative private nel campo del documentario. Inoltre, la progressiva affermazione di questa pratica cinematografica, assieme a quella relativa alla produzione di cinegiornali portò, come detto, alla creazione del GNPCA in seno all'ANICA, con l'obiettivo di tutelare la posizione dei produttori di documentari e regolare i rapporti di distribuzione e sfruttamento delle opere sul mercato.

Alcune evidenti sviste da parte del legislatore, nonché le posizioni di forza venutesi a creare all'interno del cinema documentario, provocarono però uno sviluppo incontrollato dell'industria e la conseguente necessità di modificare una parte della legislazione. Se, infatti, diversi furono i

³⁸⁷ Mino Argentieri, *La Titanus e il mercato*, in Vito Zagario (a cura di), *Dietro lo schermo. ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, cit., p. 19.

benefici apportati dai premi governativi per lo sviluppo del cinema documentario, lo Stato andò però incontro a un aumento importante della spesa per i finanziamenti alle produzioni. L'interesse verso questi contributi portò alla scoperta dei primi scandali e – conseguentemente – ai tentativi di regolamentazione del mercato da parte sia delle categorie coinvolte che del Governo, intenzionato a porre un freno alla eccessiva speculazione. I differenti interessi presenti all'interno delle varie categorie, nonché le elezioni politiche del 1953, causarono tuttavia un ritardo nella stesura di una nuova legislazione per il cinema documentario, finendo per rimandare la discussione alla scadenza della Legge Andreotti fissata per l'anno successivo. Nonostante le modifiche apportate nel 1956, solamente con i primi anni Sessanta si avrà una progressiva diminuzione della spesa dello Stato per il cinema documentario, limitata sia dalle nuove posizioni di potere createsi all'interno della categoria, sia per la progressiva affermazione del documentario a lungometraggio,³⁸⁸ sia – infine – per l'avvento della televisione.

i. *Leggina e Legge n. 958*

Il primo intervento legislativo di Andreotti come Sottosegretario fu la Legge n. 448 del 26 luglio 1949, la così detta Leggina, in cui veniva subordinata la concessione del nulla osta per l'importazione di lungometraggi stranieri al versamento di una tassa di 2.500.000 £. Il Fondo Speciale creato attraverso questo procedimento presso la BNL sarebbe stato poi destinato «esclusivamente alla concessione di finanziamenti per la produzione cinematografica nazionale».³⁸⁹ L'intervento di Andreotti mirava a incentivare sia il ramo della distribuzione che quello della produzione. Oltre, infatti, ai finanziamenti tramite il Fondo Speciale creato presso la BNL, i produttori di un film nazionale che avessero ottenuto il nulla osta per la proiezione in pubblico ottenevano un altro nulla osta per un film straniero. I buoni di doppiaggio rilasciati – tramite pagamento o tramite produzione di un film nazionale – potevano essere o rimborsati dopo dieci anni, oppure utilizzati in Italia per la produzione di film in quanto buoni trasferibili. Le major americane, favorite – come mostrato – dal primo accordo ANICA-MPEA del 1951, sfruttarono questa disposizione impegnando le cifre bloccate dalla legge tramite le già citate Runaways production o tramite accordi di co-produzione con le ditte italiane.³⁹⁰ Nonostante le

³⁸⁸ Si pensi ai successi di *Europa di notte* (Blasetti, 1959) e *Mondo Cane* (Jacopetti, Cavara, Prospero, 1962).

³⁸⁹ Legge n. 448, *Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e disciplina della circolazione dei film esteri parlati in lingua italiana*, 26 luglio 1949.

³⁹⁰ «[...] the vouchers were a stimulus to consolidation of the supply chain of production distribution, an incentive to open the market, and the means by which Italian agencies could create tie-ins with American majors to whom

differenti posizioni assunte da ANICA e AGIS nei confronti della riforma che – come detto – non limitò la quota di film importabili ma subordinò ogni importazione al pagamento della tassa, il primo intervento di Andreotti venne approvato,³⁹¹ permettendo l'avvio della discussione per la ben più articolata legge sull'ordinamento generale della cinematografia.

Alle diverse istanze presentate dalle associazioni di categoria e dagli autori e lavoratori riunitesi nella manifestazione di Piazza del Popolo, Andreotti rispose presentando un disegno di legge che tentò di mediare tra le diverse posizioni espresse. Dopo aver messo a tacere le accuse di favorire la cinematografia straniera introducendo appunto i buoni di doppiaggio, il sottosegretario, in cambio di un controllo politico e ideologico sulla produzione nazionale, aumentò notevolmente i ristorni economici ai produttori e agli esercenti,³⁹² nella misura massima del 18% degli incassi per i produttori a lungometraggio, del 5% per il cortometraggio e del 20% dei diritti erariali per gli esercenti. Gli effetti immediati furono un aumento notevole, come mostrato, di tutti i parametri della cinematografia ma, nel lungo periodo, causò il perdurare di una fragile struttura industriale.³⁹³

La legge n. 958 del 29 dicembre 1949, definita dall'«Araldo dello Spettacolo», giornale vicino agli interessi dei produttori cinematografici, «una legge organica e costruttiva»,³⁹⁴ divenne operativa dal gennaio del 1950, attirando da subito alcune critiche soprattutto nell'ambito del documentario. L'On. Ariosto, già nell'aprile del 1950, parlò di monopolio della società INCOM per quanto riguardava il cinema a cortometraggio, sottolineando come la legge appena approvata avesse dato la sensazione di favorire i gruppi monopolistici presenti nel settore a danno dei piccoli produttori.³⁹⁵ Andreotti, rispondendo nel merito della questione, sottolineò come la scelta della percentuale del premio per i produttori dei documentari fosse stata concordata e proposta da un deputato dell'opposizione, rigettando dunque le accuse di favoritismo verso alcuni gruppi.³⁹⁶ Inoltre, sempre nello stesso intervento, il sottosegretario evidenziò come non

producers could transfer the vouchers as a form of payment», Barbara Corsi, *Staying Alive: The Italian Film Industry from the Postwar to Today*, in Frank Burke (Eds.), *A Companion to Italian Cinema*, cit., p. 86.

³⁹¹ «The law did not technically restrict importation of films, as a distributor could import as many as he wanted provided he acquired a dubbing certificate for each one», Thomas H. Guback, *The International Film Industry. Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Indiana 1969.

³⁹² «Despite the problems connected with this strong state control, the new actually helped Italian cinema to recover and marked an important turning point in film production», Marina Nicoli, *The rise and fall of the Italian film industry*, cit., p. 146.

³⁹³ «However, justifiable satisfaction at the results achieved in so few years ran the risk of obscuring the weaknesses of the Italian industry and of trumpeting a common policy with the majors that did not exist», Barbara Corsi, *Staying Alive: The Italian Film Industry from the Postwar to Today*, cit. p. 89.

³⁹⁴ *Una legge organica e costruttiva*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 123, 24 dicembre 1949, p. 1.

³⁹⁵ *Parla l'onorevole Ariosto*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 43, 6-7 aprile 1950, p.1.

³⁹⁶ *Le dichiarazioni dell'onorevole Andreotti*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 43, 6-7 aprile 1950, p.1.

vi potesse essere favoritismo verso determinati gruppi monopolistici, in quanto spettava all'esercente la scelta di quale cortometraggio proiettare. Già nei primi mesi emersero dunque alcune criticità relative all'applicazione della nuova legislazione e, in particolare, il ruolo degli esercenti cominciò a creare alcune perplessità e non pochi problemi. Nell'aprile del 1950, «l'Araldo dello Spettacolo» individuava, infatti, le seguenti problematiche:

- 1) Eccessiva numerosità delle iniziative, per la maggior parte inadeguate e quindi nocive alla creazione di un elevato livello medio di produzione.
- 2) Scelta di temi ispirati al puro criterio della massima economia [...].
- 3) Deficienza di una qualsiasi organizzazione per lo sfruttamento o la divulgazione all'estero dei documentari.³⁹⁷

L'articolo, inoltre, insisteva sulla erronea impostazione generale della legge, attraverso la quale la distribuzione e lo sfruttamento dei documentari erano state lasciate in balia degli esercenti, causando lo sviluppo delle varie attività speculative a danno delle casse dello Stato. L'AGIS, tramite il proprio organo di informazione, si premurò da subito di difendere i propri interessi scaricando la colpa dell'eccessivo aumento della spesa sui distributori, colpevoli a loro dire di attuare un sistema coercitivo nei loro confronti al solo scopo di intascare il premio governativo.³⁹⁸ Le rivendicazioni da parte degli esercenti consistevano sostanzialmente nella libera scelta di quali documentari proiettare, nella libertà di programmare il documentario «quando ci pare e piace» e – infine – nella libertà di non oltrepassare i 180 giorni di proiezione obbligatoria.³⁹⁹

Dopo, infatti, l'evidente errore degli articoli 7 e 8 della legge Cappa, il cumulo dei contributi statali venne rivisto, predisponendo la divisione in parti uguali della percentuale del premio sull'incasso.⁴⁰⁰ Le opere che, però, fossero state presentate per il nulla osta in data anteriore all'entrata in vigore della legge, avrebbero continuato a godere dei benefici della legge del 1947.

³⁹⁷ Si veda, *Quali sono i problemi attuali del documentario italiano?*, «Araldo dello spettacolo», a. V, n. 46, 14-15 aprile 1950, p. 1.

³⁹⁸ «[Il noleggiatore] ha creato tutto un sistema coercitivo per cui il gettito del noleggio di un film viene automaticamente aumentato di 7,8,9,10 punti, a spese dello Stato, oppure di quella canaglia di esercente che osasse non proiettare e quindi non iscrivere in borderò il documentario forzatamente abbinato», Mario Villa, *Sistemi coercitivi a danno dello Stato*, «Bollettino d'Informazioni», a. VII, n. 115, 31 gennaio 1951, p. 1.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ «Se in uno stesso spettacolo, oltre il film a lungometraggio, sono programmati più film nazionali di cortometraggio ammessi al beneficio del contributo governativo, l'incasso lordo dello spettacolo ai fini della determinazione del contributo stesso viene suddiviso in parti uguali tra i cortometraggi programmati», Legge n. 958, 29 dicembre 1949, art. 16.

Per questi documentari, il termine ultimo per la prima proiezione in pubblico fu prorogato al 31 dicembre 1951. Considerando i tre anni di sfruttamento dell'opera per il calcolo del premio, di fatto un documentario realizzato entro il 1949 poteva beneficiare dei contributi sul 100% dell'incasso fino alla scadenza della legge, causando una evidente concorrenza verso tutte le altre opere.

Per tutelare i propri interessi, le case di produzione fondarono – in seno all'ANICA – l'Unione dei Produttori di Cortometraggi nel marzo del 1950, con presidente Sandro Pallavicini della INCOM e membri del consiglio direttivo Attilio Riccio della Fortuna Film, Antonio Jannotta della Europeo Film, Giorgio Ferroni e Vittorio Gallo, i quali riassunsero i problemi dell'industria a cortometraggio nell'ordine del giorno della riunione indetta per il 12 ottobre 1950:

- 1) Sistema di circolazione dei cortometraggi
- 2) Progetto di costituzione del Luce
- 3) Marchio Anica per i cortometraggi⁴⁰¹

Se da un lato Jannotta, responsabile della Europeo Film, propose l'abbinamento automatico e obbligatorio con il film a lungometraggio, così da evitare l'acquisto da parte dell'esercente e il conseguente sfruttamento e incasso del premio governativo,⁴⁰² dall'altro il consiglio direttivo avviò delle trattative con tutte le realtà per regolamentare e limitare la distribuzione del prodotto sul mercato.⁴⁰³ Per quanto riguardava invece il progetto di risanamento del LUCE, l'Unione dei cortometraggisti fu concorde nel ritenere l'Istituto un ente monopolistico che – oltretutto – incassava due volte il denaro dello Stato, sia come sovvenzione che come percentuale sugli incassi delle opere. Le richieste avanzate furono di limitare la produzione dell'Istituto e di chiarirne i settori di competenza, per non intralciare i produttori privati che «in uno Stato libero e democratico» decidevano di intraprendere la strada del documentario.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ *La riunione dei produttori di cortometraggi all'Anica*, «Araldo dello spettacolo», a. V, n. 122, 4 novembre 1950, p. 4.

⁴⁰² «A ciò è intesa l'azione della SIAE che per la verifica di una effettiva proiezione nei cinematografi dei cortometraggi in borderaux ha assunto 150 nuovi ispettori», *La riunione dei produttori di cortometraggi all'Anica*, «Araldo dello spettacolo», a. V, n. 122, 4 novembre 1950, p. 4.

⁴⁰³ «La maggior fatica dei documentaristi, lo sappiamo tutti, con questa legge, non è fare i documentari ma piazzarli, seguirli, distribuirli», Archivio Storico ANICA, Assemblea del Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

⁴⁰⁴ «Effettivamente non si può disconoscere che tutti coloro che producono cortometraggi o sono degli eroi se a capo di una produzione organizzata, oppure sono degli incoscienti», *La riunione dei produttori di cortometraggi all'Anica*, cit., p. 4.

Nonostante una nuova legislazione che, in parte, eliminò alcune contraddizioni della precedente regolamentazione, la distribuzione e lo sfruttamento dei documentari rimasero legati alle trattative tra i vari attori in gioco. L'esercizio rivendicava la libertà di scegliere quale documentario proiettare, mentre i produttori reclamavano un meccanismo di abbinamento automatico che potesse tutelarli dalle richieste sia dei distributori che degli esercenti. Oltre, infatti, alla cessione di metà del premio all'esercente o al distributore, i produttori dovevano anche sostenere le spese di edizione nonché gli eventuali interessi sul prestito ottenuto dalle banche. Prendendo l'esempio riportato dall'«Araldo dello Spettacolo», su un incasso di cento milioni, il produttore del documentario – a seconda del premio ricevuto – avrebbe potuto incassare dai tre ai cinque milioni, ridotti a 1.500.000 £ e 2.500.000 £ in virtù della cessione di una parte del premio. Su una spesa di 1 milione per i documentari in bianco e nero e con le spese di edizione calcolate all'epoca in circa 450.000 £, l'incasso netto del produttore risultava inferiore a quello degli altri attori in gioco.⁴⁰⁵ Se questo esempio risulta abbastanza rappresentativo della situazione del mercato documentario all'inizio del 1950, con l'incremento dei costi di produzione dovuto all'utilizzo del colore e dei nuovi sistemi panoramici e – soprattutto – con l'aumento delle sale cinematografiche e delle possibilità di sfruttamento delle opere, le percentuali di guadagno e le responsabilità della eccessiva concorrenza sul mercato subirono, però, notevoli cambiamenti.

Proseguendo sulla strada tracciata dalla Legge Cappa, le disposizioni di Andreotti – oltre alla tassa sull'importazione dei film stranieri – elevarono il sostegno economico dello Stato, in cambio di un maggiore controllo politico della produzione. Alle accuse di favorire la società INCOM nel campo del cortometraggio, accuse in parte fondate, Andreotti rispose indicando nell'esercente il responsabile finale della scelta su quali opere proiettare. Stretti, come mostrato, tra le richieste dei distributori e degli esercenti, più volte il GNPCA propose l'abbinamento automatico del documentario, sistema che avrebbe evitato le eccessive richieste degli altri attori in gioco. Se, infatti, del totale dell'incasso di un documentario – al netto di alcune evidenti sperequazioni – al produttore rimaneva solamente la metà, dovendo inoltre pagare le spese di edizione, il guadagno finale diventava assai più modesto. Aspetto che, con l'aumento dei costi di realizzazione dovuto ai nuovi sistemi panoramici importati dagli Stati Uniti, creerà ulteriori problemi.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

ii. *Dall'abbinamento alla programmazione obbligatoria*

Come detto, una delle problematiche sollevate già nei primi mesi del 1950 fu quella relativa alla circolazione dei documentari e – in particolare – alla programmazione degli stessi nei cinema. Alla già citata denuncia di Pasinetti,⁴⁰⁶ si aggiunsero le prime testimonianze e i primi processi verso alcuni proprietari di sale che non programmavano le opere segnate in borderò.⁴⁰⁷ Gli esercenti di sette dei più importanti cinema di Roma – accusati di questo illecito – vennero però assolti dalla VII sezione della pretura in quanto ritenne che «il delitto di falso in borderò potesse commettersi unicamente sulle cifre degli incassi e sul numero dei biglietti venduti e non pure sui titoli in programma».⁴⁰⁸ Le motivazioni alla base della sentenza furono in particolare due, entrambe riconducibili a una sbagliata impostazione della legge.

In primo luogo, la sentenza si richiamava a una precedente giudizio del gennaio 1949 in cui un esercente di Roma venne assolto per aver programmato un film nazionale per soli sei giorni invece che i venti previsti dalla legge. In questo caso, la corte sostenne che l'inadempienza fosse stata dovuta all'indisponibilità di film nazionali, dunque l'esercente doveva essere assolto in quanto impossibilitato a soddisfare gli obblighi di legge.⁴⁰⁹ La seconda motivazione, legata direttamente alla questione dell'iscrizione in borderò di opere non proiettate, riguardava l'interpretazione dell'ultimo capoverso dell'art. 27 della legge Andreotti, che recitava: «Chiunque compie sulle distinte d'incasso registrazioni o annotazioni non conformi al vero, è punito con la reclusione da 6 mesi a 3 anni, salvo le sanzioni fiscali».⁴¹⁰ Nell'eventualità di «annotazioni non conformi al vero» – dunque – poteva manifestarsi il reato, nel caso invece di proiezione avvenuta anche in un solo spettacolo della giornata, il programma dichiarato risultava conforme e dunque l'esercente non perseguibile, come infatti evidenziato anni dopo in un articolo del «Bollettino dello spettacolo»:

«Qualora quindi la parte programmatica del bordereaux, avente tale valore probatorio, attesti il falso affermando la avvenuta proiezione di un cortometraggio mai proiettato realmente,

⁴⁰⁶ Francesci Pasinetti, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 3, 3 maggio 1948, p. 4.

⁴⁰⁷ Si veda *Morte del documentario*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 31, 21-21 marzo 1951. Ora anche in Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 133.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Non a caso, la legge Andreotti prevedeva la possibilità, sentita la Commissione Consultiva, di variare il numero di giorni di programmazione obbligatoria per i lungometraggi, i documentari e le attualità, «in relazione alla qualità e quantità della produzione cinematografica nazionale». Legge n. 958, 29 dicembre 1949, Art. 18.

⁴¹⁰ Legge n. 958, 29 dicembre 1949, Art. 27.

l'esercente risponderà – in qualunque momento abbia compilato la distinta d'incasso – del reato di falsità ideologica ai sensi del cpv. art. 27 della legge del 1949, per contro non sussiste tale reato quando il cortometraggio risulti proiettato almeno durante uno degli spettacoli giornalieri, dovendosi considerare il programma dichiarato, conforme a quello eseguito nel giorno, giacché la incompletezza della esecuzione del programma in alcuno dei giorni degli spettacoli del giorno stesso, non può incidere sulla liquidazione del contributo governativo così da inferirsene l'obbligo per l'esercente di completare le annotazioni già compiute nella parte programmatica del bordereaux». ⁴¹¹

Successivamente, una sentenza del 12 marzo 1951 assolse i gestori di alcuni cinema di Torino per la mancata proiezione di alcuni documentari segnati in borderò, ⁴¹² mentre in Toscana si ebbero pareri discordanti, alcuni esercenti furono assolti mentre altri furono condannati. ⁴¹³ Inoltre, le problematiche relative all'avvenuta proiezione delle opere e all'iscrizione delle stesse nei borderò non si limitavano solamente ai maggiori cinema di prima fascia, ma riguardavano indistintamente tutto il circuito «dalle sale più rinomate a quelle più modeste del centro e della periferia, delle alture, cinema mondani, della 'élite' [...]». ⁴¹⁴ L'AGIS offrì più volte assistenza agli esercenti nei vari procedimenti, ⁴¹⁵ non mancando però di sottolineare che in caso di proiezione parziale del documentario, solamente ad esempio in uno degli spettacoli, poteva essere tolto l'abbuono del 20% sul diritto erariale sancito dall'articolo 14 della Legge. ⁴¹⁶ La Presidenza del Consiglio dei Ministri si rivolse dunque al Consiglio di Stato per avere un parere sulla legittimità o meno della concessione del premio nell'eventualità di proiezione parziale del documentario, ad esempio una sola proiezione rispetto ai 4/5 spettacoli giornalieri, ricevendo la seguente risposta comunicata tramite circolare anche all'ANICA: «[...] nei casi di parziale proiezione, è senza dubbio impossibile compiere il preciso accertamento dell'incasso dello spettacolo in cui il cortometraggio o l'attualità è stato proiettato. La mancanza di tale accertamento rende inoperante la norma in quanto costituisce un 'impedimento insuperabile' [...]». ⁴¹⁷ Avendo le

⁴¹¹ *L'esercente e la legge penale*, «Bollettino dello spettacolo», a. XI, n. 221, 20 gennaio 1955, p. 3.

⁴¹² *Gestori e cassiere di sale torinesi imputati di mancata proiezione di film documentari: tutti assolti*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 33, 28-29 marzo 1951, p. 4.

⁴¹³ *Qua si assolve là si condanna*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 139, 15 febbraio 1952, p. 4; si veda anche *Ancora assoluzioni*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 173, 30 giugno 1953, p. 4.

⁴¹⁴ In questo caso Napoli e provincia, si veda *Il Cinema in Pretura*, «Araldo dello spettacolo», a. VII, n. 30, 21-22 febbraio 1952, p. 2.

⁴¹⁵ Si veda *L'AGIS in cinque anni*, «Bollettino d'Informazioni», a. VII, n. 126, 15 luglio 1951, p. 4.

⁴¹⁶ *Abbuoni e no*, «Bollettino d'informazioni», a. VII, n. 127, 31 luglio 1951, p. 2.

⁴¹⁷ *Modalità per il rimborso ai cortometraggi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 18, 31 gennaio 1952, p. 4.

mani legate, la Presidenza del Consiglio comunicò alla SIAE di «non segnalare, nei casi di accertata parziale proiezione del cortometraggio o dell'attualità, l'introito lordo degli spettacoli ai fini della determinazione del contributo statale al produttore del film»,⁴¹⁸ tentando in questo modo di limitare gli scandali. La stessa ANICA invitò tutti i produttori e distributori dei documentari a «comunicare periodicamente agli uffici i nominativi degli esercenti che non si attengono regolarmente ai contratti»,⁴¹⁹ in modo tale da poter segnalare gli abusi alla Presidenza del Consiglio, ricevendo immediatamente una dura replica da parte dell'AGIS tramite il «Bollettino dello Spettacolo».⁴²⁰

Sia nel caso di abbinamento diretto tra produzione e distribuzione del lungometraggio, sia nel caso di accordo tra produzione ed esercizio, la decisione finale sulla proiezione dell'opera rimaneva comunque in mano all'esercente che, in entrambe i casi, poteva dunque decidere in autonomia il proprio programma. Anche le maggiori produzioni, come evidenziato in precedenza, dovettero subire alcune violazioni degli accordi, anche quando questi ultimi si rivelavano particolarmente vantaggiosi per l'esercente. Nel caso, ad esempio, dell'accordo di programmazione tra la Phoenix Film e Giovanni Amati, proprietario del Gruppo Amati e maggiore esercente di Roma dell'epoca, lo stesso Eitel Monaco dovette intervenire con una lettera riservata a Italo Gemini, nella quale si segnalava:

«La nostra associata Phoenix Film ha stipulato nello scorso mese di febbraio un contratto con il Sig. Amati per la programmazione di un gruppo di documentari di produzione della stessa Phoenix. Il contratto prevedeva un impegno minimo di programmazione relativo ad un incasso lordo di un miliardo di lire in 12 mesi. Il corrispettivo all'esercente era pari al 2,20% dell'incasso lordo. Il Sig. Amati ha ottenuto anche un anticipo di 15 milioni di cui 10 in contanti e 5 in effetti.

Nei primi 8 mesi di applicazione del contratto sono stati programmati pochissimi documentari, per poche giornate di spettacolo, e comunque per un incasso lordo di circa 100 milioni di lire.

Senza entrare nel merito delle gravi riserve che dovrebbero essere formulate circa l'entità del ristorno e del relativo anticipo, segnaliamo quanto appresso [...]».⁴²¹

⁴¹⁸ Ibidem.

⁴¹⁹ *I documentari devono essere proiettati in tutti gli spettacoli*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 92, 20-21 giugno 1952, p. 4.

⁴²⁰ *Amor di precisione*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VII, n. 148, 30 giugno 1952, p. 3.

⁴²¹ Archivio Storico ANICA, Lettera Riservata di Eitel Monaco a Italo Gemini, 18 ottobre 1955, Cineteca Lucana.

Il problema legato alla circolazione delle opere non riguardava, inoltre, solamente l'avvenuta proiezione da parte dell'esercente ma, anche, l'abbinamento di più documentari con un unico lungometraggio. Nel caso di inadempienze da parte dell'esercizio, le denunce venivano inviate ai Comitati Arbitrali Regionali assieme ai contratti di noleggio stipulati tra la distribuzione e l'esercente. Tra i vari obblighi previsti dal contratto veniva segnalato il documentario abbinato, sottolineando come la programmazione e la relativa iscrizione sui borderò fosse obbligatoria e, nel caso la clausola non fosse stata rispettata, che «l'esercente o chi per esso risarcirà a titolo di danno, il 5% dell'incasso lordo realizzato dal film».⁴²² Riscontrando spesso la violazione degli accordi, alcune società di produzione inviavano – però – un ulteriore documento in cui, oltre a ribadire il risarcimento del premio nel caso di mancata proiezione, veniva sottolineato anche il divieto di proiezione dell'opera con altri documentari.⁴²³

Renato Gualino, nella relazione all'Assemblea generale dell'UNP del 1951, nonostante la dichiarata difesa dei produttori di cortometraggi o almeno «della parte più sana di questa categoria»,⁴²⁴ non mancò, infatti, di sottolineare la necessità dell'abbinamento obbligatorio tra corto e lungometraggio, suscitando nuovamente le ire degli esercenti che, tramite la propria associazione, protestarono contro le imposizioni dell'abbinamento obbligatorio in quanto – a loro dire – avrebbe causato un aumento della spesa da parte dello Stato.⁴²⁵ Facendo seguito alle richieste dell'UNP e strutturando l'accordo raggiunto nel marzo del 1950, i produttori di cortometraggi, per tutelarsi e proporre alcune modifiche alla situazione venutasi a creare, fondarono in seno all'ANICA il GNPCA, formato da 19 soci effettivi.

La situazione creatasi nel panorama documentario vide dunque, da un lato, un progressivo aumento della forza di contrattazione dell'esercizio e – in misura minore – della distribuzione, dall'altro, una ricerca da parte dei produttori di soluzioni volte a tutelare i loro interessi, concretizzatesi nell'istituzione del GNPCA in seno all'ANICA. Le sentenze per la mancata programmazione delle opere, infatti, più volte dettero ragione agli esercenti che, dunque, continuarono a ricevere anticipi per le proiezioni di documentari, senza però effettivamente proiettarli. Nonostante l'imposizione di legge e i contratti privati stipulati tra produzione ed

⁴²² Archivio Storico ANICA, Contratto tra la GE.S.I. Cinematografica e il cinema Massimo di Roma, 2 marzo 1956, Cineteca Lucana.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ *La relazione del Presidente della Unione Nazionale Produttori all'Assemblea Generale del 13 luglio 1951*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 65, 1-2 agosto 1951, p. 2.

⁴²⁵ *Contraddizioni*, «Bollettino d'informazioni», a. VII, n. 128-129, 1-31 agosto 1951, p. 1.

esercizio – a volte particolarmente favorevoli – il produttore di documentari si trovò nella situazione di dover sottostare agli interessi dell'esercizio e della distribuzione, dovendo – inoltre – rinunciare a metà del premio. Essendo, però, in concorrenza tra di loro, ben presto gli interessi dei pochi produttori economicamente più forti e organizzati si scontrarono con gli interessi delle molte ma piccole case di produzione, finendo per riproporre quel conflitto di interessi già riscontrato nei rapporti con gli altri rami dell'industria.

iii. *Modifiche e nuove proposte*

Complice l'evidente situazione di difficoltà presente all'interno del panorama documentario nazionale, dopo poco più di un anno dall'approvazione della Legge Andreotti cominciarono ad arrivare le prime richieste di modifica. La camera nel settembre 1951 approvò un ordine del giorno presentato dall'On. Ariosto⁴²⁶ in cui veniva indicata la necessità di «modificare le attuali disposizioni in materia di cortometraggi in modo che ne sia arginata l'inflazione, evitata l'evidente speculazione e migliorato il livello artistico»,⁴²⁷ sottolineando però come i lauti guadagni di questo comparto cinematografico raramente fossero andati ai produttori delle opere, quanto piuttosto ai noleggiatori o agli esercenti.⁴²⁸ Alla risposta di Andreotti, sostanzialmente d'accordo con le dichiarazioni di Ariosto,⁴²⁹ seguì un comunicato dell'ANICA rivolto alle ditte produttrici di cortometraggi, dove si segnalava:

«Si ha motivo di ritenere che, per i corti-metraggi, i provvedimenti legislativi, in corso di preparazione, apporteranno certamente radicali innovazioni al sistema dei 'premi' e delle 'programmazioni'.

In particolare, si può prevedere che le nuove disposizioni provocheranno una forte riduzione del numero di documentari ammessi ai benefici di legge.

⁴²⁶ Durante gli anni Cinquanta l'On. Egidio Ariosto ricoprì ruoli importanti all'interno del panorama cinematografico nazionale, sia come editore della rivista *Cinema* e dell'*Annuario dello Spettacolo* sia – dal 1958 – come Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega allo spettacolo.

⁴²⁷ Per il testo integrale si veda, *L'ordine del giorno*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 90, 21-22 settembre 1951, p. 1. Ora anche in Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., p. 133.

⁴²⁸ *L'On. Egidio Ariosto riafferma alla Camera in un vasto, esauriente e documentato discorso, la necessità di difendere e valorizzare la cinematografia italiana*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 90, 21-22 settembre 1951, pp. 1-4.

⁴²⁹ Andreotti dichiarò di stare lavorando a un disegno di legge in quanto: «In questo campo avevamo seguito una politica di espansione, ottenuta la quale, evidentemente, pensiamo che le spese possono essere contenute, anche per evitare una inflazione che certamente non risponderebbe al quadro generale della nostra economia cinematografica», *Il testo integrale delle dichiarazioni dell'on. Andreotti sui problemi dello spettacolo*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 103, 16 ottobre 1951, p. 2.

E' apparsa, infatti, insostenibile l'attuale situazione, per la quale sono stati, negli ultimi nove mesi, presentati al Comitato Tecnico di 1° grado 331 nuovi documentari (cadenza annua 440). Ne sono stati bocciati ben 139 e per un centinaio circa è in corso l'appello presso il Comitato di 2° grado.

Tale situazione si è aggravata per il dilagare della cessione di una parte – sempre più elevata – dei premi ai gestori dei cinematografi che proiettano cortometraggi nazionali.

QUESTA ASSOCIAZIONE RITIENE DUNQUE DOVEROSO RACCOMANDARE VIVAMENTE A TUTTE LE AZIENDE ASSOCIATE DI ESSERE ESTREMAMENTE PRUDENTI NELLA FORMAZIONE DI EVENTUALI PROGRAMMI DI PRODUZIONE DI CORTI METRAGGI, CONTENENDONE IL PIU' POSSIBILE IL NUMERO E CURANDONE AL MASSIMO LA QUALITA'.

Si ha infatti l'impressione che le restrizioni in corso di studio andranno in vigore per tutti i documentari che saranno presentati per l'approvazione ministeriale dopo il 1° gennaio 1952. Sono quindi restrizioni o modifiche sul sistema di circolazione che potranno colpire anche la produzione realizzata nei prossimi mesi». ⁴³⁰

Dopo l'approvazione dell'ordine del giorno presentato da Ariosto, cominciarono, infatti, alcune riunioni tra il neonato Gruppo Parlamentare dello Spettacolo e le differenti categorie interessate per elaborare una nuova legge in materia di documentari da presentare alle Camere, basata in sostanza sugli aspetti elencati da Ariosto:

- 1) Limitazione della produzione di cortometraggi;
- 2) Obbligatorietà dell'abbinamento preventivo;
- 3) Severa selezione da parte del Comitato Tecnico o piuttosto da parte di una nuova commissione da nominare secondo criteri più logici e più adeguati ai suoi compiti;
- 4) Pagamento immediato dei premi da parte dello Stato all'atto dell'approvazione del documentario;
- 5) Premio proporzionato alla qualità ed ai costi, con eventuale divisione dei cortometraggi in categorie di merito. ⁴³¹

⁴³⁰ *Opportuno richiamo dell'A.N.I.C.A. per la produzione e distribuzione di cortimetraggi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 103, 16 ottobre 1951, p. 4.

⁴³¹ *Il problema del Documentario in una intervista con l'on. Ariosto*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 127, 28-29 novembre 1951, p. 1.

Alle riunioni, sia interne alle varie associazioni, che esterne assieme ai rappresentanti del Governo, presero parte la Presidente del Gruppo Delli Castelli, il senatore Manzoni, i deputati Ponti, Ariosto, Mazzali, Cerasolo e Corbi, nonché i vari rappresentanti dei produttori, dei distributori e dei sindacati.⁴³² Al termine di questi incontri venne elaborata una proposta di legge presentata in data 24 ottobre 1952, riassumibile in tre concetti chiave: abbinamento obbligatorio tra cortometraggio e lungometraggio tramite iscrizione del documentario nel nulla osta di proiezione del lungometraggio, proiezione obbligatoria del cortometraggio ogni qual volta venga proiettato il lungometraggio, premio del 3% degli introiti annuali delle sale cinematografiche ripartito secondo tre diverse categorie di documentari a seconda delle loro qualità tecniche, artistiche e culturali.⁴³³ Poco tempo dopo, in data 11 novembre, la proposta venne deferita all'esame e all'approvazione della I° commissione (Affari interni) dove però non venne mai discussa.⁴³⁴

Nel frattempo, le proposte per apportare delle modifiche della legislazione continuarono ad apparire sulle riviste specializzate,⁴³⁵ così come aumentarono le proteste da parte del pubblico per la qualità scadente di buona parte delle opere proiettate in sala. A seguito del convegno «Per l'allargamento delle Conquiste del Cinema Italiano» tenutosi al Teatro Eliseo il 23 giugno del 1952,⁴³⁶ la FILS tentò di regolamentare il settore creando in seno al sindacato la categoria dei registi documentaristi,⁴³⁷ impegnandosi a costituire – in accordo con la FULS, l'ANICA e l'Ufficio Provinciale del Lavoro – un Albo Nazionale.⁴³⁸ L'AGIS propose alcune modifiche sulla base delle riunioni avute con la Commissione Consultiva, suggerendo un trattamento del documentario alla pari del lungometraggio, dunque con 20 giorni a trimestre di programmazione obbligatoria, abbuono del 5% di tassa erariale all' esercente che proietti assieme al lungometraggio il

⁴³² Si veda, *Dichiarazione della on. Delli Castelli sulla legge per i documentari*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 7, 11 gennaio 1952, p. 1; *Parlamentari e sindacato per i documentari*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 19, 1-2 febbraio 1952, p. 3; *Attività sindacale per la nuova legge sulla cinematografia*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 39, 8-10 marzo 1952, p. 4; *Continua la discussione per la legge sul documentario*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 55, 8 aprile 1952, p. 2

⁴³³ Per il testo completo della legge si veda *Provvidenze a favore del cortometraggio cinematografico nazionale*, Proposta di legge, Atti parlamentari della Camera dei deputati n. 2980, 24 ottobre 1952.

⁴³⁴ «Tale proposta [...] venne inviata alla Commissione Interni che la trasmise alla Presidenza del Consiglio per il proprio parere. Ma il parere non venne e così la proposta di legge rimase ferma e non poté essere presentata all'Assemblea prima dello scadere della legislatura», Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, cit., p. 115.

⁴³⁵ Si veda a titolo di esempio, *Il problema del documentario*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 69, 18 aprile 1952, p. 3.

⁴³⁶ Per un resoconto della discussione si rimanda a, *Il dibattito al «ridotto» dell'Eliseo per l'allargamento delle conquiste del cinema*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 94, 26 giugno 1952, p. 2.

⁴³⁷ Il consiglio direttivo era composto da Ubaldo Magnaghi, Aida Marchetti, Florestano Vancini, Alessandro Tonegato, Ubaldo Ragona e Nino Tonietti.

⁴³⁸ *Avremo l'albo dei registi documentaristi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 108, 21-22 luglio 1952, p. 2.

documentario, abbuono del 5% sulla tassa erariale a favore del produttore e – infine – libera scelta da parte dell'esercente su quale documentario proiettare.⁴³⁹ I Circoli del Cinema e – in particolare – il Circolo Romano del Cinema, organizzò invece un dibattito dal titolo «Il cinema documentario in Italia» in data 11 febbraio 1954,⁴⁴⁰ a cui presero parte registi, autori, produttori e critici del cinema a cortometraggio, nel tentativo di elaborare e individuare alcune proposte da apportare alle imminenti nuove disposizioni. De Leonardis della Filmeco presentò anche il disegno di legge elaborato assieme al sindacato e ad alcuni parlamentari.

Le elezioni politiche del 1953 comportarono però il rinnovamento dei due rami del parlamento e – conseguentemente – la necessità di ripresentare le proposte di legge. Nel novembre dello stesso anno arrivò alla Camera, infatti, una seconda proposta a firma degli onorevoli Corbi, Melloni, Ariosto e Mazzali che, in sostanza, riprese le stesse proposte di quella precedente⁴⁴¹ e che – parimenti – fu mandata in commissione. Considerate le lunghe tempistiche, Ariosto riuscì in commissione Bilancio a ottenere l'approvazione di un ordine del giorno che impegnava il Governo a presentare entro il primo semestre del 1954 una nuova proposta di legge sulla cinematografia e – in particolare – un provvedimento che mirasse a sanare la situazione del cortometraggio.⁴⁴²

Nel frattempo, nelle varie riunioni della Commissione Consultiva convocata da Teodoro Bubbio, sostituto di Andreotti nel ruolo di Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio per il primo Governo Pella, continuarono le discussioni sulle misure da adottare per regolamentare il mercato. I produttori di documentari e attualità furono concordi nel richiedere una diminuzione del premio governativo e un minimo abbuono per l'esercente che programmasse i documentari. Il vero terreno di scontro fu, però, nuovamente, quello relativo all'abbinamento, obbligatorio secondo le richieste dei produttori, libero secondo le richieste degli esercenti. Quest'ultimi, conclusero il proprio intervento affermando «[...] attenti a introdurre nuovi o diversi vincoli di cui l'esercizio (che dopotutto è notevole parte in causa) non potrebbe prender atto, senza ricorre a legittime reazioni».⁴⁴³ La libera scelta da parte dell'esercente su quale documentario proiettare fu sostenuta non solo dai cinema dei grandi centri, ma anche dal piccolo esercizio, in quanto

⁴³⁹ *Previste sensibili modifiche alla legge sulla cinematografia*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 139, 15 febbraio 1952, p. 1.

⁴⁴⁰ *Dibattito sul documentario al Circolo Romano del Cinema*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 25, 16-17 febbraio 1954, p. 2.

⁴⁴¹ Per il testo completo della legge si veda *Provvidenze a favore del cortometraggio cinematografico nazionale*, Proposta di legge, Atti parlamentari della Camera dei deputati n. 369, 18 novembre 1953. Si veda anche Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, cit.

⁴⁴² *Provvidenze per il cinema*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 178-179, 1-30 settembre 1953, p. 4.

⁴⁴³ *Documentari e attualità*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 182, 10 novembre 1953, p. 1.

«l'assoluta incomprendione nella produzione del genere di pubblico a cui [i documentari] sono destinati», richiedeva la necessità di una selezione da parte dell'esercente, più attento e capace di intercettare il gusto del proprio pubblico.⁴⁴⁴

L'avvicinarsi della scadenza della Legge Andreotti comportò, infine, la netta presa di posizione anche da parte delle varie categorie interessate, rispetto alla necessità di trovare in tempi brevi una soluzione. L'UNP, preoccupata dalla paralisi che i tempi stretti di approvazione di una nuova legge avrebbero potuto causare, propose la proroga dell'attuale legislazione fino al giugno 1956. Per il cinema documentario, in particolare, i punti fondamentali a cui il legislatore avrebbe dovuto porre rimedio furono indicati nel sistema dell'abbinamento obbligatorio, nella ragionevole riduzione dei contributi governativi previsti e – infine – nel divieto di cessione di quote del contributo agli esercenti o ai distributori, con sanzioni penali in caso di inadempienza.⁴⁴⁵ La questione della proroga divenne, infine, l'aspetto principale per far fronte all'imminente scadenza, le richieste si moltiplicarono⁴⁴⁶ e – in data 18 novembre 1954⁴⁴⁷ – venne presentata richiesta di proroga firmata dall'on. Caroleo, senza nessuna modifica nella legislazione relativa al panorama documentario.

Nonostante, dunque, la presa di posizione da parte di tutte le categorie interessate al cinema documentario circa la necessità di regolamentare la situazione venutasi a creare, la soluzione fu – infine – quella di prorogare la legislazione vigente. Se, da un lato, l'esercizio riteneva indispensabile mantenere la libertà di scegliere i documentari da proiettare, dall'altro, i produttori richiedevano l'obbligatorietà dell'abbinamento, tentando così di evitare il ristorno all'esercente. Le disposizioni approvate da Andreotti, infatti, nonostante aumentassero considerevolmente i premi destinati al cinema documentario, lasciarono i produttori in balia degli interessi dei distributori e degli esercenti. Queste due categorie, infatti, determinando l'importo del premio tramite la distribuzione con un film di sicuro successo commerciale o tramite la proiezione in molti spettacoli, cominciarono a sfruttare il mercato richiedendo una parte del compenso destinato ai produttori. Garantiti sia dalla difficoltà di controllo

⁴⁴⁴ *Problemi dei 'piccoli' e problemi dei 'grandi'*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 186-187, 20-30 dicembre 1953, p. 4.

⁴⁴⁵ *I produttori e la nuova legge*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 27, 20-22 febbraio 1954, p. 1.

⁴⁴⁶ Si veda a titolo di esempio, *I minacciosi aggravati tributari e le incertezze sulla nuova legge suscitano gravi preoccupazioni in tutti i settori dell'industria cinematografica*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 83, 21 giugno 1954, p. 1.

⁴⁴⁷ Proposta di legge di iniziativa del Deputato Caroleo, Atti parlamentari della Camera dei deputati n. 1249, 18 novembre 1954.

dell'avvenuta proiezione dell'opera, sia da alcune sentenze favorevoli, gli esercenti continuarono a eludere i contratti firmati.

A questa situazione i produttori tentarono di opporsi fondando il GNPCA che, da subito, propose l'abbinamento automatico delle opere con i lungometraggi. Le posizioni di forza all'interno della produzione portarono, però, a una netta divisione tra le ditte maggiori, in grado di far fronte alle storture del mercato, e le ditte minori che – senza mezzi economici e organizzazione adeguata – si trovarono nell'impossibilità di competere. Alcune proposte di modifica delle disposizioni, sostanzialmente uguali a quelle già avanzate dal GNPCA furono presentate al Governo. Tuttavia, i ritardi nelle discussioni in commissione e le elezioni del 1953 comportarono lo slittamento delle proposte alla scadenza della Legge Andreotti, prevista per l'anno seguente.

L'impatto economico dovuto alla non regolamentazione del settore implicò, inoltre, un ritardo nei pagamenti dei premi e, conseguentemente, la necessità – da parte delle produzioni – di richiedere anticipi alla SACC tramite la cessione dei contributi maturati e ancora da maturare dei documentari. Infine, non riuscendo ad avere l'appoggio del Governo nel trovare una soluzione al sistema di distribuzione e sfruttamento delle opere, cominciarono le trattative all'interno del GNPCA per la creazione di un organismo che regolasse il mercato documentario, al quale ogni iscritto avrebbe affidato un quantitativo di opere prodotte per poi trattare direttamente il loro sfruttamento con i distributori e con gli esercenti.

Par. 2.3. La follia dei miliardi

«The screening of a documentary in any film show became compulsory in 1941 and five years later it was stipulated that shorts should get three percent of the takings. This meant that a shot that had cost its producer two million lire could bring in ten times the initial investment. The production of documentaries boomed, reaching its peak in 1955 [...]».⁴⁴⁸

Se l'impatto della Legge Cappa produsse un aumento significativo delle produzioni che si dedicarono alla realizzazione di documentari, la successiva Legge Andreotti – come detto – aggiungendo un ulteriore premio del 2% puntò a conservare una produzione quantitativamente rilevante e, parallelamente, cercò di innalzarne la qualità. I documentari realizzati si mantennero su una media di 450 all'anno, con un aumento nell'ultimo anno di applicazione (Fig. 28), mentre le case di produzione tentarono di tutelare i propri interessi creando all'interno dell'ANICA il GNPCA che, nel 1953, rappresentava 29 iscritti.⁴⁴⁹

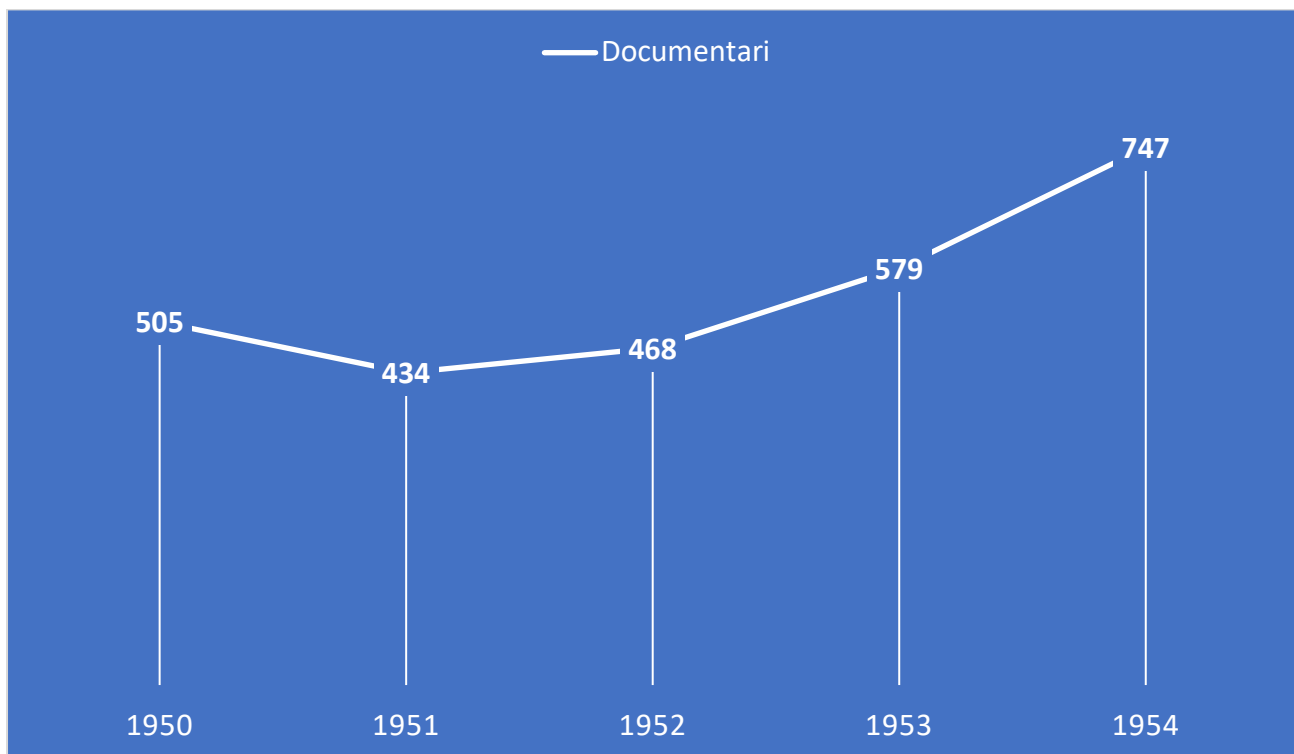


Fig. 28 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1954.

⁴⁴⁸ Pierre Sorlin, *Italy*, in Ian Aitken (Eds.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, New York 2013, p. 423.

⁴⁴⁹ Gino Caserta, Alessandro Ferraù (a cura di), *Annuario del cinema italiano 1953-1954*, Cinedizioni, Roma 1954.

All'aumento della produzione, dovuto alla nascita di iniziative improvvisate che tentarono di intraprendere la strada all'interno del panorama documentario, corrispose un progressivo aumento della spesa da parte dello Stato per i premi concessi ai produttori. Se la regolamentazione approvata ottenne la formazione di un'industria a cortometraggio, l'applicazione delle norme e gli interessi della distribuzione e dell'esercizio comportarono, però, la dispersione del capitale investito dallo Stato, provocando i primi scandali. Nella doppia modalità di distribuzione, tramite abbinamento o tramite contrattazione con l'esercente, il produttore era – infatti – costretto a cedere una parte del premio per ottenere la proiezione dell'opera. Ciò nonostante, le difficoltà di controllo permisero l'elusione della programmazione obbligatoria così come dei contratti distributivi, anche in presenza di accordi firmati con le maggiori produzioni. Quest'ultime, accusate di concorrenza sleale dalle produzioni minori, sia per i contratti di esclusiva con la distribuzione americana, sia per il continuo aumento della quota di ristorni ceduta agli esercenti, difesero le proprie posizioni proponendo un accordo di distribuzione in seno al GNPCA e – parallelamente – trattando direttamente con il Governo per alcune modifiche alla legislazione.

Le varie proposte presentate al Gruppo Parlamentare dello Spettacolo non trovarono, però, risposte da parte del Governo che, condizionato dalle elezioni politiche del 1953, rimandò la discussione alla più generale norma che avrebbe dovuto sostituire la Legge Andreotti. Nel frattempo, l'aumento del numero di sale cinematografiche e della spesa del pubblico incrementò gli incassi degli spettacoli e – conseguentemente – l'importo dei premi governativi, portando la spesa dello Stato dagli oltre due miliardi di lire per l'esercizio 1951/1952 ai quasi sei miliardi del 1954/1955. Di queste cifre, quasi la metà andò – come detto – agli esercenti o ai distributori, mentre il restante finì ai produttori sulla base degli incassi ottenuti tramite o un ottimo abbinamento, ad esempio un film di grande successo, o alle numerose proiezioni nei cinema di tutta Italia. Questo meccanismo favorì le produzioni più organizzate dal punto di vista industriale che, complice un sistema di libera concorrenza e di scarsa tutela dei propri interessi da parte del Governo,⁴⁵⁰ concorsero a mantenere il mercato in una condizione di eccessivo sfruttamento.

⁴⁵⁰ «[...] non credo che un uomo politico possa mai appoggiare le richieste di 4 gatti di produttori di cortometraggi, sacrificando gli interessi politici di una massa molto più importante rappresentata dagli esercenti di sale», Archivio Storico ANICA, Assemblea del Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

i. *Crescita incontrollata*

Con la creazione del GNPCA, i produttori di documentari tentarono di organizzarsi per tutelare i propri interessi. I continui scandali denunciati sui giornali e il costante aumento della spesa da parte dello Stato portarono, infatti, all'aumento di critiche verso la loro categoria, accusata dello scadimento della qualità artistica delle opere al solo scopo di limitare le spese e ricevere maggiori entrate dalla programmazione dei documentari. Se, da un lato, la crescita incontrollata di produzioni improvvisate comportò spesso la circolazione di opere non particolarmente impegnative dal punto di vista qualitativo, strada a volte intrapresa anche dalle produzioni maggiori, dall'altro, le richieste economiche imposte dai distributori e dagli esercenti per programmare il documentario assieme al lungometraggio comportarono una netta diminuzione dei possibili guadagni del produttore, portando inevitabilmente a una standardizzazione dei costi per la realizzazione delle opere.

Le spese di produzione aumentarono, infatti, in maniera costante durante gli anni Cinquanta, soprattutto a causa dell'evoluzione tecnologica portata dalle produzioni statunitensi. In particolare, l'avvento del colore, così come i nuovi sistemi CinemaScope, comportarono un aumento del costo della pellicola che dalle 130.000 £ per 1.500 metri di negativo in bianco e nero, passò alle 550.000 £ per la stessa lunghezza a colori della Ferrania. Inoltre, le spese relative alla stampa delle copie e alla distribuzione portarono a un ulteriore aumento dei costi rispetto ai preventivi presentati al Ministero, per cui su una media di circa 2.500.000 £ per un documentario a colori, cifre più volte riportate anche dalle riviste specializzate, tutte le case di produzione provarono a controbattere che – con le spese di edizione e distribuzione – neanche i 6.000.000 £ di plafond massimo proposti nella legge del 1955 sarebbero bastati.⁴⁵¹

Per tentare di contenere i costi di realizzazione, le produzioni cominciarono a risparmiare su alcune voci di spesa. I viaggi e i sopralluoghi richiedevano un costo più elevato rispetto alle stampe o alle riprese a Roma e – conseguentemente – molti documentari vennero realizzati nella capitale, aspetto evidenziato da Carlo Lizzani già agli inizi degli anni Cinquanta «[...] era proprio la produzione documentaristica a impigrirsi, a stagnare nella sterilità delle cartoline illustrate, delle oleografie, e via dicendo. [...] Basta, cari amici, con i quadri, i disegni, le gallerie e i

⁴⁵¹ «E' meglio che ci dicano: non fate più documentari. Io sono pronto a dimostrare che con 6 milioni di plafond non si fa niente [...]. Piuttosto dicano che non vogliono più documentari, e lo dicano chiaramente, oppure ci mettano in condizioni di lavorare», Archivio Storico ANICA, Assemblea Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 22 settembre 1954, Cineteca Lucana.

monumenti, fate parlare gli uomini!».⁴⁵² Inoltre, per il commento musicale sovente le produzioni si affidarono a dischi e colonne sonore già registrate, piuttosto che affidarsi a un compositore e all'orchestra, evitando così di incorrere in una spesa di circa 400.000 £ per un componimento musicale originale rispetto alle 60.000 £ della colonna sonora registrata. Per tutta la durata della Legge Andreotti, i compensi per i registi, circa 400.000 £, nonché il metraggio della pellicola a disposizione degli autori rimasero, invece, invariati, non subendo una riduzione delle spese.

A questi tentativi di contingentamento dei costi da parte delle produzioni non corrispose – però – una diminuzione delle richieste economiche da parte della distribuzione e dell'esercizio. In un mercato cinematografico in cui, come detto, gli incassi del documentario rimanevano legati all'abbinamento al lungometraggio o alle continue proiezioni in sala, la cessione del premio generò una continua concorrenza facendo diminuire notevolmente la percentuale effettivamente destinata al produttore.

Inizialmente, il premio veniva diviso in parti uguali con la distribuzione o l'esercizio, stipulando contratti e segnalando il passaggio alla SIAE per l'iscrizione nel pubblico registro cinematografico. Con l'aumento delle case di produzione specializzate nella realizzazione di documentari e – inoltre – con la non regolamentazione del mercato dovuta sia agli interessi contrastanti dell'ANICA e dell'AGIS, sia alle diverse sentenze analizzate nel paragrafo precedente, l'instabilità e la concorrenza nel panorama documentario divennero sempre più insostenibili. Dall'1% del premio destinato all'esercente o al distributore, si passò all'1,5% e poi all'1,8%, fino al 2,2 % della Phoenix, in base ai calcoli che ogni casa di produzione faceva rispetto alle possibilità di incasso, arrivando nel 1954 a un aumento del 100% rispetto all'anno precedente.⁴⁵³

Se, da un lato, la situazione incontrollata fu determinata anche dalle maggiori ditte, interessate a mantenere la posizione di forza conquistata sul mercato, dall'altro, anche le produzioni minori dovevano adattarsi alle richieste della distribuzione e dell'esercizio. La EmiFilm cedeva l'1,5% dei propri premi sia alla M.G.M. che alla Rank Film per l'abbinamento in esclusiva dei documentari ai loro lungometraggi, mentre la Gamma Film arrivò fino al 2,3% di ristorni agli esercenti, riuscendo con pochi documentari a incassare quasi il 20% degli incassi totali.⁴⁵⁴ Questa concorrenza provocò un danno per le casse dello Stato, costretto a rivedere continuamente i bilanci di spesa ma, soprattutto, provocò una sempre maggiore disaffezione da

⁴⁵² Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, cit., p. 166.

⁴⁵³ Archivio Storico Anica, Assembla del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 22 settembre 1954, Cineteca Lucana.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, 3 novembre 1954, Cineteca Lucana.

parte del pubblico. Molto spesso, infatti, gli spettatori furono costretti a visionare lo stesso documentario in più cinema differenti, oppure a visionare più di un documentario nello stesso spettacolo, a causa della continua concorrenza tra le grandi e piccole case di produzione, tra i distributori e gli esercenti, per lo sfruttamento migliore.

Spesso, infine, i produttori ignoravano le continue violazioni alla programmazione delle proprie opere, dovendo spesso sottostare agli accordi che i vari distributori – soprattutto quelli regionali – sottoscrivevano con gli esercenti per la proiezione dei documentari da loro distribuiti. Molti distributori regionali avevano, infatti, contratti di esclusiva con i produttori di documentari e attualità, costringendo anche importanti produzioni, come detto, a sopportare evasioni fino al 30% degli incassi delle proprie opere.⁴⁵⁵ Lo stesso Pallavicini – presidente del GNPCA – sottolineò più volte come la speculazione messa in atto dai distributori regionali fosse il primo problema che il Ministero doveva affrontare per regolare la situazione del mercato dei documentari, vedendo nella strada dell’abbinamento obbligatorio la soluzione al problema.⁴⁵⁶

La mancata regolamentazione del settore e la concorrenza tra i vari attori in gioco determinò, dunque, l’aumento della spesa dello Stato (Fig. 29).

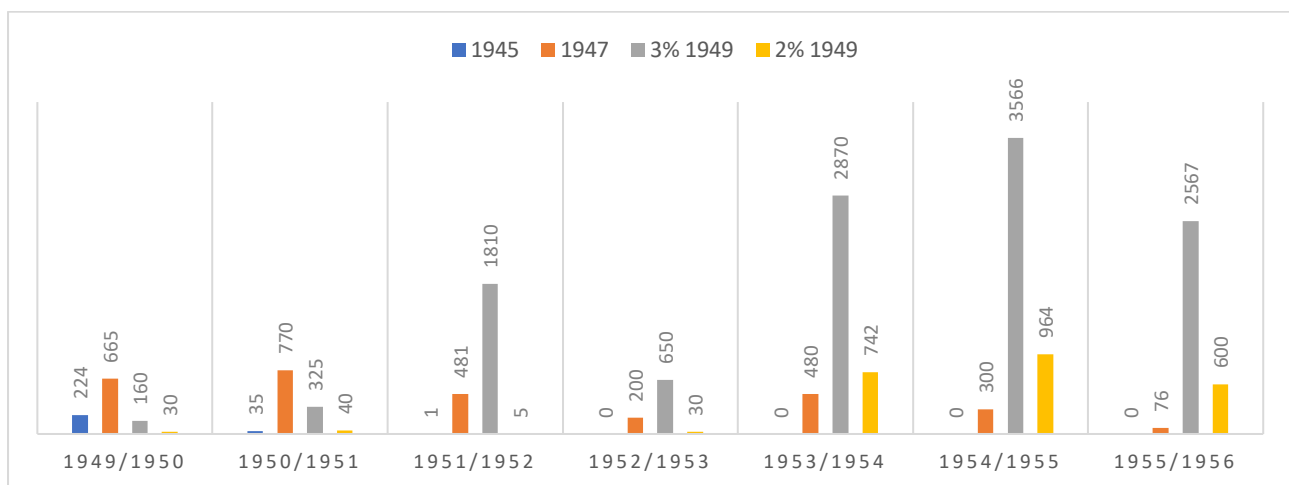


Fig. 29 Ragioneria Generale dello Stato, Conto Consuntivo. N.B. Cifre in milioni di Lire.

I premi del 3% della Legge Andreotti passarono dal miliardo di lire dell’esercizio 1951/1952 ai tre miliardi e mezzo del 1954/1955. Contemporaneamente, l’ulteriore premio del 2% raggiunse il miliardo di lire nel 1954, mentre il premio del 3% della vecchia Legge Cappa pesava ancora, nell’ultimo anno andreottiano, per circa trecento milioni. In una situazione così caotica, dove una

⁴⁵⁵ Archivio Storico Anica, Corrispondenza Dear Film/Documento Film, Cineteca Lucana.

⁴⁵⁶ Archivio Storico Anica, Assemblea del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 22 settembre 1954, Cineteca Lucana.

regolamentazione imprecisa permetteva una dispersione di capitale così importante, le case di produzione riunite sotto l'ANICA provarono a regolamentarsi, tentando di ridurre la speculazione e proponendo un sistema di distribuzione centralizzato. Era infatti l'abbinamento del documentario e il suo sfruttamento in sala a determinare l'ammontare del premio per il produttore. Difatti, se prendiamo i maggiori incassi dei documentari sfruttati durante il periodo di applicazione della legge Andreotti, troviamo per il 1952 (Fig. 30) sia produzioni importanti come la SEDI, sia produzioni più piccole, come la Sparta Film o privati come Fulvio Lucisano.

Totale incassi documentari presentati in prima visione nel 1952			
Documentario	Produzione	Incassi totali	3%
<i>Fili d'oro</i> (Fattori)	Filmeco	968.031.129 £	29.040.933 £
<i>Discepolo del Savonarola</i>	Sparta Film	792.893.200 £	23.786.796 £
<i>Mattino a Piazza Navona</i> (Sala)	Fulvio Lucisano	734.044.500 £	22.021.335 £
<i>Pitture di pietra</i>	SEDI	722.067.560 £	21.662.026 £
<i>Ultima utopia</i> (Cristaldi)	VIDES	720.320.852 £	21.609.625 £

Fig. 30 Archivio Storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana N.B. premio calcolato sul minimo del 3% di incasso.

Per i documentari usciti in prima visione nel 1953 (Fig. 31) troviamo quasi tutte grandi produzioni, eccetto i privati Bramini-Lucisano e la Este Film di Florestano Vancini.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Per la ricostruzione della Este Film si veda Giacomo Gambetti, *Florestano Vancini*, Gremese Editore, Roma 2000; Paolo Micalizzi, *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Este Editore, Ferrara 2008.

Totale incassi documentari presentati in prima visione nel 1953			
Documentario	Produzione	Incassi totali	3%
<i>Ruote su asfalto</i>	Giuseppe Bramini - Fulvio Lucisano	1.650.343.755 £	49.510.312 £
<i>Mestieri Veneziani</i> (Petrucci)	Documento Film	1.454.536.843 £	43.636.105 £
<i>Gli artefici del sogno</i>	Este Film	1.146.218.271 £	34.386.548 £
<i>I canti del fiume</i> (Centa)	Documento Film	873.089.296 £	26.192.678 £
<i>Arcobaleno italico n. 2</i> (Magnaghi)	Incom	728.192.574 £	21.845.777 £

Fig. 31 Archivio Storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana

Infine, per il 1954 (Fig. 32) troviamo nuovamente la Este Film, ma anche la Sperimental e la T.A.O., assieme alle più grosse Astra cinematografia e Documento Film.

Totale incassi documentari presentati in prima visione nel 1954*			
Documentario	Produzione	Incassi totali	3%
<i>Mani e manichini</i> (Beneck)	Este Film	1.187.847.544 £	35.635.426 £
<i>Immagini Popolari Siciliane Profane</i> (Verdone)	Sperimental Film	1.115.841.601 £	33.475.248 £
<i>Nascita di un manifesto</i> (Nazzaro)	T.A.O. Film	904.541.791 £	27.136.253 £
<i>Piazze d'Italia</i> (Gallo)	Astra Cinematografica	771.533.147 £	23.145.994 £
<i>Metropoli</i> (Nardi)	Documento Film	767.466.283 £	23.023.988 £

Fig. 32 Archivio Storico ANICA, Statistiche incassi, Cineteca Lucana. *N.B. Nel totale degli incassi manca l'ultimo anno di sfruttamento.

Un abbinamento con un film di grande successo commerciale o lo sfruttamento in diverse sale cinematografiche garantiva, dunque, un considerevole ritorno economico al produttore. Come mostrato, anche le produzioni minori riuscirono, però, a ottenere un guadagno elevato dallo sfruttamento del proprio documentario, dovendo comunque cedere la metà degli incassi direttamente agli esercenti o ai grossi gruppi di distribuzione nazionale. Non riuscendo, in alcuni casi, ad anticipare di tasca propria gli anticipi richiesti, alcuni produttori dovettero cedere la propria opera alle ditte economicamente più strutturate, le quali – dunque – incassavano anche il premio destinato alle opere non di loro produzione.

L'evidente disparità tra capitale investito nella produzione di un'opera e la possibilità di guadagni molto elevati fu, dunque, solamente in parte frutto della quantità di opere immesse sul mercato, ma – piuttosto – delle possibilità di circolazione che si presentavano per un documentario. In un contesto in cui aprirono in quattro anni circa 2000 nuove sale cinematografiche,⁴⁵⁸ le possibilità di sfruttamento del documentario si moltiplicarono, tanto da permettere a produzioni economicamente e strutturalmente più deboli delle ditte maggiori, l'ottenimento comunque di incassi importanti. Le grandi produzioni, impegnando notevoli risorse economiche e coprendo più del 60% della quota mercato, ottenevano in numeri assoluti la maggior parte dei premi governativi, riuscendo però solamente in parte a restituire le somme prese in prestito dalle banche. Non sempre, infatti, l'investimento riusciva a essere coperto dai premi, in quanto l'eccessiva concorrenza sul mercato non offriva sufficienti garanzie. Oltre agli accordi con gli esercenti non sempre rispettati, come mostrato nel caso della Phoenix, sul mercato erano presenti le ditte a lungometraggio che potevano abbinare alcuni loro documentari con i propri film, come nel caso della Lux, oppure vi era il rischio che una nuova produzione con mezzi economici adeguati iniziasse a produrre documentari e a fare concorrenza alle altre, come nel caso dell'entrata sul mercato della Gamma Film.⁴⁵⁹

Come mostrato, alla concorrenza presente sul mercato e – inoltre – alle richieste economiche della distribuzione e dell'esercizio, i produttori di documentari risposero riducendo in parte le spese di realizzazione. L'utilizzo del colore e i nuovi sistemi panoramici aumentarono, infatti, il costo delle opere, determinando un risparmio su altre voci di spesa come i componenti musicali o le trasferte. Il continuo aumento dei ristorni agli esercenti, passati da 1,5% di premio al 2,2%,

⁴⁵⁸ Tra il 1950 e il 1954 il numero di sale cinematografiche passa dalle 7946 alle 9946, si veda *Annuario Statistico SIAE*, 1955.

⁴⁵⁹ Per la ricostruzione della storia della Gamma Film si rimanda a Marello Zane, *Scatola a sorpresa. La Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello ad oggi*, Jaka Book SpA, Milano 1988.

provocò sia l'aggravarsi della situazione economica per le casse dello Stato, sia una maggiore intolleranza del pubblico, costretto a visionare più volte la stessa opera in cinema differenti.

Alla diminuzione del premio garantito dalla legislazione del 1947 corrispose l'aumento dei premi della Legge Andreotti, i quali ben presto raggiunsero i quasi quattro miliardi di introiti per la produzione documentaria. Gli incassi di ogni singola opera, infatti, cominciarono ad aumentare velocemente in virtù della circolazione garantita dai distributori nazionali o dai singoli esercenti, portando alcune opere a ricevere premi per oltre trenta milioni di lire. Questi importi, però, finirono – come detto – divisi con distributori ed esercenti. Fu sulla base di questa situazione che il GNPCA tentò di regolare il mercato, prima attraverso colloqui con il Governo che – come visto – non portarono a una nuova legislazione, successivamente stipulando in seno all'ANICA un accordo per la Distribuzione Nazionale Cortometraggi (DNC).

ii. Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità

Come detto, nel 1951 nacque il GNPCA formato da 19 membri che – ben presto – divennero 29.⁴⁶⁰ Ne facevano parte quasi tutte le più importanti case di produzione che, da subito, tentarono di trovare un accordo per presentare una proposta di legge che regolasse il mercato. Le proposte coincidevano nella quasi totalità con le richieste avanzate sia dall'ANICA che dalle varie sigle sindacali, riassumibili nel divieto di ristorno agli esercenti, nella riduzione della spesa da parte dello Stato e – infine – nel principio di obbligatorietà della proiezione, anche attraverso l'abbinamento dei documentari da parte della Presidenza del Consiglio. Su quest'ultimo punto, le posizioni non erano però concordi. Più volte, infatti, nell'assemblea straordinaria tenutasi il 5 novembre del 1953, vi furono discussioni tra due correnti differenti, una facente capo alle maggiori produzioni, Documento, Astra, Phoenix, Incom, l'altra rappresentativa degli interessi dei medi e piccoli. Dalla riunione scaturirono infatti due progetti di legge, uno realizzato dal consiglio direttivo e uno realizzato da una parte delle ditte minori che – sostanzialmente – si riconoscevano nel progetto di De Leonardis presentato al Circolo Romano del Cinema.⁴⁶¹ Nel successivo comunicato stampa rilasciato il 6 novembre, venne dunque segnalata la nascita di una Commissione composta da membri di entrambi gli schieramenti, «per la preparazione e la presentazione ufficiale di un nuovo, definitivo e più adeguato progetto che ottenga il consenso

⁴⁶⁰ Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., 1954.

⁴⁶¹ *Dibattito sul documentario al Circolo Romano del Cinema*, cit., p. 2.

anche della altre categorie interessate»,⁴⁶² ossia dei distributori e degli esercenti. In tale occasione, venne presentato dall'Ufficio Studi dell'ANICA un riassunto degli incassi medi dei documentari tra il 1948 e il 1951 (Fig. 33-34).

Classi di incassi lordi al 31 dicembre 1952 dei documentari presentati dall'ottobre 1948 al 30 giugno 1951 (in milioni)								
Documentari compresi nella legge 16 maggio 1947								
Classi	0-50	50-100	100-200	200-300	300-400	400-500	500-600	600+
Media	£. 32	£. 76	£. 142	£. 237	£. 351	£. 443	£. 543	£. 666
3%	0,9	2,3	4,2	7,1	10,5	13,3	16,3	19,9
5%	1,6	3,8	7,1	11,8	16,5	22,1	27,1	33,3
N°	46	89	95	52	22	17	6	11
%	13,6	26,3	28,3	15,3	6,5	5,1	1,7	3,2
Documentari considerati: 338 – Incasso medio: £. 177								

Fig. 33 Archivio Storico Anica, Unione Nazionale Produttori, n. 880, Cineteca Lucana.

L'incasso medio di un documentario coperto dalla legge del 1947 fu calcolato in 177 milioni di lire che equivaleva – per il premio al produttore – a circa 5,5 milioni di lire per il 3% e 8,5 milioni di lire per il 5%. È interessante notare come quasi il 75% dei documentari si collochi nelle prime 4 classi di incassi, tra una media variabile tra i 50 e i 200 milioni.

⁴⁶² Archivio Storico Anica, Comunicato stampa del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 6 novembre 1953.

Classi di incassi lordi al 31 dicembre 1952 dei documentari presentati dall'ottobre 1948 al 30 giugno 1951 (in milioni)								
Documentari compresi nella legge 29 dicembre 1949								
Classi	0-50	50-100	100-200	200-300	300-400	400-500	500-600	600+
Media	£. 29	£. 72	£. 143	£. 250	£. 335	£. 451	£. 543	£. 1.112
3%	0,9	2,1	4,3	7,5	10,0	13,5	16,3	33,3
5%	1,5	3,6	7,1	12,5	16,7	22,5	27,1	55,6
N°	49	80	103	43	14	7	2	1
%	16,3	26,7	34,7	14,3	4,7	2,3	0,7	0,3
Documentari considerati: 299 – Incasso medio: £. 142								

Fig. 34 Archivio Storico Anica, Unione Nazionale Produttori, n. 880, Cineteca Lucana.

Per quanto riguardava i documentari coperti dalla legge del 1949, la situazione rimaneva praticamente invariata. Considerando i ritardi nei pagamenti da parte dello Stato e le percentuali da corrispondere o all'esercente o alla distribuzione, non sorprende che il Gruppo si mettesse da subito a lavoro per tutelare i propri interessi e limitare il più possibile l'inflazione delle opere e l'eccessivo sfruttamento che – conseguentemente – avrebbe diminuito la spesa dello Stato.

Del progetto di un Consorzio tra i vari produttori di documentari si cominciò a parlare già dall'inizio del 1953, le accuse di voler costituire un monopolio nella produzione a cortometraggio fecero, però, naufragare il progetto. Nelle successive riunioni tra i funzionari ministeriali e le categorie cinematografiche, il GNPCA accusò Teodoro Bubbio e gli esercenti di voler scrivere una legge trappola per mettere fuori gioco le case di produzione di documentari. Jannotta, in qualità di vicepresidente del GNPCA, difese la categoria e accusò gli esercenti di essere i beneficiari dell'attuale legislazione «la quale vi ha permesso di fare una speculazione, una speculazione ben congegnata in quanto voi incassate ogni quindici giorni e siamo invece noi a dover aspettare per degli anni».⁴⁶³ L'amministratore della Documento, in accordo con gli altri rappresentanti riuniti nel Consiglio direttivo del GNPCA, propose dunque di rivedere l'indomani Bubbio e i delegati ministeriali proponendo una riduzione del numero di documentari prodotti, l'abbinamento obbligatorio con il lungometraggio e una riduzione della percentuale del premio. Inoltre, avanzò nuovamente l'ipotesi di creare un consorzio per evitare «una legge trappola che

⁴⁶³ Archivio Storico Anica, Assembla dell'Unione Nazionale Produttori, 12 novembre 1953, Cineteca Lucana.

domani possa far soppiantare la Documento, la Phoenix o l'Aretusa, metterci fuori e fare un altro Documento, un'altra Phoenix sotto altro nome».⁴⁶⁴

Nel febbraio del 1954 l'idea della DNC venne formulata, istituendo un unico organo di distribuzione e un limite alle opere prodotte fissato a 200 documentari annuali. La neonata DNC avrebbe inoltre distribuito altre 50 opere realizzate da documentaristi al di fuori del gruppo (Fig. 35).

Ripartizione documentari prodotti DNC	
Documento Film	50
Astra Cinematografica	50
Incom	12
Gamma	10
Sedi	10
Fortuna	8
Aretusa	8
Phoenix	8
Este Film	8
Martello	5
Filmeco	5
Borgogni	4
Thetis	4
Vides	4
Centaurus	3
Mediterranea	3
Emi Film	2
Cittadella	2

Fig. 35 Archivio Storico ANICA, UNP, n. 881, Direttivo 13 febbraio 1954

Nel caso di presentazione di una legge che avesse avuto al suo interno l'abbinamento automatico obbligatorio, la DNC avrebbe cessato immediatamente l'attività in quanto sarebbe venuta meno

⁴⁶⁴ Ibidem.

la sua funzione. La proposta di abbinamento fu più volte presentata da Jannotta al Comitato Direttivo dell'UNP, ricevendo però sempre risposte negative. Si verificava infatti che molti produttori fossero anche distributori e – dunque – interessati a distribuire i documentari per ottenere una parte del contributo.

La struttura della DNC si basava su quella già attuata nel campo delle attualità e denominato Unione Nazionale Distributori Attualità (UNDA)⁴⁶⁵, che comprendeva Settimana Incom, Universal, Mondo Libero e Cine nuovo, a cui si aggiunse successivamente Orizzonti cinematografici. Nell'assemblea generale del Gruppo – tenuta nel marzo del 1954 – lo schema di accordo venne presentato a tutti i componenti, in quanto precedentemente predisposto da un gruppo promotore formato dalla Documento, dalla Astra, dalla Incom, dalla Fortuna, dalla Cortometraggi e dalla Thetis. Alla presenza del Presidente ANICA Eitel Monaco, il quale aveva invitato a cercare il maggior sostegno possibile, anche nell'ottica di poter poi trattare con il Governo, le ditte promotrici della DNC presentarono l'accordo a tutto il Gruppo dei cortometraggisti, in modo tale da avere la maggiore adesione possibile e poter successivamente trattare con i distributori e gli esercenti. Il Presidente Pallavicini avviò i lavori dell'assemblea spiegando ai presenti i criteri sui quali si basava l'accordo:

«Siamo partiti dalla considerazione che oggi la distribuzione è molto cara e che i benefici dei documentaristi sono frazionati in misura troppo grande ai distributori ed agli esercenti. Allora questa società, che deve unificare la distribuzione, mette a disposizione di tutti i soci i suoi servizi».⁴⁶⁶

L'idea alla base fu quella di decidere un numero massimo di opere da produrre e la quantità destinata a ciascuna casa di produzione. Successivamente, la DNC avrebbe trattato direttamente la distribuzione con gli esercenti, garantendo una regolamentazione equa per tutti i componenti. I criteri su come dividere le quote si basavano sulla potenzialità di produzione degli ultimi tre anni, sulle cifre d'incasso, sulla potenzialità economica dell'azienda, sui documentari messi in circolazione e – infine – sull'organizzazione distributiva attuale nei confronti di alcuni forti gruppi di distribuzione americana. La divisione favoriva dunque le due maggiori case, che partivano da posizioni più favorevoli e – soprattutto – avevano stretto accordi con le case

⁴⁶⁵ Per un'attenta ricostruzione dell'operato dell'UNDA si veda Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, cit., pp. 122-142.

⁴⁶⁶ Archivio Storico Anica, Assemblea del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

statunitensi. L'accordo prevedeva però la possibilità di ricalcolare il contingente annuo di documentari destinati a ogni singola casa sulla base delle opere previste e non realizzate, contemplando anche la possibilità di variazione sulla base dell'assegnazione o meno del premio governativo. Se, ad esempio, una casa di produzione non realizzava il contingente che gli era stato conferito, la differenza sarebbe andata a beneficio di un'altra produzione, permettendo l'aumento della propria quota.

Nonostante alcune proteste, presentate – in particolare – da Roberto De Leonardis della Filmeco, riguardanti l'eccessivo divario tra le due grandi case e le altre, sia Attilio Riccio della Fortuna che Gigi Martello della Cortometraggi – esponenti delle piccole e medie produzioni – sostennero la necessità della nascita di questo organismo distributivo.⁴⁶⁷ Dopo accese discussioni e l'iscrizione a verbale delle dichiarazioni di Gastone Ferrante della Astra, per il quale «[...] le più grosse Ditte o le così dette grosse, hanno fatto tutto il loro possibile per raggiungere un accordo su basi di reciprocità ed equità, a parte le quote, come impostazione dell'accordo. Quindi non raggiungendo questo accordo le così dette grosse Ditte sono libere di tutelare i propri interessi»,⁴⁶⁸ fu deciso di inviare il testo del contratto a tutti i presenti e di aspettare che ognuno facesse le proprie valutazioni, soprattutto in merito alle quote di produzione.

Parallelamente alla formazione della DNC, il direttivo del GNPCA invitò i rappresentanti dell'ANICA presenti in Commissione Consultiva a proporre alcune modifiche al citato progetto di Legge presentato da Corbi pochi mesi prima e – in particolare – le proposte riguardarono:

- Diminuzione dei premi al 2% per i documentari in Bianco e Nero e 4% per quelli a colori;
- Fondo premi di qualità da assegnare da parte di una commissione apposita;
- Abbinamento obbligatorio dei documentari al 50% dei film in distribuzione e programmazione obbligatoria per almeno 180 giorni l'anno;
- Divieto di cessione dei contributi a distributori o esercenti;
- Riduzione a 2 anni del periodo in cui il documentario può valersi dei benefici di legge;
- Abbuono del 2% dei diritti erariali all'esercente;
- Obbligo di indicare in locandina il documentario abbinato al film.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Martello chiese alla Documento e alla Astra di diminuire del 50% la propria produzione, ma la richiesta non venne accolta. Archivio Storico Anica, Assemblea del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 15 marzo 1954, Cineteca Lucana.

⁴⁶⁸ Ibidem.

⁴⁶⁹ Archivio Storico Anica, Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 23 aprile 1954, Cineteca Lucana.

Alla successiva assemblea del 22 settembre 1954, la divisione tra le grandi case di produzione e le medie e piccole si fece, però, più profonda. Dopo una iniziale discussione relativa alle proposte di modifica della legge, Martello chiese di mettere ai voti una mozione per cui si creassero due commissioni, una rappresentativa delle case più grosse e una rappresentativa delle minoranze, in modo tale da elaborare ognuno una propria proposta e poi trovare una sintesi tra le due posizioni. La mozione venne votata all'unanimità e la commissione dei medi e piccoli fu composta da De Leonardis, Martello, Gallinari e Cantarella.

La proposta elaborata dalla minoranza fu discussa un mese dopo nel consiglio direttivo del Gruppo, a cui partecipò anche il Dott. Giannelli. Quest'ultimo, in qualità di portavoce del presidente della UNP Lombardo, chiese in apertura dei lavori di elaborare e cercare un'intesa su una proposta che prevedesse la libertà di scelta da parte del produttore del lungometraggio su quale documentario abbinare, proposta che – di fatto – avrebbe lasciato la situazione del mercato immutata e che, dunque, non venne accolta.

Passando alla lettura della proposta dei medi e piccoli, il punto di discussione riguardò l'abbinamento obbligatorio secondo il numero di censura deciso direttamente dalla Presidenza del Consiglio dei ministri. Su questo aspetto, inattuabile secondo Ferrante della Astra in quanto vi si sarebbero opposti sia i produttori di lungometraggi, sia i distributori che gli esercenti, fu proposto dal Presidente Pallavicini di dividere la quota tra un 50% di abbinamento obbligatorio e un altro sistema per i documentari rimanenti. Come, infatti, evidenziato dallo stesso Pallavicini:

«[...] in Consultiva se si parla di abbinamento obbligatorio gli esercenti fanno urli. Se poi diciamo che l'abbinamento non solo è obbligatorio, ma fatto all'insaputa, senza che intervenga la volontà del produttore del film, che il produttore del film permetta che al suo lungometraggio venga abbinato un documentario che non piace questa è una cosa che non l'accetteranno mai».⁴⁷⁰

Vista la situazione di crisi tra le maggiori case di produzione e le ditte più piccole, la discussione fu aggiornata e rimandata all'assemblea generale di due settimane dopo. Appianate le divergenze in una riunione privata avuta tra De Leonardis, Ferrante e Jannotta, all'assemblea fu presentato il progetto definitivo della DNC elaborato dallo stesso De Leonardis. La divisione delle quote rimase quella elaborata a febbraio, così come l'eventuale modifica nel caso di

⁴⁷⁰ Archivio Storico Anica, Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 20 ottobre 1954, Cineteca Lucana.

inadempienza da parte di una casa di produzione sul contingente annuo da fornire. Approvata all'unanimità la proposta De Leonardis, furono predisposte due commissioni per trattare con i distributori e per perfezionare l'accordo.

Informata la Presidenza del Consiglio dei ministri in data 21 dicembre con lettera di Eitel Monaco, lo statuto della società fu sottoscritto il 14 gennaio 1955 da Gastone Ferranti, in qualità di amministratore della Astra Cinematografica, da Primo Durazzi in qualità consigliere della Vides, da Giuseppe Masoero in qualità di amministratore della Centaurus Film, da Roberto De Leonardis in qualità di presidente della Filmeco, da Sandro Pallavicini, da Alfonso Galleani in qualità di presidente della Thetis, da Attilio Riccio, da Antonio Jannotta in qualità di amministratore della Documento Film, da Alfonso Cedraschi in rappresentanza della Incom, da Giuseppe Saverio di Dante in qualità di amministratore della G.S.G., da Luigi Martello per la Cortometraggi e da Luigi Moschioni proprietario della Lumos.⁴⁷¹ Nata allo scopo di «esercitare la distribuzione ed il noleggio di film a cortometraggio» e, in particolare, «di stabilire le condizioni per il noleggio a terzi dei cortometraggi e di scegliere le ditte da incaricarsi di tale noleggio», nonché «di concludere accordi a contratti sia con le case di noleggio che con gli esercenti del cinema»,⁴⁷² il capitale sociale fu diviso in quote da 5.000 £ ciascuna (Fig. 36).

⁴⁷¹ Archivio Storico Anica, Statuto Distribuzione Nazionale Cortometraggi, n. 983, Cineteca Lucana.

⁴⁷² Ibidem.

Capitale sociale Distribuzione Nazionale Cortometraggi		
Ditta	Quote	Importo
Sandro Pallavicini	690	3.450.000 £
Documento Film	600	3.000.000 £
Astra Cinematografica	400	2.000.000 £
Incom	180	900.000 £
Attilio Riccio	70	350.000 £
Cortometraggi	60	300.000 £
Vides	60	300.000 £
Thetis	40	200.000 £
G.S.G.	40	200.000 £
Centaurus	20	100.000 £
Lumos	20	100.000 £

Fig. 36 Statuto Distribuzione Nazionale Cortometraggi

La proroga di un anno della legge Andreotti comportò – però – una revisione delle tempistiche, finendo per rimandare l’operatività della DNC non appena fosse stata presentata la nuova regolamentazione. Se lo scopo dell’organizzazione era, infatti, quello di tutelare la categoria dei produttori da una nuova legge che non interveniva sul meccanismo distributivo, come mostrato causa della maggior parte degli scandali, l’incertezza sulle nuove disposizioni ritardò l’avvio dell’attività. Senza, infatti, chiarezza sulle nuove regole, difficile risultava per le case di produzione impegnare capitali su un prodotto che, negli ultimi anni, aveva visto più volte minacciato il taglio netto dei premi governativi. Inoltre, a causa della proroga della legge, alcune case di produzione avevano già stretto accordi di distribuzione e sfruttamento dei propri documentari fino al 1956, anticipando una parte del premio che, come detto in precedenza, veniva richiesto subito sia dal noleggiatore che dall’esercente e, dunque, preferirono aspettare indicazioni su quale sarebbe stata la nuova regolamentazione prima di impegnarsi nella DNC.

I dati portati da tutti i produttori di documentari dimostrano come, nonostante alcuni eccessi, la media di incasso della maggior parte delle opere non superasse i 6 milioni. Di questa cifra – però – solamente la metà finiva ai produttori, i quali cercarono un accordo per non dover più sottostare alle richieste degli esercenti e dei distributori. Nonostante posizioni di forza differenti, l’accordo venne raggiunto sulla base delle opere realizzate negli ultimi tre anni e,

conseguentemente, le ditte più grosse ottennero le quote maggiori. Falliti i tentativi di abbinamento automatico dei documentari, per la contrarietà sia dei produttori di lungometraggi che degli esercenti, la DNC fu l'alternativa trovata dai cortometraggisti per la tutela dei propri interessi. Con la scadenza delle disposizioni, però, l'inizio dell'attività di distribuzione fu rimandato, in quanto molte produzioni avevano già stati stipulato accordi con distributori ed esercenti per la stagione successiva. Contratti che, spesso, necessitavano di prestiti e anticipi concessi dagli istituti di credito.

iii. *Banca Nazionale del Lavoro*

La Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (SACC) è stata per molti anni l'organo adibito al finanziamento della produzione cinematografica nazionale. Fondata nel 1935, la SACC non si occupò solamente del finanziamento ai produttori ma, con l'ampliamento delle possibilità offerto dalla Legge Cappa, poté anche occuparsi del finanziamento per la creazione di nuove sale cinematografiche, per l'ammodernamento delle stesse⁴⁷³ e – soprattutto – anticipare i sussidi statali alla cinematografia introdotti dalla legislazione del secondo dopoguerra. Per sostenere economicamente l'industria, oltre alla dotazione presente sul Fondo Ordinario, la SACC aveva a disposizione anche il Fondo Speciale creato – come detto – con la Leggina di Andreotti, in cui venivano versati i 2.500.00 £ di tassa sull'importazione di pellicole straniere. Basandosi sulle direttive del Regio Decreto n. 2504 del 14 novembre 1935, i finanziamenti alla produzione di opere cinematografiche non potevano superare il 60% del costo complessivo dell'opera,⁴⁷⁴ dovendo poi essere rimborsati entro i successivi diciotto mesi. Se, per il cinema a lungometraggio, considerando i tempi di realizzazione e distribuzione del film, le tempistiche di sfruttamento rendevano difficile impostare una continuativa attività produttiva, dovendo cominciare a restituire il denaro ancor prima di incassare i guadagni dell'opera,⁴⁷⁵ per il documentario le dinamiche furono differenti.

Innanzitutto, le tempistiche di realizzazione e sfruttamento del documentario garantivano la possibilità di richiedere finanziamenti – a valere sul Fondo Ordinario della SACC – per più di

⁴⁷³ «La Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro è autorizzata a concedere mutui per l'impianto di sale cinematografiche per la proiezione di films a passo ridotto nelle località sprovviste di cinematografi», Legge n. 379, *Nuovo Ordinamento dell'Industria Cinematografica Nazionale*, 16 maggio 1947, art. 11.

⁴⁷⁴ R. d. n. 2504, *Costituzione presso la Banca nazionale del lavoro di una Sezione autonoma per il credito cinematografico*, 14 novembre 1935, art. 3.

⁴⁷⁵ Si veda Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., pp. 158-186.

un'opera tramite uno stesso prestito, offrendo – dunque – più garanzie sulla effettiva possibilità di restituzione. Inoltre, a garanzia del prestito la produzione offriva i premi governativi concessi alle proprie opere, sia quelli già maturati che quelli ancora da maturare. Essendo i primi sei mesi di circolazione il periodo di massimo sfruttamento del documentario, i ritardi nei pagamenti dei premi da parte del Ministero non condizionavano le possibilità della BNL di recuperare l'importo nei termini fissati di scadenza, calcolati in sedici mesi. Non potendo, però, avere un quadro preciso dell'ammontare del premio governativo, in quanto legato a sua volta a quello degli spettacoli in cui le opere venivano proiettate, sovente si verificarono richieste di proroga per la restituzione del prestito. La Phoenix Film, ad esempio, chiese una proroga di un prestito da 16.000.000 £ concessogli nell'aprile del 1949,⁴⁷⁶ successivamente toccò alla S.E.D.I. per un prestito da 50.000.000 £ relativo al proprio Film *Giornale Universale*,⁴⁷⁷ poi fu il turno della *Artisti Associati*⁴⁷⁸ e della *Fincine*.⁴⁷⁹

Alle difficoltà di previsione dell'ammontare degli incassi delle proprie opere, si aggiunsero anche le differenti percentuali dei premi governativi posseduti dalle case di produzione. Se, infatti, la distribuzione del documentario comportava spesso la cessione della metà dei contributi, anche la garanzia offerta dal documentario prodotto poteva limitarsi al solo 50% dell'ammontare del premio, causando spesso una revisione degli accordi tra la BNL e le varie ditte di produzione. Nel luglio del 1951 furono ad esempio rinegoziate le garanzie offerte dalla *Documento Film* per un prestito da 20.000.000 £ deliberato il mese precedente. Dopo una verifica effettuata dalla SACC presso la SIAE, infatti, la proprietà da parte della *Documento* di alcuni dei documentari risultò del 50%, come nel caso di *Stagni della Sardegna* (Passante, 1950), prodotto dallo stesso Passante ma distribuito dalla *Documento Film*, oppure di *Artigiani a Firenze* (Attenni, 1951) sempre distribuito dalla *Documento*. Inoltre, tra le garanzie risultarono anche la proprietà di solo 1/3 del premio relativo al documentario *L'ospedale del delitto* (Comencini, 1950) e, infine, la non proprietà di *Terracotta* (1950), prodotto dalla *Do.Co. Film*. Tra tutte le produzioni, la *Documento Film* fu quella che maggiormente si affidò ai prestiti da parte della SACC, offrendo sempre come garanzia i propri documentari, sia realizzati direttamente che distribuiti. Nel periodo di applicazione della Legge Andreotti, infatti, la *Documento* ottenne nove prestiti da parte della SACC per un totale di oltre un miliardo di lire (Fig. 37).

⁴⁷⁶ Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro, Sezione per il Credito Cinematografico, Verbali del Comitato Esecutivo, Vol. I, 21 settembre 1950.

⁴⁷⁷ Ibidem., 2 aprile 1951.

⁴⁷⁸ Ibidem., 15 giugno 1951.

⁴⁷⁹ Ibidem., Vol. II, 30 novembre 1951.

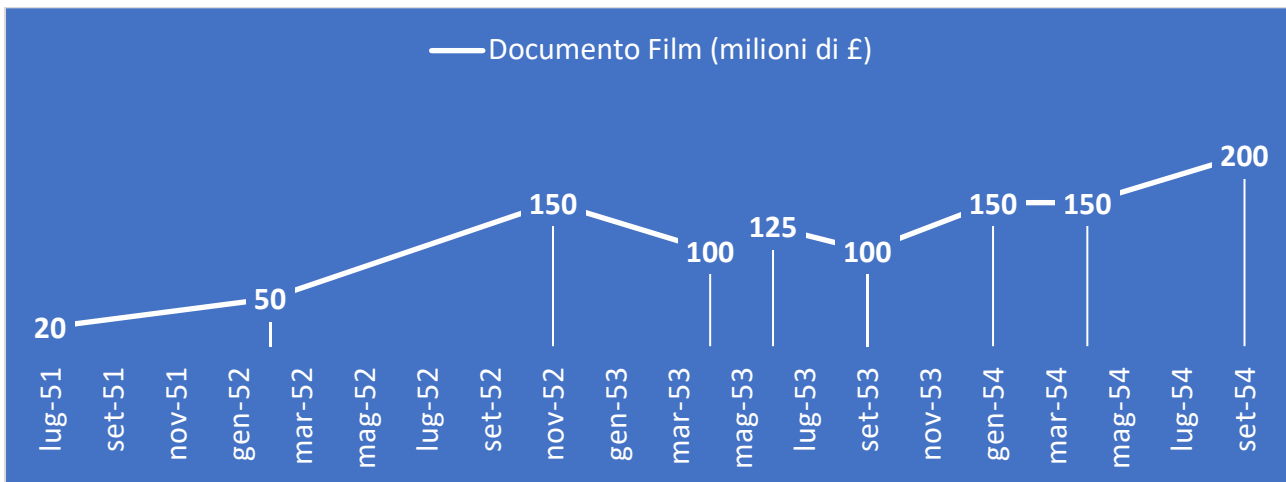


Fig. 37 Archivio Storico Banca Nazionale del Lavoro, Sezione per il Credito Cinematografico, Verbali Vol. I, II, III

Una così importante somma non sarebbe stata concessa se non ci fossero state garanzie di una produzione continuativa e, dunque, di un'ampia disponibilità di introiti derivanti dalla cessione dei contributi dei documentari. I prestiti furono, infatti, garantiti dalla cessione dei contributi di 184 documentari,⁴⁸⁰ per una media di incasso di circa cinque milioni e mezzo di lire ciascuno. Di fatto, come ribadito più volte da Jannotta durante le riunioni del GNPCA, gli introiti presumibili delle opere cinematografiche prodotte dalla Documento rappresentavano il valore stesso della società e – conseguentemente – la garanzia per ottenere i prestiti e poter impostare una produzione continuativa, malgrado le previsioni sugli incassi dei documentari che, comunque, mantenevano una certa dose di imprevedibilità. Furono queste le motivazioni che spinsero le maggiori case di produzione a proporre la DNC, stabilendo le quote di ogni associato sulla base della produzione degli ultimi tre anni. Così facendo, infatti, le case di produzione non perdevano valore e potevano continuare a garantire e – conseguentemente – richiedere i prestiti.

Nei rapporti con la SACC, la Documento Film era l'unica che riusciva a permettersi una continuità produttiva tale da potersi garantire prestiti così elevati. Solamente la SEDI, considerando anche il 1956, riusciva ad avvicinarsi a tali sovvenzioni, grazie – soprattutto – al cinegiornale Film Giornale Universale (Fig. 38).

⁴⁸⁰ Nelle garanzie furono compresi anche i premi per *Siamo tutti inquilini* (Mattoli, 1953) e *Dieci anni della nostra vita* (Marcellini, 1953).

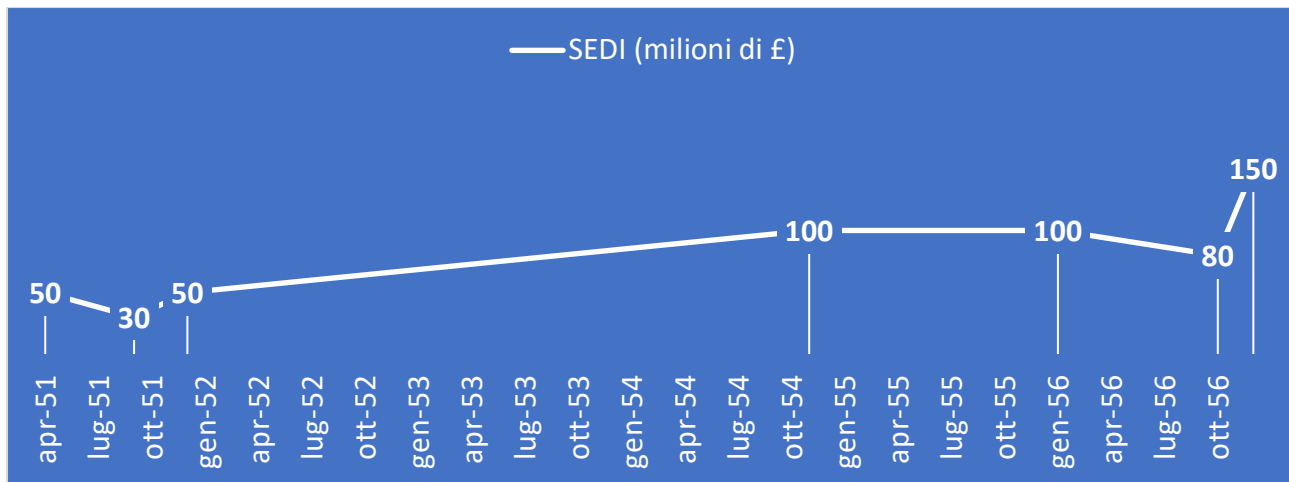


Fig. 38 Archivio Storico Banca Nazionale del Lavoro, Sezione per il Credito Cinematografico, Verbali Vol. I, II, III, IV

L'Istituto LUCE, invece, richiese finanziamenti per un totale di poco più di cento milioni di lire tra il 1950 e il 1953, dovendo però più volte ricorrere alla proroga dei termini di scadenza del prestito (Fig. 39). Dopo, infatti, i primi tre prestiti per un totale di 85.000.000 £, garantiti dalla cessione dei contributi di 30 documentari, durante il corso del 1952 per due occasioni fu costretto a richiedere la proroga del prestito. Successivamente, alla richiesta di prestito di 25.000.000 £ presentata in data 14 febbraio 1953, il relatore della Sezione invitò il comitato a considerare i rischi dell'operazione. In particolare, l'avvertimento riguardava l'esposizione del LUCE verso la SACC per un totale di 108.610.161 £, a cui corrispondevano all'incirca 46 milioni di lire di prestiti non coperti da garanzia. La richiesta venne – infine – accolta, subordinando la concessione alla dimostrazione da parte dell'Istituto di aver ricevuto un contributo della Presidenza del Consiglio⁴⁸¹ a valere sul fondo 1% istituito dalla Legge Andreotti.⁴⁸²

⁴⁸¹ Il contributo doveva avere un valore di 50.000.000 £. Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro, Sezione per il Credito Cinematografico, Verbali del Comitato Esecutivo, Vol. II, 14 febbraio 1953.

⁴⁸² Legge n. 958, 29 dicembre 1949, art. 30.

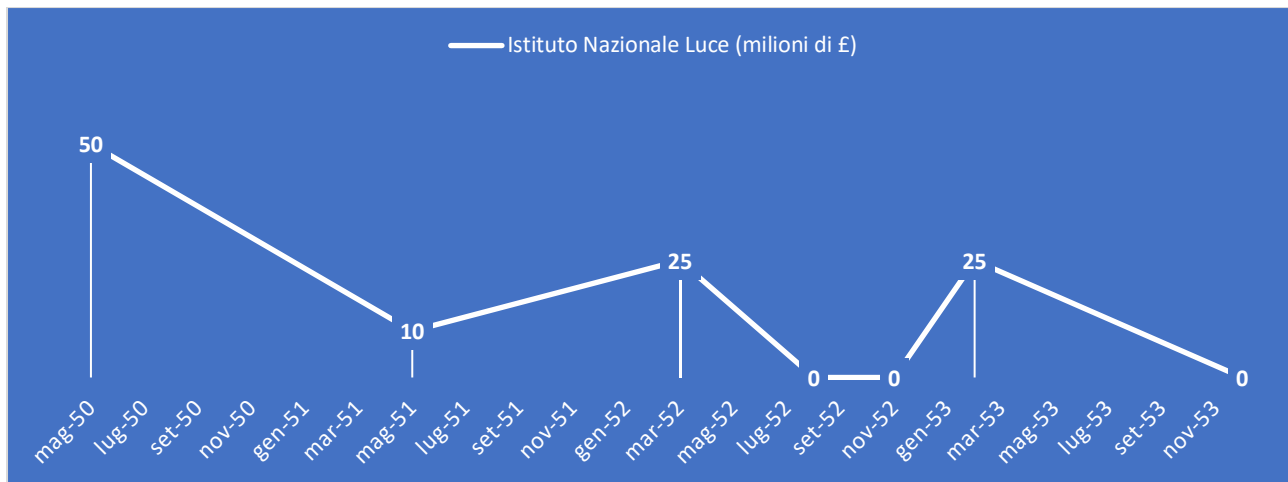


Fig. 39 Archivio Storico Banca Nazionale del Lavoro, Sezione per il Credito Cinematografico, Verbali Vol. I, II, III

La Phoenix Film chiese invece prestiti per un totale di poco più di 50.000.000 £ tra il 1950 e il 1952, fornendo come garanzie la cessione dei premi di circa 50 documentari di cui – molto spesso – disponeva solamente del 50% del premio. Infine, oltre a piccole operazioni di prestito relative a singoli produttori, l'unica altra casa di produzione capace di avvicinarsi alle quantità economiche richieste dalla Documento Film fu l'Astra cinematografica che – però – cominciò questo meccanismo di prestito sui premi maturati e maturandi delle proprie opere solamente dal 1956.

Se, come detto, le maggiori ditte potevano garantire i prestiti concessi dalla BNL attraverso una consistente e continuativa attività produttiva, molte produzioni furono costrette ad attendere diversi mesi prima di poter ricevere le somme dei premi da parte dello Stato. Nel consuntivo della Ragioneria dello Stato per gli esercizi finanziari coperti dalla Legge Andreotti, infatti, se nei primi tre anni di applicazione i pagamenti coprirono quasi tutte le voci di spesa, nei successivi tre anni, dove si assiste a un aumento della produzione e delle possibilità di sfruttamento del documentario, solamente il 50% degli introiti spettanti alle produzioni riusciva ad essere incassato (Fig. 40).

Consuntivi Ragioneria Generale dello Stato 1950 – 1955				
Esercizio	Capitolo di spesa	Denominazione	Pagamenti	Residui
1950-1951	. 184 IV	. 3% (1949)	-----	325.000.000
	. 184 V	. 2% (1949)	-----	40.000.000
1951-1952	. 169	. 3% (1949)	252.371.355	297.628.645
	. 170	. 2% (1949)	-----	15.000.000
1952-1953	. 171	. 3% (1949)	647.181.227	2.818.773
	. 172	. 2% (1949)	23.347.520	6.652.480
1953-1954	. 171	. 3% (1949)	927.383.516	1.943.203.484
	. 172	. 2% (1949)	46.970.535	695.489.465
1954-1955	. 182	. 3% (1949)	1.186.167.845	2.380.653.155
	. 183	. 2% (1949)	98.734.588	866.183.312
1955-1956	. 181	. 3% (1949)	-----	2.567.211.000
	. 182	. 2% (1949)	-----	600.000.000

Fig. 40 Ragioneria Generale dello Stato, Conto Consuntivo 1950-1955.

La stessa situazione si presentò anche per le attualità. Sempre nel 1953, primo anno in cui i residui di pagamento per i premi superarono gli effettivi pagamenti, Gualino chiese chiarimenti ad Andreotti sulle somme spettanti ai produttori di attualità, sottolineando:

«Attualmente, i fondi sui rispettivi capitoli [3% e 2%] sono esauriti, non avendo il Ministero del Tesoro provveduto agli stanziamenti integrativi per i due Esercizi 1951/1952 e 1952/1953.

Lo stanziamento di bilancio per l'Esercizio 1952/1953 è stato nel frattempo utilizzato per far fronte al pagamento dei contributi arretrati, maturati nei due esercizi precedenti 1950/1951 e 1951/1952.

Essi [produttori di attualità] hanno dovuto ricorrere largamente al credito bancario, per finanziamenti molto rilevanti superando in misura notevole i limiti massimi di credito. Pertanto, ogni ulteriore ricorso ad anticipi bancari è da considerarsi definitivamente escluso.

Questa gravissima situazione non può essere superata se non con un urgentissimo provvedimento di carattere eccezionale di stanziamento, non inferiore a 700 milioni, importo che parzialmente ricopre l'ammontare dei contributi governativi già maturati». ⁴⁸³

Se il Governo aggiungeva ogni volta alle previsioni di spesa ulteriori stanziamenti sulla base delle segnalazioni della SIAE, ciò comportava comunque un forte ritardo nei pagamenti che, come sottolineato da Eitel Monaco ai due presidenti della UNP e della UND, richiedeva immediate misure di revisione anche da parte dell'ANICA:

«1) Accelerare, d'accordo con l'Unione Industrie Tecniche, una severa relazione delle nuove iniziative di nuove Società improvvisate di produzione di films;
2) Contenere l'inflazione quantitativa dei film spettacolari e dei documentari;
3) Chiedere alla Banca Nazionale del Lavoro o ad altre Banche, forti stanziamenti per anticipazioni bancarie sui "premi", qualora le vicende parlamentari ritardino ancora l'approvazione dei fondi effettivamente occorrenti». ⁴⁸⁴

L'inflazione di nuove case di produzione senza un'adeguata struttura organizzativa, l'aumento delle opere documentarie sul mercato e, conseguentemente, il loro sfruttamento nelle sale cinematografiche, portarono dunque a molti ritardi nei pagamenti dei premi. Questa situazione causò, conseguentemente, un aumento dell'esposizione economica di alcune produzioni verso le Banche, provocando – come vedremo – i primi grossi fallimenti, come nel caso della Minerva Film e della collegata Excelsa. ⁴⁸⁵

Durante gli anni di applicazione della Legge Andreotti si assiste dunque a un aumento importante di tutti i parametri della cinematografia nazionale. In una congiuntura economica favorevole, dove gli aiuti economici dell'ERP portarono all'approvazione delle grandi riforme

⁴⁸³ Archivio Storico ANICA, Lettera di Renato Gualino a Giulio Andreotti, 1° aprile 1953.

⁴⁸⁴ Archivio Storico ANICA, Lettera di Eitel Monaco a Goffredo Lombardo e Franco Penotti, 10 marzo 1953.

⁴⁸⁵ Si veda Libero Bizzarri, Ivano Cipriani, *Salviamo dal fallimento il cinema italiano*, «Lavoro», a. IX, n. 22, 27 maggio 1956.

che segnarono lo sviluppo industriale del paese durante gli anni Cinquanta, le case di produzione a cortometraggio poterono contare sia sui premi governativi, sia sulle possibilità di sfruttamento delle opere nelle varie sale cinematografiche, riuscendo ad aumentare la produzione e a organizzarsi come categoria industriale nel già citato GNPCA. La propaganda dei documentari statunitensi sul Piano Marshall e – successivamente – la realizzazione di opere per conto del CdC,⁴⁸⁶ garantirono una posizione di forza all'interno del panorama documentario alla Documento Film e alla Astra Cinematografica, legate da contratti di esclusiva con le case di distribuzione statunitensi e, inoltre, economicamente organizzate per distribuire in proprio i documentari trattando direttamente con gli esercenti.

La doppia modalità di sfruttamento, tramite accordi con le case di distribuzione o direttamente con l'esercente, si rivelò infatti l'aspetto principale attraverso il quale poter immettere il documentario sul mercato. Essendo l'ammontare del premio legato agli incassi degli spettacoli, distributori ed esercenti cominciarono, però, a richiederne una parte per proiettare le opere, causando la dispersione delle risorse che, nell'ottica del Governo, avrebbero dovuto garantire una base economica ai produttori impegnatesi nell'industria documentaria. Inoltre, l'impatto del colore e dei nuovi formati panoramici aumentò il costo di realizzazione delle opere che, unito alle sempre maggiori richieste degli esercenti, comportò un ridimensionamento di alcune voci di spesa.

Riunitesi nel GNPCA, le produzioni tentarono di difendere i propri interessi cercando un'intesa per la formazione della DNC, organo che avrebbe permesso di slegarsi dalle imposizioni dei distributori e degli esercenti, organizzando per tutte le ditte l'immissione delle opere sul mercato, limitando anche la produzione. Nonostante, infatti, alcuni documentari riuscissero a incassare cifre decisamente elevate rispetto al costo di realizzazione, oltre il settanta per cento delle opere si mantenne su un incasso medio di sei milioni di lire, di cui solamente la metà destinato al produttore. Le posizioni acquisite da parte delle grosse ditte e – inoltre – il tentativo da parte delle medie e piccole di garantirsi maggiori fette di mercato ritardò però l'iniziativa della DNC che, nonostante l'atto di costituzione firmato in data 14 gennaio 1955, congelò la propria attività in attesa della nuova legislazione.

I differenti interessi all'interno del panorama documentario non permisero, inoltre, una modifica della legislazione vigente, causando il perdurare di una situazione che provocò un forte

⁴⁸⁶ Sui rapporti tra politiche economiche, organizzazione industriale e cinema documentario si veda Lee Grieveson, *Cinema and the wealth of nations: media, capital and the liberal world system*, University of California Press, Oakland 2018.



aumento della spesa dello Stato per i premi destinati ai produttori. A causa dei continui ritardi sui pagamenti, creatisi sia per l'aumento degli importi che per le difficoltà di previsione della spesa, molte produzioni si rivolsero alla SACC per ottenere prestiti e anticipi, garantendo l'importo con la cessione dei contributi governativi maturati e maturandi. Nella necessità di finanziare produzioni che avessero delle solide basi economiche, solamente le maggiori ditte di documentari poterono ottenere somme importanti per proseguire la propria attività, mantenendo nel mercato le proprie posizioni di forza e riuscendo a superare indenni la crisi industriale del 1956.

Capitolo 3. Record e inizio del declino (1955-1960)

L'industria cinematografica italiana attraversò, nel biennio 1955-1956, la sua prima crisi industriale dalla fine della guerra. Innanzitutto, la scadenza delle coperture garantite dalla legge Andreotti portò dapprima, alla proroga delle disposizioni per un anno e – successivamente – all'approvazione della nuova legislazione che, sostanzialmente, confermò l'impostazione andreottiana modificando solamente la regolamentazione relativa al cinema documentario. I ritardi nell'approvazione della legge n. 897 del 31 luglio 1956 causarono – però – un blocco della produzione nazionale (Fig. 41-42) e l'inasprimento delle critiche verso il Governo, accusato di non interessarsi ai problemi della cinematografia.

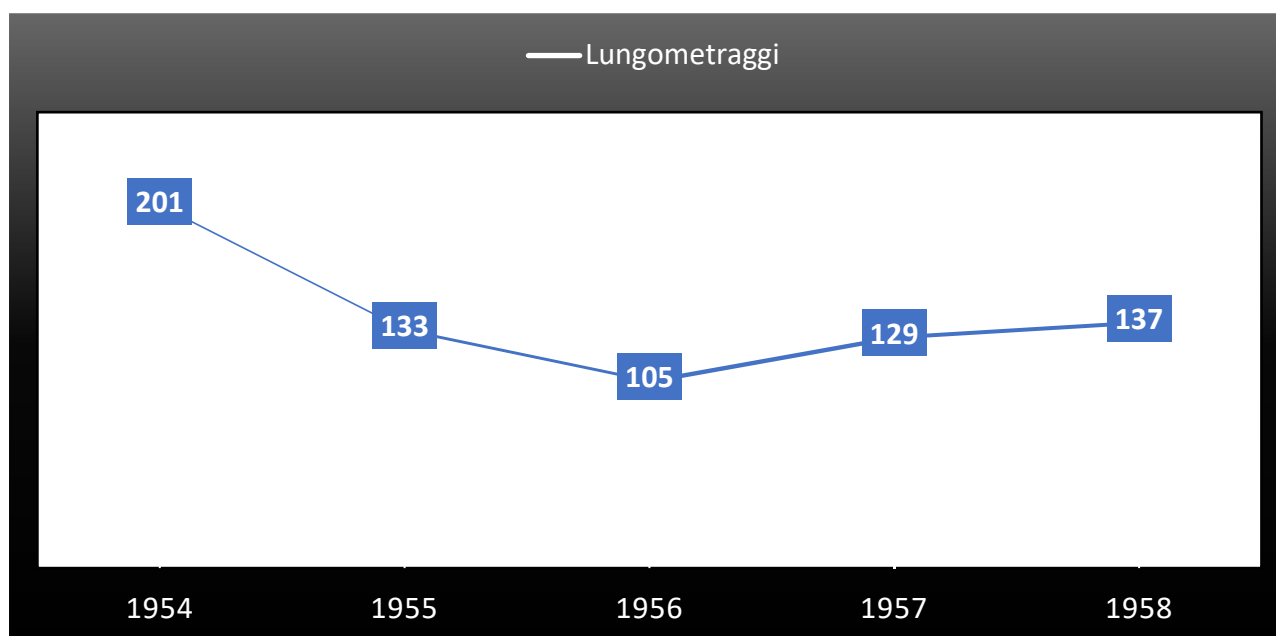


Fig.41 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1958. N.B: I dati si riferiscono alle pellicole approvate dalla Direzione Generale dello Spettacolo.

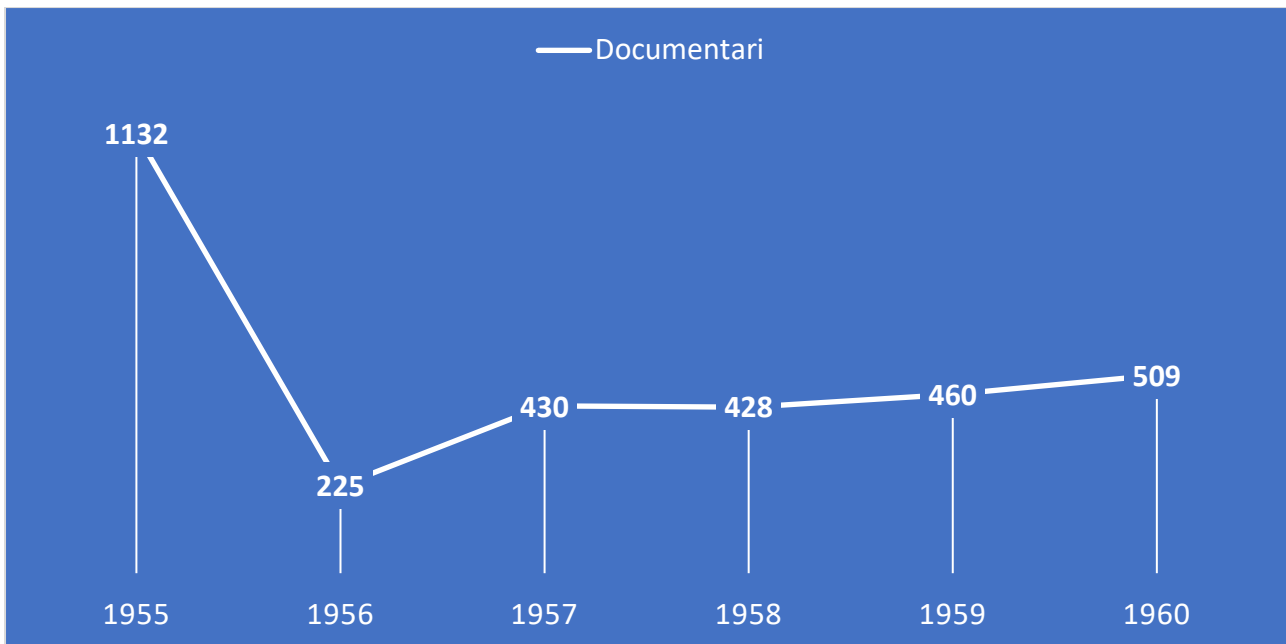


Fig. 42 Annuario dello Spettacolo, SIAE, 1958.

Nonostante l'evidente danno causato dalla *vacatio legis* dei primi mesi del 1955, vi furono anche altre motivazioni alla base della crisi, riconducibili ad alcune caratteristiche della struttura industriale della cinematografia italiana.

In primo luogo, la parcellizzazione della produzione nazionale, formata da tante piccole ditte senza adeguati mezzi finanziari e – di conseguenza – impossibilitate a perseguire una produzione continuativa, soprattutto con il progressivo aumento dei costi di produzione. I nuovi formati panoramici, l'aumento delle paghe degli attori nonché dei processi di sviluppo e stampa della pellicola, infatti, fecero lievitare il costo sostenuto dal produttore che, senza un adeguato incasso in sala, non riusciva a recuperare l'importo investito. Infine, l'aumento del numero di sale cinematografiche portò alla dispersione degli incassi, mentre nei cinema di prima visione continuarono a essere programmati film stranieri e – soprattutto – statunitensi. Durante tutti gli anni Cinquanta si assiste, infatti, al rinnovo degli accordi ANICA-MPEA, inaugurati per la prima volta nel 1951. Nonostante alcuni benefici che, come mostrato nel capitolo precedente, favorirono lo sviluppo tecnico e industriale della cinematografia nazionale, il rinnovo degli accordi nella seconda metà degli anni Cinquanta permise alle major di continuare a importare un grosso quantitativo di film. Malgrado la contrazione della loro produzione, le major riuscirono – dunque – a garantirsi una posizione di predominio che solamente sul finire degli anni Cinquanta cominciò a indebolirsi. A livello europeo, infine, le trattative per l'istituzione del

MEC portarono alla ricerca di un mercato cinematografico comune che, però, trovò nelle politiche protezionistiche dei paesi in gioco un limite che ne ritardò l'attuazione.

Anche il panorama documentario nazionale affrontò alcune delle problematiche sopra esposte, nel quale, però, si dispiegarono in maniera differente. Se, infatti, la fragile struttura industriale caratterizzò anche la produzione a cortometraggio, così come l'aumento dei costi dovuto ai nuovi formati, la causa principale del crollo della produzione fu dovuto dalla revisione del premio governativo, modificato sia nell'importo che – soprattutto – nella quantità di opere ammesse. L'aumento della spesa dello Stato vista nel capitolo precedente diventò, infatti, insostenibile per il Governo, portando a un intervento che – di fatto – causò la scomparsa del mercato su cui si basava il cinema a cortometraggio. Essendo l'unica fonte di guadagno per il produttore che – come mostrato – doveva dividere l'introito con distributori ed esercenti, la riduzione del premio portò alla scomparsa degli scandali che avevano condizionato il cinema documentario ma, contemporaneamente, al disinteresse per la circolazione delle opere in sala. Con la scadenza delle nuove disposizioni, infatti, tutti gli attori interessati alla produzione documentaria chiesero il ritorno al premio sulla percentuale degli incassi degli spettacoli, tentando di rivitalizzare una pratica cinematografica che aveva svolto un ruolo importante durante l'ultimo decennio. Infine, se da un lato gli accordi internazionali favorirono – in parte – l'esportazione dei documentari all'estero, dall'altro, le nuove disposizioni approvate dal Governo non permisero l'importazione delle opere straniere sul mercato italiano. Quest'ultimo, inoltre, condizionato dalle politiche censorie e dall'avvio delle trasmissioni televisive. Se le commissioni censura impattarono – in particolare – sulle possibilità di esportazione delle opere, l'avvento della televisione avviò un processo che, soprattutto dagli anni Sessanta, modificherà profondamente lo sviluppo del cinema documentario.

Il primo paragrafo di questo capitolo si concentrerà, dunque, sul contesto storico e sulle problematiche affrontate dal cinema documentario nella seconda metà degli anni Cinquanta. In prima istanza, valutando quale sia stato l'impatto degli accordi ANICA-MPEA sul mercato cinematografico nazionale e – in particolare – sul cinema a cortometraggio. Le diverse politiche attuate dalle major hollywoodiane sul finire del decennio, assieme alle iniziative portate avanti dall'ANICA, influirono infatti sulla diffusione del documentario italiano, sia a livello di importazioni che – soprattutto – di esportazioni. Il ruolo giocato dall'IFE, l'istituzione nata con gli accordi ANICA-MPEA del 1951 per l'esportazione delle opere nazionali nel mercato statunitense, nonché dell'UNITALIA e dagli accordi privati tra produttori e distributori, permisero infatti la diffusione del prodotto sui mercati europei o a forte immigrazione italiana,

non garantendo – però – un cospicuo ritorno economico come quello presente sul mercato interno.

L'importanza rivestita dalle regolamentazioni protezionistiche presenti nei vari paesi influenzò, invece, le trattative per l'Unione Cinematografica Europea (UCE). Il progetto dell'UCE, avviato già dalla fine degli anni Quaranta, puntò – infatti – a uniformare le diverse legislazioni presenti nei vari paesi, tentando in questo modo di facilitare lo sfruttamento delle opere costruendo un mercato cinematografico europeo, sulla scia dei colloqui tra i vari paesi per istituire la Comunità Economica Europea (CEE). Pensata come soluzione economica che potesse competere con l'industria hollywoodiana, le resistenze verso l'Unione – causate dalla reticenza di molti paesi a modificare le proprie legislazioni nazionali – comportarono, però, un ritardo nell'applicazione delle norme sancite dai Trattati di Roma. In Italia, infatti, l'ammissione ai premi governativi, nonché alla programmazione obbligatoria, non poteva essere concessa ai documentari stranieri e, nonostante alcune proposte del GNPCA, non fu modificata.

Infine, una legislazione censoria di epoca fascista e l'inizio delle trasmissioni televisive comportarono ulteriori sfide per l'industria documentaria nazionale. Il rischio di non essere ammessi ai benefici del premio governativo o del premio qualità indirizzò, infatti, la produzione verso tematiche che non incontrassero il divieto delle commissioni censura. Nonostante gli appelli nel tenere in considerazione il danno economico che una bocciatura o un ritardo nel giudizio avrebbe potuto causare, sia per contratti già avvenuti con i noleggiatori, sia per prestiti da parte degli istituti di credito, più di una volta i produttori furono comunque costretti ad effettuare tagli e modifiche alle proprie produzioni. Inoltre, le nuove modalità realizzative introdotte dalla televisione, nonché le differenti regolamentazioni in tema di censura, concorsero a influenzare il mercato. Assieme al successo dei documentari a lungometraggio e all'abolizione del contributo governativo sugli incassi del film, questi aspetti condizionarono gli ultimi anni del decennio, avviando una nuova fase per il documentario italiano.

Il secondo paragrafo analizzerà, invece, le vicende legislative nazionali, le problematiche emerse durante la stesura delle nuove disposizioni e le conseguenze che ne derivarono. Nel tentativo di limitare la spesa dello Stato e scoraggiare l'emergere di nuovi scandali, la I° Commissione Interni della Camera intervenne duramente sul sistema dei premi governativi, eliminando il premio sulla percentuale degli incassi del lungometraggio per sostituirlo con 120 premi qualità. Se il tentativo fu quello di evitare gli enormi guadagni che alcuni documentari avevano maturato negli anni precedenti, cercando – inoltre – di ridurre il quantitativo di opere realizzate annualmente,

nei fatti le nuove disposizioni non portarono a un ridimensionamento della produzione, rimasta – con l’eccezione del 1956 – sui livelli del quinquennio andreottiano.

Inoltre, i vari accordi intercorsi negli anni tra produzione, distribuzione ed esercizio, portarono all’imposizione di un minimo di cento passaggi del documentario in altrettante sale cinematografiche e – inoltre – all’inserimento di una specifica clausola che vietasse qualsiasi cessione di una parte del premio. Agli eccessi emersi durante l’applicazione della legge Andreotti fu posto rimedio con un intervento che, nella pratica, ridusse notevolmente il mercato documentario. Non potendo, inoltre, intervenire sui diritti acquisiti dai documentari ammessi ai vecchi benefici, l’intervento legislativo si limitò all’inserimento di alcuni *plafond* massimali, limitando gli introiti che – dalla prima proiezione in pubblico e per i successivi tre anni – queste opere avrebbero guadagnato.

I ritardi nell’approvazione delle nuove disposizioni causarono, però, un periodo di incertezza che si rifletté sull’intera industria. La seconda metà degli anni Cinquanta fu, infatti, caratterizzata da una serie di fallimenti che sancirono la prima crisi cinematografica del secondo dopoguerra. L’inflazione di case di produzione senza un’adeguata struttura economica alle spalle, nonché l’aumento dei costi produttivi e – conseguentemente – dell’esposizione di alcune ditte verso gli istituti di credito, resero ancora più fragile la già precaria struttura industriale nazionale. Il rischio di investimento, soprattutto nel cinema documentario, portò a una diminuzione degli introiti percepiti dalle produzioni e – di conseguenza – a una maggiore difficoltà da parte delle ditte nel ripagare i debiti contratti con le banche e, in particolare, con la SACC, rendendo necessario – alla scadenza della legge – una completa revisione delle disposizioni.

Infine, il terzo paragrafo si concentrerà sulle conseguenze del contesto e della nuova legislazione approvata sul mercato documentario. Alla riduzione della quantità di premi concessi non corrispose un abbassamento dei costi di produzione, rimasti sostanzialmente simili al quinquennio andreottiano. L’evidente differenza di importo tra i premi qualità a colori e quelli in bianco e nero portò, infatti, le produzioni a concentrarsi esclusivamente sui documentari a colori che – però – con l’aumento delle tariffe per la pellicola e con i nuovi formati panoramici si mantennero su un elevato costo produttivo. Le ditte, dunque, cominciarono a risparmiare sulle uniche voci di spesa che potevano essere tagliate e, in virtù dei cento passaggi minimi per l’ottenimento del premio, cominciarono a stampare un’unica copia dell’opera per farla circolare esclusivamente fino al raggiungimento delle cento sale.

Inoltre, come detto, le nuove disposizioni non portarono a una diminuzione della produzione annuale, comportando un elevato impegno economico da parte dei produttori privati a fronte di

un ridotto ritorno garantito dallo Stato. Di conseguenza, le decisioni delle commissioni adibite alla concessione dei premi qualità furono, da subito, criticate da tutti gli attori in gioco, arrivando fino all'annullamento dell'assegnazione del 1958 per alcune evidenti sviste burocratiche. Nonostante un generale innalzamento qualitativo, la maggior parte dei premi continuò a essere a vantaggio delle grosse produzioni, in virtù di un elevato numero di opere presentate per concorrere al premio. Inoltre, le produzioni continuarono a fruire dei premi sui documentari coperti ancora dalla vecchia legge. Le imminenti disposizioni provocarono, infatti, l'immissione sul mercato del maggior numero di opere possibili, cercando in questo modo di aggirare le nuove regole per i premi governativi, portando nel 1955 all'ammissione alla programmazione obbligatoria di 1132 documentari. Lo Stato continuò dunque a pagare i contributi su queste opere, spendendo in soli tre anni oltre quattordici miliardi di lire.

Par. 3.1. Una lotta impari

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'industria cinematografica italiana tentò di aprirsi ai mercati internazionali, cercando – in questo modo – di dare seguito agli accordi di coproduzione firmati negli anni precedenti. Nel cinema a lungometraggio, i nuovi accordi ANICA-MPEA non limitarono l'afflusso delle opere statunitensi che, nonostante la contrazione della produzione, si mantenne alto fino alla fine degli anni Cinquanta.

Nel cinema documentario, invece, l'attività della IFE e della UNIEF favorirono la circolazione delle opere. Le esportazioni, infatti, per quanto limitate rispetto alla totalità della produzione, aumentarono durante la seconda metà degli anni Cinquanta. Le importazioni, invece, oltre alle problematiche relative al mercato statunitense, ebbero difficoltà anche per quanto riguardava le cinematografie europee. Le differenti legislazioni protezionistiche presenti in Italia limitarono, infatti, l'arrivo dei documentari stranieri. Quest'ultimi, non potendo ricevere i premi o essere ammessi alla programmazione obbligatoria, erano – di fatto – esclusi dal mercato documentario nazionale.

Nonostante l'UCE rappresentasse – almeno per Eitel Monaco – un obiettivo fondamentale dal punto di vista economico che, inoltre, avrebbe permesso alla cinematografia europea di arrivare a livello di quella statunitense,⁴⁸⁷ i negoziati per una legislazione condivisa dai vari paesi non portarono a un accordo, limitando la circolazione delle opere. Per i documentari, nonostante le trattative all'interno della «Commissione sulle transazioni invisibili» dell'OECE per armonizzare le varie regolamentazioni, agli inizi degli anni Sessanta ancora nessun accordo era stato trovato. Alle problematiche relative ai mercati stranieri si aggiunsero, nel mercato nazionale, l'avvio delle trasmissioni televisive e l'inasprimento delle politiche censorie. Entrambi questi aspetti, con modalità e impatto differenti, comportarono un rinnovamento nella produzione documentaria, avviando contemporaneamente un processo che vedrà questa pratica sempre meno protagonista del mercato cinematografico nazionale.

⁴⁸⁷ «L'UEO cinematografica è quanto si deve maggiormente desiderare nel nostro campo, dal punto di vista economico. Si avrebbe una circolazione di 30.000 sale, un gettito annuale di 450 miliardi, e in complesso, una situazione che ci porrebbe sul piano degli Stati Uniti», Piero Faggioni, *Auspica l'UEO*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 59, 25 maggio 1955, p. 375.

i. Accordi ANICA-MPEA

Come mostrato nel capitolo precedente, all'inizio degli anni Cinquanta fu firmato il primo accordo cinematografico tra l'ANICA e la MPEA che, nel corso del decennio, fu più volte riconfermato con alcune variazioni. Dopo un primo rinnovo avvenuto nell'aprile del 1953, nel giugno del 1954 vi fu un'ulteriore conferma con, però, alcune modifiche. Se, fino a quel momento, le major potevano riportare ogni anno negli Stati Uniti la metà dei fondi bloccati dalla così detta leggina di Andreotti, con la nuova regolamentazione la cifra fu pattuita in tre milioni di dollari per ogni stagione cinematografica.

Inoltre, il rimanente poteva essere utilizzato per il 40% in attività cinematografiche in Italia, il contingente annuo di film importabili dalle major fu mantenuto sulla cifra di 225 film nuovi all'anno, mentre il contributo del 12,5% sui fondi rientranti negli Stati Uniti destinato alla IFE venne abolito.⁴⁸⁸ Nonostante il calo della produzione statunitense, dovuta sia alla già citata sentenza Paramount che – inoltre – all'espansione della televisione, che già nel 1955 cominciò le prime trasmissioni a colori, il rapporto tra produzione e importazioni statunitensi in Italia si mantenne alto fino al 1959 (Fig. 43), per poi ridursi in virtù dei nuovi accordi ANICA-MPEA.

Produzione e importazioni film USA in Italia		
	Produzione USA	Importazioni
1951	411	268
1952	353	258
1953	378	287
1954	294	314
1955	281	232
1956	311	184
1957	363	254
1958	327	233
1959	236	235

Fig. 43 Tabella presente in Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 81

⁴⁸⁸ Si veda *La funzione dell'I.F.E. e gli accordi italo-americani*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 109, 2-3 agosto 1954, pp. 1-2.

Se con l'approvazione degli accordi furono limitate le importazioni di film statunitensi da parte delle major, dividendo le quote tra un massimo di 205 film importabili dalla MGM, dalla Fox, dalla Paramount, dalla Columbia, dalla Rko, dalla Universal, dalla Warner Bros, dalla Allied Artist e dalla Republic, mentre il restante dalla United Artist, nessuna limitazione fu – però – posta alle importazioni effettuate dai distributori italiani.

Nel mercato nazionale continuarono, infatti, a circolare i vecchi film importati⁴⁸⁹ che, assieme alle 225 nuove produzioni, portarono la MPEA a dichiarare che il rinnovo degli accordi di fatto avesse liberato il mercato italiano dai vincoli imposti alla produzione statunitense.⁴⁹⁰ Ciò nonostante, negli ultimi anni del decennio vi fu un progressivo aumento della quota di mercato a favore del film italiano (Fig. 44). Questo fenomeno, da un lato fu il frutto – come detto – della diminuzione della produzione statunitense, alla quale le filiali delle major rispose distribuendo le opere italiane,⁴⁹¹ dall'altro, fu causato dalla maggiore presenza dei film italiani nelle sale di prima visione.⁴⁹²

Quote di mercato Italia-Usa (Spesa del pubblico)		
Anno	Italia	Usa
1954	39,0 %	53,3 %
1956	19,7 %	66,9 %
1958	30,9 %	53,1 %
1960	50,6 %	35,6 %
1962	52,2 %	36,6 %

Fig. 44 Annuario statistico SIAE 1960

Nel mercato statunitense, invece, la creazione della IFE per la distribuzione delle opere italiane si rivelò più problematica del previsto. Oltre, come detto, alla difficoltà di penetrare nel mercato

⁴⁸⁹ «Una imponente massa di film americani sarà dunque riversata sul nostro mercato senza che venga preso alcun concreto provvedimento per vuotarlo dai film americani diventati vecchi e vecchissimi [...]», Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 142.

⁴⁹⁰ «[...] according to the [Motion Picture Export] Association, the new agreement assures virtually a free market for United States film in Italy», articolo del *Film Daily Year Book*, ora in Marina Nicoli, Peter Miskell, *From Outsiders to Insiders? Strategies and Practices of American Film Distributor in Postwar Italy*, cit., p. 558.

⁴⁹¹ «The declining numbers of US films being produced by the Hollywood studios meant that if they were to maintain their share of this growing market, US firms needed to secure distribution rights to more Italian pictures», *Ibidem*.

⁴⁹² Vittorio Spinazzola individua in questo passaggio anche un cambiamento di prospettiva nella produzione nazionale, indirizzatasi più su “film per le persone” che “film sulle persone”. Si veda, Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985.

cinematografico d'oltre oceano⁴⁹³ e alla reticenza nell'utilizzare i finanziamenti garantiti dalla MPEA, denaro che l'Italia doveva restituire, con i nuovi accordi del 1954 la percentuale del 12,5% destinata all'organizzazione venne definitivamente abolita. Al 31 luglio del 1956 furono infatti distribuiti dalla IFE un totale di 131 lungometraggi, cifra nettamente inferiore rispetto alla controparte statunitense.

Per quanto riguardava la produzione documentaria, invece, le dinamiche furono opposte. Non potendo partecipare all'assegnazione del premio governativo, nonché all'ammissione alla programmazione obbligatoria, le importazioni di documentari si mantennero piuttosto basse, mentre, almeno fino al 1955, le esportazioni videro un costante aumento, mantenendosi – per quanto riguardava il mercato statunitense – su cifre più alte rispetto alle importazioni (Fig. 45).

Importazioni ed esportazioni cortometraggi in Italia (solo Stati Uniti)						
	1952	1953	1954	1955	1956	1957
Importazioni	24	15	7	9	22	20
Esportazioni	5	18	28	42	-	7

Fig. 45 Archivio Storico ANICA, Archivietto, Cineteca Lucana

Durante tutti gli anni Cinquanta, infatti, l'esportazione dei documentari italiani vide – oltre agli Stati Uniti – la Francia, la Germania e il Portogallo come maggiori beneficiari (Fig. 46), a differenza del quinquennio precedente dove figuravano anche Svizzera e Inghilterra tra i maggiori mercati per l'esportazione del documentario. La costruzione di un mercato comune europeo, infatti, indirizzò l'industria cinematografica italiana verso un maggiore scambio con i paesi membri, interessando anche la circolazione dei documentari. Se, da un lato, gli accordi di interscambio cinematografico favorirono l'esportazione di queste opere,⁴⁹⁴ dall'altro la massiccia presenza di emigrati italiani in questi paesi portò a una maggiore diffusione delle opere nazionali.⁴⁹⁵

⁴⁹³ Libero Bizzarri e Libero Solaroli individuarono la causa della scarsa penetrazione del mercato da parte dei film italiani, nella proprietà delle sale cinematografiche. In un mercato dove le sale di prima visione appartenevano, infatti, alle stesse major, difficile sarebbe stato per le produzioni straniere ottenere ottimi incassi senza il passaggio nelle sale di first-run.

⁴⁹⁴ Nel 1952 venne ad esempio siglato l'accordo tra Germania e Italia.

⁴⁹⁵ «Le speranze e i progetti degli emigrati meridionali erano concentrati in due direzioni: verso il cuore industriale del nord Europa, in particolare verso la Germania occidentale; e verso le grandi città dell'Italia settentrionale. [...] La Germania sostituì rapidamente la Svizzera come destinazione privilegiata degli emigranti italiani», Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 589.

Benestare all'esportazione - Cortometraggi Italiani				
	1954	1955	1956	1957
Argentina	=	=	=	15
Belgio	8	12	8	9
Canada	4	21	6	4
Francia	6	35	7	26
Germania Occidentale	11	35	51	58
Inghilterra	8	12	2	=
Olanda	8	4	10	20
Portogallo	50	60	25	57
Stati Uniti	28	42	=	7
Svizzera	16	30	5	21
Totale	139	251	114	217

Fig. 46 Archivio Storico ANICA, Archivietto, Cineteca Lucana

Sia il mercato comune europeo, sia la creazione dell'IFE e – successivamente – dell'UNIEF,⁴⁹⁶ contribuirono ad ampliare, nella seconda metà degli anni Cinquanta, gli scambi e la circolazione dei documentari. Per le importazioni, le diverse regolamentazioni a tutela della produzione nazionale, incentrate sia sul sostegno economico che sulla protezione del mercato, limitarono l'arrivo delle opere. Per le esportazioni invece, sia l'attività delle organizzazioni menzionate sia – soprattutto – gli accordi privati tra produzione e distribuzione dei vari paesi, portarono a una maggiore diffusione dei cortometraggi nazionali nei vari paesi. Ciò nonostante, alcuni aspetti ne limitarono comunque la circolazione e, in particolare, le leggi censorie e l'avvento della televisione concorsero a condizionare profondamente l'industria, contribuendo a modificarne la fruizione e la realizzazione.

⁴⁹⁶ Creata nel 1953, i due scopi principali dell'associazione furono: 1) organizzazione di un ufficio di assistenza tecnico-commerciale per l'esportazione, in grado di fornire a tutti i produttori dati statistici, informazioni e notizie sui mercati mondiali; 2) incremento delle esportazioni del film in italiano nei territori di più difficile collocamento. Si veda Anica, *L'industria cinematografica italiana 1953*, Roma 1954, pp. 72-73.

ii. *I Rapporti con l'Europa*

I primi incontri tra i vari rappresentanti delle cinematografie per la creazione di una «Unione Cinematografica Europea» cominciarono durante la seconda metà degli anni Cinquanta, in conseguenza sia dell'evoluzione delle politiche volte alla creazione del «Mercato Europeo Comune» (MEC), sia per strutturare maggiormente gli accordi di coproduzione che dall'inizio del decennio avevano caratterizzato una parte delle politiche cinematografiche di Italia, Francia, Germania e Spagna. Inaugurati nel 1949 dopo l'accordo Italo-Francese tra la Direzione Generale dello Spettacolo e il Centre National de la Cinématographie, gli accordi di coproduzione nacquero sia in risposta alle politiche cinematografiche aggressive degli Stati Uniti, sia dall'esigenza delle industrie europee di espandere i propri mercati, anche nell'ottica di aggirare le barriere doganali.⁴⁹⁷

Se, nel cinema a lungometraggio, questi accordi portarono alla produzione di diverse opere nel corso degli anni Cinquanta, nel panorama documentario raramente furono realizzate opere in coproduzione. Inoltre, come sottolineato nella «Relazione sull'attività dell'ANICA», fino al 1953 poco o nulla era stato fatto dall'iniziativa privata per quanto riguardava l'esportazione del cinema documentario. Nonostante, infatti, «una vasta riserva di cortometraggi a colori, che nessun altro Paese ha, e che costituirà una piccola miniera per la televisione a colori»,⁴⁹⁸ fino a quel momento solamente l'IFE e l'UNITALIA si erano interessate al problema. L'IFE, come detto, provando a concludere accordi per la trasmissione delle opere sulla televisione americana,⁴⁹⁹ l'UNITALIA divulgando i documentari e le attualità tramite le «Settimane del film italiano» organizzate nei vari paesi. Come, infatti, evidenziato nella Relazione:

«Mentre l'attualità, e di ciò ne diamo ben volentieri atto ai nostri amici specializzati in questo settore, ha già iniziato questa attività di scambi con l'estero, la quale dovrà tuttavia essere ulteriormente incrementata, impedimenti tecnici non hanno ancora reso possibile l'attivazione sia pur modesta degli scambi dei documentari».⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ «They were an increasingly common form of film-production in post-war decades that potentially enabled film producers to jump tariff barriers [...] Co-productions were the “European way” to reach international audience», Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit., p. 170.

⁴⁹⁸ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana 1953*, cit., p. 29.

⁴⁹⁹ Le trattative prevedevano la distribuzione di 250 documentari tramite la televisione e i circuiti non cinematografici ed educativi. Sulle vicende dell'IFE si rimanda a Lorenzo Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano*, cit., pp. 107-122.

⁵⁰⁰ Anica, *L'industria cinematografica italiana 1953*, cit., p. 56.

Secondo la Relazione, due furono gli aspetti che maggiormente impedirono questa diffusione, nonostante vi fosse nel mondo il «vivissimo desiderio dei nostri connazionali all'estero, delle nostre rappresentanze diplomatiche e degli stessi esercenti, giornalisti ed importatori esteri» di vedere proiettati documentari e attualità del proprio paese. Da un lato, il costo delle copie e delle spese di distribuzione, dall'altro, la struttura dell'industria documentaria, non organizzata per una diffusione del prodotto su scala europea e mondiale. Ciò nonostante, se le esportazioni nella prima metà degli anni Cinquanta videro nel 1951 un'annata proficua - 181 permessi - nella seconda metà degli anni Cinquanta vi fu un ulteriore aumento (Fig. 47), che portò alle 279 esportazioni del 1955 per un introito totale di circa 250 milioni di lire.

Esportazione di cortometraggi italiani		
Anno	Permessi	Proventi (milioni di lire)
1954	155	38,25
1955	279	75
1956	144	30,3
1957	254	37
1958	84	11,2
1959	163	26
1960	154	35,5
Totale	1233	253,25

Fig. 47 Dati presentati durante la discussione per l'approvazione della Legge Corona 1965.

Nonostante l'esiguo ritorno economico, soprattutto se paragonato con gli introiti del mercato nazionale, le azioni intraprese dalla IFE e dalla UNITALIA portarono, seppur in misura contenuta, a una maggiore apertura verso i mercati cinematografici esteri e - soprattutto - verso quei paesi a forte immigrazione italiana.

Diversa fu invece la situazione per quanto riguardava l'importazione di opere straniere (Fig. 48) che, almeno fino agli ultimi anni del decennio, si limitò a poche decine per poi incrementare notevolmente dal 1958 e arrivare - nel 1960 - ai 154 documentari importati, pareggiando le esportazioni.

Importazione cortometraggi esteri	
Anno	Permessi
1954	9
1955	9
1956	26
1957	25
1958	76
1959	114
1960	154

Fig. 48 Dati presentati durante la discussione per l'approvazione della Legge Corona 1965.

Questa notevole differenza tra esportazioni e importazioni fu causata, principalmente, dalla impossibilità per i documentari stranieri di essere ammessi alle provvidenze governative e alla programmazione obbligatoria. Essendo ammissibili solamente le opere «[...] girate integralmente in Italia, da imprese italiane, con personale tecnico artistico in prevalenza italiano»⁵⁰¹ e, inoltre, non essendo prevista alcuna clausola negli accordi di coproduzione che derogasse alle regolamentazioni sul cinema a cortometraggio, per molti anni l'importazione di documentari fu una pratica inutilizzata.

A seguito di questa situazione, una proposta che mirasse ad aprire il mercato italiano ai documentari stranieri fu presentata dalla minoranza del GNPCA durante il corso del 1954. La proposta prevedeva, infatti, la possibilità ogni tre documentari esportati, di importarne uno straniero. L'opera importata sarebbe stata agli effetti di legge nazionale e – dunque – ammissibile ai premi governativi, garantendo un introito notevole per l'importatore in quanto le spese sarebbero state solamente quelle relative alla stampa delle copie e al doppiaggio. Come detto, essendo le provvidenze governative per il cinema documentario l'unico introito disponibile per il produttore, un documentario non ammissibile ai premi non avrebbe avuto mercato e – dunque – le opere straniere non venivano importate.

Le modifiche approvate con la legge del 1956 non portarono innovazioni in questo ambito ma, contemporaneamente, le trattative all'interno dell'Organizzazione Europea di Cooperazione

⁵⁰¹ Legge n. 958, 29 dicembre 1949, *Disposizioni per la cinematografia*, art. 8.

Economica (OECE), nonché quelle per l'istituzione della Comunità Economica Europea (CEE) e del MEC, cominciarono a riguardare anche la cinematografia. Durante le riunioni del Comitato delle «Transazioni invisibili»⁵⁰² dell'OECE, infatti, fu proposto per i «Film di cortometraggio, documentari o a carattere educativo» di studiare «la possibilità di abolire ogni restrizione posta all'importazione e allo sfruttamento di questi film o, quanto meno, del film a carattere documentario o educativo».⁵⁰³ Anche nella successiva riunione tenutasi a Monaco tra i rappresentanti cinematografici di Italia, Francia e Germania, nell'ambito delle trattative per una «zona di libero scambio italo-franco-tedesca» si auspicò «l'abolizione delle molte procedure burocratiche che ancora oggi rallentano lo scambio delle pellicole, nonché, l'immediata totale liberazione degli scambi dei films in lingua originale, dei film didattici o culturali, dei documentari artistici o di attualità».⁵⁰⁴

Nelle successive riunioni del Gruppo di esperti,⁵⁰⁵ la proposta fu elaborata e – nei riguardi dei film a carattere educativo-didattico – fu chiesta la totale liberalizzazione degli scambi, mentre per i cortometraggi di informazione e documentazione fu richiesta «la riduzione del periodo di programmazione obbligatoria esistente in taluni paesi (compresa l'Italia), nonché l'ammissione di un certo numero di film stranieri alla libera circolazione nei singoli paesi, accordando ad essi gli stessi benefici previsti per i cortometraggi di produzione nazionale».⁵⁰⁶

In particolare, furono definite tre categorie: A) «Film a carattere educativo», B) «Film d'informazione e di documentazione», C) «Film a carattere spettacolare». Per le opere della categoria 'A', fu chiesta la liberalizzazione totale del mercato, lasciando ai ministeri competenti il compito di decidere quali e per quale uso fossero destinati. Per le opere della categoria 'C', comprendenti i disegni animati, gli sketch comici, i numeri di varietà, fu disposta la loro classificazione come film a lungometraggio. Infine, per la categoria 'B', non essendo presente una definizione comune a tutti i paesi su quali film a cortometraggio potessero essere considerati

⁵⁰² Tra le «Transazioni invisibili» furono infatti inserite «Pellicole già impressionate di carattere commerciale, informativo, educativo ecc... (noleggio, canoni cinematografici, sottotitoli, spese di doppiaggio e di stampa delle copie», si veda il Trattato che istituisce la Comunità Economica Europea, *Elenco delle transazioni invisibili*, Allegato III.

⁵⁰³ Si veda, *Prospettive per la liberalizzazione degli scambi cinematografici europei*, «Giornale dello spettacolo», a. XIII, n. 8, 2 marzo 1957, p. 1.

⁵⁰⁴ *A Monaco prosegue l'esame per il mercato comune del film*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 12, 30 marzo 1957, p. 1.

⁵⁰⁵ Presieduto da Jaques Flaud, Direttore Generale della Cinematografia francese, il Comitato era composto da: G. Schwarz e Schone (Germania), K. Stangl e E. Lobinger (Austria), A. Coessens (Belgio), Dalgaard-Olsen (Danimarca), J. Flaud e H. Durand (Francia), N. De Pirro e B. Orta (Italia), P.B.M. James (Inghilterra), Mauerhofer (Svizzera).

⁵⁰⁶ Fabio de Luca, *Le transizioni invisibili al comitato permanente dell'OECE*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 39, 2 novembre 1957, p. 1.

d'informazione e documentazione,⁵⁰⁷ fu proposto innanzitutto di considerare «tutti quelli che, per la durata limitata, possono essere abbinati ad un film di lungometraggio, come complemento di programma»,⁵⁰⁸ facendo rientrare in questa categoria le attualità e tutti i film documentari.

I maggiori impedimenti alla liberalizzazione degli scambi di queste opere furono individuati sia nelle politiche di sostegno economico applicate da ogni singolo paese, sia nelle regolamentazioni relative alle proiezioni obbligatorie presenti in Italia e Francia. Se – infatti – da un lato, erano presenti sovvenzioni dirette da parte dello Stato per la realizzazione di documentari, è il caso di Belgio e Inghilterra, o sotto forma di premi qualità, è il caso di Francia e Italia, dall'altro, in questi ultimi due paesi erano presenti rispettivamente 180 giorni di programmazione obbligatoria e proiezione di almeno un film francese in ogni programma che prevedesse un documentario di complemento. Infine, in Italia l'esercente aveva diritto all'abbuono del 2% nel caso proiettasse il documentario nazionale.

Per migliorare la fruizione delle opere e avvicinare le diverse legislazioni, il comitato suggerì:

- di ridurre le quote di film nazionali per questa categoria di film;
- di ammettere ogni anno un numero di film, di questo tipo, proporzionato alla produzione di ogni altro Paese membro;
- di accordare i vantaggi riconosciuti per i propri film nazionali ai film stranieri di questa categoria. E cioè far beneficiare anche la produzione straniera dei premi riservati alla produzione nazionale, concedendo gli stessi vantaggi fiscali.⁵⁰⁹

Sulla base di queste trattative, nell'art. 106 del Trattato di istituzione della CEE, relativo alle «transazioni invisibili», i paesi si impegnarono ad autorizzare «[...] i pagamenti relativi agli scambi di merci, di servizi e di capitali, come anche i trasferimenti di capitali e di salari», evitando di «[...] introdurre nei loro rapporti nuove restrizioni per i trasferimenti relativi alle transazioni invisibili». ⁵¹⁰ Come conseguenza, all'Assemblea parlamentare europea dell'ottobre del 1958 si costituì il «Gruppo parlamentare del cinema» con presidente il Sen. Guglielmone, con il duplice

⁵⁰⁷ Alcuni paesi definivano infatti queste opere per legge, altri per la loro destinazione d'uso.

⁵⁰⁸ *Schema di relazione in materia di scambi cinematografici approvato dal Comitato delle «Transazioni invisibili» presso l'OECE*, «Rassegna dello Spettacolo», a. V, n. 3, maggio-giugno 1957, p. 16.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Trattato che istituisce la Comunità Economica Europea, Art. 106.

scopo di armonizzare le legislazioni dei vari paesi aderenti e favorire la produzione e la circolazione delle opere cinematografiche.⁵¹¹

Se l'istituzione della CEE portò a una graduale apertura del cinema documentario ai mercati esteri, «[...] la questione dell'armonizzazione dei diversi sistemi di aiuto statale, su cui nessuna cinematografia, tranne inizialmente la Germania, è disposta a cedere di un passo»,⁵¹² limitò l'impatto delle nuove regolamentazioni. All'ordine del giorno del «Comitato delle transazioni invisibili» tenutosi a Parigi nel 1960, si prospettò – infatti – la soluzione di «ridurre in ciascun Paese i contingenti allo schermo, considerando nazionali i documentari prodotti nell'ambito dell'OECE, eventualmente anche al fine dell'ammissione alle provvidenze previste dai singoli ordinamenti legislativi».⁵¹³

Ancora, dunque, all'inizio degli anni Sessanta, gli impegni sottoscritti nel trattato di Roma e le disposizioni del MEC interessanti le varie cinematografie erano rimasti sulla carta. Da un lato, per le pressioni statunitensi che videro nel progetto un concorrente alla loro industria,⁵¹⁴ non a caso la MPEA organizzò una conferenza europea pochi mesi dopo l'approvazione del trattato,⁵¹⁵ dall'altro, per l'interesse dei vari paesi nel salvaguardare e proteggere la propria cinematografia nazionale.⁵¹⁶ Se, infatti, il presidente della MPEA Johnston richiamava, nell'anno di approvazione del Trattato di Roma, l'unità dei produttori e distributori americani contro l'eventuale creazione di un mercato cinematografico europeo,⁵¹⁷ non di meno la paura di uno «snaturamento culturale e artistico della produzione cinematografica nazionale»,⁵¹⁸ rimandò le decisioni sugli impegni presi.

⁵¹¹ *Gruppo parlamentare del cinema a Strasburgo*, «Giornale dello spettacolo», a. XIV, n. 40, 25 ottobre 1958, p. 1.

⁵¹² Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 97.

⁵¹³ *Riunione a Parigi in sede OECE per la liberalizzazione degli scambi*, «Giornale dello spettacolo», a. XVI, n. 11, 19 marzo 1960, p. 1.

⁵¹⁴ «[...] gli esponenti dell'industria americana, minacciano di ritirarsi dalla Fiapf quando il progetto viene presentato in quella sede, accusando gli industriali europei di voler costituire un cartello contro il loro cinema», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 96.

⁵¹⁵ «La conferenza [...] ha messo in chiara evidenza l'esistenza d'una solida ed attiva organizzazione per la conquista dei mercati esteri in Francia, Inghilterra, Italia, Germania, Scandinavia: come si può parlare ancora di libertà di commercio e di libera concorrenza quando sono noti i poteri politici e commerciali di tale organizzazione?», Peter Bächlin, *Il cinema come industria*, cit., p. 78.

⁵¹⁶ Si veda *Nulla di fatto a Bonn dopo i colloqui col Ministro Erhard*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 7, 22 febbraio 1958, p. 1, Libero Bizzarri, *Il cinemercato comune*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. II, 6 luglio 1957, p. 4.

⁵¹⁷ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, cit., p. 110.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

iii. *Censura e televisione*

Oltre alle difficoltà relative all'importazione e all'esportazione dei documentari che – nonostante alcune iniziative – limitarono le possibilità di circolazione delle opere, il cinema italiano del secondo dopoguerra ha dovuto fare i conti con una invasiva politica censoria, concessa da una legislazione fascista mantenuta colpevolmente in vigore fino al 1962.

Le disposizioni in materia di censura approvate dell'Assemblea costituente nella già citata legge del 1947, infatti, sebbene non prevedessero più l'obbligo di revisione della sceneggiatura, nel complesso ricalcarono quelle previste dal Regio Decreto n. 3287 del settembre 1923.⁵¹⁹ Inoltre, l'art. 21 comma VI della Costituzione, il quale vietava «le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli, e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume», nonché gli articoli 529⁵²⁰ e 528⁵²¹ del Codice penale, indicanti rispettivamente la definizione di osceno e le pene previste in caso di messa in scena o distribuzione di spettacoli considerati osceni, portarono alla negazione del nulla osta di proiezione in pubblico nei casi di riproduzione:

- a) di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza;
- b) di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali;
- c) di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitino all'odio tra le varie classi sociali;
- d) di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e

⁵¹⁹ Per un'attenta ricostruzione delle vicende si rimanda a Mino Argentieri, *Quando i dinosauri furono svegliati*, in Tatti Sanguineti (a cura di), *Italia Taglia*, Transeuropa, Milano 1999, pp. 252-268.

⁵²⁰ «Agli effetti della legge penale, si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Non si considera l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto», art. 529 Codice penale.

⁵²¹ «Chiunque, allo scopo di farne commercio o distribuzione ovvero di esporli pubblicamente, fabbrica, introduce nel territorio dello Stato, acquista, detiene, esporta, ovvero mette in circolazione scritti, disegni, immagini od altri oggetti osceni di qualsiasi specie, è soggetto alla sanzione amministrativa pecuniaria», art. 528 Codice penale.

medianici, e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto.⁵²²

Nel panorama documentario,⁵²³ l'importanza – come detto – dell'ottenimento del premio governativo, sia sugli incassi del lungometraggio che, successivamente, sotto forma di premio qualità, portò al livellamento della produzione su tematiche che non provocassero la bocciatura da parte delle commissioni censura.⁵²⁴ Se, infatti, come sottolineato da Carlo Lizzani «[...] centinaia di documentari hanno in questi anni tentato di rimasticare e di rivalutare tutte le formulette, il cattivo gusto, i preziosismi che il buon vento rinnovatore del realismo andava spazzando via inesorabilmente dai fotogrammi dei film maggiori. [...] a impigrirsi, a stagnare nella sterilità delle cartoline illustrate, delle oleografie e via dicendo»,⁵²⁵ le maggiori cause furono dovute proprio nella ricerca – da parte delle case di produzione – di opere che non avessero problemi con la censura e potessero, dunque, ottenere i contributi governativi.

Per quanto toccassero spesso case di produzione lontane dall'indirizzo politico del Governo, è il caso della Libertas Film vicina al Partito Comunista Italiano,⁵²⁶ le imposizioni delle commissioni interessarono quasi tutte le produzioni, anche quelle accusate di posizioni vicine al Governo.⁵²⁷ La INCOM, ad esempio, ottenne il nulla osta per il suo documentario *La folla e il fiume* (Benedetti, 1942) «a condizione che vengano eliminate le sequenze relative alla campagna antitubercolare, agli avanguardisti, alle piccole italiane, e i fotogrammi recanti la svastica nazista e il cartello "autarchia" sormontate da fasci e aquile»,⁵²⁸ così come – successivamente – il cinegiornale *Europeo Ciac* di proprietà di Angelo Rizzoli ma diretto dallo stesso Pallavicini dovette più volte scontrarsi con le maglie della censura, soprattutto per quanto riguardava il commento parlato.

⁵²² *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, R. D. 24 settembre 1923, n. 3287.

⁵²³ Si veda Gianpaolo Bernagozzi, *Leggi monopoli e censure per e contro il documentario*, in *Cinema e potere. La censura cinematografica in Italia: 1945-1962*, Convegno di Ferrara, 1979, ora in Id., *Il cinema allo specchio*, cit., pp. 146-150.

⁵²⁴ «Per non imbattersi nella censura, gran parte della produzione documentaria cerca di seguire aree neutre: stereotipate iconografie, ricorrenti luoghi comuni, quasi mai in conflitto con le politiche governative e la "manna celeste" dei finanziamenti ministeriali», Marco Bertozzi, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, cit.

⁵²⁵ Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, cit., p. 166.

⁵²⁶ Si veda Ermanno Taviani (a cura di), *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2008. Sulle opere prodotte si veda anche Mariangela Palmieri, *L'immagine dell'Italia nella propaganda audiovisiva della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano (1948-1964)*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», a. XIV, n. 2-3, aprile-settembre 2014, pp. 179-205.

⁵²⁷ «Se, infatti, all'Incom c'erano sempre Pallavicini e Guglielmone, alla Documento Film si trovavano personaggi forse, allora, meno illustri, ma evidentemente altrettanto efficienti», Lorenzo Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano*, cit., p. 132.

⁵²⁸ Visto censura n. 920, Presidenza del Consiglio dei ministri, 16 luglio 1946.

Anche i documentari prodotti sotto gli auspici dell'ERP subirono alcuni tagli da parte della censura. Per *Gente di Venafro* (Marcellini, 1949) il nulla osta per la proiezione e – successivamente – per l'esportazione, fu concesso «a condizione che sia da esso eliminata la scena in cui si vede una donna gettare dalla finestra il contenuto di un vaso da notte e che sia modificato il commento parlato della scena del “palazzo” dei signori e di quella dei seminaristi a passeggio». ⁵²⁹ Per concedere l'esportazione a *Matera* (Marcellini, 1951), la commissione richiese, invece, l'eliminazione delle scene in cui appaiono «animali addetti ai lavori agricoli convivere nelle case degli abitanti». ⁵³⁰ Le richieste di tagli furono criticate sia dalla Documento Film, produttrice del film per conto dell'ERP, sia da Frank Gervasi, capo della Divisione Informazioni, il quale inviò una lettera a Nicola De Pirro sottolineando come le scene incriminate fossero state inserite «proprio per creare un marcato contrasto tra le condizioni del passato e quelle del presente». Inoltre, nelle critiche mosse da Gervasi fu sottolineato come notevole fosse stato il costo di realizzazione dell'opera, interamente girata in Technicolor. ⁵³¹ Una bocciatura da parte della commissione, oppure un ritardo nella concessione del nulla osta, poteva infatti causare dei danni economici alla produzione. Sovente, dunque, nelle richieste di appello veniva sottolineato l'impatto economico che una decisione avversa avrebbe causato alla produzione. Per *Città che dorme* (Maselli, 1952), documentario distribuito dalla Documento Film, le richieste di tagli riguardarono la presenza della scena «in cui si vedono due donne che avvicinano nella notte un'automobile», di «quella in cui appare, nella parete di una camera da letto, la fotografia di una donna nuda», nonché la frase «donne che tornano sole o accompagnate in albergo». ⁵³² Anche in questo caso, nel ricorso ⁵³³ presentato dalla produzione fu sottolineato come l'opera fosse in attesa del «premio suppletivo, in considerazione della validità artistica del documentario stesso e dell'altissimo costo di produzione» ma, ciò nonostante, la commissione d'appello confermò la richiesta di tagli. *Amore, amor...* (Maselli, 1952), invece, fu bocciato in primo grado «in quanto in esso ricorrono gli estremi dell'articolo 3, comma a) del regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche, Regio Decreto 24 settembre 1923, n. 3287». ⁵³⁴ La sentenza di appello confermò il giudizio della commissione di primo grado,

⁵²⁹ Visto censura n. 5496, Presidenza del Consiglio dei ministri, 30 aprile 1949. Sulle motivazioni dei tagli si veda anche David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., pp. 108-109.

⁵³⁰ Visto censura n. 9132, Presidenza del Consiglio dei ministri, 17 gennaio 1951.

⁵³¹ Si veda, *Lettera di Frank Gervasi a Nicola De Pirro*, Roma, 24 gennaio 1951, Cinecensura.

⁵³² Visto censura n. 12944, Presidenza del Consiglio dei ministri, 10 ottobre 1952.

⁵³³ La produzione specificò come – le due scene incriminate – fossero presenti in molti film già passati in censura.

⁵³⁴ Visto censura n. 12659, Presidenza del Consiglio dei ministri, 22 ottobre 1952.

nonostante – anche in questo caso – il produttore Antonio Cervi avesse scritto alla DGC sottolineando:

«Il sottoscritto Antonio Cervi produttore del Cortometraggio “Amore, amor...” sottoposto già alla commissione di censura, e da questa respinto, fa domanda perché il cortometraggio in questione venga visionato dalla commissione d’appello.

Fa inoltre presente che essendo per detto cortometraggio già stati assunti impegni di noleggio, la definitiva non approvazione, comporterebbe gravi danni all’interessato. In conseguenza di ciò, chiede alla commissione una certa indulgenza».⁵³⁵

Infine, *Ignoti alla città* (Mangini, 1958), fu bocciato in prima istanza in quanto «offensivo alla reputazione e al decoro nazionale» ma, successivamente, ammesso in appello senza richieste di tagli. Anche in questo caso, la produzione fece presente la necessità di ricevere una risposta celere in appello, in vista della partecipazione all’assegnazione dei premi qualità.⁵³⁶

Le commissioni, come mostrato, censurarono – soprattutto – documentari che rappresentavano le condizioni di vita della popolazione in alcune zone d’Italia,⁵³⁷ in quanto preoccupate per l’immagine dell’Italia che queste opere avrebbero potuto dare all’estero, colpendo indiscriminatamente sia le maggiori produzioni dell’epoca, anche quelle realizzate sotto l’egida dell’ERP, sia i singoli produttori. Inoltre, superato lo scoglio della commissione, alcune produzioni e – in particolare – i produttori minori, sarebbero potuti incappare nei problemi relativi alla distribuzione e alla circolazione dell’opera. Emblematico il caso di *Lettere di condannati a morte per la resistenza italiana* (Fornari, 1952), per il quale il regista e produttore Fornari dichiarò «Nessuno, fra venti e più noleggiatori ai quali presentai il film, dico nessuno, ebbe il coraggio di acquistarlo e metterlo in distribuzione»,⁵³⁸ aggiungendo:

«Nemmeno il presidente della più importante casa di produzione e distribuzione di cortometraggi del tempo. Mi pare fosse la Documento Film, chiedo scusa se ricordo male.

⁵³⁵ *Lettera di Antonio Cervi alla Direzione Generale Cinema, Cinecensura.*

⁵³⁶ «La sottoscritta Adalgisa Carella [...] fa presente l’urgenza della propria richiesta per avere la definizione della sua pratica in tempo utile agli effetti della Legge che regola i premi di qualità per i cortometraggi», *Lettera di Adalgisa Carella alla Presidenza del Consiglio, Roma, 20 giugno 1958, Cinecensura.*

⁵³⁷ Emblematico il caso di *Voci di Napoli* (Damiani, 1955), per il quale il Sindaco Achille Lauro chiese il ritiro del film dalle sale. Si veda la scheda del film su Cinecensura.

⁵³⁸ Carlo di Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, «Centrofilm», a. III, n. 24-26, Torino 1961, p. 92. Per le vicende del documentario si rimanda anche a Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo*, cit. pp. 32-41.

Questo signore, guarda un po', era Medaglia d'oro, ovviamente vivente, della Resistenza. Molto gentilmente mi liquidò così: "Lei ha molto talento, mi faccia cento film su qualsiasi argomento, glieli compro tutti a scatola chiusa. Ma la Resistenza, no. L'argomento è finito e nessuno ne vuole sapere più".⁵³⁹

La predilezione per tematiche «[...] epurate dalle deprivazioni sociali che attanagliano gran parte della popolazione»⁵⁴⁰ se, come mostrato, da un lato fu il frutto degli interventi censori da parte delle commissioni, dall'altro, fu causata anche dalla ricerca – da parte delle case di produzione – di opere che non incorressero nel blocco censorio. Come infatti evidenziato, una bocciatura da parte della commissione poteva causare ingenti danni economici, sia per la cifra importante investita per le spese di produzione,⁵⁴¹ sia per il rischio di non rispettare le scadenze per l'assegnazione dei vari premi qualità, dimostrando nuovamente l'importanza rivestita dai premi governativi nel cinema a cortometraggio, unico introito per i produttori.

Oltre alle stringenti norme relative alla censura, dalla seconda metà degli anni Cinquanta il cinema italiano dovette affrontare anche l'inizio delle trasmissioni televisive, inaugurate – dopo varie sperimentazioni⁵⁴² – nel gennaio del 1954, proprio quando il 78% della spesa degli italiani per il tempo libero era destinata al cinema.⁵⁴³

L'ANICA cominciò a interessarsi alle trasmissioni già nel 1952, quando ancora le sperimentazioni riguardavano solamente la parte Nord-occidentale del paese,⁵⁴⁴ avviando quelle consultazioni che porteranno alla sigla di un accordo con la RAI e l'AGIS per la trasmissione dei film dopo cinque anni dal conseguimento del nulla osta per la programmazione in pubblico. La RAI, inoltre, si impegnò a mantenere una rubrica settimanale destinata alla descrizione delle programmazioni nelle varie sale cinematografiche mentre, nell'ambito del cinema documentario, fu deciso un periodo minimo di dodici mesi prima della trasmissione in televisione.

⁵³⁹ Giampaolo Parmigiani (a cura di), *Lettere di condannati a morte della resistenza italiana. Intervista con Fausto Fornari*, 22 aprile 2002.

⁵⁴⁰ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 127.

⁵⁴¹ «Naturalmente il documentario, tanto bocciato, perse di qualsiasi valore e noi ci rimettemmo fino all'ultima lira: anzi, il produttore sta ancora cercandomi», Testimonianza di Gian Passeri sul documentario *Frontiere* (Passeri, 1950) in «Cinema Nuovo», a. IV, n. 62, 10 luglio 1955, p.36.

⁵⁴² Si veda Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1992.

⁵⁴³ *Ibidem.* p. 282.

⁵⁴⁴ Le prime prove di trasmissione si ebbero a Torino, Milano e – successivamente – Roma.

Dopo pochi anni, l'elevato incremento degli ascolti televisivi, dovuto soprattutto alla concorrenza delle televisioni installate nei bar e nei locali pubblici, portò alla nomina di una «Commissione interministeriale per lo studio dei rapporti tra cinema e tv»,⁵⁴⁵ nell'obbiettivo di regolare un settore dell'industria del tempo libero che – fino a quel momento – era stato dominato dalla cinematografia. Se, infatti, l'installazione del televisore in un locale pubblico cambiava la 'destinazione d'uso' dello stesso, l'esercizio poteva incorrere in sanzioni ed essere chiuso, come indicato dalle circolari del Ministero dell'Interno del 4 febbraio 1954, 23 giugno 1955 e del maggio 1957.⁵⁴⁶ Inoltre, largamente disattese⁵⁴⁷ furono – almeno secondo le associazioni cinematografiche – le stesse regolamentazioni concordate nel 1953, sia per quanto riguardava la rubrica destinata alle nuove uscite in sala,⁵⁴⁸ sia – soprattutto – per quanto riguardava l'intenzione di avviare un secondo canale destinato alla trasmissione di film e telefilm.⁵⁴⁹

Nonostante si fosse dotata del «codice di autodisciplina»,⁵⁵⁰ le differenti regolamentazioni censorie previste per il cinema e per la televisione garantirono, in parte, una maggiore libertà nel piccolo schermo e – soprattutto – la possibilità per la televisione di realizzare opere che in sala sarebbero state censurate.⁵⁵¹ Le differenti pratiche censorie furono una delle motivazioni che spinse, ad esempio, Luciano Emmer ad abbandonare il cinema a lungometraggio per dedicarsi a *Carosello*, in quanto il suo film *La ragazza in vetrina* (Emmer, 1961) incappò nelle richieste di tagli.⁵⁵²

⁵⁴⁵ *Insiediata la commissione di studio sui rapporti tra cinema e tv*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 3, 26 gennaio 1957, p. 1.

⁵⁴⁶ *Disposizioni del Ministero dell'Interno per la disciplina delle utenze televisive*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 17, 11 maggio 1957, p. 1, si veda anche *Precisazioni sulle utenze TV*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 41, 16 novembre 1957, p.1.

⁵⁴⁷ «[...] tra le misure protezionistiche della prima e dell'ultima circolare ministeriale, a essere parzialmente ridimensionata fu evidentemente la stessa priorità governativa di diffondere il più rapidamente possibile le utenze sul territorio, anche attraverso la pubblicità indiretta fornita da bar, ristoranti e altri locali equipaggiati con il televisore, a scapito dell'esigenza di regolamentare l'uso sociale del nuovo medium», Federico Vitella, *La guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l'avvento della televisione in Italia*, «Bianco e Nero», a. 73, n. 574, settembre-dicembre 2012, p. 82.

⁵⁴⁸ Vinicio Marinucci, *La TV per il cinema*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 29, 3 agosto 1957, p.1.

⁵⁴⁹ Id., *Un canale troppo stretto*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 44, 22 novembre 1958, p.1.

⁵⁵⁰ «Le norme di autodisciplina – depurate dal vizio ideologico, dall'intenzione moralizzatrice, dall'imposizione censoria e perfino da certi aspetti oggettivamente ridicoli – rappresentarono per molti anni un insieme di criteri fondamentali per l'ideazione dei programmi [...]», Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 290.

⁵⁵¹ Si veda, *La legge non è uguale per tutti*, «Giornale dello Spettacolo», a. XV, n. 18, 9 maggio 1959, p.1.

⁵⁵² Si veda la testimonianza di Luciano Emmer sulle vicende censorie de *La ragazza in vetrina*, Cinecensura.

L'impatto della televisione fu, infatti, particolarmente forte per il cinema a cortometraggio e per gli autori impegnati nel documentario.⁵⁵³ Oltre al successo dei primi documentari a lungometraggio come *Sesto Continente* (Quilici, 1954), *Continente perduto* (Moser, 1955), *L'ultimo paradiso* (Quilici, 1957), *Europa di notte* (Blasetti, 1958) e – dai primi anni Sessanta – il filone dei Mondo-movie inaugurato da *Mondo cane* (Jacopetti, Cavara, Prospero, 1962),⁵⁵⁴ le opportunità offerte dal piccolo schermo giocarono «un ruolo importante nell'innovazione delle forme documentarie».⁵⁵⁵ Se, da un lato, le innovazioni tecnologiche messe a punto negli Stati Uniti per contrastare l'avvento della televisione⁵⁵⁶ arrivarono in Italia prima dell'avvio delle trasmissioni⁵⁵⁷ e – dunque – non poterono essere sfruttate come effetto novità,⁵⁵⁸ dall'altro fu proprio nella televisione che si ebbero alcune importanti innovazioni – dall'utilizzo del 16 mm alla presa diretta⁵⁵⁹ – permettendo a un importante gruppo di autori di dedicarsi alla realizzazione di opere per il piccolo schermo.

Come mostrato, la fine delle coperture concesse alla cinematografia nazionale dalla legge Andreotti, coincise con un contesto storico in cui, al rinnovo degli accordi ANICA-MPEA, si aggiunse il tentativo di creare una Unione Cinematografica Europea. Per la produzione documentaria, queste dinamiche portarono ad alcune possibilità inerenti all'esportazione dei

⁵⁵³ «Sarebbe ingiusto negare che in realtà la televisione ha aperto nuove strade al documentarismo italiano ed è perciò che gli autori più inclini alla *poetica della realtà*, si sono avvicinati con grande fiducia al nuovo mezzo e vi hanno trovato facilitazioni impensate per la realizzazione dei loro più ambiziosi progetti», Evelina Tarroni, *Note critiche per una storia del documentarismo italiano*, «Lo spettacolo», n. 1, 1974, pp. 39-40, ora in Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema allo specchio*, cit., p. 99.

⁵⁵⁴ Sul filone dei Mondo movie si veda Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico*, Mimesi, Milano-Udine 2016; Gaia Giuliani, *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s–1970s imaginary of the nation*, «Modern Italy», Vol. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444; Mark Goodall, *Dolce e Selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (Eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave-Macmillan, New York 2013, pp. 226-239.

⁵⁵⁵ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 183.

⁵⁵⁶ «Hollywood cercò allora di dare agli spettatori quel che la televisione non poteva offrir loro: colori, grande schermo, stereoscopia e stereofonia», Peter Bächlin, *Il cinema come industria*, cit., p. 73.

⁵⁵⁷ «[...] quando la rete televisiva fu estesa a tutto il territorio nazionale gli esercenti si trovarono ad aver già “bruciato” tutti i “rimedi” escogitati per richiamare gli spettatori al cinema (cinemascope, vistavision, stereofonic, ecc.) [...]», *Ibidem.*, p. 200.

⁵⁵⁸ «Contrariamente a quanto era avvenuto negli Stati Uniti, in Italia le nuove tecniche cinematografiche (cinemascope, schermo panoramico, vistavision ecc..) fanno la loro comparsa prima della TV. La novità del nuovo mezzo, nonostante l'aumentato numero delle sale munite di apparecchiature adatte alla programmazione di film realizzati con le tecniche del grande schermo, come tutte le novità più recenti, comporta un immediato effetto di attrazione, di fronte al quale la cinematografia italiana non ha da opporre alcuna altra novità di grande richiamo», Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 284.

⁵⁵⁹ «L'affermazione della dignità del 16mm, normalmente utilizzato per questi programmi, consente maggiore libertà espressiva, movimenti più agili, insonorizzazione della MDP per la presa diretta. La durata cinematografica dei 10 minuti si disintegra a favore di temporalità dilatate e una serie di operatori portano le innovazioni televisive nell'ambiente dei documentaristi più sensibili ai cambiamenti in atto», Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 183.

film a cortometraggio. Da un lato, l'IFE tentò di inserire nel mercato d'oltreoceano alcuni documentari nazionali, ad esempio cercando accordi con la televisione, dall'altro, la ricerca di una regolamentazione cinematografica comune a tutti i paesi europei portò a una maggiore diffusione del documentario italiano nei mercati esteri.

Parallelamente, le diverse politiche protezionistiche attuate dai vari paesi, comportarono alcune difficoltà inerenti all'importazione di opere straniere. Non potendo essere sfruttati per l'ottenimento dei premi governativi e – inoltre – non essendo ammessi alla programmazione obbligatoria, i documentari stranieri non circolarono nel mercato italiano. Nonostante alcune proposte di revisione presentate dalle case di produzione riunite sotto il GNPCA, solamente dalla stagione 1958-1959 si ebbe un aumento delle importazioni.

Infine, la circolazione delle opere vide nelle commissioni censura un ostacolo che, più volte, costrinse i produttori a rivedere e tagliare alcuni documentari. L'eventualità di incappare nelle maglie della commissione censura portava, infatti, al rischio di non vedersi riconosciuto il contributo governativo, anche a fronte dell'importante investimento effettuato. Di conseguenza, molto spesso erano gli stessi produttori a mantenere i documentari su tematiche poco impegnate, che potessero passare le commissioni senza problemi.

Contemporaneamente alle discussioni intercorse a livello europeo e – come detto – tra ANICA e MPEA, l'industria cinematografica nazionale dovette affrontare anche l'inizio delle trasmissioni televisive, evento destinato a influenzare l'evoluzione della cinematografia. Se le conseguenze si vedranno soprattutto dai primi anni Sessanta, nel cinema documentario, complice le modifiche apportate al sostegno economico garantito dallo Stato e – inoltre – al successo di alcuni documentari a lungometraggio, l'impatto della televisione portò a notevoli cambiamenti già sul finire degli anni Cinquanta.⁵⁶⁰ Dalle nuove tecniche di ripresa a una maggiore libertà dei registi, il piccolo schermo impose un'accelerazione al processo di evoluzione del cinema documentario, avviando quest'ultimo verso nuovi sviluppi.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ «Con gli anni '50 un'epoca del cortometraggio tramonta definitivamente. [...] parte a causa della metamorfosi della comunicazione prodotta dalle nuove tecnologie del cinema diretto, parte (la più determinante) in conseguenza del rapido affermarsi dell'egemonia televisiva», Roberto Nepoti, *L'età d'oro del documentario*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2004, p. 186.

⁵⁶¹ Si veda *Idee e proposte per il documentario italiano (colloquio a più voci)*, «Bianco e Nero», a. XXIII, n. 4, aprile 1962.

Par. 3.2. Premi qualità e nuove regole

«Con queste disposizioni si passa da un periodo di estrema larghezza ad altro di eccessiva ristrettezza, senza grandi risultati e mettendo in grave crisi un intero settore produttivo. Infatti, tutti gli inconvenienti riscontrati con le precedenti legislazioni si rinnovano, aggravati, perché il tanto auspicato mercato del documentario con domanda da parte di noleggiatori e degli esercenti non si verifica, sicché, venuta meno la risorsa derivante da premi certi e sicuri, l'attività documentaristica ristagna completamente».⁵⁶²

Il ritardo nell'elaborazione delle nuove disposizioni cinematografiche portò il Governo a prorogare la scadenza della Legge Andreotti al 31 dicembre 1955. Nonostante le richieste di diminuzione dei premi relativi ai film documentari che – come mostrato – sfiorarono i quattro miliardi nell'esercizio finanziario 1953/1954, la scelta del legislatore fu di rimandare ogni decisione nel quadro della nuova legislazione.

Durante i lavori in commissione, le proposte si concentrarono sulla quantità di premi da destinare alla produzione e sul numero di passaggi nelle sale. Nel tentativo di eliminare la speculazione in atto e – inoltre – di ridurre l'impatto dei premi sulla spesa dello Stato, la commissione intervenne limitando a 120 i premi annuali, imponendo un minimo di cento passaggi nelle sale cinematografiche e – per i documentari coperti dalla vecchia legislazione – un *plafond* massimo di otto milioni per le opere che avevano ottenuto il 3% e di sedici milioni per quelle che avevano il premio del 5%. Infine, fu dichiarato illegale qualsiasi patto che prevedesse la cessione di una parte del premio per ottenere la proiezione dell'opera in sala.

Di fatto, le nuove regolamentazioni, pur mantenendo il doppio binario di sostegno economico e di programmazione obbligatoria, minarono la struttura stessa del mercato documentario, riducendo notevolmente sia la quantità che l'importo dei premi, i quali – come mostrato – solamente in parte finivano ai produttori. Quest'ultimi, conseguentemente, videro aumentare la loro esposizione verso gli istituti di credito. Non potendo più garantire una produzione continuativa e, inoltre, non avendo certezza dell'ottenimento del premio, molti produttori si videro negare dalla SACC i prestiti garantiti dalla cessione dei contributi.

L'impatto delle nuove misure si riversò, dunque, sulle spese di realizzazione del documentario. I produttori cominciarono – infatti – a differenziare i costi di produzione di ogni singola opera,

⁵⁶² Leonardo Fioravanti, *La faticosa strada del documentario italiano*, cit., p. 31.

nel tentativo di recuperare l'investimento. Il complessivo dei documentari presentati alla commissione qualità veniva, infatti, formato da opere destinate alla bocciatura, dunque dal costo modesto, e opere che invece dovevano ottenere il premio, cercando in questo modo di recuperare l'investimento.

Inevitabilmente, i criteri per l'assegnazione dei premi e per la composizione delle commissioni divennero, da subito, oggetto di critiche. Avendo – come detto – unicamente il premio governativo come introito per recuperare la cifra investita, l'esclusione di un'opera o la presenza di personalità giudicate non all'altezza del compito, comportò continue denunce da parte dei produttori di documentari, facendo crescere le richieste per un ritorno a un sistema di premi sulla percentuale dell'incasso.

Dopo solo due anni di applicazione, infatti, le nuove disposizioni reintrodussero il sistema a percentuale, limitando però l'introito massimo percepibile dall'opera. Inoltre, anche i premi qualità furono confermati, cercando in questo modo di mantenere alto il livello qualitativo dei documentari, aumentando anche l'incasso probabile di ogni singola opera.

i. Proroga della legge e nuove disposizioni

Dopo la richiesta di proroga della Legge Andreotti presentata dall'On. Caroleo in data 18 novembre 1954,⁵⁶³ all'inizio del 1955 fu presentato con carattere di urgenza il Disegno di Legge n. 1396 concernente la «Proroga delle provvidenze stabilite per l'industria cinematografica nazionale» a firma del Presidente del Consiglio Scelba (DC), del Ministro delle Finanze Tremelloni (PSI), del Ministro del Tesoro Gava (DC) e del Ministro del Commercio con l'Estero Martinelli (DC). Nel tentativo di evitare l'interruzione degli aiuti economici all'industria, aspetto che avrebbe determinato «gravi ripercussioni sul ritmo produttivo della nostra fiorente industria cinematografica e sull'attuazione dei numerosi accordi di coproduzione e di scambio stipulati con gli altri Stati europei ed extra europei»,⁵⁶⁴ fu proposta la proroga – per un totale di sei mesi – delle provvidenze stabilite dagli articoli 14, 15, 16 e 17 della Legge Andreotti, nonché del deposito di 2.500.000 £ per l'importazione di film stranieri.

⁵⁶³ Proposta di legge di iniziativa del Deputato Caroleo, Atti parlamentari della Camera dei deputati n. 1249, 18 novembre 1954.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

Durante i lavori della I° Commissione, però, dopo un confronto con la Commissione finanze e tesoro fu deciso un anno di proroga,⁵⁶⁵ in modo tale da permettere l'elaborazione di una legge più organica, che tenesse in considerazione tutti gli aspetti della cinematografia e del teatro e – soprattutto – ponesse un freno alla spesa dello Stato per i premi al cinema documentario.⁵⁶⁶ Fu, infatti, Teodoro Bubbio (DC) a chiedere di prorogare le provvidenze per i lungometraggi, in virtù della programmazione e dei contratti a lungo termine che questa produzione richiedeva, ma di intervenire sui premi al documentario data la relativa brevità di programmazione. La proposta fu quella di diminuire di un punto percentuale i premi ai documentari e alle attualità dal 1° luglio 1955, limitando gli scandali e risparmiando all'incirca 500-600 milioni l'anno.⁵⁶⁷ Andreotti si dichiarò d'accordo, «[...] anche se non condivido l'uso della parola scandalo di cui si fa un utilizzo troppo frequente»,⁵⁶⁸ proponendo però di cambiare il meccanismo di attribuzione piuttosto che la percentuale. Il Ministro Ponti (DC), condividendo le paure che una proroga di un anno potesse ritardare l'approvazione di nuove normative, assicurò i presenti che tutte le richieste inerenti sia la percentuale del premio che le modalità di concessione dello stesso sarebbero state affrontate dalla nuova legge, soprattutto in quanto a conoscenza di tutti che «i produttori dei documentari non incassano quasi niente, mentre i guadagni vanno a finire ai grossi produttori che associano i documentari ai loro film».⁵⁶⁹

Al termine della seduta, l'On. Bubbio presentò dunque un comma aggiuntivo all'art. 1:

«A partire dal 1° luglio 1955 i contributi fissati dalla predetta legge per i cortometraggi nazionali a carattere documentario e per i film nazionali di attualità, di cui ai comma 3, 4 e 5, dell'articolo 15, sono ridotti dal 3 al 2 per cento; sono pure ridotti dal 2 al 1,50 per cento il contributo fissato per i film documentari e di attualità che ne siano stati riconosciuti meritevoli per il loro valore tecnico e artistico».⁵⁷⁰

L'On. Viviani (PCI), nonostante condividesse le preoccupazioni di Bubbio circa l'eccessiva spesa dello Stato per i documentari, dichiarò la sua astensione al voto in quanto ritenne opportuno

⁵⁶⁵ Si veda *Iniziato l'esame dei provvedimenti per la proroga dei benefici a favore della cinematografia e del teatro*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XI, n. 226, 24 febbraio 1955, p. 1.

⁵⁶⁶ Si veda *Pochi sei mesi di proroga per la continuità dei cicli produttivi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XI, n. 221, 20 gennaio 1955, p.1.

⁵⁶⁷ I° Commissione Affari Interni, Ordinamento Politico ed Amministrativo, Affari di Culto, Spettacoli, Attività Sportive, Stampa, Seduta del 25 febbraio 1955, p. 425.

⁵⁶⁸ *Ibidem.*, p. 426.

⁵⁶⁹ *Ibidem.*, p. 427.

⁵⁷⁰ *Ibidem.*, p. 427.

affrontare il problema nel quadro generale di discussione della nuova legislazione, così come l'On. Mieville (MSI) che – infatti – votò contro alla proposta. L'On. De Vita (PRI) e l'On. Pertini (PSI) votarono – invece – a favore, mentre Andreotti, intenzionato a modificare i criteri di assegnazione dei premi piuttosto che l'importo, ritenne opportuno rimandare alla discussione generale sulla nuova legislazione.⁵⁷¹ L'emendamento fu comunque messo in votazione ma non venne approvato. Pochi giorni dopo, in data 31 marzo 1955, venne approvata la Legge n. 174 che prorogava le provvidenze al 31 dicembre 1955, permettendo l'avvio dei lavori per la discussione sulla nuova legislazione che avrebbe sostituito la Legge Andreotti.

Dalla scadenza delle coperture economiche del 31 dicembre 1954, vi fu dunque una situazione di *vacatio legis* che si protrasse fino al marzo 1955, causando uno stop alla produzione cinematografica. Per la situazione di incertezza venutasi a creare fu accusato il Governo, incapace di predisporre per tempo una nuova legislazione e – dunque – responsabile del blocco produttivo. Tra le maggiori accuse vi fu quella del «Circolo Romano del Cinema» che – nell'aprile del 1955 – diramò il «Manifesto del cinema italiano»⁵⁷² attraverso il quale denunciava la grave crisi che affliggeva la cinematografia nazionale,⁵⁷³ avviando una serie di interrogazioni parlamentari per chiedere al Governo quali interventi fosse intenzionato a prendere per sostenere l'industria cinematografica.⁵⁷⁴

Poco prima della scadenza della proroga, venne presentato in data 14 dicembre 1955 il disegno di legge concernente «Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia», a firma del Presidente del Consiglio Segni (DC) e dei ministri Moro (DC), Vanoni (DC), Andreotti e Gava.⁵⁷⁵ Relativamente ai documentari, «al fine di conservare il loro efficace compito di alimentazione dei quadri tecnici ed artistici [...] e nello stesso tempo di ridurre l'attuale eccessivo onere pubblico»,⁵⁷⁶ fu proposta l'abolizione del contributo diretto sugli introiti dello spettacolo

⁵⁷¹ In particolare, Andreotti dichiarò: «Mi pare che non si tratti soltanto del problema di quanto si dà, ma soprattutto di un problema di metodo. Abbiamo fatto un esperimento abbastanza lungo e abbiamo visto come spesso sia difficile proteggere i piccoli produttori dall'attività degli speculatori. Sono gli stessi piccoli produttori che non collaborano con chi vuole far applicare le disposizioni», *Ibidem.*, p. 428.

⁵⁷² Si veda Franco Giraldi, *La lotta per il film nazionale salverà l'industria del cinema*, «l'Unità», 13 maggio 1955, p. 3.

⁵⁷³ Si veda Alberto Farassino, *Produttori e autori della produzione*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IX*, cit., pp. 407-430.

⁵⁷⁴ Le richieste si concentrarono soprattutto sulle regole censorie, il problema del documentario fu affrontato solamente dall'On. Castellarin che chiese di limitare gli intermezzi tra le varie proiezioni «che tendono a diventare più lunghi a causa dei molteplici documentari e delle innumerevoli reclames», si veda *Si accentua l'interesse del Parlamento per i problemi di attualità nel settore cinema*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XI, n. 230, 24 marzo 1955, p. 1.

⁵⁷⁵ D. l. n. 1946, *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, 14 dicembre 1955.

⁵⁷⁶ *Ibidem.* p.5.

– «eliminando così le sperequazioni sorte nel sistema vigente»⁵⁷⁷ – sostituendolo con 120 premi da assegnare ogni anno. In virtù – però – di «ovviare equamente agli inconvenienti dell'applicazione delle disposizioni»,⁵⁷⁸ furono proposti due provvedimenti transitori relativi ai documentari prodotti sotto la vecchia legislazione, uno relativo alla programmazione obbligatoria e uno relativo ai massimali di incasso dei premi. In data 12 gennaio 1956 cominciarono, dunque, i lavori della Commissione Speciale per la Cinematografia, nominata dal Presidente della Camera Giovanni Leone (DC)⁵⁷⁹ per deliberare sulla proposta del Governo e approvare la nuova legislazione.

Essendo state presentate, come mostrato nel capitolo precedente, due proposte di legge a firma dell'On. Alicata (PCI) e dell'On. Calabrò (MSI) che – per le elezioni del 1953 e la proroga del 1954 – non furono mai discusse, il Presidente di Commissione On. Martinelli (DC) propose di esaminare anche questi due progetti assieme all'ultimo disegno di legge presentato dal Governo, abbinando in questo modo tutte le proposte sulla cinematografia per arrivare a un testo condiviso.

L'On. Semeraro (DC), nominato dal Presidente di Commissione come relatore del Disegno di Legge, intervenne da subito sulla questione dei documentari. Ricordando come l'intento originale della Legge del 1949 fosse stato quello di formare le nuove leve del cinema a lungometraggio, l'Onorevole sottolineò, però, che se un giovane volenteroso non avesse avuto rapporti con la distribuzione o con l'esercizio non sarebbe riuscito – nonostante il premio ottenuto – a far circolare il proprio lavoro, vedendosi costretto a venderlo. Ricordando che le nuove disposizioni avrebbero avuto effetto solamente dal 1958, in virtù delle disposizioni transitorie per i documentari vecchia legge, Semeraro invitò – dunque – i componenti della Commissione a studiare un sistema di autorizzazioni alla produzione documentaria «onde scoraggiare ed evitare produzioni non adeguate ed escludere, dal piano economico di realizzazione, il contributo dello Stato».⁵⁸⁰

Successivamente, presero la parola i due firmatari delle proposte di legge precedenti, l'On. Alicata e l'On. Calabrò. Alicata si disse disponibile a ritirare le proprie proposte relative all'industria documentaria, accettando quelle governative tranne che sulla questione relativa ai

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*, p.7.

⁵⁷⁹ I componenti erano: Alicata, Angelini Ludovico, Basso, Berloff, Bernieri, Bucciarelli-Ducci, Caiati, Calabrò, Cappugi, Caroleo, Cavaliere Alberto, Cervone, Corbi, Dal Canton Maria Pia, De' Cocci, Dugoni, Ferrari Riccardo, Gatto, Grasso Nicolosi Anna, Ingrao, Lucifredi, Manzini, Martinelli, Matarazzo Ida, Mazzali Mùrdaca, Natta, Romanato, Romualdi, Savio Emanuela, Scarpa, Schiavetti, Selvaggi, Semeraro Gabriele, Simonini, Vischia e Viviani Luciana.

⁵⁸⁰ Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 12 gennaio 1956, p. 9.

passaggi nelle sale. La proposta governativa prevedeva – infatti – la liquidazione del premio spettante al produttore solamente dopo l'accertamento da parte della SIAE di almeno 200 programmazioni in altrettante sale cinematografiche. Alicata propose di abbassare il numero di passaggi a 50-60, altrimenti la proposta del Governo avrebbe definitivamente affossato il documentario italiano. Calabrò, invece, non entrando nel merito del cinema documentario, ricordò però come la vecchia Legge Andreotti abbia sì incoraggiato la produzione filmistica in Italia, senza però costruire un'industria cinematografica nazionale.⁵⁸¹ La proposta fu – dunque – quella di creare una media industria, eliminando tutti gli «avventurieri del cinema che si gettano su di esso soltanto con vorace visione speculazionistica [...]».⁵⁸² La questione dei 200 passaggi in sala fu ripresa dall'On. Corbi, il quale evidenziò come solamente le grosse ditte avrebbero potuto garantire tali passaggi, in quanto le uniche ad avere accordi con noleggio ed esercizio.⁵⁸³ Inoltre, Corbi (PCI) sottolineò anche l'esiguità dei 120 premi annuali previsti dalla proposta governativa che, paragonati alla produzione esistente al momento, avrebbero decretato la morte del «vivaio della cinematografia nazionale».⁵⁸⁴ Problematica richiamata anche dall'On. Cappugi (DC) che propose di elevare i premi annuali a 150, come da richiesta unanime dei sindacati dei lavoratori e dei tecnici documentaristi.⁵⁸⁵

La questione, invece, dei documentari tutelati dalla vecchia legge, per i quali il Governo aveva previsto la possibilità di completare lo sfruttamento dei tre anni, fu sollevata dall'On. Selvaggi (PNM). Quest'ultimo propose di estendere nel tempo i *plafond* massimi di 8 e 16 milioni di premio a tutte le opere tutelate dalla vecchia legge, in modo tale da impartire una seria lezione a «coloro che, negli ultimi due mesi dello scorso anno, si sono accaparrati con poco tutti i cortometraggi che capitavano loro sottomano; alcuni pagati mezzo milione e che domani potranno rendere anche cinque o sei milioni».⁵⁸⁶

Anche Romualdi (MSI) si dichiarò contrario a ogni forma di monopolio nel campo dei documentari, dovendo però ammettere che la proposta presentata dal Governo non andava in

⁵⁸¹ «Se si può parlare con orgoglio di 'produzione filmistica italiana' possiamo parlare con altrettanta sicurezza di 'industria cinematografica italiana'? No, certamente! Le montagne di cambiali insolute, il discredito che circonda determinati ambienti del cinema, e la poca fiducia che le banche accordano, in genere, agli affari cinematografici, ne sono di per se stessi una prova evidente», *Ibidem.*, p. 14.

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ «Ma quel che è peggio è questo: 200 passaggi! Duecento sale – considerate! – non le fa nessuno! Cioè si faranno anche, ma allora ciò si inquadrebbe proprio in regime di monopolio. Saranno solo alcune grosse società a farlo. [...] Quindi, se si vuole difendere il cortometraggio, bisognerà diminuire a non più di 50 sale», Corbi, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 19 gennaio 1956, p. 29.

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 26 gennaio 1956, p. 38.

⁵⁸⁶ Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 1° febbraio 1956, p. 57.

nessun modo a combattere questa situazione e – anzi – avrebbe danneggiato il mercato perché nessuno avrebbe corso il rischio di produrre un'opera senza la sicurezza di ricevere uno dei 120 premi garantiti.⁵⁸⁷ Infine, l'On. Calabrò, ascoltate tutte le proposte, tornò a prendere la parola in commissione andando più nello specifico del mercato documentario, proponendo una mediazione tra le varie posizioni espresse che contemplasse un aumento del numero dei premi e una mediazione sui passaggi in sala dei documentari, fissata nel numero di cento.

Chiusa la discussione generale, riprese la parola – nella seduta del 2 febbraio 1956 – il relatore Semeraro, presentando alcuni dei dati relativi alla cinematografia nazionale e passando in esame le varie proposte presentate. Il tema su cui il relatore ripose maggior interesse riguardò la questione del *plafond* per i documentari vecchia legge, un punto su cui «dobbiamo prendere una seria e definitiva decisione, perché quello che si è verificato nel 1955 è veramente scandaloso».⁵⁸⁸ Come detto, i 1132 documentari presentati nel 1955 per la programmazione e l'ammissione ai premi suscitarono parecchie critiche nell'industria cinematografica e – dunque – il rischio che potessero continuare a usufruire dei premi statali fino al 1958 destò molta preoccupazione in Commissione. Secondo Semeraro, la costituzione di un monopolio nel mercato documentario aveva snaturato l'impostazione della Legge Andreotti, poiché i veri realizzatori delle opere non vedevano riconosciuto il proprio lavoro e – inoltre – aggiunse:

«Chi non sa che, quando un film americano era in grado di incassare un miliardo di lire, la casa produttrice americana ha comperato un documentario per cinque milioni, lo ha abbinato al film incassando la bellezza di 50 milioni? Chi non sa che su quei 50 milioni, colui che ha partecipato alla produzione, non ha ricevuto, nemmeno quello che era giusto dovesse ricevere? Oggi come oggi, noi siamo al bivio! [...] Col *plafond* non si risolve niente, perché gli esercenti, d'accordo con i distributori, riescono facilmente ad eludere lo scopo della legge».⁵⁸⁹

La questione dei premi qualità e dei *plafond* per i vecchi documentari furono toccate anche dal Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Brusasca (DC) nella seduta del 22 febbraio 1956, il quale comunicò che il numero di 120 premi annuali e le regole per i documentari vecchia legge erano stati decisi assieme ai rappresentanti dei produttori di documentari. Dopo, quindi, la

⁵⁸⁷ «Ma chi farà un documentario con la sola speranza di ottenere uno di questi 80 premi? E se, poi, nonostante le speranze, egli non sarà premiato, potrà correre l'alea di buttare al vento i suoi milioni?», *Ibidem.*, p. 60.

⁵⁸⁸ Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 2 febbraio 1956, p. 88.

⁵⁸⁹ *Ibidem.*

posizione e le dichiarazioni del Governo offerte dal Sottosegretario Brusasca, la Commissione passò alle votazioni dei singoli articoli.

Nella seduta del 28 marzo 1956 cominciarono le votazioni relative all'art. 10 della legge,⁵⁹⁰ inerente alla programmazione obbligatoria dei documentari e all'abbuono dei diritti erariali per gli esercenti che avessero proiettato il documentario e l'attualità assieme al lungometraggio. Gli On. Cappugi e Calabrò proposero un articolo aggiuntivo 10-*bis*:

«È nullo qualunque patto con cui si conviene di corrispondere o di accettare somme o ristorni di contributi o premi di qualunque genere, eccezion fatta per i canoni di noleggio, al fine di ottenere o di concedere la programmazione nelle sale cinematografiche di film nazionali cortometraggio e di attualità ammessi al beneficio dei contributi statali.

L'accertata esistenza di uno dei patti indicati nel comma precedente comporterà, a carico del produttore del cortometraggio o del film di attualità, la decadenza del contributo statale, a carico del distributore, la revoca del nulla osta del film e a carico dell'esercente del cinema, la sanzione della chiusura dell'esercizio per un periodo non inferiore a cinque giorni.

Le sanzioni di cui al comma precedente sono comminate dalla Commissione di cui all'articolo 20 della legge 29 dicembre 1949, n. 958».⁵⁹¹

La motivazione alla base della presentazione dell'articolo risiedeva – come mostrato nel capitolo precedente – nelle eccessive richieste da parte dell'esercizio di una quota di premio governativo per la programmazione del documentario. Il Sottosegretario Brusasca, pur apprezzando l'impostazione dell'articolo, sollevò alcune perplessità sia sull'effettiva possibilità di controllo delle proiezioni sia – soprattutto – in quanto l'articolo sarebbe andato a incidere su una attività strettamente privata.

Inoltre, venne fatto notare che l'obbligatorietà di proiezione del documentario, molto spesso ottenuta solamente tramite la cessione del premio, era già stata inserita nella legge sostituendo all'obbligatorietà di «programmazione» l'obbligatorietà di «proiezione» dell'opera. Nonostante le perplessità sollevate dal Sottosegretario, La commissione decise comunque di mettere l'articolo in votazione ma questo non venne approvato.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Nella formulazione definitiva sarà l'Art. 15.

⁵⁹¹ Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 28 marzo 1956, p. 301.

⁵⁹² Nel passaggio in Senato venne riproposto l'articolo e approvato. Si veda, Senato della Repubblica, I° Commissione Affari della presidenza del Consiglio e dell'Interno, p. 684.

Nella successiva riunione iniziò la votazione dell'art. 12, inerente al numero di premi destinati ai documentari e all'importo previsto per quelli a colori e per quelli in bianco e nero. La proposta del Governo prevedeva 80 premi da 6.000.000 £ ai documentari a colori e 40 premi da 3.000.000 £ per quelli in bianco e nero. Furono presentati due emendamenti sostitutivi da Corbi e da Selvaggi e Cappugi, rispettivamente:

- 1) ai cortometraggi vengono assegnati, in base alle loro qualità artistiche, i seguenti premi da attribuirsi al produttore: 20 premi da 8.000.000 di lire, 60 premi da 6.000.000 di lire, 120 premi da 4.000.000 di lire.
- 2) per cortometraggi a colori 20 premi da 8.000.000 ciascuno e per cortometraggio in bianco e nero, 40 premi da 6.000.000 ciascuno e 50 premi da 4.000.000 ciascuno da attribuire al produttore.

La prima proposta di Corbi mirava ad aumentare il numero di documentari premiati elevando il numero a 200. Avendo, infatti, aumentato la programmazione obbligatoria a 200 giorni l'anno,⁵⁹³ con solamente 120 premi vi sarebbero stati molti documentari non premiati, in virtù di una produzione che sicuramente avrebbe dovuto superare il minimo di giorni di programmazione richiesti. Inoltre, questa eccessiva riduzione della spesa dello Stato avrebbe comportato il blocco della produzione, facilitando solo le maggiori ditte produttrici.

La proposta di Selvaggi e Cappugi mirava, invece, a conferire il premio a circa un terzo della produzione annuale – escludendo la cifra di documentari del 1955 – calcolando la divisione tra premi a colori e premi in bianco e nero in base alla percentuale fino a quel momento presente sul mercato.

Il relatore Semeraro, pur condividendo la necessità di bloccare l'eccessiva speculazione, ritenne opportuno mantenere la formulazione offerta dal Governo. Quest'ultima, infatti, offriva garanzie ai giovani registi che si avviavano alla realizzazione di documentari di ottenere il giusto compenso dal proprio lavoro, senza dover vendere alle «due o tre grandi società [...] che hanno accaparrato centinaia e centinaia di questi documentari».⁵⁹⁴ Le proposte furono messe ai voti ma nessuno dei due emendamenti venne approvato, confermando – dunque – l'impostazione governativa. Dopo l'approvazione del ristorno del 2% per gli esercenti, concesso unicamente con

⁵⁹³ La programmazione obbligatoria era di un minimo di 180 giorni, ma l'abbuono erariale del 2% all'esercente veniva concesso dopo almeno duecento proiezioni.

⁵⁹⁴ Semeraro, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 28 marzo 1956, p. 311.

la proiezione del lungometraggio, del documentario e dell'attualità, nella successiva seduta del 3 maggio 1956 la Commissione si apprestò a votare le regolamentazioni per i documentari coperti ancora dalla vecchia legge. Il terzo comma dell'art. 28 presentato dal Governo prevedeva:

«I contributi statali da erogarsi sugli incassi successivi al 31 dicembre 1955 ai produttori dei film nazionali cortometraggi indicati nel comma precedente [documentari coperti dalla vecchia legge] non potranno comunque superare, tenuto conto delle precedenti liquidazioni, le cifre massime di 8 milioni per i cortometraggi ammessi al contributo del 3 per cento e di 16 milioni e mezzo per i cortometraggi ammessi ai contributi del 3 per cento e del 2 per cento previsti dall'articolo 15, terzo e quinto comma, della legge 29 dicembre 1949, n. 958, e successiva proroga».

Il relatore Semeraro prese la parola ricordando come nei mesi precedenti la scadenza della legge, le grosse produzioni avessero acquistato un ingente quantitativo di documentari, garantendosi fino al 1958 un introito di circa 15 miliardi e 250 milioni, cifra calcolata sul *plafond* proposto dalla nuova legislazione. In virtù dell'elevata cifra a carico dello Stato, la richiesta fu di dimezzare le percentuali dei cortometraggi ammessi, dal 5% al 3% per il colore e dal 3% al 1,5% per il bianco e nero. Il Sottosegretario Brusasca si oppose – però – all'emendamento, sottolineando come il Governo avesse valutato attentamente l'impatto economico della nuova legislazione e ricordando come «non sarebbe stato giuridicamente ammissibile estinguere con una nuova norma, un diritto acquisito». I produttori, infatti, avrebbero avuto il diritto allo sfruttamento del documentario per i successivi tre anni e, inoltre, molti avevano già preso impegni con la distribuzione e gli esercenti per lo sfruttamento in sala. Brusasca, dunque, aggiunse:

«Con la proposta del *plafond* si è cercato trovare una via di mezzo tra i diritti acquisiti dei produttori e gli interessi della collettività. La norma si ispira sostanzialmente a principî di equità, e non mi nascondo che contro di essa potrebbero essere mosse eccezioni sotto il profilo strettamente giuridico. [...] Data la delicatezza della materia propongo che la discussione sia rinviata, onde io possa più chiaramente esprimere il pensiero del Governo e fornire dati precisi alla Commissione».⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Brusasca, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 3 maggio 1956, p. 388.

La discussione fu dunque rimandata alla successiva seduta, nella quale l'On. Semeraro ritirò il proprio emendamento, in quanto la sola diminuzione del premio avrebbe permesso il mantenimento del mercato nelle mani dei distributori e degli esercenti. Inoltre, con la proposta governativa lo Stato avrebbe comunque risparmiato qualcosa, essendo prevista una limitazione temporale per la programmazione dei documentari vecchia legge:

- a) «nei primi sei mesi di applicazione della presente legge i 90 giorni di programmazione obbligatoria sono riservati esclusivamente a cortometraggi ammessi a tale provvidenza in base alle disposizioni già in vigore;
- b) nei successivi due anni sono riservati 90 giorni all'anno ai cortometraggi ammessi alla programmazione obbligatoria ai sensi delle disposizioni già in vigore, ed i rimanenti 90 giorni annui ai cortometraggi ammessi alla programmazione obbligatoria in base alla presente legge;
- c) nei sei mesi successivi sono riservati 45 giorni ai cortometraggi ammessi alla programmazione obbligatoria in base alle precedenti disposizioni, e 45 a quelli ammessi a tale provvidenza ai sensi della presente legge.

Allo scadere di quest'ultimo termine i 180 giorni di programmazione obbligatoria saranno riservati esclusivamente ai cortometraggi ammessi alla programmazione stessa ai termini della presente legge».⁵⁹⁶

Brusasca riprese la parola chiarendo nuovamente le motivazioni che spinsero il Governo a proporre le cifre del *plafond*:

«Circa la misura di questo *plafond*, ci siamo trovati di fronte a quelle considerazioni che ho esposte già ieri e, cioè, ai diritti acquisiti, da una parte e, dall'altra, all'opportunità di limitare i benefici. Intorno ai documentari, infatti, vi sono complesse questioni relative agli interessi dei terzi, alle anticipazioni da parte delle banche, ecc. Noi abbiamo cercato di fare in maniera che questi rapporti complessi venissero contenuti nella misura che ci è parsa equitativa, ma non possiamo andare oltre un certo limite senza correre il rischio di ledere la legittima aspettativa di chi aveva fatto dei calcoli leciti.

⁵⁹⁶ Art. 28, nella formulazione definitiva sarà l'Art. 38.

Nel 1955 i documentari che sono arrivati alla cifra di 16 milioni sono, in media, il 10 per cento. In altri termini, con il *plafond* si è calcolata una misura che è da ritenersi senz'altro equitativa e dimostrativa dello sforzo fatto dal Governo per risolvere questo complesso problema».⁵⁹⁷

L'articolo venne dunque approvato senza nessun emendamento, confermando l'impostazione data dal Governo e le motivazioni esposte dal Sottosegretario Brusasca, permettendo l'avvio della votazione finale dopo la lettura di tutti gli articoli. Con 15 voti favorevoli⁵⁹⁸ e 15 astenuti⁵⁹⁹ il disegno di legge venne approvato.

Nel successivo passaggio al Senato, il Disegno di Legge fu inviato – con carattere di urgenza – alla I° commissione Affari della Presidenza del Consiglio e dell'Interno che, in data 4 luglio 1956, si riunì per apportare eventuali modifiche. Il Senatore Cappellini (PCI), oltre alle critiche rivolte al Governo per i ritardi nel presentare un progetto di legge per la cinematografia,⁶⁰⁰ accusò l'ex Sottosegretario Andreotti di aver fatto arricchire i produttori di documentari come la Astra Film, la quale «con documentari che potevano costare un milione o un milione e mezzo, ha ottenuto dallo Stato contributi per 40-50 milioni»,⁶⁰¹ salvo poi perderli nella produzione di lungometraggi. Dopo alcune modifiche il testo fu approvato e rimandato alla Commissione Speciale per la Cinematografia per l'approvazione definitiva.

Nonostante la proposta Cappugi-Calabrò⁶⁰² – la quale puntava a rendere nullo qualsiasi cessione del premio – fosse stata bocciata in prima lettura, l'articolo fu riproposto e confermato dalla Commissione del Senato. Alcune perplessità vennero sollevate circa l'effettivo controllo sull'attuazione della norma in quanto «se patti del genere vengono conclusi, sono conclusi verbalmente, e sarà fatale che ciò avvenga».⁶⁰³ Anche il Sottosegretario Brusasca, rispondendo

⁵⁹⁷ Brusasca, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 3 maggio 1956, p. 391.

⁵⁹⁸ Favorevoli: Berloffia, Caiati, Calabrò, Cappugi, Cervone, Cibotto, Dal Canton Maria Pia, Manzini, Matarazzo Ida, Savio Emanuela, Selvaggi, Semeraro Gabriele, Simonini, Vischia e Zanoni.

⁵⁹⁹ Astenuti: Alicata, Audisio, Basso, Bernieri, Cavaliere Alberto, Corbi, Dugoni, Ingraio, Lucifredi, Marchionni Zanchi Renata, Mazzali, Natta, Pajetta Giuliano, Schiavetti e Viviani Luciana.

⁶⁰⁰ In particolare, le accuse furono mosse contro Andreotti, responsabile di aver scritto un articolo in cui accusava il Partito Comunista di aver fatto ostruzionismo alla Camera.

⁶⁰¹ Senato della Repubblica, I° Commissione Affari della presidenza del Consiglio e dell'Interno, p. 684.

⁶⁰² «E' nullo qualunque patto con cui si conviene di corrispondere o di accettare somme o ristorni di contributi o premi di qualunque genere, eccezion fatta per i canoni di noleggio, al fine di ottenere o di concedere la programmazione nelle sale cinematografiche di film nazionali cortometraggio e di attualità ammessi al beneficio dei contributi statali. L'accertata esistenza di uno dei patti indicati nel comma precedente comporterà, a carico del produttore del cortometraggio o del film di attualità, la decadenza del contributo statale, a carico del distributore, la revoca del nulla osta del film e a carico dell'esercente del cinema, la sanzione della chiusura dell'esercizio per un periodo non inferiore a cinque giorni. Le sanzioni di cui al comma precedente sono comminate dalla Commissione di cui all'articolo 20 della legge 29 dicembre 1949, n. 958»

⁶⁰³ Selvaggi, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 18 luglio 1956, p. 462.

alle critiche di chi lo accusava di non aver pensato e inserito nel Disegno di Legge una regolamentazione per evitare la cessione dei premi, rispose che l'applicazione della norma sarebbe stata incerta, in quanto – oltre alla difficoltà nel provare la cessione – vi era anche l'impossibilità da parte del Governo di inserirsi in un rapporto privato tra produttore ed esercente. L'articolo fu dunque messo ai voti e approvato,⁶⁰⁴ permettendo il passaggio finale della proposta in parlamento che, in data 31 luglio 1956, promulgò le nuove disposizioni per la cinematografia nazionale.

L'intenzione del legislatore fu – come evidenziato – quello di eliminare qualsiasi forma di abuso che, durante le coperture economiche concesse dalla legge Andreotti, aveva caratterizzato il panorama documentario. L'errore fu quello di non considerare quanto le nuove misure avrebbero compromesso un mercato basato esclusivamente sui contributi statali. La netta diminuzione, sia dell'importo che – soprattutto – della quantità dei premi, nell'ottica della commissione avrebbe dovuto diminuire la speculazione ed elevare la qualità delle opere. Se, per quanto riguarda la qualità, vi fu un miglioramento artistico, la produzione nazionale si mantenne – invece – su cifre elevate, causando un indebitamento delle case di produzione che, in alcuni casi, portò al fallimento.

Il divieto di cessione del premio agli esercenti, infatti, comportò la possibilità per il produttore di ottenere l'intero importo del premio, dovendo dividerlo unicamente con la distribuzione nel caso di accordi per la diffusione dell'opera con un lungometraggio. Di conseguenza, con l'eccezione del 1956, la produzione documentaria si mantenne su numeri simili al quinquennio andreottiano. Inoltre, le maggiori produzioni, grazie alle possibilità economiche garantite dai documentari coperti ancora dalla vecchia legislazione, poterono continuare a realizzare un'ingente quantità di opere. Se, come evidenziato da Libero Bizzarri, queste ditte mantennero una continuità produttiva nel tentativo «[...] di restare in piedi sul terreno di lotta in attesa che la legge del 31 luglio 1956 venisse a scadenza»,⁶⁰⁵ non di meno, l'aspirazione all'ottenimento dei contributi statali portò a «[...] una produzione sproporzionata al numero dei premi in concorso», causando – conseguentemente – un maggiore indebitamento verso gli istituti di credito.

⁶⁰⁴ «Ritengo che debba essere fatta come affermazione di un principio morale, dato che in questa materia vi è stato un mercanteggiamento. Stabiliremo, per lo meno, che questo commercio è immorale. Ritengo, quindi, che la norma sia utile, anche per richiamare ad una certa severità del costume», Manzini, Commissione Speciale per la Cinematografia, Seduta 18 luglio 1956, p. 462.

⁶⁰⁵ Libero Bizzarri, *Il cinema italiano nel 1958. Studio eseguito per richiesta del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Fondo Libero Bizzarri, AAMOD.

ii. Fallimenti

Con la fine delle coperture economiche offerte dalla Legge Andreotti, l'industria cinematografica italiana affrontò la prima crisi produttiva del dopoguerra. Come detto, i ritardi nell'approvazione di una nuova legge e la proroga delle provvidenze per il 1955 causarono, infatti, una paralisi della produzione, portando ai primi fallimenti di alcune grosse ditte. Se, da un lato, nella seconda metà degli anni Cinquanta si assiste alle prime trasmissioni televisive e a un uso differente del tempo libero da parte degli italiani, aspetti che avranno un forte impatto sull'industria cinematografica,⁶⁰⁶ dall'altro le cause della crisi vanno ricercate anche nella debole struttura industriale della cinematografia, sempre più legata a un'eccessiva inflazione delle case di produzione – sia di lungometraggio che di cortometraggio – a una forte esposizione verso gli istituti di credito, nonché a un aumento dei costi per la realizzazione delle opere.

Nei due anni di crisi vi furono 64 case di produzione nazionali che realizzarono un solo film, mentre solamente 4 ne produssero più di 5.⁶⁰⁷ Allo stesso tempo, le classi di incasso della stagione 1953/1954 (Fig. 49) mostrano come oltre il 60% delle opere immesse in circolazione guadagnasse meno di 200 milioni di lire, mentre i costi di realizzazione, soprattutto per il personale artistico e per gli attori principali, ormai arrivati a coprire il 25% della somma investita (Fig. 50), continuassero ad aumentare.

Introiti per Classi di Incassi	
Riferimento: 150 film presentati nella stagione 1953/1954 (12 mesi di sfruttamento)	
1 film ha incassato	1.200 milioni di lire
3 film hanno incassato	da 800 a 900
9 film hanno incassato	da 400 a 500
16 film hanno incassato	da 300 a 400
27 film hanno incassato	da 200 a 300
56 film hanno incassato	da 100 a 200
38 film hanno incassato	meno di 100

Fig. 49 Tabella I, della *Commissione Speciale per la Cinematografia*, 2 febbraio 1956, p. 86.

⁶⁰⁶ Si veda Alberto Farassino, *Produttori e autori della produzione*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. IX*, cit., pp. 407-430.

⁶⁰⁷ *Ibidem.*, p. 410.

Incidenza percentuale delle spese per il personale sul costo di un film medio (160 milioni £)		
	In percentuale	Riferimento in Milioni
Scenario	3,5 %	5,6
Direzione produzione	2,7 %	4,8
Direzione artistica	9,5 %	15,2
Personale tecnico	6,5 %	10,4
Personale artistico	27,5 %	44,0
Diarie personale (esterni)	6,0 %	9,6
Musica	1,0 %	1,6
Altri	0,8 %	1,3
Oneri previdenziali	4,0 %	6,4
Totale	61,5 %	98,9

Fig. 50 Tabella H, *Commissione Speciale per la Cinematografia*, 2 febbraio 1956, p. 84.

Nel cinema documentario, piuttosto che le spese per il personale artistico, furono i costi relativi all'utilizzo del colore e alle nuove tecnologie ad aumentare progressivamente, impattando sul preventivo totale dell'opera. Se, infatti, si vedono i preventivi dei documentari realizzati dalla Documento Film, si può notare come il costo della pellicola per un documentario in bianco e nero (Fig. 51), pesasse sul totale dell'opera per quasi il 15%, quando oltre la metà dell'importo veniva destinato al personale e – in particolare – al regista e all'operatore.

Ripartizione spese documentario Bianco e Nero (2 milioni £)		
	In percentuale	Costo
Pellicola	14,7 %	294.000 £
Personale	47 %	940.000 £
Materiali	11,25 %	225.000 £
Sincronizzazione, Montaggio, Varie	24 %	480.000 £

Fig. 51 Preventivo *Infortuni sul lavoro* (Marsili, 1953), Archivio Centrale dello Stato, Fondo CE.

Per un documentario a colori, invece, l'incidenza della pellicola sul costo totale dell'opera salì al 35% (Fig. 52), mentre per i documentari realizzati con i formati panoramici, oltre all'elevata incidenza della pellicola, si aggiunse il raddoppio delle spese sostenute per il materiale tecnico, in virtù dell'elevato prezzo delle lenti anamorfiche (Fig. 53).

Ripartizione spese documentario colori (3 milioni e mezzo £)		
	In percentuale	Costo
Pellicola	35,5 %	1.244.000 £
Personale	27,5 %	963.000 £
Materiali	8,5 %	300.000 £
Sincronizzazione, Montaggio, Varie	27,5 %	965.000 £

Fig. 52 Preventivo *Borgate della riforma* (Scattini, 1955), Archivio Centrale dello Stato, Fondo CE.

Ripartizione spese documentario colori Cinepanoramico (4 milioni e mezzo £)		
	In percentuale	Costo
Pellicola	27,6 %	1.244.000 £
Personale	28,2 %	1.272.000 £
Materiali	19,1 %	860.000 £
Sincronizzazione, Montaggio, Varie	21,4 %	965.000 £

Fig. 53 Preventivo *Fantasia su Castel Sant'angelo* (Ferroni, 1955), Archivio Centrale dello Stato, Fondo CE.

Alla frammentazione dell'apparato industriale⁶⁰⁸ si aggiunse, dunque, un aumento dei costi e – secondo Eitel Monaco – dell'imposizione fiscale da parte dello Stato. Inoltre, alcune delle società di produzione attive nel panorama nazionale scontavano nei confronti della BNL un'esposizione economica notevole. Dal 1956, la SACC incominciò – infatti – a ritardare e discutere più approfonditamente le richieste di prestiti da parte delle società di produzione. Mentre nell'agosto dello stesso anno concedeva un prestito da 50 milioni di lire ai produttori che

⁶⁰⁸ «Sono imprese dotate di un capitale minimo, che nascono e muoiono intorno a un progetto, per tentare la fortuna in un colpo solo, come se il cinema fosse un tavolo da gioco: e sono la spina nel fianco dell'Anica», Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 65.

avevano affidato la distribuzione delle proprie opere alla Diana Cinematografica, vicina al fallimento,⁶⁰⁹ parallelamente rimandava la decisione sul prestito di 400 milioni richiesto dalla Documento Film e garantito dalla cessione dei contributi governativi dei propri documentari. Nel giugno del 1957, sia la Astra che la Documento risultavano, infatti, molte esposte con la SACC, per cui sovente veniva ricordato al comitato esecutivo quale fosse l'esposizione delle case di produzione con la BNL e – conseguentemente – di limitare i prestiti a meno della metà di quello richiesto.⁶¹⁰ Anche la Incom si vide rifiutare un prestito da 120 milioni di lire per la «notevole esposizione attuale della società».⁶¹¹

Nel maggio 1959 alla Documento fu negato per la prima volta un prestito da 75 milioni per le insufficienti garanzie offerte dai propri documentari e per l'eccessiva esposizione della società, fino a quel momento garantita da Gianni Hecht Lucari e Edgarda Piacentini Jannotta, moglie di Antonio Jannotta deceduto l'anno precedente.⁶¹² Dal 1959, fu – dunque – l'Attività Cinematografiche Italiane (ACI)⁶¹³ a offrirsi come garanzia per i prestiti della Astra e della Documento, tramite la cessione dei Buoni di doppiaggio trasferiti dall'ANICA.⁶¹⁴ Questi trasferimenti, infatti, permettevano il finanziamento o la garanzia di un prestito da parte di terzi alle produzioni iscritte all'ANICA.⁶¹⁵ Inoltre, le difficoltà nel recuperare il denaro concesso portarono la SACC – nel corso del 1959 – a richiedere anche la documentazione relativa ai cento passaggi in sala dei documentari. Tra le clausole per l'erogazione del prestito fu infatti inserita la dicitura «espressamente subordinata alla dimostrazione che i documentari di cui sopra abbiano effettuato i cento passaggi richiesti dalla legge ai fini dell'attribuzione dei premi di qualità».⁶¹⁶

Non riuscendo più a recuperare alcuni dei prestiti concessi alla Astra Cinematografica, in virtù del *plafond* sui premi governativi concessi ai documentari vecchia legge e – inoltre – alla loro

⁶⁰⁹ Tra le case di produzione figuravano anche la Documento Film, la Titanus e l'Istituto Luce, assieme ad alcune minori come la Juventus Film, la Ca. Mo. Film, la Edi Film, la Jolly Film e la Star Film. Si veda, SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 3 agosto 1956.

⁶¹⁰ La Documento, a fronte di una richiesta di prestito da 400 milioni di lire, si vide accordare un prestito da 250 milioni, mentre la Astra, a fronte di una richiesta di 200 milioni, su proposta di Eitel Monaco venne concesso un prestito da 150 milioni. Si veda, SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 11 giugno 1957.

⁶¹¹ SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 26 febbraio 1958.

⁶¹² SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 22 maggio 1959.

⁶¹³ L'ACI era di fatto una società finanziaria controllata dalla stessa ANICA, si veda Barbara Corsi, *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, «Immagine», n. 19, 2019, pp. 215-230.

⁶¹⁴ Già nel 1957, Alfredo Guarini mandò un promemoria a Eitel Monaco per «indirizzare e controllare» questi prestiti, nel tentativo di rilanciare l'industria cinematografica nazionale dopo i fallimenti del 1956. Si veda, Archivio Storico Anica, *Pro-Memoria per il Presidente dell'Anica*, Cineteca Lucana.

⁶¹⁵ E' il caso di un prestito da 50 milioni per la Documento Film nel settembre 1959. SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 18 novembre 1959.

⁶¹⁶ Si veda, SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 18 dicembre 1959.

esclusione dalla programmazione obbligatoria, la SACC finì per pignorare alcuni immobili di Gastone Ferranti, nonché i contributi governativi di alcuni numeri di Mondo Libero.⁶¹⁷ La società aveva, infatti, un'esposizione verso la SACC di 385 milioni di lire al 31 dicembre 1959, su un totale di prestiti ancora insoluti di 843 milioni.⁶¹⁸ Nonostante potessero contare su tassi d'interesse più bassi,⁶¹⁹ le società di produzione molto spesso chiedevano – inoltre – prestiti anche ad altri istituti di credito (fig. 54), ricevendo solamente una parte dei loro finanziamenti dalla SACC.

Prestiti ottenuti dalle case di produzione dalla SACC, rispetto al totale dei prestiti ricevuti dagli Istituti di Credito.			
Produzione	Data	Prestiti dalla SACC	Totale dei prestiti ricevuti dagli Istituti di Credito
Lux Film	al 31 agosto 1955	966 milioni	3.750 milioni
Documento Film	al 15 settembre 1955	713 milioni	2.525 milioni
Cines	al 31 ottobre 1955	30 milioni	1.941 milioni
Enic	al 30 giugno 1955	252 milioni	6.200 milioni
Minerva-Excelsa	al gennaio 1956	646 milioni	3.700 milioni
Ponti-De Laurentiis	al 30 novembre 1955	514 milioni	2.120 milioni
Titanus	al 30 giugno 1955	921 milioni	2.050 milioni

Fig. 54 Dati esposti dall'On. Brusasca, Commissione Speciale per la Cinematografia, 22 febbraio 1956, p. 96.

In virtù, però, dei ritardi sull'approvazione delle nuove disposizioni legislative, dal 1956 la SACC vide un forte aumento delle posizioni insolute che, dai 161 milioni del 31 marzo 1956, passarono ai 693 milioni del 31 dicembre 1956, mantenendosi poi costante almeno fino al 1959.⁶²⁰

⁶¹⁷ *Ibidem.*

⁶¹⁸ SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 29 gennaio 1960.

⁶¹⁹ «[...] la produzione filmistica nazionale ha ottenuto dalla Sezione autonoma per il credito cinematografico fidi al tasso medio del 7 per cento circa, che è senza dubbio uno dei più equi dell'attuale mercato finanziario», Brusasca, Commissione Speciale per la Cinematografia, 22 febbraio 1956, p. 95.

⁶²⁰ A dicembre 1957 le posizioni insolute ammontavano a 649 milioni, a dicembre 1958 a 567 milioni e – infine – a dicembre 1959 a 843 milioni.

Di questo importo, circa l'80% riguardava il gruppo Minerva-Excelsa Film.⁶²¹ Fondata nel 1929 e dedicatasi alla distribuzione fino al 1939 quando – con la creazione dell'Excelsa – cominciò anche l'attività di produzione, la Minerva-Excelsa era una delle più antiche case di produzione. Nel maggio del 1956, quando fu dichiarato il fallimento, aveva debiti per oltre 5 miliardi, di cui più della metà con Italcasse.⁶²² Se, da un lato, le motivazioni alla base del fallimento della Minerva-Excelsa vanno ricercate anche nell'acquisizione – da parte della Rank – della produzione della London Film, di cui la Minerva-Excelsa fino a quel momento era stata la distributrice in Italia,⁶²³ dall'altro, l'impossibilità di ripagare i debiti contratti con le banche, nonché i tentativi andati a vuoto di salvarla, ne comportarono il definitivo fallimento.⁶²⁴ Nonostante fosse stata l'unica grossa produzione a fallire, molte piccole società dovettero dichiarare il fallimento nel biennio 1955/1956.⁶²⁵ Nel panorama documentario, come mostrato, le maggiori produzioni cominciarono ad avere alcuni problemi con le richieste di prestito alla SACC ma, ciò nonostante, continuarono la loro produzione almeno fino ai primi anni Sessanta. Fu in questo contesto che, conseguentemente, comparvero nelle riviste specializzate molte inchieste sulla situazione economica del cinema nazionale, culminate nella prima «Conferenza Economica del Cinema Italiano» tenutasi nel 1957. Inoltre, già tra il maggio e il novembre del 1955, Libero Bizzarri e Libero Solaroli proposero un'inchiesta sull'economia del cinema pubblicata sulle pagine di «Cinema Nuovo». Nei riguardi dei costi e dei ricavi delle case di produzione, i due autori notarono come «il 10% della produzione copre i costi e dà al produttore utili certi e spesso notevoli; il 20% copre le spese e dà un utile normale; il 20% copre comunque le spese di costo; il rimanente 50% è deficitaria e non riesce a coprire i costi neppure con i ristorni e con i proventi dell'esportazione».⁶²⁶ Anche la SIAE, tramite una relazione proposta dal proprio Direttore Generale, notò come «fosse in atto una delicata azione di ridimensionamento

⁶²¹ Si veda, SACC, *Verbale della seduta del Comitato Esecutivo*, 8 febbraio 1957.

⁶²² Libero Bizzarri, Ivano Cipriani, *Salviamo dal fallimento il cinema italiano*, cit., p. 12.

⁶²³ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 65.

⁶²⁴ Libero Bizzarri e Ivano Cipriani criticarono l'operato della BNL, a loro dire poco interessata a salvare la casa di produzione, nonché i grossi monopolisti del cinema che avrebbero trovato, nel fallimento della Minerva-Excelsa, più spazio nel mercato cinematografico. Libero Bizzarri, Ivano Cipriani, *Salviamo dal fallimento il cinema italiano*, cit., p. 12. Si veda anche, *Dichiarato dal tribunale di Roma il fallimento della società 'Minerva Film'*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XII, n. 288, 12 maggio 1956, p. 7.

⁶²⁵ Diana cinematografica, Produzione Internazionale Stella d'Oro Film, Ariel Film, Aurora Film, Circe Film, Record Film, Siro Film, Sannio Film, Volcine, Metellia Film, Fidia Film, Zodiaco Film, Aero Film, Atlas Film, Herald Picture, Taurus Film. Si veda anche Antonio Petrucci, *Qualcosa di serio*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 4, 2 febbraio 1957, p. 3.

⁶²⁶ Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *Quanto costa un film*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 64, 10 agosto 1955, p. 110.

dell'attività produttiva», dovuta alle «ripercussioni determinate da alcuni fallimenti che hanno provocato, insieme ad un panico ingiustificato, drastiche contrazioni del credito».⁶²⁷

Questa contrazione del credito fu causata da una serie di fattori che, da un lato erano – seppur in misura minore – riconducibili all'avvio delle trasmissioni televisive, all'utilizzo dei nuovi sistemi di colorazione e di suono e alla forte presenza della cinematografia statunitense, dall'altro, furono determinati soprattutto dall'aumento dei costi di produzione, dal frazionamento degli incassi in un numero eccessivo di sale cinematografiche, nonché da una inadeguata distribuzione nazionale. Conseguentemente, questi fattori scoraggiarono gli investimenti privati che, considerando la lentezza di recupero dell'investimento, calcolato nel 50% per i primi due anni e il rimanente nel terzo anno di sfruttamento,⁶²⁸ portarono le produzioni a non riuscire più a garantire le coperture per i prestiti ricevuti, finendo – come mostrato – per aumentare la loro esposizione nei confronti della SACC.

Nel cinema documentario, invece, i ritardi nel recuperare i premi governativi – unica fonte di guadagno per i produttori – nonché l'aumento dell'importo di alcune voci di spesa, provocarono un ridimensionamento dell'attività produttiva. L'assegnazione dei premi una sola volta l'anno causò, infatti, «un immobilizzo di capitale, con relativo gravame di interessi passivi, dal giorno della produzione al giorno della riscossione del premio»,⁶²⁹ portando a una diminuzione del lavoro per le maestranze e i tecnici del documentario, impegnati nelle lavorazioni solamente a ridosso dell'assegnazione del premio. Solamente le grosse produzioni, infatti, attraverso lo sfruttamento dei documentari prodotti e acquistati durante il corso del 1955, riuscirono a garantire una continuità produttiva, potendo contare – seppur con le problematiche mostrate – sui prestiti da parte della SACC.

Inoltre, le esigue possibilità di ricevere il premio portarono i produttori a presentare in commissione diversi documentari, scommettendo che almeno uno di questi ottenesse il premio. Carlo Rambaldi, presentatosi negli uffici della Documento Film assieme ad Antonio Sturla, così descrisse il meccanismo:

«Facemmo un sopralluogo a Pila, indi scrissi immediatamente un soggetto e andammo a Roma a proporlo alla Documento Film. Durante il viaggio mi suggerì [Sturla] di dire, se richiesto, che avevo già fatto altri documentari.

⁶²⁷ Si veda Antonio Ciampi, *Relazione Introduttiva dell'Annuario SIAE 1956*, «La Rassegna dello Spettacolo», a. V, n. 4, luglio-settembre 1957, p. 30.

⁶²⁸ *La situazione economica ed organizzativa*, «La Rassegna dello Spettacolo», a. V, n. 4, luglio-settembre 1957, p. 37.

⁶²⁹ Antonio Petrucci, *Morte del documentario*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 24, 29 giugno 1957, p.3.

Quando mi sono seduto di fronte al produttore Jannotta la prima domanda fu: ‘Rambaldi, quanti altri documentari ha realizzato?’

Io feci un ragionamento rapido e decisi che era meglio dire che era il mio primo lavoro, altrimenti avrei dovuto elencare dei titoli di opere inesistenti ed il produttore avrebbe capito che lo volevamo imbrogliare.

Risposi quindi che era il mio primo lavoro, al che Sturla diventò bianco come un cencio, ma aggiunsi subito: ‘Guardi però come l’ho preparato’.

Feci quindi vedere lo story board del soggetto: un disegno per ogni inquadratura.

Il produttore fu molto soddisfatto e ci diede 800.000 lire, il budget minimo per i documentari che erano destinati ad essere bocciati.

E ‘Pescatori di storioni’, questo il titolo, nelle intenzioni del produttore doveva fare parte di un suo pacchetto in cui ce n’erano alcuni da bocciare ed altri da avere il premio governativo. Era il gioco che allora facevano i produttori». ⁶³⁰

La stessa ANICA, all’assemblea generale del 1958 denunciò l’assurdo sistema dei premi qualità, causa di una «specie di lotteria [dove] si producono tre documentari nella speranza di vederne premiato uno [...]». ⁶³¹ Infine, come sottolineato da Jannotta nel corso delle riunioni del GNPCA, non solo vi era il problema dell’insicurezza circa l’ottenimento del premio governativo ma – inoltre – vi era il ritardo delle segnalazioni degli incassi da parte della SIAE e, dunque, dell’emissione dei mandati di pagamento per i premi. Le segnalazioni arrivavano, infatti, dopo circa 147 giorni dall’uscita del documentario. Calcolando le tempistiche burocratiche, passava almeno un anno prima di cominciare a recuperare i premi governativi, con un impatto degli interessi passivi in circa 400.000 lire a documentario. ⁶³²

Le scarse possibilità di ottenere i contributi governativi influenzarono, dunque, le scelte delle case di produzione nazionali, non più sicure di recuperare la cifra investita. Inoltre, dovendo garantire i prestiti attraverso la cessione dei contributi dei propri documentari, alcune ditte videro peggiorare le loro esposizioni verso la SACC. Di conseguenza, i produttori cominciarono a investire su più opere, riconoscendo a ognuna un costo differente, nella speranza di ricevere almeno uno dei premi senza il quale non sarebbe stato possibile ripagare i creditori.

⁶³⁰ Carlo Rambaldi, *Com’è nato “Pescatori di Storioni”*, in Paolo Micalizzi, *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Este, Ferrara 2008, p. 89.

⁶³¹ *Aspetti e problemi della cinematografia nella relazione del Presidente Eitel Monaco*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 9, 8 marzo 1958, p. 4.

⁶³² Archivio Storico ANICA, Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità, 19 ottobre 1956.

Conseguentemente, non passò molto tempo che cominciarono ad arrivare richieste al Governo per una modifica radicale della normativa che, da un lato, prevedesse il ritorno di una percentuale sugli incassi degli spettacoli, in modo tale da garantire la circolazione e almeno l'investimento del produttore, dall'altro, che vi fosse il mantenimento dei premi qualità, per elevare ancor di più i possibili incassi e – soprattutto – per mantenere il livello qualitativo raggiunto.

iii. Ritorno al passato

Visti i problemi riscontrati dall'industria documentaria dopo l'approvazione della nuova legislazione, con l'avvicinarsi della scadenza arrivarono le prime proposte di modifica. Nonostante, infatti, una diminuzione degli scandali che avevano caratterizzato la produzione durante la prima metà degli anni Cinquanta, la nuova legislazione varata nel 1956 portò alla scomparsa delle opere documentarie dalle sale cinematografiche.⁶³³ Inoltre, la diminuzione dell'importo del premio e la sua assegnazione da parte della commissione una volta l'anno comportò diverse difficoltà per l'industria nell'organizzare una produzione continuativa. Non a caso, le richieste di modifica alla legislazione arrivarono sia dalle maggiori produzioni, sia – soprattutto – da parte di quelle personalità che avevano criticato l'impostazione dell'industria data da Andreotti. A Roma si costituì, infatti, il «Comitato di difesa del cortometraggio»⁶³⁴ che, in vista della scadenza delle disposizioni governative, propose le seguenti modifiche:

- 1) Limitazione delle provvidenze governative ad un massimo di 240 documentari all'anno;
- 2) Assegnazione a questi 240 documentari di un contributo pari al 2,5% dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il cortometraggio è stato programmato, per un periodo di tre anni dalla prima proiezione in pubblico e fino ad una cifra massima «plafond» di 6 milioni per i cortometraggi a colori e di 3 milioni per i cortometraggi in bianco e nero;

⁶³³ «Che l'Italia non sia un paese povero [...] lo potremmo arguire anche dal numero dei documentari che ogni anno vengono prodotti nel nostro paese [...] destinati ad essere proiettati quasi esclusivamente – che lusso! – ad una commissione di esperti [...] anche perché il produttore, intascato il premio e fatti i conti troverà conveniente stampare una sola copia del suo breve film e non andare incontro ad altre spese», Mario Verdone, *L'Italia non è un paese povero*, «Bianco e Nero», a. XXI, n. 7, luglio 1960, p. 86.

⁶³⁴ Del Comitato facevano parte: Nelo Risi, Renato Dall'Ara, Alberto Caldana, Vittorio De Seta, Marcello Bollero, Brunello Rondi, Mario Gallo, Florestano Vancini, Libero Bizzarri, Giulio Questi, Nicola Ferrari, Benedetto Benedetti, Giulio Giannini, Michele Gandin, Francesco Maselli, Massimo Mida, Giuliano Montalto, Mario Nascimbene, Gillo Pontecorvo, Fernando Di Giammatteo, Ernesto G. Laura, Luigi Di Gianni, Raffaele Andreassi, Elio Ruffo, Gaetano Petrosecolo, Egisto Macchi, Piero Nelli, Leonardo Autera, Antonio Bernieri, Carlo Ventimiglia, Virgilio Tosi.

- 3) Assegnazione agli stessi cortometraggi ammessi ai contributi, di 240 premi annuali divisi in tre categorie secondo un criterio di qualità e di valori artistici e culturali: a) 30 premi da 10 milioni, b) 70 premi da 6 milioni, c) 140 premi da 3 milioni;
- 4) Assegnazione dei contributi e dei premi ogni sei mesi entro il 31 aprile ed il 31 ottobre di ogni anno, da parte di Commissioni, nominate semestralmente dal Presidente del Consiglio dei ministri;
- 5) Abbuono del 3% dei diritti erariali agli esercenti che proiettano, assieme al lungometraggio, almeno un film nazionale cortometraggio ammesso alla programmazione obbligatoria.⁶³⁵

Oltre all'aumento del numero di documentari da premiare, la proposta prevedeva il ritorno al sistema delle percentuali sull'incasso del lungometraggio, limitando però l'importo a un massimo di sei milioni di lire. L'intenzione fu di elevare sia il possibile guadagno del singolo documentario, in conseguenza dell'aumento dei costi e della riduzione attuata dalla legge del 1956, sia di garantire la circolazione delle opere nelle sale. Considerando infatti il mantenimento dei 240 premi qualità e la reintroduzione delle percentuali sull'incasso fino a un massimo di sei milioni, un singolo documentario in bianco e nero avrebbe ricevuto come premio minimo tre milioni, per poi ottenere anche la percentuale degli incassi. Rispetto a un contributo massimo di tre milioni – sempre per i documentari in bianco e nero – previsto dalla vecchia legge, l'aumento era notevole. Libero Bizzarri, tra i componenti del Comitato, spiegò così le ragioni alla base della proposta:

«Con queste proposte, perfezionate nei suoi dettagli, si evita il favoloso guadagno del singolo documentario (essendoci la limitazione del *plafond*), si blocca il riconoscimento ai documentari ad un numero tale da non invogliare il monopolio e la produzione che persegue esclusivamente la speculazione, si ribadisce il principio che a beneficiare dei contributi governativi saranno scelti, da apposita commissione, soltanto un limitato numero di documentari selezionati sul loro livello qualitativo».⁶³⁶

⁶³⁵ Si veda *Comitato di difesa del cortometraggio*, «Avanti!», a. LXII, n. 254, 25 ottobre 1958, p. 5.

⁶³⁶ Libero Bizzarri, *Il documentario, questo sconosciuto (ovvero il pozzo dei miliardi)*, «Bollettino Tecnico A.I.C.», a. IX, n. 7, ottobre 1958, p. 17.

Se, infatti, la vecchia legislazione garantiva la circolazione delle opere, permettendo – in alcuni casi – ingenti guadagni, la nuova legislazione spezzava il meccanismo speculativo ma non assicurava la circolazione del documentario nelle sale. La soluzione fu dunque una via intermedia che potesse, da un lato, garantire la circolazione del documentario nelle sale, dall'altro, tutelasse i produttori minori rispetto ai grandi gruppi produttivi.⁶³⁷

Diverse furono le richieste di un ritorno al sistema della percentuale che comprendesse anche un certo numero di premi qualità. In sede di discussione per l'approvazione delle nuove norme, infatti, sia l'emendamento presentato dall'On. Alicata che quello proposto dall'On. Calabrò insistevano su questo sistema misto di provvidenze a favore dell'industria.⁶³⁸ L'On. Barzini – invece – ne chiese l'abolizione in quanto le commissioni preposte non sarebbero state all'altezza del loro compito.⁶³⁹

La successiva proposta del Governo si indirizzò, dunque, verso un ritorno al sistema delle percentuali sugli incassi del lungometraggio, in quanto «i risultati negativi delle attuali disposizioni consigliano innovazioni in materia tali da promuovere la circolazione dei documentari che la vecchia disposizione ha completamente trascurato».⁶⁴⁰ L'art. 4 del Disegno di Legge n. 1578 a firma del Ministro del Turismo e dello Spettacolo Tupini, del Ministro dell'Interno Segni, del Ministro del Bilancio Tambroni e del Ministro delle Finanze Taviani, prevedeva – infatti – un contributo del 2% sugli introiti degli spettacoli per un periodo di tre anni dalla prima proiezione in pubblico, fino a un *plafond* massimo di 4.500.000 £ per i documentari a colori e di 2.500.000 £ per i documentari in bianco e nero. Nonostante avessero dato «risultati nettamente negativi», i premi qualità assegnati dalle competenti commissioni venivano mantenuti nel numero di 120 ma diminuiti alla cifra di 2.000.000 di lire ciascuno.⁶⁴¹

⁶³⁷ L'ANAC nel Libro Bianco sul Cortometraggio criticò duramente le nuove disposizioni, sottolineando come «I difetti delle due leggi si assommano in questa e riportano la situazione del cortometraggio italiano ai suoi momenti più oscuri, almeno per quanto riguarda la qualità, che tuttavia si vorrebbe a parole difendere», Anac, *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Roma 1966, pp. 9-10.

⁶³⁸ Sugli emendamenti proposti da Calabrò e Alicata l'On. Borin dichiarò: «Potremmo paragonare il nostro intervento a quello dei pompieri che corrono per spegnere un incendio; perché, effettivamente, quello che sta succedendo nel campo documentaristico, con la vecchia legge, è talmente scandaloso che urge imporre una regolamentazione nuova, qualunque essa sia», Discussione del D.L. n. 1578, II° Commissione, Seduta del 27 novembre 1959, p. 273.

⁶³⁹ «[...] proporrei di aggiungere magari all'articolo unico di proroga un secondo articolo che abolisca, *tout-court*, la distribuzione dei premi ai film documentari attraverso una commissione che tutti sappiamo come ha funzionato in questi ultimi anni, sostituendovi il ripristino di un premio percentuale secondo il vecchio sistema; percentuale che può anche essere eventualmente riveduta [...]», Discussione del D.L. n. 1578, II° Commissione, Seduta del 20 novembre 1959, p. 244.

⁶⁴⁰ Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, *Lettera di Nicola De Pirro a Giulio Andreotti*, 6 marzo 1959.

⁶⁴¹ «Si è constatato che i cortometraggi, per i quali venivano erogati ogni anno 600 milioni di lire in premi, dopo una breve apparizione sugli schermi per il periodo di proiezione obbligatoria, scomparivano dalla circolazione, in quanto i

Con le modifiche apportate dalla legge del 1956 divennero, infatti, operative le commissioni adibite al rilascio dei premi di qualità, formate da sette membri nominati dal Presidente del Consiglio su indicazione delle organizzazioni di categoria.⁶⁴² Per il primo anno di applicazione delle nuove disposizioni, la commissione per i cortometraggi (Fig. 55) fu – da subito – oggetto di critiche per la sua composizione e per l’effettivo ruolo dei suoi membri.

Commissione per l’assegnazione dei premi qualità ai film nazionali di cortometraggio (1957)	
Prof. Enrico D’Arenzio	Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione
Prof. Mario Pantaleo	Rappresentante della Commissione per la Cinematografia Scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche
Sig. Nino Zucchelli	Critico d’arte
Sig. Mario Gallo	Critico cinematografico
Sig. Attilio Bertolucci	Critico cinematografico
Sig. Aldo Vergano	Regista
Sig. Agostino di Ciaula	Autore di documentari

Fig. 55

Eitel Monaco, dopo l’assegnazione per il periodo 1° luglio 1956 – 30 giugno 1957, primo anno di applicazione delle nuove disposizioni, inviò un resoconto a Raffaele Resta – Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio – criticando i lavori delle due commissioni e, in particolare, di quella relativa ai documentari. Oltre a non garantire «effettive esigenze di equità e di obiettività», la composizione delle commissioni e il loro giudizio «non corrispondono ad un’equa valutazione degli effettivi meriti delle singole pellicole». Il presidente dell’ANICA, inoltre, aggiunse:

«Gravi sperequazioni sono state rilevate soprattutto nell’assegnazione dei premi qualità per i documentari, con conseguenze tanto più gravi, in quanto – come è noto – in base all’attuale

distributori e gli esercenti non ne ritraevano alcun ulteriore beneficio», Discussione del D.L. n. 1578, II° Commissione, Seduta del 18 novembre 1959, pp. 218-219.

⁶⁴² Ciascuna commissione era composta da un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, da un membro della Commissione per la cinematografia scientifica del Consiglio nazionale delle ricerche, da un critico d’arte, da due critici cinematografici, da un regista e da un autore di documentari.

ordinamento di questo settore il premio qualità costituisce l'unico cespite di entrata per i produttori e distributori dei documentari stessi». ⁶⁴³

Anche la successiva commissione, nominata nel giugno del 1958, ricevette da subito le critiche dell'ANICA e dell'ANAC (Fig. 56).

Commissione per l'assegnazione dei premi qualità ai film nazionali di cortometraggio (1958)	
Prof. Giampiero Dore	Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione
Prof. Alberto Stefanelli	Rappresentante della Commissione per la Cinematografia Scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche
Sig. Enzo Nasso	Critico d'arte
Sig. Pasquale Del Fra	Critico cinematografico
Sig. Ottavio Jemma	Critico cinematografico
Sig. Gabriele Pagnani	Regista
Sig. Massimo Pupillo	Autore di documentari

Fig. 56

L'ANAC, tramite il suo presidente Vittorio De Sica, richiamò l'attenzione del Sottosegretario Resta sul fatto che l'associazione non era stata contattata per designare i rappresentanti delle commissioni. Benché – infatti – la nomina dei membri avvenisse «tramite il Ministero del lavoro e della previdenza sociale», ⁶⁴⁴ la designazione dei candidati era riservata alle organizzazioni di categoria che, in questo caso, minacciarono di intraprendere ogni azione legale possibile in quanto l'omissione era «lesiva dei diritti e della dignità dell'Associazione». ⁶⁴⁵

L'ANICA, invece, oltre a sostenere le posizioni dell'ANAC, richiamò l'attenzione del Sottosegretario su due componenti della commissione dei cortometraggi. Da un lato, venne fatto presente che nella commissione non era presente un regista, ⁶⁴⁶ dall'altro, uno dei membri era

⁶⁴³ Cineteca Lucana, Archivio Storico Anica, Lettera di Eitel Monaco a Raffaele Resta, 13 dicembre 1957, (numero 28)

⁶⁴⁴ Legge n. 897, 31 luglio 1956, Art. 17.

⁶⁴⁵ Cineteca Lucana, Archivio Storico Anica, Lettera di Vittorio De Sica a Raffaele Resta, 28 giugno 1958, (numero 31)

⁶⁴⁶ Scrive Monaco: «E' stato inoltre rilevato che nella commissione per i cortometraggi non è compreso un "regista"; l'art. 17 al comma c) prevede, l'inclusione di un "regista" per ciascuna delle due commissioni, e poiché al comma f) si parla, in forma specifica, di un "autore di documentari", si deve ritenere che al comma c) il legislatore abbia voluto

già stato nominato l'anno precedente nella commissione per i premi dei lungometraggi, fatto espressamente vietato dall'art. 17 della legge del 1956,⁶⁴⁷ concludendo:

«In questa situazione gli inconvenienti già lamentati in merito ai lavori e alle deliberazioni finali delle due commissioni [...] possono divenire ancora più gravi in relazione alla composizione delle nuove commissioni: basta in proposito pensare alle gravi conseguenze di un eventuale ricorso per vizi di forma ai competenti organi giurisdizionali che qualche escluso potrebbe presentare ponendo in dubbio la validità di tutte le deliberazioni, e quindi l'eventuale avvenuta ripartizione delle somme stanziare per i premi».⁶⁴⁸

Le critiche non arrivarono solamente dalle associazioni di categoria ma, soprattutto, dalle singole case di produzione. Sovente, infatti, in seguito alle deliberazioni per l'assegnazione dei premi, le ditte si rivolgevano a Eitel Monaco per denunciare la mancata attribuzione del premio. Riccardo di Miceli della *Jaguar Film*, dopo essersi visto bocciare il documentario *Ponza capolavoro della natura* (1957), chiese aiuto al Presidente dell'ANICA per l'assegnazione a *Un angolo di paradiso* (di Miceli, 1958) del premio qualità «in quanto quest'anno non vorrei soggiacere ad ingiustizie più o meno palesi perché noi produttori indipendenti abbiamo probanti prove per poter scatenare un ennesimo scandalo», aggiungendo «sono certo che farà di tutto per sanare queste ingiustizie che si commettono in danno dei produttori minori e che fino ad oggi mi hanno arrecato danni finanziari non indifferenti».⁶⁴⁹ Infine, dopo l'assegnazione dei premi del 1958, le critiche più dure arrivarono da Alfredo Guarini, il quale decise – inviando una lettera a Eitel Monaco – di rifiutare la partecipazione a qualsiasi commissione di selezione per i festival di cinema, in polemica con l'assegnazione dei premi qualità:

«Caro Monaco, ho preso visione dell'elenco dei documentari premiati dall'apposita commissione per il 1958 e non posso nascondere la mia meraviglia. Non tanto per l'esclusione dell'unico cortometraggio prodotto dalla mia società [...] ma per i titoli di alcuni documentari premiati e che furono scartati per indegnità artistica dalla Commissione per i festival di cui facevo parte. Il

riferirsi ai registi di film spettacolari», il regista in questione era Gabriele Pagnani, autore di alcuni documentari durante gli anni Cinquanta.

⁶⁴⁷ L'Anica si riferiva a Massimo Pupillo, nominato nella commissione per i lungometraggi nel 1957 come "autore di documentari" e riconfermato nel 1958 nella commissione per i cortometraggi.

⁶⁴⁸ Cineteca Lucana, Archivio Storico Anica, Lettera di Eitel Monaco a Raffaele Resta, 28 giugno 1958, (numero 31)

⁶⁴⁹ Cineteca Lucana, Archivio Storico Anica, Lettera di Riccardo di Miceli a Eitel Monaco, 1° settembre 1957.

giudizio della commissione per i premi qualità è un vero affronta a tutta la Professione [...] Per quanto mi riguarda ti dichiaro che non intendo più essere chiamato a far parte di Commissioni di selezione che poi vengono smentite da degli incompetenti in sede di Commissione per i premi qualità». ⁶⁵⁰

Come mostrato, le disposizioni approvate nel 1956 non si dimostrarono in grado di garantire la circolazione delle opere nelle sale e, inoltre, provocarono diversi danni economici alle case di produzione, sia per le richieste di prestito alle banche, ottenibili unicamente cedendo i premi governativi, sia per l'investimento, recuperabile solo con l'ottenimento del premio.

Da subito, dunque, le commissioni qualità furono accusate e ricevettero le maggiori critiche, sia per la loro composizione, sia per i criteri di assegnazione dei premi. Inevitabilmente, infatti, un giudizio negativo escludeva il documentario dal mercato e, di conseguenza, l'investimento da parte del produttore andava perduto. Non a caso, pochi mesi dopo l'assegnazione dei premi del 1958, alcune denunce causarono l'annullamento dei premi, dimostrando che un ritorno alla percentuale sugli incassi fosse l'unico modo per garantire un mercato al cinema documentario.

⁶⁵⁰ Cineteca Lucana, Archivio Storico Anica, Lettera di Alfredo Guarini a Eitel Monaco, 30 ottobre 1958 (num. 31).

Par. 3.3. Non poteva durare

Durante gli anni di applicazione delle nuove disposizioni, solamente i documentari presentati per l'ammissione ai benefici di legge del 1955 circolarono per le sale cinematografiche nazionali. La nuova regolamentazione, infatti, mantenne novanta giorni di programmazione obbligatoria per le opere coperte dalla vecchia legge. Gli esercenti, non ricevendo più alcuna percentuale del premio, non furono più interessati alla programmazione in sala. Inoltre, l'aumento dei costi e il rischio d'investimento causato dall'esiguo numero di premi disponibili, portò i produttori a stampare unicamente la copia per effettuare i cento passaggi minimi richiesti per legge. Ottenute le proiezioni, infatti, la circolazione del documentario non era più necessaria ai fini dell'importo del premio.

La differenza di importo dei due premi, tre milioni per il bianco e nero e sei milioni per il colore, indirizzò la produzione verso la realizzazione di documentari a colori. La differenza tra il costo produttivo di un documentario in bianco e nero e uno a colori era, infatti, vantaggiosa rispetto al possibile guadagno. Al produttore, dunque, conveniva investire su opere a colori e concorrere ai premi qualità da sei milioni. La media annuale dei documentari realizzati, assieme al costo medio che si mantenne sui tre milioni e mezzo di lire, rese però evidente l'esiguità del numero dei premi rispetto alle spese sostenute dall'industria.

Di conseguenza, nel tentativo di ridurre l'investimento, i produttori cominciarono a stampare una sola copia del documentario e – come detto – a differenziare l'importo investito per ogni singola opera. Inoltre, la realizzazione si concentrò nei mesi antecedenti la concessione del premio, causando danni sia ai lavoratori che – soprattutto – alle ditte di sviluppo e stampa.

Le produzioni più grosse, nonostante un ridimensionamento delle opere premiate, continuarono comunque a ottenere la maggior parte dei premi qualità, potendo – inoltre – contare sui contributi dei documentari coperti dalla vecchia legge. La spesa dello Stato toccò, infatti, la cifra record di quasi sette miliardi di contributi concessi alla produzione documentaria per la stagione 1956-1957.

Con la scadenza della legge, le nuove disposizioni del 1959 riproposero il sistema del premio sulla percentuale degli incassi dello spettacolo, limitato – però – dai plafond e dal numero di opere ammissibili. Nonostante il ritorno di alcune pratiche speculative, l'industria documentaria si avviò verso una stagione in cui – progressivamente – l'importanza rivestita all'interno della cinematografica nazionale divenne sempre più marginale.

i. *Record e costi produttivi*

«Tutti i documentaristi disponibili furono messi all'opera e se ne utilizzarono di nuovi, di inesperti, di improvvisati: non aveva importanza la qualità del prodotto; importava denunciare l'inizio della lavorazione e presentarli in pubblico, magari a quello di una frazione di comune con 50 abitanti, prima del 31 dicembre 1955».⁶⁵¹

Con queste parole Lorenzo Quaglietti descrisse la produzione a cortometraggio del 1955 che trovò, nelle 1.132 opere presentate per il nulla osta di proiezione in pubblico, l'apice dello sforzo produttivo dell'industria documentaria nazionale. Con il termine delle provvidenze garantite dalla Legge Andreotti, prorogate – come detto – al 31 dicembre 1955 dalla legge n. 174,⁶⁵² le imprese interessate al cinema documentario videro nell'eliminazione delle percentuali sugli incassi del lungometraggio un rischio per la loro industria. Consapevoli che difficilmente la nuova legge potesse intervenire retroattivamente sulle percentuali del premio, le case di produzione di documentari presentarono alle commissioni un elevato quantitativo di opere, in modo tale da garantirsi per i successivi tre anni le percentuali del 3% e del 5%. Lo stesso presidente del GNPCA Jannotta, all'indomani dell'approvazione della nuova legislazione, commentò l'enorme quantità di documentari presentati ai comitati:

«Ritengo che questa riunione sia utile al fine di scambiarsi qualche impressione circa la nuova legge sui nuovi documentari. La cosa che era inevitabile succedesse è che vi è stata la produzione di un gran numero di documentari, molti di più di quanti non siano gli esercenti. Ad ogni modo questa è la situazione ed io ritengo che l'ultima pazzia l'abbiamo compiuta quando prima del 31 dicembre 1955 si sfornarono 955 documentari, pazzia aggravata dal fatto che i Comitati Tecnici ed il Comitato di Appello con una sola seduta ne ha promossi oltre 600 senza neppure vederli».⁶⁵³

Le accuse verso le maggiori produzioni furono da un lato, quelle di aver utilizzato registi improvvisati pur di presentare il documentario in tempo per la fine della legge, dall'altro, quella di aver «rastrellato tutti i documentari prodotti tra il 1954 e il 1955»⁶⁵⁴ in modo tale da assicurarsi gli incassi dei successivi tre anni. Indipendentemente dalle effettive modalità di

⁶⁵¹ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano*, cit., p. 135.

⁶⁵² L. n. 174, *Proroga delle provvidenze stabilite per l'industria cinematografica nazionale*, 31 marzo 1955.

⁶⁵³ Antonio Jannotta, *Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori Cortometraggi e Attualità*, Seduta del 19 ottobre 1956.

⁶⁵⁴ Libero Bizzarri, *Trenta miliardi dello Stato agli speculatori del documentario*, cit., p. 17.

realizzazione, dal 1953 al 1955 la produzione documentaria raddoppiò, segno evidente della volontà da parte delle case di produzione di inserire in programmazione e – dunque – ricevere il premio, il maggior numero di opere possibili.

Come detto, infatti, le opere presentate per il nulla osta e proiettate per la prima volta in sala, entro il 31 dicembre 1955, avrebbero continuato a ricevere i premi del 3% e del 5% fino a un massimo di 16 milioni per i documentari a colori e di 8 milioni per quelli in bianco e nero. Tentando di tutelare sia l'interesse del Governo nel diminuire l'introito dei premi, sia l'interesse privato dei produttori che avevano stretto accordi con la distribuzione e con gli esercenti, tra il 1956 e il 1958 furono garantiti 90 giorni di programmazione obbligatoria ai documentari coperti dalla vecchia legge. Da un lato, appena raggiunto il *plafond* il documentario veniva ritirato dalla circolazione e sostituito.⁶⁵⁵ L'opera – infatti – diventava di fatto inutilizzabile economicamente, sia per il produttore, che per l'esercente, che per il distributore. Dall'altro, queste opere furono per due anni le uniche a circolare nelle sale,⁶⁵⁶ in quanto l'esercente non aveva interesse a far circolare i documentari coperti dalla nuova legge, dai quali non riceveva nessun ritorno economico in termini di cessione del premio.⁶⁵⁷

Come mostrato, il sistema dei premi sulla percentuale degli incassi venne abolito con le disposizioni del 1956, provocando – nello stesso anno – una forte frenata nella realizzazione delle opere. Essendo l'unica fonte di guadagno per i produttori che, inoltre, non avevano la certezza di ottenere i nuovi premi qualità, l'unica alternativa fu di differenziare l'importo destinato a ogni singola opera, tentando in questo modo di ridurre l'investimento totale. L'aumento dei costi per l'utilizzo del colore e per le nuove tecniche di ripresa mantenne – però – il costo medio di un documentario su cifre sostanzialmente simili agli anni precedenti. Se prendiamo, infatti, le opere della maggiore tra le case di produzione, si nota come la Documento Film abbia speso in media 3.500.000 £ per ogni documentario, con un minimo di 2.000.000 £ per le opere in bianco e nero e un massimo di 5.200.000 £ per i documentari a colori in formato cinepanoramico.⁶⁵⁸ Anche la Incom, nel periodo 1956 – 1959, spese in media 3.500.000 £ per documentario, mentre Giorgio Patara circa 3.000.000 £ per ogni documentario a colori. L'Istituto

⁶⁵⁵ «[...] il gioco era semplice: appena un documentario aveva coperto il *plafond*, subito un altro entrava in distribuzione a prenderne il posto», *Ibidem*.

⁶⁵⁶ «Si può così facilmente prevedere che almeno per due anni ancora gli schermi, o meglio i borderò, saranno saturati da documentari per mezzo dei quali si continuerà la vecchia attività di speculazione, in modo appena attenuato», *Il documentario vaso di coccio*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955, p. 408.

⁶⁵⁷ Si veda Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, Cinema 1.5.4, *Opinioni e proposte per la legge cinematografica*, F.U.L.S. – C.I.S.L.

⁶⁵⁸ Il calcolo si basa sui preventivi e i consuntivi di 81 documentari realizzati tra il 1953 e il 1955 e conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato nel fondo CS.

Luce, invece, realizzava documentari a colori dal costo di circa 2.000.000/2.500.000 £ ognuno, così come la Iride Film.⁶⁵⁹ Considerando le spese di stampa, le spese impreviste, nonché l'incertezza dell'effettiva acquisizione del premio, gli eventuali contributi di 6 e 3 milioni potevano garantire solamente il recupero della spesa effettuata, con pochi margini di guadagno. Anche i dati forniti dall'ANICA nella relazione annuale del 1953 confermano queste cifre:

«Se si considera infatti che il costo di produzione di un documentario in bianco e nero di valore medio oscilla fra 1 milione e mezzo e 2 milioni, oltre al costo di 500.00 lire dell'edizione; se si considera che il costo di produzione di un documentario a colori di valore medio oscilla fra i 3 e i 4 milioni di lire, oltre all'ingente costo di almeno 1 milione e mezzo di lire per l'edizione di trenta copie; se si pensa che per i contributi governativi a favore del documentario il ritardo del pagamento oltrepassa i diciotto mesi, con un onere di interessi passivi per il produttore ingentissimo, che si aggiunge alla falciatura operata dagli esercenti, è facile concludere che i bilanci dei produttori dei documentari non possono segnare risultati brillanti».⁶⁶⁰

Come inevitabile conseguenza, il tentativo da parte dei produttori di risparmiare sulle spese di produzione portò alla presentazione in blocco di opere con costi differenti, sperando di incassare almeno un premio che coprisse l'investimento dei documentari bocciati. Inoltre, l'eliminazione delle percentuali sugli incassi, nonché – come visto – l'inserimento nella legge del divieto di cessione dei contributi a terzi, portò al disinteresse degli esercenti verso la produzione documentaria nazionale coperta dalle nuove disposizioni. Gli accordi già stipulati tra produzione, distribuzione ed esercizio, tramite la cessione di parte del premio,⁶⁶¹ comportarono – infatti – la circolazione solamente delle opere coperte ancora dalla vecchia legge. Per i nuovi documentari, non ricevendo più una percentuale del premio, né il distributore né l'esercente furono più interessati alla proiezione.⁶⁶²

⁶⁵⁹ Anche in questo caso sono stati utilizzati i preventivi e i consuntivi presenti nel fondo CS dell'Archivio Centrale dello Stato.

⁶⁶⁰ Anica, *L'industria Cinematografica Italiana 1953*, cit., p. 26-27.

⁶⁶¹ «[...] il solo modo di far giungere al pubblico un prodotto cinematografico, se si eccettua la forza del produttore, è l'interesse dell'esercente. Nel caso in questione, tra le congrue somme corrispostegli dagli oligopolisti per la programmazione dei cortometraggi di vecchia legge e il modesto beneficio di un due per cento di ristorno della tassa erariale, egli non ha avuto alcun dubbio sulla scelta», Fondo Libero Bizzarri, *Il cinema italiano nel 1958. Studio eseguito per richiesta del Centro Sperimentale di Cinematografia*, AAMOD.

⁶⁶² «[...] i cortometraggi premiati non presentano più alcun interesse per i distributori e per gli esercenti cinema, abituati a dividere tra loro il ricavo del contributo statale in base a percentuale sull'incasso [...]», presentazione del D. l. n. 1578, *Modificazioni ed aggiunte alla legge 31 luglio 1956, n. 897, sulla cinematografia*, Atti parlamentari, Camera dei deputati, 18 settembre 1959, p. 2.

Di conseguenza, i produttori cominciarono a stampare anche poche copie dei documentari,⁶⁶³ da un lato, per diminuire ulteriormente l'investimento, dall'altro, in quanto non vi era possibilità di un effettivo mercato di sfruttamento. Inoltre, come evidenziato nella «Relazione sull'ordinamento del film a cortometraggio» inviata ad Andreotti in data 18 dicembre 1958, non solo «al termine del periodo di validità della legge 1956 lo Stato avrà speso un miliardo e mezzo di lire per dei documentari che, tranne i loro realizzatori e le Commissioni per l'assegnazione dei premi, nessuno avrà visto né vedrà mai», ma – inoltre – che «[...] la indeterminatezza del sistema adottato ha promosso, nell'aspirazione al premio, una produzione sproporzionata al numero di premi in concorso».⁶⁶⁴

Si faceva notare, dunque, che non solo le finalità di divulgazione culturale, scientifica e sociale del cinema documentario erano completamente mancanti, ma che – inoltre – la quantità di premi messi a disposizione dallo Stato non era sufficiente rispetto al numero di opere prodotte annualmente che – con l'eccezione del 1956 – ritornò sui livelli del quinquennio andreottiano. Di conseguenza, notevoli risultavano i danni economici per l'industria e – soprattutto – per tutti i settori interessati alla produzione documentaria.⁶⁶⁵ Come, infatti, evidenziato da Vladi Orengo dalle pagine di «Cinema Nuovo»:

«Purtroppo anche quella dei documentari è una industria con i suoi vincoli economici e quale altra industria si metterebbe in moto se sapesse che, indipendentemente dalla qualità delle materie prime e della manodopera impiegata, al suo prodotto finito può venir attribuito valore zero, prescindendo dalle richieste del consumatore?».⁶⁶⁶

Il rapporto tra i costi di realizzazione e le scarse possibilità di ricevere il premio, nonostante avesse arginato il problema speculativo, provocò degli evidenti squilibri nella produzione documentaria nazionale. L'aumento delle spese dovuto all'utilizzo del colore e delle nuove

⁶⁶³ «[...] il produttore che per legge e al fine di potere materialmente incassare il premio, è tenuto a far programmare il cortometraggio in almeno cento sale cinematografiche, non ha altro stimolo o interesse che quello di concludere al più presto, e con il minimo della spesa, l'operazione economica. Perciò, stampate forse due o tre copie, affida il prezioso "cortometraggio di qualità" a quei circuiti minori o periferici (la catena parrocchiale si sta rilevando in questo senso sempre più efficiente) che gli garantiscano in poche settimane il risultato contemplato dalle disposizioni legislative», Guido Guerrasio, *Scaglio la mia pietra*, «Cinema Nuovo», n. 119, 1° dicembre 1957, p. 282.

⁶⁶⁴ Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, *Relazione sull'ordinamento del film a cortometraggio*, 18 dicembre 1958.

⁶⁶⁵ «[...] questa attività presenta una peculiare importanza ai fini dell'intera industria cinematografica nazionale in quanto è attraverso la realizzazione di questi film che si perfezionano autori e tecnici, ed inoltre il film a cortometraggio costituisce il banco di prova delle innovazioni tecniche prima della loro adozione su vasta scala», *Ibidem*.

⁶⁶⁶ Vladi Orengo, *Documentari senza premio*, cit., p. 229.

tecnologie di ripresa e, contemporaneamente, la drastica riduzione delle possibilità di ottenimento del premio – infatti – se da un lato obbligò le produzioni a investire maggiormente su alcuni documentari, riservando il minimo indispensabile agli altri, dall'altro mantenne comunque la media di investimento dell'industria su cifre elevate rispetto ai possibili guadagni. Inoltre, come mostrato, su un costo medio di 3.500.000 £ quasi il 30% delle spese riguardava la pellicola e lo sviluppo e stampa della copia di lavorazione (Fig. 57), a cui aggiungere le spese di stampa e distribuzione che – come detto – furono calcolate dall'ANICA in 1 milione e mezzo di lire per la stampa di trenta copie.

Costo pellicola documentario a colori	
m. 2000 negativo Ferraniacolor	524.000 £
m. 2000 positivo Ferraniacolor	126.000 £
Negativo e positivo sonoro	40.000 £
Sviluppo e stampa copia lavorazione	408.000 £

Fig. 57

Inevitabilmente, i costi relativi alla stampa delle copie furono ridotti, in virtù del minimo di cento passaggi in sala obbligatori per accedere al premio qualità. Come evidenziato dalla lettera inviata da Italo Gemini al Sottosegretario Resta, «raggiunta la condizione cui è subordinata la concessione del premio»,⁶⁶⁷ ovvero il raggiungimento dei cento passaggi nelle sale, il documentario non necessita più di un'ulteriore distribuzione. Conseguentemente, i produttori risparmiarono sulla stampa delle copie, concorrendo alla scomparsa dei documentari dalle sale. Il danno, oltre a interessare l'effettiva fruizione delle opere, interessò anche gli esercenti, in quanto l'abbuono del 2% sulla tassa erariale sarebbe stato corrisposto unicamente con la proiezione dei documentari coperti dalla nuova legge:

«Con lettera dell'8 settembre diretta al Suo dicastero, l'AGIS sosteneva che l'abbuono del 2 per cento previsto in favore degli esercenti [...] dovesse venire concesso per la programmazione congiunta di attualità e di documentari, fossero questi stati ammessi sotto l'imperio della legge 958 e successive proroghe [...].

⁶⁶⁷ Si veda *La circolazione dei cortometraggi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XIII, n. 42, 23 novembre 1957, p. 1.

La tesi non trovava accoglimento da parte ministeriale, affermandosi che l'erogazione dell'abbuono era da considerarsi limitata alla proiezione (sempre congiunta con il film di attualità) dei soli documentari 'nuova legge'.⁶⁶⁸

Con l'approvazione delle nuove disposizioni, dunque, i documentari presentati entro il 1955 per l'ammissione alla programmazione obbligatoria continuarono a circolare nelle sale fino al raggiungimento del *plafond*, mentre le opere coperte dalla nuova legge scomparvero dalla circolazione. Se, da un lato, gli esercenti dovevano obbligatoriamente proiettare i documentari 'vecchia legge', dall'altro, i documentari coperti dalle nuove disposizioni avrebbero comunque garantito il ristorno del 2%. Gli elevati costi di produzione, uniti a uno scarso e incerto premio qualità, comportarono però il risparmio sui costi di stampa, portando alla realizzazione unicamente della copia che garantisse i cento passaggi minimi richiesti per legge, provocando di fatto l'esclusione di queste opere dal circuito delle sale cinematografiche.

ii. Ricavi e premi qualità

Come detto, l'unica fonte di guadagno per i produttori di documentari erano le percentuali sugli incassi del lungometraggio che, con qualche eccezione, venivano concesse quasi a tutte le opere. Dopo l'applicazione della legge del 1956, i premi disponibili divennero 120, per un importo rispettivamente di 3 e 6 milioni di lire. Come segnalato dall'ANAC «la sproporzione stabilita tra i due premi non corrispondeva all'effettiva differenza dei costi di produzione»⁶⁶⁹ e – dunque – la maggior parte dei produttori si dedicò alla produzione di documentari a colori, impegnando una cifra maggiore rispetto al bianco e nero, potendo però concorrere a un premio decisamente più elevato.⁶⁷⁰ Questa non fu l'unica motivazione che spinse la produzione di documentari verso l'utilizzo quasi esclusivo del colore. La legge n. 897 prevedeva, infatti:

«Qualora non siano assegnati in tutto o in parte i premi stabiliti per i cortometraggi in bianco e nero, è in facoltà della Commissione per i cortometraggi di devolvere la somma residuale alla assegnazione di ulteriori premi di lire sei milioni ai cortometraggi a colori».⁶⁷¹

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ Anac, *Libro Bianco sul Cortometraggio Italiano*, cit., p.8.

⁶⁷⁰ «Il produttore non può sussistere che utilizzando nel modo più razionale possibile il capitale a sua disposizione e, soprattutto, usando le apparecchiature più moderne», Peter Bächlin, *Il cinema come industria*, cit., p. 89.

⁶⁷¹ Legge n. 897, 31 luglio 1956, Art. 17.

Questa possibilità invogliò maggiormente i produttori verso la realizzazione di opere a colori, determinando – però – una ulteriore diminuzione del numero totale dei premi destinati ogni anno ai documentari. Se, infatti, non fossero stati assegnati tutti i premi per la produzione in bianco e nero, per ogni assegnazione a un documentario a colori sarebbero serviti due premi delle opere realizzate in bianco e nero. Guardando, infatti, ai premi qualità concessi negli anni di applicazione della legge, si vede come l'art. 17 sia stato sempre applicato, diminuendo il numero finale di premi concessi. Nel 1957, furono assegnati 8 premi per i documentari in bianco e nero e 96 per i documentari a colori, per un totale di 104 premi qualità. Nel 1958, furono invece 4 i documentari in bianco e nero premiati e 98 quelli a colori.

Nonostante si assista a un crollo della produzione che, dai 1132 documentari del 1955, passò ai 225 del 1956, la media nei tre anni di applicazione delle nuove disposizioni si stabilizzò sui 450 documentari all'anno (Fig. 58), mantenendo gli stessi livelli produttivi presenti durante l'applicazione della legge Andreotti.

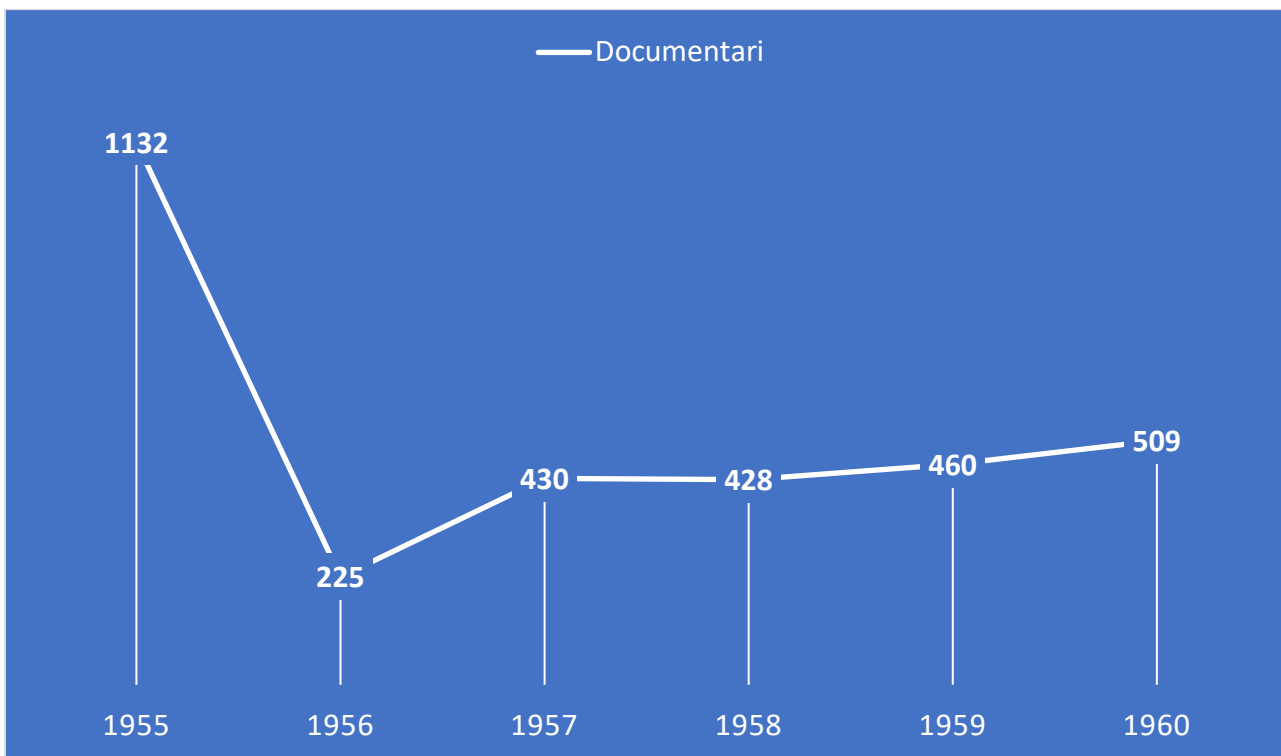


Fig. 58 Annuario dello Spettacolo SIAE 1967

Considerando una media di costo per i documentari a colori di circa 3 milioni di lire, la cifra investita per la produzione documentaria fu – come detto – di 1 miliardo e 350 milioni all'anno, a fronte di 600 milioni concessi dallo Stato tramite i premi qualità. Lo Stato, però, nonostante coprisse quasi il 50% della spesa investita dalle produzioni private, garantiva un ricavo

solamente a 120 documentari. A fronte di una quota realizzativa di oltre 400 opere l'anno, dunque, le scarse possibilità di ottenere uno dei premi non permisero lo sviluppo di una solida industria che, tranne alcune eccezioni, non portò alla formazione di nuove case di produzione. Non a caso, durante il periodo di applicazione della nuova legislazione si moltiplicarono le richieste di modifiche alla situazione presente nel cinema documentario. Come mostrato, diverse furono le proposte presentate, ad esempio, dalla «I Conferenza Economica del Cinema Italiano», incentrate – in particolare – sull'esiguità del numero di premi annuale, sui cento passaggi nelle sale e sulle decisioni delle commissioni. Altre critiche furono mosse da Alberto Caldana che, tramite le pagine di Bianco e Nero, accusò «una certa campagna 'moralizzatrice'» contro il cinema documentario che, dopo l'approvazione delle nuove disposizioni, aveva completamente trascurato questa materia.⁶⁷²

Una delle problematiche sollevate riguardò l'assegnazione del premio. Quest'ultimo, conferito solamente una volta l'anno, comportò la concentrazione della produzione nei mesi antecedenti le riunioni della commissione, riducendo l'attività delle persone coinvolte nella realizzazione dei documentari. Nel primo anno di applicazione delle disposizioni, il 28% della produzione documentaria si concentrò, infatti, nel mese di giugno, salendo poi al 60% nel 1958.⁶⁷³ Inoltre, come detto, i cento passaggi in sala – assieme alle scarse possibilità di ottenimento del premio – comportarono la riduzione delle copie stampate, aggravando la crisi già in atto dei servizi di sviluppo e stampa della pellicola:

«Nessuno si era accorto tra i nostri legislatori di via Veneto che nel secondo dopoguerra la maggior fonte di lavoro era costituita per gli stabilimenti cinematografici di sviluppo e stampa dai documentari. [...] oggi di un documentario si stampa la prima copia per poterla presentare alla commissione di censura e a quella dei premi. Le venticinque copie successive – che prima venivano stampate per la programmazione nelle sale – non si stampano più. Ciò ha ridotto del 90% la possibilità produttiva dei nostri stabilimenti di sviluppo e stampa, mettendoli di fronte a una crisi che non ha alcuna via di superamento, ma è avviata ad una situazione ancor più grave, che può determinare il fallimento».⁶⁷⁴

⁶⁷² «In generale, dunque, la crisi del cinema non ha insegnato nulla – o ben poco – a quanti in Italia si occupano, a qualunque titoli, di documentari», Alberto Caldana, *Il documentario. La situazione oggi e una proposta sbagliata*, «Bianco e Nero», a. XVIII, n. 5, maggio 1957, p. 72.

⁶⁷³ Per il 1957 i dati risultano parziali, in quanto molte tra le opere ammesse alla programmazione obbligatoria successivamente al mese di giugno, figurano molti documentari realizzati nel 1956.

⁶⁷⁴ Luciano Vaccari, *Grave crisi nelle aziende per lo sviluppo e stampa*, «Avanti!», a. LXII, n. 189, 9 agosto 1958, p.4.

Le motivazioni che portarono ad alcuni scioperi delle varie ditte di sviluppo e stampa non furono causate unicamente dalla diminuzione della produzione documentaria. Molte delle copie dei lungometraggi a colori importati, nonché lo sviluppo e la stampa dei film nazionali, venivano – infatti – effettuati all'estero, soprattutto nel caso delle opere in Technicolor.⁶⁷⁵ Inoltre, le tempistiche richieste dalle produzioni per la stampa delle opere a colori, aumentate notevolmente nella seconda metà degli anni Cinquanta, causarono non poche difficoltà agli stabilimenti.⁶⁷⁶ Fu sulla base di queste considerazioni che Giorgio Trentin, sempre su Bianco e Nero, criticò le scelte operate dal Governo, il quale «[...] si preoccupò esclusivamente di por fine all'emorragia di denaro dello Stato, ma non si resero conto che così facendo minavano l'edificio che anni prima si erano preoccupati di costruire».⁶⁷⁷ Se, infatti, con la legge del 1949, «Tra domanda (esercizio) e offerta (produttori) si creava tutta una scala di attività parassitarie che assorbivano quasi tutto l'utile prodotto dai premi»,⁶⁷⁸ nella successiva legge lo Stato non si assunse l'impegno di mediare nel conflitto tra l'interesse privato e quello pubblico.⁶⁷⁹

Il «Comitato di Difesa del Cortometraggio» chiese, dunque, una revisione della legge che elevasse il numero di documentari ammissibili ai premi governativi e reintrodusse la percentuale sugli incassi del lungometraggio.⁶⁸⁰ Modifiche ritenute indispensabili anche dalla Federazione Unitaria Lavoratori Spettacolo (FULS) che, in un pro memoria inviato ad Andreotti nel febbraio del 1958, sottolineò come la nuova legislazione abbia «a sua volta determinato inconvenienti gravi quanto quelli erano stati suscitati dalla precedente disciplina legislativa per il documentario».⁶⁸¹ Se, infatti, il numero dei premi qualità copriva poco di più del costo di produzione, di conseguenza «[...] il produttore del documentario si è preoccupato unicamente

⁶⁷⁵ «[...] i nostri stabilimenti, attrezzati come abbiamo detto per la edizione di circa 500 film l'anno, si sono trovati entro un giro di tempo relativamente breve, e proprio nel momento in cui avevano raggiunto – con gravi sforzi industriali e tecnici – la maggiore efficienza, a vedere più che dimezzato il loro lavoro», Michele Gandin, *Gli stabilimenti di sviluppo e stampa*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, p. 92.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ Giorgio Trentin, *Il documentario. Necessità economiche e sociali del documentario*, «Bianco e Nero», a. XIX, n. 6, giugno 1958, p. 63.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ «La nuova legge evitava l'illecito arricchimento, evitava di finanziare il capitalismo più gretto: quello che approfittava della congiuntura per pompare denaro da utilizzare per fine personalistici. Tuttavia, arrestava la produzione ed avviliva alcuni tenaci assertori dell'industria del documentario con modesti premi. Modesti per i produttori ma onerosi per lo Stato: 600 milioni. Ancora una volta si riduceva lo Stato a pubblico elemosiniere», *Ibidem*, p. 64.

⁶⁸⁰ In particolare, gli incassi in percentuale non avrebbero potuto superare i 6 milioni di lire. Si veda, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Fondo Libero Bizzarri, *Comitato di Difesa del Cortometraggio*, Fasc. 23, B. 5.

⁶⁸¹ Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, Cinema 1.5.4, *Opinioni e proposte per la legge cinematografica*, F.U.L.S. – C.I.S.L.

di cattivarsi i favori della Commissione giudicatrice per ottenere il premio di qualità che lo remunerasse del costo sostenuto». ⁶⁸²

Da un lato, il numero di 120 premi non bastava nemmeno a coprire la programmazione obbligatoria di 180 giorni all'anno, ⁶⁸³ dall'altro, i criteri di assegnazione dei premi qualità cominciarono a creare non poche perplessità. Nel 1958, dopo aver comunicato le opere che avevano ottenuto i premi qualità della stagione, il Ministero fu costretto ad annullare l'assegnazione su ordine del Consiglio di Stato e – dunque – a procedere nuovamente alla redistribuzione dei 600 milioni. Le motivazioni che portarono all'annullamento del premio furono:

- 1) La commissione sarebbe stata composta in deroga ai principi stabiliti dalla legge sul cinema;
- 2) Sono stati premiati quattro documentari dell'Istituto Luce, contrariamente alle disposizioni di legge che vieta premi ai cortometraggi realizzati con contributi dello Stato;
- 3) È stato premiato un documentario Edison Volta che non ne avrebbe avuto diritto perché prodotto a fini pubblicitari;
- 4) La premiazione dei 102 documentari sarebbe avvenuta senza formale motivazione, ma aggiudicando o negando il premio semplicemente con un *sì* o con un *no*, e sottraendosi in tal modo la Commissione al rispetto di elementi oggettivi di giudizio. ⁶⁸⁴

Oltre all'evidente danno causato ad alcuni produttori dei documentari premiati, impegnatisi ad esempio con gli istituti di credito, ⁶⁸⁵ Libero Bizzarri accusò le maggiori case produttrici del ricorso, impegnate a suo dire a «screditare il sistema dei premi di qualità per indurre il legislatore a reintrodurre il contributo automatico». ⁶⁸⁶

Come mostrato, le motivazioni alla base del ricorso furono diverse e, soprattutto, espresse da molti degli attori in gioco. Un ritorno ai premi calcolati sulla percentuale dell'incasso fu, infatti, invocato da più parti, in quanto unica strada per avere un mercato del documentario e far

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ Scrive sempre la FULS: «le norme relative ai film cortometraggi hanno provocato una notevole contrazione della produzione che ha già esposto l'esercizio cinematografico nell'impossibilità di rispettare le quote di legge sulla programmazione obbligatoria e che tale situazione si aggraverà dopo il 31 dicembre 1958 quando cesseranno di avere vigore le provvidenze a favore dei cortometraggi "vecchia legge"», Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, Cinema 1.5.4, *Mozione relativa alla situazione cinematografica della Giunta Esecutiva*, F.U.L.S. – C.I.S.L.

⁶⁸⁴ Libero Bizzarri, *Lo scandalo dei documentari*, cit., p. 15.

⁶⁸⁵ Si veda L.M., *Il pasticciaccio brutto di via Veneto*, «Avanti!», a. LXIII, n. 254, 25 ottobre 1959, p. 5.

⁶⁸⁶ Libero Bizzarri, *Lo scandalo dei documentari*, cit., p. 15.

circolare le opere. Inoltre, le scarse possibilità di ricevere il premio portarono a uno squilibrio sui costi di ogni singolo documentario, provocando un danno economico che solamente le maggiori produzioni furono – in parte – capaci di sostenere.

iii. Cartello case di produzione

Se l'introito dei premi a favore delle case di produzione maggiori – al netto dei documentari vecchia legge – si ridusse notevolmente nel triennio 1956/1959, queste stesse ditte continuarono comunque a ricevere un ingente quantitativo di premi, in virtù del numero di documentari presentati per la programmazione obbligatoria e la conseguente ammissione al premio. Nel 1957, la Documento Film si vide ammettere 47 documentari, di cui 8 premiati, mentre per la Astra Cinematografica furono 7 i documentari ammessi alla programmazione di cui 5 premiati. Nel 1958, la Documento ottenne 12 premi qualità su 77 documentari ammessi alla programmazione, la Astra ottenne 4 premi su 28 documentari ammessi, la SEDI 7 premi su 24 documentari, mentre la neonata Corona Cinematografica ottenne 3 premi su 7. Se, dunque, elevato fu il quantitativo di documentari presentati dalle ditte maggiori, frutto – come mostrato in precedenza – anche dei calcoli per avere più possibilità di vedersi assegnare il premio, una percentuale importante di ritorno economico rimase comunque a loro vantaggio.

Se, infatti, prendiamo le produzioni con più premi qualità assegnati nella stagione 1957 (Fig. 59), troviamo la Documento Film a ottenere il maggior quantitativo di premi, seguita da Giorgio Patara con 6, Fulvio Lucisano e la già citata Astra con 5 e – infine – Orizzonte Cinematografica con 4.

Premi qualità 1957	
Casa di Produzione	Documentario
Documento Film	<p><i>Ali dell'esercito</i></p> <p><i>La duna</i></p> <p><i>Ombre e luci sulle ribalte</i></p> <p><i>Novembre</i></p> <p><i>Campioni per due ore</i></p> <p><i>Il ruscello</i></p> <p><i>Lago che muore</i></p> <p><i>L'uomo e la maschera</i></p>
Giorgio Patara	<p><i>Il vento dell'Adriatico*</i></p> <p><i>Esploratori del passato*</i></p> <p><i>Un po' di musica*</i></p> <p><i>Avanspettacolo</i></p> <p><i>La più alta del mondo</i></p> <p><i>Buonaparte a Roma</i></p>
Astra Cinematografica	<p><i>Il litografo</i></p> <p><i>Il restauratore del libro</i></p> <p><i>Il rilegatore</i></p> <p><i>Stelle e luci</i></p> <p><i>Tutti i figli di Dio hanno le ali</i></p>
Fulvio Lucisano	<p><i>Il vento dell'Adriatico*</i></p> <p><i>Esploratori del passato*</i></p> <p><i>Un po' di musica*</i></p> <p><i>La galleria supersonica</i></p> <p><i>Buonaparte a Roma</i></p>
Orizzonte Cinematografica	<p><i>I paradisi della domenica</i></p> <p><i>Teatro vero</i></p> <p><i>La Cappella Brancacci</i></p> <p><i>Il Cardinale Vicario</i></p>

Fig. 59 N.B. I documentari segnati* furono realizzati ad entrambi i produttori.

Anche per la stagione del 1958 (Fig. 60), la Documento Film arrivò a 11 documentari premiati, la SEDI – che nel 1957 ebbe un solo documentari premiato – prese 7 premi, la Vette Film Italia 6, Giorgio Patara 5 e la Astra Cinematografica 4.

Premi qualità 1958	
Casa di Produzione	Documentario
Documento Film	<i>Borgo d'Este</i> <i>La gloria dei Medici: le porte del Paradiso</i> <i>Quaresima in Umbria</i> <i>Cani dietro le sbarre</i> <i>Terra di Alvaro</i> <i>La Trieste di Saba</i> <i>I bambini raccontano</i> <i>La farsa di carnevale</i> <i>Viaggio nelle terre basse</i> <i>La gloria dei Medici: nascita della Primavera</i> <i>La lupa e la croce</i>
SEDI	<i>Gigante delle Alpi</i> <i>Il mistero della vita</i> <i>Dalla roccia al grattacielo</i> <i>Il cuore</i> <i>Campi Flegrei</i> <i>Rive della Sardegna</i> <i>I bambini e il mare</i>
Vette Film Italia	<i>Firenze del Rococò</i> <i>Il teatrino di Pincio</i> <i>I bambini e gli animali</i> <i>Il Natale dei zampognari</i> <i>Sul tetto dell'Africa</i> <i>Rinoceronte bianco</i>

Giorgio Patara	<i>Pisa monumentale</i> <i>Mare discreto</i> <i>I parenti di Vulcano</i> <i>Cossyra</i> <i>Lo schiaffo di Anagni</i>
Astra Cinematografica	<i>Intermezzo di gelo</i> <i>Il sole</i> <i>L'occhio di minosse</i> <i>Voci nei chiostri</i>

Fig. 60

Inoltre, le case di produzione continuarono a ricevere gli introiti sulle percentuali degli spettacoli in cui venivano proiettati i documentari coperti ancora dalla vecchia legge, in virtù delle disposizioni presenti nell'art. 38 della legge del 1956.

Per l'esercizio finanziario 1956-1957 (Fig. 61) i premi del 3% raggiunsero la cifra di 3.442.333.132 £, mentre quelli per l'ulteriore premio del 2% furono di 3.182.887.000 £.

Competenza per l'esercizio finanziario 1956-1957			
Capitolo di spesa	Pagate	Rimaste da pagare	Totale
166 (3%, 1949)	94.794.135	3.347.538.997	3.442.333.132
167 (2%, 1949)	386.179.969	2.796.707.031	3.182.887.000
Totale:	480.974.104	6.144.246.028	6.625.220.132

Fig. 61 Conto Consuntivo per la Spesa dello Stato 1956-1957

Per il successivo esercizio del 1957-1958 (Fig. 62), l'importo dei premi diminuì, sia in virtù dei *plafond* inseriti dalla nuova regolamentazione che - inoltre - per le limitazioni alla programmazione obbligatoria dei documentari coperti dalla vecchia legge. I premi del 3% diminuirono a 2.979.136.673 £, mentre quelli per il 2% arrivarono a 2.125.510.636 £.

Competenza per l'esercizio finanziario 1957-1958			
Capitolo di spesa	Pagate	Rimaste da pagare	Totale
165 (3%, 1949)	120.862.015	2.979.136.673	3.099.998.688
167 (2%, 1949)	374.484.810	2.125.510.636	2.499.995.446
Totale:	495.346.825	5.104.647.309	5.599.994.134

Fig. 62 Conto Consuntivo per la Spesa dello Stato 1957-1958

Nell'ultimo esercizio coperto dalle nuove disposizioni (Fig. 63), i premi diminuirono ulteriormente, fino a toccare quota 1.768.711.800 £ per il 3% e 1.154.937.122 per il 2%.

Competenza per l'esercizio finanziario 1958-1959			
Capitolo di spesa	Pagate	Rimaste da pagare	Totale
158 (3%, 1949)	-----	1.768.711.800	1.768.711.800
159 (2%, 1949)	150.850.778	1.154.937.122	1.305.787.900
Totale:	150.850.778	2.923.648.922	3.074.499.700

Fig. 63 Conto Consuntivo per la Spesa dello Stato 1958-1959

Complessivamente – dunque – nonostante il *plafond*, gli introiti per i documentari 'vecchia legge' passarono dai 6.624.000.000 £ della stagione 1956-1957, ai 4.603.000.000 £ della stagione 1957-1958, ai 3.073.000.000 £ del 1958-1959, per una spesa complessiva di oltre 14 miliardi di lire nel triennio (Fig. 64).

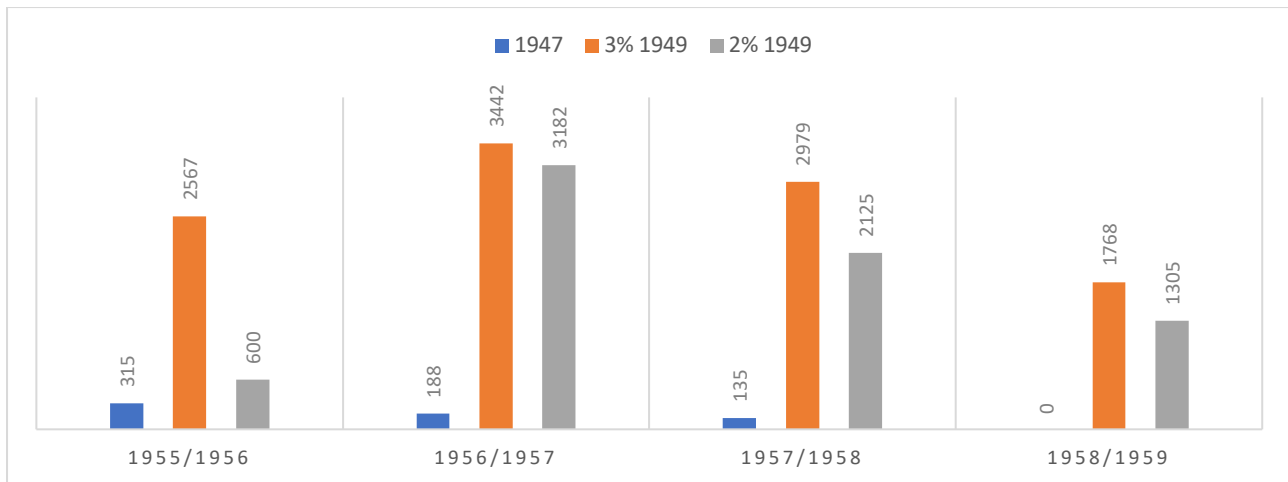


Fig. 64 Conto Consuntivo per la Spesa dello Stato 1958-1959

Come preventivato durante la stesura delle nuove norme, la spesa dello Stato si mantenne alta durante la seconda metà degli anni Cinquanta, in virtù dell'elevato numero di documentari presentato per il nulla osta di programmazione in pubblico nel 1955. Se, da un lato, le nuove disposizioni evitarono gli esagerati incassi di alcune opere, dall'altro, i costi produttivi delle ditte si mantennero elevati, portando – inoltre – all'aumento del debito delle stesse verso gli istituti di credito.

Alla eccessiva circolazione delle opere nelle sale cinematografiche italiane, mostrata nel capitolo precedente, corrispose – negli anni in questione – la totale scomparsa dei documentari dal circuito delle sale. I documentari 'vecchia legge' continuarono, infatti, a circolare fino al raggiungimento dei *plafond*, mentre le nuove produzioni, dovendo garantire solamente i cento passaggi in sala e – inoltre – non ricevendo più l'interesse né dei distributori, né degli esercenti, non circolarono sul mercato. Con l'eventuale incasso ridotto a 120 premi qualità e un costo produttivo rimasto invariato rispetto al quinquennio andreottiano, i produttori decisero di stampare unicamente la copia destinata ai cento passaggi, limitando la distribuzione dell'opera e risparmiando sulle spese.

Scadute le disposizioni, la legge n. 1097 del 22 dicembre 1959⁶⁸⁷ prorogò le scadenze fino al 1961, modificando nuovamente la regolamentazione relativa ai documentari. La percentuale sugli incassi, fino a un *plafond* di quattro milioni e mezzo, venne reinserita per la cifra massima di duecento documentari all'anno che, successivamente, avrebbero potuto partecipare all'assegnazione dei premi qualità per un importo di due milioni di lire ciascuno.

⁶⁸⁷ Legge n. 1097, *Provvedimenti per la cinematografia*, 22 dicembre 1959.



Se, da un lato, alcune delle pratiche che avevano caratterizzato il mercato del cinema documentario durante i primi anni Cinquanta ripresero vigore, soprattutto quelle relative agli accordi tra produzione, distribuzione, esercizio, dall'altro, minore fu l'interesse rivestito dal documentario durante i successivi anni Sessanta, sintomo di una pratica che progressivamente divenne sempre più marginale all'interno del mercato cinematografico nazionale.

Conclusioni

L'itinerario delineato nel corso della ricerca permette, a nostro avviso, di evidenziare ed elaborare una serie di conclusioni sul complesso meccanismo produttivo del cinema documentario italiano del secondo dopoguerra. In questa sede, dunque, cercheremo di riassumere quali siano stati – per chi scrive – gli snodi cruciali che hanno condizionato l'evoluzione del documentario italiano, paragonandoli con le analisi offerte negli anni dagli studiosi e mantenendo in comunicazione il contesto storico, l'apparato legislativo e l'industria documentaria.

Come, infatti, dichiarato nell'introduzione alla presente ricerca, i tre periodi storici presi in esame corrispondono a tre fasi distinte del cinema documentario nazionale. Se, da un lato, il contesto sociale e politico subì differenti cambiamenti, passando dagli ultimi anni di dittatura fascista alla nascita della Repubblica e – nel contesto internazionale – dalla Seconda guerra mondiale alla contrapposizione della Guerra Fredda, dall'altro, le politiche attuate dai differenti Governi si adattarono a seconda dei cambiamenti in atto nel Paese, mostrando segnali di continuità e aspetti di forte rottura con il recente passato, influenzando – di conseguenza – tutta l'industria cinematografica a carattere documentario. Riteniamo, dunque, che solamente attraverso questo costante confronto tra i vari aspetti sopra elencati sia possibile inquadrare e approfondire una tematica che altrimenti, rischierebbe di ridursi a un giudizio parziale.

Un primo aspetto cruciale della produzione del secondo dopoguerra è stata l'impostazione data al mercato del cinema documentario, strutturato sul sostegno economico garantito dai premi governativi e sulla programmazione obbligatoria in sala. Nel periodo storico analizzato, nonostante le differenze inerenti alle tre fasi delineate, solamente la contemporanea presenza di entrambe queste caratteristiche ha garantito un mercato al cinema documentario. Se, infatti, la Legge Alfieri prevedeva la programmazione obbligatoria nelle sale del regno e un fondo del 4% sugli introiti, diviso però in parti uguali tra tutte le opere, la legislazione del 1945, invece, introdusse i premi – nella misura del 3% – per ogni singolo documentario, eliminando però l'obbligatorietà della programmazione. Solamente con la regolamentazione del 1947, dove furono inserite entrambe le disposizioni, l'incremento della produzione documentaria divenne costante, permettendo il formarsi delle prime solide case di produzione che garantirono uno sviluppo all'industria che – come mostrato – passò dalle 32 case di produzione attive nel 1947 alle 233 del 1949. Di conseguenza, anche la successiva Legge Andreotti mantenne questa

impostazione, aggiungendo al premio governativo un ulteriore 2% nei casi di «eccezionale valore tecnico e artistico».

Se le disposizioni approvate nei primi anni della Repubblica sono state oggetto di differenti analisi, in questa sede ci limiteremo a evidenziare solamente gli aspetti che interessarono la produzione documentaria. Le letture offerte sull'operato di Andreotti e – soprattutto – sulla decisione di aumentare il premio, si possono riassumere nelle accuse portate al Sottosegretario di aver favorito con le sue scelte alcuni grandi gruppi monopolistici e – in particolare – la società Incom del Senatore Guglielmone e, inoltre, nell'aver aggravato la situazione economica dello Stato nonostante fosse a conoscenza del forte aumento della spesa per i premi conferiti ai produttori di documentari.

Sulla base delle ricerche effettuate, l'interesse del Sottosegretario riguardò soprattutto la necessità di prevedere per ogni spettacolo la proiezione di un'attualità, riservando solamente ottanta giorni di programmazione obbligatoria al documentario. Inoltre, l'errore relativo al calcolo delle percentuali nel caso di proiezione di più opere a cortometraggio, più volte comunicato alla Presidenza del consiglio, fu rivisto predisponendo la divisione in parti uguali del premio. Se, dunque, l'apporto delle attualità per l'imminente campagna elettorale comportò un'attenzione maggiore verso questa produzione, per il cinema documentario vi fu un interesse differente, legato maggiormente all'importanza rivestita da questa industria nella formazione dei quadri tecnici e artistici della cinematografia nazionale.

Non a caso, le disposizioni transitorie della Legge Andreotti mantennero per i cortometraggi realizzati prima dell'entrata in vigore della Legge le regolamentazioni stabilite nel 1947 e – dunque – maggiori possibilità di ottenere importanti guadagni. Non prevedendo una distinzione tra cortometraggi documentari e cortometraggi d'attualità, l'articolo in questione favorì entrambe le categorie, causando però una maggiore competizione tra produttori per la proiezione delle opere documentarie coperte ancora dalla vecchia legge.

Questa disposizione transitoria permette di affrontare un altro aspetto centrale della produzione documentaria nazionale, relativo alle dinamiche interne al mercato e ai differenti interessi in gioco. In virtù delle due caratteristiche sopra citate, premio governativo e programmazione obbligatoria, la fortuna dei documentari si legò indissolubilmente alla concessione del premio e agli incassi derivanti dalla programmazione in sala, provocando due ordini di problemi.

Innanzitutto, per quanto riguarda le dinamiche interne al mercato, meritano una precisazione le caratteristiche per accedere all'assegnazione del premio e, inoltre, i criteri adottati dal comitato

tecnico. Se, infatti, per il premio del 3% bastavano i «requisiti minimi di idoneità tecnica e artistica», per l'ulteriore 2% le opere necessitavano di «eccezionale valore tecnico e artistico». Le analisi offerte negli anni hanno insistito sulla dizione di «requisiti minimi», aspetto che permise l'assegnazione del premio anche a opere di scarso interesse. Se, da un lato, pochissime opere venivano bocciate dal comitato tecnico, dunque ottennero il 3% anche documentari di scarso rilievo, è pur vero che il contributo rappresentava l'unica fonte di guadagno e – dunque – vi era la necessità di garantire un possibile introito al produttore che, altrimenti, investiva su un'opera che non aveva valore sul mercato.

Inoltre, con l'ulteriore concessione del premio del 2% si assiste a un aumento della qualità tecnica delle opere. Non a caso, fu proprio nel cinema documentario che presero piede le prime produzioni a colori e le sperimentazioni dei formati panoramici, aspetto che garantiva l'ammissione all'ulteriore contributo. È impressione di chi scrive che entrambe le disposizioni abbiano, dunque, garantito una spinta decisiva alla produzione documentaria, permettendo un forte sviluppo industriale e offrendo la possibilità di sperimentare nuove tecniche.

La causa del forte aumento della spesa dello Stato non va, dunque, ricercata nell'assegnazione del premio, quanto nella diffusione delle opere nel circuito cinematografico, aspetto che permette l'analisi di un'ulteriore caratteristica del cinema documentario, relativa agli interessi degli attori in gioco.

Essendo il premio concesso sulla base degli incassi degli spettacoli, la programmazione nelle sale diventò lo strumento fondamentale per ottenerlo e – dunque – il ruolo dei distributori centrale nel meccanismo. Pertanto, i produttori cominciarono a entrare in competizione per stringere accordi con le case di distribuzione e – conseguentemente – assicurarsi una maggiore circolazione dell'opera e un più alto ritorno economico. Inoltre, in un contesto dove aumentavano progressivamente gli spettatori e il numero delle sale cinematografiche, la figura dell'esercente e l'importanza del programma di sala per il cinema documentario divenne, ben presto, un altro fattore che influenzò il mercato. Dovendo assicurarsi o una distribuzione con un film di grosso successo, oppure il maggior numero di sale cinematografiche, i produttori dovettero sottostare, dunque, anche alle richieste degli esercenti. Interessati, però, unicamente alla distribuzione e alla proiezione del lungometraggio, il documentario non concedeva infatti alcun beneficio né al distributore né all'esercente, l'unica modalità – per i produttori – di ottenere lo sfruttamento del documentario fu quella di offrire una percentuale del premio in cambio della circolazione dell'opera in sala. Fu in questo contesto, infatti, che il doppio

meccanismo di distribuzione abbinata a un lungometraggio e di distribuzione diretta nelle sale cinematografiche cominciò a prendere piede diventando preponderante nel mercato.

Dovendo, da un lato, competere con case di produzione di lungometraggi che abbinavo ai propri film i loro documentari, è il caso della Lux Film o della Artisti Associati e, dall'altro, cedere una parte del premio o al distributore o all'esercente, in entrambe i casi senza avere certezza del futuro incasso, molte produzioni cominciarono a sfruttare intensamente le proprie opere cercando di garantirsi maggiori guadagni. Essendo, però, una produzione relativamente poco costosa, realizzata molto spesso da privati cittadini, solamente poche ditte poterono permettersi una propria rete di distribuzione, dovendo anch'esse – molto spesso – affidarsi ai distributori del lungometraggio. In un mercato dove l'unico ritorno economico era rappresentato dal premio governativo e, inoltre, dove ogni spettacolo doveva prevedere la proiezione di almeno un cortometraggio, documentario o attualità, il risultato fu l'aumento dello sfruttamento delle opere da parte dei produttori, dei distributori e degli esercenti, sulla base dei calcoli fatti da ognuno degli attori in gioco.

La questione della speculazione e dello sfruttamento delle opere è stata, infatti, più volte riportata come la caratteristica principale della produzione documentaria del secondo dopoguerra e, in questa sede, permette di chiarire e interrogare aspetti che, nel corso degli anni, sono stati poco approfonditi.

Più volte le maggiori ditte come la Documento Film, la Astra Cinematografica, la Incom, la SEDI e – successivamente – la Gamma e la Corona Cinematografica sono state indicate come la causa delle distorsioni presenti nel mercato documentario, in quanto gli accordi stretti con la distribuzione e l'esercizio per l'esclusiva distribuzione delle loro opere portarono al drammatico aumento della spesa dello Stato, tagliando fuori – inoltre – le altre produzioni. Come mostrato, in un contesto di economia di mercato mista, dove al sostegno economico e al controllo ideologico da parte dello Stato si affiancava la libera iniziativa privata, tutte le produzioni strinsero accordi con la distribuzione per lo sfruttamento delle proprie opere, cedendo a questi una parte del premio che, come detto, rappresentava l'unico strumento nelle mani dei produttori per ottenere la diffusione del documentario. La Documento e la Astra, avendo già avuto rapporti con alcune delle major, poterono contare sul loro appoggio che, certamente, in un periodo storico in cui sovente si verificavano pratiche di concorrenza sleale da parte della distribuzione americana – Block booking, designated play dates – e, inoltre, in cui i film statunitensi coprivano la maggior parte delle proiezioni nelle sale, permisero importanti guadagni ai documentari abbinati.

Più volte, inoltre, le accuse di distorsione del mercato riguardarono anche gli accordi stipulati con gli esercenti. Fermo restando una maggiore organizzazione che, di conseguenza, permetteva a queste produzioni di sfruttare su più ampia scala e più in profondità il mercato documentario, anche produzioni minori come la Este Film o la Emi Film riuscirono, comunque, a ottenere incassi notevoli. Non a caso, più volte vi furono denunce per lo sfruttamento anarchico delle opere perpetrato dagli esercenti che, sulla base delle percentuali offerte loro, programmavano uno o più documentari aumentando i propri guadagni e – parallelamente – la spesa dello Stato. Come mostrato, tutte le case di produzione subivano questo ricatto, dovendo sottostare a pagamenti anticipati del premio, a elusioni degli abbinamenti di esclusiva, nonché alla programmazione di più opere contemporaneamente con conseguente divisione del premio in parti uguali. Se, dunque, certamente l'organizzazione e gli accordi stipulati con la distribuzione garantirono una posizione di predominio alle maggiori case di produzione di documentari, le distorsioni e la speculazione avvenute all'interno del mercato furono causate da più fattori che, dall'impostazione economica del mercato, alla libera trattativa tra privati, alle richieste degli esercenti, comportarono un'inevitabile concorrenza tra le produzioni. Quest'ultime, per non perdere l'investimento e, inoltre, potendo contare esclusivamente sugli introiti garantiti dal premio, inevitabilmente entrarono in competizione tra loro aumentando i ristorni garantiti ai distributori e agli esercenti per far circolare la propria opera.

Conseguentemente, questo meccanismo portò all'aumento della spesa dello Stato che, come mostrato, finì per dividersi tra produzione, distribuzione ed esercenti. L'impatto economico del cinema documentario sulle casse dello Stato, per quanto apparentemente ingente rispetto al costo delle opere, necessita tuttavia di alcune precisazioni.

Innanzitutto, al netto di alcuni guadagni eccessivi, frutto – come mostrato – dell'impostazione del mercato documentario e della concorrenza creatasi al suo interno, la media degli incassi si mantenne, almeno fino al 1956, tra i quattro e i sei milioni di lire per ogni opera che, non a caso, fu il limite posto ai premi qualità dalle disposizioni del 1956. Con un costo medio calcolato, per il bianco e nero in circa due milioni di lire, a cui aggiungere cinquecento mila lire di spese di edizione e, per il colore, in circa tre milioni e mezzo di lire più un milione e mezzo di spese di edizione, i margini di guadagno per il produttore si rivelarono non altissimi. Inoltre, considerando che metà del premio andava o ai distributori o agli esercenti, ancora meno possibilità vi erano di recuperare le cifre investite. L'utilizzo del colore e dei formati panoramici, come mostrato, fece infatti aumentare il costo di produzione delle opere che, se fino alla fine

degli anni Quaranta si mantenne su cifre che garantivano – comunque – buoni incassi, col passare degli anni cominciò a diventare insostenibile rispetto ai possibili introiti.

Inoltre, dalla data di segnalazione degli incassi da parte della SIAE, all'effettiva emissione dei mandati di pagamento da parte dello Stato per riscuotere il premio, passavano diversi mesi. Dovendo spesso ricorrere ai prestiti da parte degli istituti di credito per finanziare la propria attività produttiva e, inoltre, avendo firmato accordi con la distribuzione e l'esercizio per la programmazione del documentario, molto spesso questi ritardi finirono per mettere il produttore nella condizione di aumentare la propria esposizione verso le banche, oppure nella necessità di anticipare la somma per lo sfruttamento dell'opera. Di conseguenza, da un lato, solamente le ditte che avevano una buona solidità finanziaria potevano permettersi una produzione continuativa, attendendo mesi prima di incassare il premio, dall'altro, solamente quelle ditte che potevano garantire una costante produzione riuscivano a ottenere prestiti dalle banche.

Il meccanismo di richiedere anticipi alla BNL garantendo la cifra con la cessione dei premi governativi maturati e maturandi dei documentari dimostra, infatti, l'importanza che un guadagno sicuro ricopriva nel mercato documentario. L'unica garanzia per recuperare le spese e coprire gli anticipi era data, infatti, dall'introito presunto del proprio documentario e – di conseguenza – la necessità di avere certezza del premio e della diffusione dell'opera diventava cruciale per poter continuare la produzione. Essendo l'industria caratterizzata, però, da poche grosse case di produzione e molte piccole produzioni, le quali avevano pochi strumenti per coprire un prestito o garantire gli anticipi a distributori ed esercenti, sovente molti produttori si trovarono nell'impossibilità di coprire le spese, dovendo cedere l'opera alle produzioni maggiori che, come mostrato, procedevano all'acquisto unicamente dopo che il documentario aveva ottenuto il premio. L'acquisto di opere prodotte da altri non fu, dunque, causato da accordi di cartello per mantenere il mercato sotto controllo ma, piuttosto, fu la conseguenza di un sistema in cui un privato, senza una solida base economica, difficilmente poteva sostenere l'investimento produttivo che, alterato dalle richieste del distributore o dell'esercente e – inoltre – condizionato da un incasso difficilmente prevedibile, faceva lievitare il costo dell'opera con il rischio di perdere l'investimento.

Inevitabilmente, la preponderante presenza sul mercato di alcune grosse ditte ha portato alle denunce di costituzione di un cartello per controllare il mercato ed escludere altre produzioni. Se gli appalti per la realizzazione dei documentari per conto dell'ERP e per conto del CdD

confermano l'importanza rivestita da produzioni come la Documento Film, vi sono però alcune precisazioni da fare, relative – in particolare – ai tentativi di regolamentazione del mercato.

Se, infatti, molte furono le denunce per le imposizioni dei distributori e degli esercenti nei confronti dei produttori di documentari, all'interno del GNPCA più volte fu cercata una soluzione, finendo per concordare un consorzio che avrebbe garantito l'immissione sul mercato delle opere offrendo le stesse garanzie a tutti i produttori. Nonostante vi fossero posizioni di forza differenti, le più interessate alla costituzione del consorzio furono proprio le due maggiori ditte – Astra e Documento – preoccupate dalla nascita di nuove produzioni che mantenevano il mercato instabile in virtù degli ingenti ristorni agli esercenti, come nel caso della Gamma Film. L'accordo prevedeva la costituzione di un fondo con gli incassi delle opere distribuite che, successivamente, sarebbe stato diviso in parti uguali per ogni documentario presentato. Le problematiche riguardarono la quota di documentari presentata da ogni ditta che, come mostrato, avrebbe permesso alla Documento e alla Astra di mantenere le proprie posizioni di forza. Concordando, però, nel caso di inadempienza nella consegna delle opere o nel caso di bocciatura da parte del comitato tecnico, la revisione della quota, l'accordo venne approvato e sottoscritto, rimandando la sua attuazione all'entrata in vigore delle nuove disposizioni.

A nostro avviso, le riunioni del GNPCA permettono quindi di trarre due conclusioni sull'industria documentaria del secondo dopoguerra. In primo luogo, molte case di produzione si prestarono a mantenere il mercato in una situazione instabile, dovendo loro malgrado sottostare agli interessi di categorie che godevano di una maggiore considerazione da parte del Governo. Contribuendo, però, a far lievitare la percentuale dei ristorni, diventati – come mostrato – sempre più alti e sempre meno convenienti, la concorrenza tra le produzioni, assieme alle richieste dei distributori e degli esercenti, concorsero ad aggravare questo meccanismo e a far emergere gli scandali più volte denunciati dalle riviste. Se, come mostrato, le maggiori produzioni disponevano di una quota di mercato importante, in virtù delle trattative private intercorse – soprattutto – con la distribuzione americana, trattative che garantirono introiti importanti, ciò non di meno anch'esse dovettero sottostare a questo meccanismo. L'accordo raggiunto all'interno del GNPCA dimostra, dunque, che fino allo scadere della Legge Andreotti non vi fosse un monopolio delle maggiori case di produzione ma, piuttosto, interessi e potere economico differenti che comportarono maggiore presenza sul mercato di alcune produzioni rispetto ad altre.

Non a caso, con la drastica riduzione delle provvidenze a favore del documentario attuata dalla legislazione del 1956, le maggiori case di produzione riuscirono comunque a mantenere una

grossa percentuale dei premi qualità. Le nuove disposizioni, però, mostrarono da subito alcune mancanze che, in questa sede, permettono alcune finali considerazioni sull'evoluzione dell'industria documentaria.

L'intenzione del legislatore fu di diminuire l'importo erogato dallo Stato per i premi governativi e di limitare la produzione di opere che, nel 1955, toccò la cifra di oltre mille documentari presentati per il nulla osta di proiezione in pubblico. Essendo, però, un mercato impostato sui premi e sulla programmazione, le nuove disposizioni finirono per demolire la struttura industriale del cinema documentario.

In primo luogo, l'inserimento dei premi qualità al posto delle percentuali comportò una riduzione dei possibili incassi del produttore e, soprattutto, il riconoscimento del premio solamente a un centinaio di documentari. Con una produzione media di circa 450 opere durante tutti gli anni Cinquanta, le nuove disposizioni – di fatto – garantirono un mercato solamente a una piccola fetta della produzione. Ottenendo, infatti, la distribuzione e la proiezione in sala solamente tramite la cessione della metà del premio, pochi produttori poterono permettersi le spese di edizione e i costi di realizzazione del documentario. Non a caso, da un lato i produttori stampavano una sola copia per garantirsi esclusivamente i cento passaggi obbligatori per legge, dall'altro gli importi per la realizzazione delle opere cominciarono a differenziarsi, nel tentativo di riuscire a coprire, nell'eventualità di assegnazione del premio, almeno i costi di più documentari.

Inoltre, inserendo la clausola di divieto di cessione dei contributi agli esercenti, quest'ultimi non ebbero più interesse a proiettare il documentario, anche perché il rimborso del 2% sulle tasse riguardava unicamente la proiezione di documentari coperti dalle nuove disposizioni. Dovendo, però, garantire almeno metà dei 180 giorni di programmazione alle opere presentate entro il 31 dicembre 1955 e – inoltre – non ricevendo più le copie dei documentari 'nuova legge', l'esercizio finì per disinteressarsi della proiezione dei nuovi documentari. Se, dunque, da un lato gli scandali e la speculazione vennero effettivamente limitati, dall'altro il documentario, complice anche l'avvio delle trasmissioni televisive, sparì dalle sale cinematografiche. Non a caso, fino alla reintroduzione delle percentuali sul premio governativo, pochi furono i nuovi produttori che si dedicarono alla realizzazione di documentari. Difficilmente sostenibile economicamente e, inoltre, invisibile nelle sale cinematografiche, le nuove disposizioni del 1959 reintrodussero la percentuale sugli incassi degli spettacoli e mantennero i premi qualità, ottenendo sia il ritorno delle opere in sala che l'aumento dei possibili guadagni per il produttore.

In conclusione, condizionato da un'economia di stampo liberista o – come detto – di protezionismo liberale, in cui lo Stato sosteneva certo la cinematografia nazionale, anche tramite un controllo ideologico, lasciando però libera iniziativa ai privati e rinunciando a negoziare tra gli interessi in gioco, il cinema documentario dovette confrontarsi con una naturale concorrenza che – senza una mediazione – finì per avvantaggiare le produzioni economicamente più solide. Inoltre, in un mercato impostato sul doppio binario dei premi governativi e della programmazione obbligatoria, senza una limitazione dei possibili introiti e senza un adeguato controllo sull'esercizio, il valore dell'opera e i futuri guadagni finirono per determinarsi esclusivamente sulla base degli incassi del lungometraggio e sulla circolazione in sala, legando – dunque – alla distribuzione e all'esercizio la fortuna del produttore del documentario. La speculazione verificatasi nel mercato, favorita certamente anche dalle maggiori produzioni, rese impossibile per i produttori poter tutelare i propri interessi, in quanto costantemente costretti a cedere metà del premio agli altri rami dell'industria che – sulla base dei propri calcoli – determinavano la diffusione del documentario nei cinema.

L'impatto di questi meccanismi condizionò, conseguentemente, la fruizione del cinema documentario da parte degli spettatori. Come mostrato, infatti, nonostante gli esercizi in cui le opere non venivano proiettate, gli spettatori molto spesso si trovarono nella posizione di dover vedere lo stesso documentario in più sale differenti, oppure più documentari nello stesso spettacolo, aggravando una situazione che – al netto di opere dichiaratamente di propaganda – finì per comportare un totale disinteresse verso il cinema documentario del secondo dopoguerra.

Bibliografia

Monografie

- A.A.V.V., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Assessorato alla cultura del comune di Roma 1979.
- Acland R. Charles, Wasson Haidee, *Useful cinema*, Duke University Press, Durham-Londra 2011.
- Aitken Ian, *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, New York 2013.
- Amato Giuliano, *Il governo dell'industria in Italia*, Il Mulino, Bologna 1978.
- Anac, *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Roma 1966.
- Anica, *Venti anni dell'Anica per il cinema italiano: 1944-1964*, Tipografia Editrice Romana, Roma 1965.
- Anica, *L'industria cinematografica italiana 1953*, Roma 1954.
- Aprà Adriano, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.
- Argentieri Mino, *Cesare Zavattini. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.
- Argentieri Mino, Giannarelli Ansano (a cura di), *Resistenza. Una nazione che risorge*, Città del Sole, Reggio Calabria 2010.
- Artoni Ambrogio, *Documentario e film etnografico*, Bulzoni, Roma 1992.
- Ascoli Ugo, *Movimenti migratori in Italia*, Il mulino, Bologna 1979.
- Askew Kelly, Wilk Richard, *The Anthropology of Media: A Reader*, Wiley-Blackwell, Hoboken (NJ) 2002.
- Avagliano Lucio, *"La mano visibile" in Italia. Le vicende della finanziaria IRI (1933-1985)*, Edizioni Studium, Roma 1991.
- Bächlin Peter, *Il cinema come industria: storia economica del film*, Feltrinelli, Milano 1958.
- Bakker Gerben, *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry 1890-1940*, Cambridge University press, Cambridge 2008.
- Balio Tino, *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 1985.
- Balio Tino, *The Foreign Film Renaissance on American Screens 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison-London, 2010.

- Barbaro Umberto, Brunetta Gian Piero (a cura di), *Neorealismo e realismo II*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York (NY) 1993.
- Barrera Giulia, Tosatti Giovanna (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Roma 2007.
- Barta Tony, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger Publishers, Westport (CT) 1998.
- Bayman Louis, Rigoletto Sergio (Eds.), *Popular Italian cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Beccaria Antonella, Pacini Giacomo, *Divo Giulio. Andreotti e sessant'anni di storia del potere in Italia*, Nutrimenti, Roma 2012.
- Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, n. 5, Patron, Bologna 1988.
- Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La casa Usher, Firenze 1979.
- Bernardini Aldo, *Cinema italiano 1930-1995: le imprese di produzione*, ANICA, Roma 2000.
- Bernardini Aldo, *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Coliseum, Milano 1986.
- Bertellini Giorgio, *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, University of California Press, Oakland 2019.
- Bertetto Paolo, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Bertetto Paolo, *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia 2011.
- Bertozzi Marco, *L'idea documentaria: altri sguardi sul cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.
- Bertozzi Marco, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
- Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e cultura dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- Bhaskar Sarkar, Walker Janet, *Documentary testimonies: global archives of suffering*, Routledge, New York 2010.
- Biltereyst Daniel, Treveri Gennari Daniela, *Moralizing cinema: film, catholicism and power*, Routledge, New York 2015.

- Bizzarri Libero, *Il cinema italiano: industria, mercato, pubblico*, Quaderni di Gulliver, Roma 1987.
- Bizzarri Libero, Solaroli Libero, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze 1958.
- Bloch Marc, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1998.
- Bobbio Norberto, *Dal fascismo alla democrazia. I regimi, le ideologie, le figure e le culture politiche*, Baldini&Castoldi, Milano 1997.
- Bondanella Peter, *A History of italian cinema*, Continuum, New York-Londra 2009.
- Bondanella Peter, *The Italian Cinema Book*, Palgrave Macmillan, Londra 2014.
- Bondebjerg Ib, Redvall N. Eva, Higson Andrew (Eds.), *European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life*, Palgrave Macmillan, Londra 2015.
- Bonifazio Paola, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2014.
- Booker M. Keith, *From Box Office to Ballot Box. The American Political Film*, Praeger, Westport 2007.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985.
- Bosworth B. J. Richard, Dogliani Patrizia (Eds.), *Italian Fascism. History, Memory and Representation*, MacMillan Press, London 1999.
- Breschand Jean, *Il documentario: l'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2005.
- Brosio Valentino, *Manuale del produttore del film*, Edizioni dell'ateneo, Roma 1956.
- Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari 2000.
- Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003.
- Brunetta Gian Piero, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da 'La canzone dell'amore' a 'Osessione' 1929-1945*, Laterza, Bari 2009.
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari 2009.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano Vol. III: Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma 1982.

- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale Vol. V: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.
- Brunetta Gian Piero, Ellwood W. David, *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze 1991.
- Bruno Sergio (a cura di), *Eduardo e il suo Monologo tra cinema, teatro e storia*, Rubbettino, Catanzaro 2013.
- Burke Frank, *A Companion to Italian Cinema*, Wiley Balckwell, Chichester 2017.
- Caldiron Orio (a cura di), *Giacomo Debenedetti. Cinema: il destino di raccontare*, La nave di Teseo, Milano 2018.
- Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. V*, Edizioni Bianco e Nero, Marsilio, Roma- Venezia 2006.
- Caldwell T. John, *Production Culture. Industrial reflexivity and critical practice in film and television*, Duke University Press, Durham-London 2008.
- Canfora Luciano, *L'uso politico dei paradigmi storici*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Carabba Claudio, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974.
- Cardini Antonio (a cura di), *Il miracolo economico italiano, 1958-1963*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Carluccio Giulia, Morreale Emiliano, Pierini Mariapaola, *Intorno al neorealismo: voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Scalpendi, Milano 2017.
- Casalini Maria (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.
- Caserta Gino, Ferraù Alessandro (a cura di), *Annuario del cinema italiano 1953-1954*, Cinedizioni, Roma 1954.
- Casetti Francesco, Mosconi Elena, *Spettatori italiani: riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma 2006.
- Castronovo Valerio, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento al 2020*, Einaudi, Torino 2021.
- *Catalogo generale dei film e documentari d'argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in Italia*, Istituto internazionale per la cinematografia educativa scientifica e sociale, Roma 1960.
- Cavallo Pietro, Goglia Luigi, Iaccio Pasquale, Brunetta Gian Piero, *Cinema a passo romano: trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012.
- Cavallo Pietro, *Italiani in guerra: sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Il Mulino, Bologna 2020.

- Cavallo Pietro, *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura dal fascismo alla Repubblica*, Liguori, Napoli 2002.
- Cavallo Pietro, *La storia sul grande schermo: Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, Liguori, Napoli 2019.
- Cavallo Pietro, Iaccio Pasquale, *L'immagine riflessa: fare storia con i media*, Liguori, Napoli 1998.
- Cavallo Pietro, Iaccio Pasquale, (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli 2016.
- Cavallo Pietro, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009.
- Cesari Maurizio, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Liguori Editore, Napoli 1982.
- Cheles Luciano, Sponza Lucio, *The Art of Persuasion: Political Communication in Italy from 1945 to the 1990s*, Manchester University Press, 2000.
- Chiarini Luigi, *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari 1954.
- Chiesi Roberto (a cura di), *Fuoco! Il cinema di Gian Vittorio Baldi*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009.
- Chiriatti Giovanni, Grasso Mirko (a cura di), *Il male di San Donato. Un film di Luigi Di Gianni*, Kurumuny, Calimera (LE) 2010.
- Cipriano Ivano, Zambetti Sandro, Cosulich Callisto, *Il cinema e lo Stato*, Marsilio, Padova 1973.
- Clemente Pietro, Mugnaini Fabio (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma 2001.
- Colombo Fausto, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- Colombo Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.
- Colombo Fausto, *L'industria culturale italiana dal 1900 alla Seconda Guerra mondiale. Tendenze della produzione e del consumo*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 1997.
- Comitato per la Difesa del Cinema Italiano, *Produttori e lavoratori per l'avvenire dell'industria cinematografica nazionale*, Roma 4 marzo 1949.
- Connelly J. Thomas, *Cinema of Confinement*, Northwestern University Press, Evanston 2019.
- Corsi Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Corsi Barbara, *Produzione e produttori*, Il castoro, Milano 2012.

- Cousins Mark, Macdonald Kevin, *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Faber & Faber, London 2006.
- Crainz Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005.
- Crainz Guido, *L'Italia repubblicana*, Giunti, Firenze 2000.
- Crainz Guido, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2005.
- Culbert David, *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, Greenwood Press, New York 1990.
- Cull J. Nicholas, Culbert David, Welch David, *Propaganda and mass persuasion. A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, ABC Clio, Santa Barbara-Denver-Oxford, 2003.
- Curti Roberto, Di Rocco Alessio, *Visioni Proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014.
- Curti Roberto, Di Rocco Alessio, *Visioni Proibite. I film vietati dalla censura italiana (Dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino 2015.
- Damilano Andrea, *Atti e documenti della Democrazia cristiana, 1943-1967*, Cinque lune, Roma 1968.
- De Castro Diego, *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, Lint, Trieste 1981.
- De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma-Venezia 2003.
- De Leonardis Massimo, *La "diplomazia atlantica" e la soluzione del problema di Trieste (1952-1954)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.
- Della Casa Stefano, *Splendor. Storia inconsueta del cinema italiano*, Laterza, Bari 2013.
- Di Biagi Paola (a cura di), *La grande ricostruzione: il Piano INA casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2001.
- Di Carlo Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, Istituto del cinema, Torino 1959.
- Di Chio Federico, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari. Dalle origini alla Seconda guerra mondiale*, Vita e Pensiero, Milano 2021.
- Di Lascio Antonio, Ortolani Silvia, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Doherty Thomas, *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, Columbia University Press, New York 2007.

- Doherty Thomas, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, 1999.
- Duggan Christopher, *Storia emotive dell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Duggan Christopher, Wagstaff Christopher (Eds.), *Italy in the Cold War Politics, Culture and Society, 1948-1958*, Bloomsbury, Londra 1995.
- Ellis John, *Documentary: witness and self-revelation*, Routledge, Londra 2012.
- Ellwood David, Kroes Rob, *Hollywood in Europe: Experience of a Cultural Hegemony*, VU Press, Amsterdam 1994.
- Elsaesser Thomas, *European Cinema and Continental Philosophy. Film as Thought Experiment*, Bloomsbury Academic, New York-London 2019.
- Elsaesser Thomas, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Faccioli Alessandro (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.
- Fanchi Mariagrazia, *L'audience. Storia e teorie*, Laterza, Lecce 2014.
- Farassino Alberto, *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.
- Farassino Alberto, Sanguineti Tatti, *Lux Film. Esthétique et système d'un studio italien*, Editions du Festival international du film de Locarno, Locarno 1984.
- Fauri Francesca, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Favilli Lorenzo, *Lo Stato e il cinema*, Roma, Tipografia Failli, 1961.
- Ferraro Domenico (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma 2001.
- Ferro Marc, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Fielding Raymond, *The march of time 1935-1951*, Oxford University Press, 1977.
- Foa Vittorio, *Questo Novecento*, Einaudi, Torino 1996.
- Fogliato Fabrizio, Francione Fabio, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico*, Mimesi, Milano-Udine 2016.
- Follini Marco, *Democrazia Cristiana. Il racconto di un partito*, Sellerio, Palermo 2019.
- *Foreign Relations of the United States, 1947*, vol. III.
- Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Forgacs David, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2014.

- Forgacs David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Frabotta Maria Adelaide, *Il governo film l'Italia*, Bulzoni, Roma 2002.
- Fragola Augusto, *Il nuovo ordinamento giuridico dell'industria cinematografica italiana*, Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1957.
- Fragola Augusto, *La legislazione italiana sulla cinematografia*, Milano, Carisch, 1982.
- Franchi Mariagrazia, Mosconi Elena, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.
- Francia di Celle Stefano, Ghezzi Enrico (a cura di), *Mister(o) Emmer, l'attenta distrazione*, Catalogo 22° Torino Film Festival, 12-20 novembre 2004.
- Franco Massimo, *Andreotti. La vita di un uomo politico, la storia di un'epoca*, Mondadori, Milano 2010.
- Franco Massimo, *C'era una volta Andreotti. Ritratto di un uomo, di un'epoca e di un Paese*, Solferino, Milano 2019.
- Frescani Elio, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori, Napoli 2014.
- Fritsche Maria, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans: A Captivated Audience?*, Bloomsbury Academic 2018.
- Furno Mariella, Renzi Renzo (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna 1984.
- Gambetti Giacomo, *Florestano Vancini*, Gremese, Roma 2000.
- Gambino Antonio, *Storia del dopoguerra. Dalla liberazione al potere DC*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Gambino Michele, *Andreotti. Il papa nero. Antibioografia del divo Giulio*, Manni, Lecce 2013.
- Geiger Jeffrey, *American Documentary Film. Projecting the Nation*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Gennari T. Daniela, *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, New York-London 2009.
- Gennari T. Daniela, Hipkins Danielle, O'Rawe Catherine, *Rural Cinema. Exhibition and Audiences in a Global Context*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Ghelli Nino, *I problemi di gestione nelle imprese cinematografiche di spettacolo e di noleggio*, Edizioni dell'ateneo, Roma 1955.
- Gianciolo Emilio, *Manuale della produzione cinematografica*, Sallustiana, Roma 1941.

- Gili A. Jean, *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux: 1922-1945*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990.
- Gili A. Jean, Tassone Aldo, *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Il castoro-Bonlieu, Firenze-Annecy, 1995.
- Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi (1943-1988)*, Einaudi, Torino 2006.
- Giovacchini Saverio, Sklar Robert (eds.), *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2011.
- Graffeo Marcantonio, *Gianfranco Mingozzi. I film*, Leopoldo Fusconi Editore, Bologna 1994.
- Grasso Mirko, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Kurumuny, Calimera (LE) 2007.
- Grazia de Victoria, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge 2005.
- Graziani Augusto, *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Grieveson Lee, *Cinema and the wealth of nations: media, capital, and the liberal world system*, University of California Press, Oakland 2018.
- Guback Thomas, *The International Film Industry. Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Indiana 1969.
- Guerra Michele, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Bulzoni, Roma 2010.
- Gundle Stephen, *Death and the Dolce Vita. The dark side of Rome in the 1950s*, Canongate, Edinburgh 2011.
- Gundle Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995.
- Gundle Stephen, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn, New York-Oxford, 2013.
- Gundle Stephen, Duggan Christopher, Pieri Giuliana, *The cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, Manchester University Press, Manchester-New York 2013.
- Harper Lamberton John, *America and the Reconstruction of Italy, 1945-1948*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Hediger Vinzenz, Vonderau Patrick, *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

- Hewitt Nicholas, *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-50*, Palgrave Macmillan, New York 1989.
- Hidalgo Santiago (Eds.), *Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.
- Higson Andrew, Maltby Richard, *Film europe and film america: cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939*, University of Exeter Press, 1999.
- Hogan J. Michael, *The Marshall Plan. America, Britain, and the reconstruction of Western Europe, 1947-1952*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Horkheimer M., Adorno W. Theodor, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.
- Iaccio Pasquale, *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Napoli, Liguori, 2008.
- *Il neorealismo italiano*, Quaderni della mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Venezia 1951.
- Imesch Kornelia, Schade Sigrid, Sieber Samuel (Eds.), *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945*, Transcript, Bielefeld 2016.
- Italian Film Export, *Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1945-1948*.
- Italian Film Export, *Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1949*.
- Italian Film Export, *Catalogo dei Cortometraggi Italiani 1950*.
- Istat, *Sommario di Statistiche Storiche 1926-1985*, Roma, 1986.
- Jäckel Anne, *European film industry*, British Film Institute, Londra 2003.
- Johnston Eric, *A Year of Growing Confidence. 1951 Annual Report*, Motion Picture Association of America, 1951.
- Kahana Jonathan, *The documentary film reader: history, theory, criticism*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Kindem Gorham, *The International Movie Industry*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 2000.
- *L'A.N.A.C. e i problemi del Cinema Italiano*, Associazione Nazionale Autori Cinematografici (a cura di), Roma, agosto 1959.
- La Torre Mario, *The Economics of the Audiovisual Industry: Financing TV, Film and Web*, Palgrave Macmillan, London 2014.
- *L'attività dell'A.N.I.C.A. 1951-52: Relazione alla Presidenza alle Assemblee della Unione Nazionale Produttori Film, Unione Nazionale Distributori Film, Unione Nazionale*.

- *L'Industria Cinematografica Italiana 1953: Relazioni sull'attività dell'ANICA alle Assemblee dei delegati e delle Unioni Nazionali di Categoria*, Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini, Roma, ANICA, 1953.
- *L'Industria Cinematografica: Relazione sulle attività dell'A.N.I.C.A. e delle unioni aderenti*, Roma, ANICA, 1960.
- Lanaro Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 1992.
- Laura G. Ernesto, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.
- Laura G. Ernesto (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VI*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010.
- Lavagnini Enzo (a cura di), *Rapporto confidenziale: Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Nuova Cultura, Roma 2012.
- La Rovere Luca, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Lehmann Gerhard, Schmitter C. Philippe, *La politica degli interessi nei paesi industrializzati*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Leidinger Hannes, Bischof Gunter, *Habsburg's Last War: The Filmic Memory (1918 to the present)*, University of New Orleans Press, New Orleans 2018.
- Liehm Mira, *Passion and defiance: film in Italy from 1942 to the present*, University of California Press, Berkeley 1984.
- Lizzani Carlo, *Il cinema italiano. 1895-1979*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- Macdonald Kevin, Cousins Mark, *Imagining reality: the Faber book of the documentary*, Faber and Faber, Londra-Boston 1996.
- Machado Barry, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, George C. Marshall Foundation, Lexington 2007.
- Maltby Richard, Biltereyst Daniel, Meers Philippe, *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.
- Maltby Richard, Stokes Melvyn, Allen C. Robert, *Going to the movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema*, University of Exeter Press, Exeter 2007.
- Manning Sam, *Cinemas and Cinema-Going in the United Kingdom. Decades of Decline, 1945-65*, University of London Press, London 2020.
- Marano Francesco, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari 2007.

- Mariani Andrea, *Gli Anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- Mayer Vicki, Banks J. Miranda, Caldwell T. John (Eds.), *Production studies: cultural studies of media industries*, New York 2009.
- Mayer Vicki, Banks J. Miranda, Conor Bridget, (Eds.), *Production studies the sequel: cultural studies of global media industries*, Routledge, New York 2016.
- McLane A. Betsy, *A new history of documentary film Second Edition*, Continuum, New York – Londra 2012.
- Mesolella Paolo (a cura di), *Il capitano Antonio Iannotta. Medaglia d'oro al v.m. La Resistenza, il cinema, la politica, gli affetti*, Il Mezzogiorno, Caserta 2012.
- Micalizzi Paolo, *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Este, Ferrara 2008.
- Micalizzi Paolo, *Florestano Vancini fra cinema e televisione*, Longo, Ravenna 2002.
- Micciché Lino, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, Materiali sul cinema italiano degli anni '50, n. 74, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema Pesaro, 3-10 giugno 1978.
- Micciché Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002.
- Micciché Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Micciché Lino (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.
- Micciché Lino, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990.
- Mida Massimo, Quaglietti Lorenzo, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Mistretta Ivano, *La produzione documentaristica della Panaria Film: dalle carte d'archivio un nuovo quadro interpretativo*, Tesi di Dottorato XXIX° ciclo, Università degli Studi di Catania.
- Moneti Guglielmo (a cura di), *Lessico Zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.
- Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1992.
- Moran Albert, *Film policy: international, national, and regional perspectives*, Routledge, Londra, 1996.
- Mosconi Elena (a cura di), *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, in "Schermi", A. II, n. 3, gennaio-giugno 2018.
- Mosconi Elena, *Un cinema «domestico». Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, EDUCatt Università Cattolica, Milano 2018.

- Muratore G. Andrea, *L'arma più forte. Censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017.
- Muscio Giuliana, *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia 1997.
- Napolitano Valeria, *Florestano Vancini. Intervista a un maestro del cinema*, Liguori, Venezia 2008.
- Nepoti Roberto, *Storia del documentario*, Patron, Bologna 1988.
- Nichols Bill, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano 2014.
- Nichols Bill, *Movies and Methods: An Anthology*, University of California, Berkeley (CA) 1976.
- Nicoli Marina, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York 2016.
- Noto Paolo, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino 2011.
- Nowell-Smith Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Orfei Ruggero, *Andreotti*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Ortoleva Peppino, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991.
- Ortoleva Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Einaudi, Torino 2009.
- Ortoleva Peppino, *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino 2019.
- Ottavi Antonio, *Il finanziamento della produzione cinematografica*, Pisa, Corsi, 1959.
- Paterson Chris, Lee David, Saha Anamik, Zoellner Anna (Eds.), *Advancing Media Production Research Shifting Sites, Methods, and Politics*, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Pecoraro Salvatore, Rossetti Alessandro, Russo Nino, Scimeca Pasquale, *Lo Stato delle cose. Vizi privati, pubbliche virtù nel cinema italiano*, ANAC, Roma 2008.
- Perniola Ivelise, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004.
- Perretti Fabrizio, Negro Giacomo, *Economia del cinema, principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*, Etas, Milano 2003.
- Petraccone Claudia, *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Laterza, Bari 2005.
- Petri Rolf, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Piscitelli Enzo (a cura di), *Italia 1945/'48, le origini della Repubblica*, Giappichelli, Torino 1974.
- Pitassio Francesco, Noto Paolo, *Il cinema neorealista*, Archetipo, Bologna 2010.

- Pitassio Francesco, *Neorealist Film Culture 1945-1954*. Rome Open Cinema, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.
- Pravadelli Veronica, *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Marsilio, Venezia 2019.
- Pravadelli Veronica, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014.
- Prelinger Rick, *The Field Guide to Sponsored Films*, National Film Preservation Foundation, San Francisco 2006.
- Presidenza del Consiglio dei ministri, *Per Immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei ministri (1952-1995)*, Ufficio per l'informazione e la documentazione istituzionale, Roma 1995.
- Prime Rebecca, *Hollywood exiles in Europe. The Blacklist and Cold War Film Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey-London 2014.
- Pupo Raul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, BURizzoli, Milano 2013.
- Quaglietti Lorenzo, *Ecco i nostri: l'invasione del cinema americano in Italia*, Nuova-ERI, Torino 1991.
- Quaglietti Lorenzo, *Il cinema italiano del dopoguerra. Leggi produzione distribuzione esercizio*, Quaderno informativo n. 58, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1974.
- Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Quaresima Leonardo (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IV*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2015.
- Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Redi Riccardo, *La CINES. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani Editore, Bologna 2019.
- Regev Ronny, *Working in Hollywood. How the Studio System Turned Creativity into Labor*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2018.
- Renov Michael, *Theorizing documentary*, Routledge, New York 1993.
- Ricci G. Aldo, *Verballi del Consiglio dei ministri: luglio 1943 – maggio 1948*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1994–1998.
- Ridolfi Maurizio, Ballin Pier Luigi, *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Mondadori, Milano, 2002.

- Rossi Doria Andrea (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Rubbettino, Catanzaro 1999.
- Rossi Doria Maria (a cura di), *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1959.
- Rossi Ernesto, *Lo stato cinematografaro*, Parenti, Firenze 1960.
- Ruberto E. Laura, Wilson M. Kristi, *Italian Neorealism and global cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2007.
- Sainati Augusto, *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino 2001.
- Sammarco Pieremilio, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo. Principi e regole giuridiche*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Scardaccione R. F., *Verbali del Consiglio dei ministri: maggio 1948 – luglio 1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2006–2007.
- Scardaccione R. F., *Verbali del Consiglio dei ministri della Repubblica Sociale Italiana: settembre 1943 – aprile 1948*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2002.
- Schoonover Karl, *Brutal vision: the neorealist body in postwar Italian cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis–Londra 2012.
- Sciannameo Gianluca, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006.
- Scremin Paola (a cura di), *I segreti dell'arte: omaggio a Raffaele Andreassi*, Antenna cinema arte, Festival internazionale del film sull'arte, Treviso 1996.
- Scremin Paola (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, Bologna 2010.
- Shandley R. Robert, *Runaway Romances. Hollywood's Postwar tour of Europe*, Temple University Press, Philadelphia 2009.
- Smulewicz-Zucker Gregory, *Movie Journal: the rise of the new American cinema (1959-1971)*, Columbia University Press, New York 2016.
- S.N., *The General Agreement on Tariffs and Trade*, Geneva, July 1986.
- Sobchack Vivian, *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, New York-London 1996.

- Sorlin Pierre, *Cinema e identità europea: percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001.
- Sorlin Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939–1990*, Routledge, Londra 1991.
- Sorlin Pierre, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999.
- Sparti Pepa, *Cinema e mondo contadino, due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Marsilio, Venezia 1982.
- Spinazzola Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985.
- Spicer Andrew, McKenna Anthony T., Meir Christopher, *Beyond the bottom line: the producer in film and television studies*, Bloomsbury, New York, 2016.
- Squire E. Jason, *The Movie Business Book*, Columbus Books, London 1983.
- *Stabilimenti Cinematografici ed all'Assemblea dei delegati dell'A.N.I.C.A.*, Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini, Roma, ANICA, 1952.
- Steimatsky Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.
- Szczepanik Petr, Vonderau Patrick (Eds.), *Behind the screen: inside European Production cultures*, Palgrave Macmillan, 2013.
- Taviani Ermanno (a cura di), *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2008.
- Tedeschi Mario, *Dizionario del Malcostume*, Il Borghese, Roma 1963.
- Theoharis Athan, *Seeds of Repression. Harry S. Truman and the Origins of McCarthyism*, Quadrangle Books, Chicago 1971.
- Tosatti Giovanna, Anania Francesca, *L'amico americano. Politiche e strutture per la propaganda in Italia nella prima metà del Novecento*, Biblink 2000.
- Tranfaglia Nicola (a cura di), *Louis Franck. Il corporativismo e l'economia dell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Treveri Gennari Daniela, *Post-war Italian cinema: American intervention, Vatican interests*, Routledge, New York–Londra 2009.
- Treveri Gennari Daniela, Hipkins Danielle, O'Rawe Catherine, *Rural cinema exhibition and audiences in a global context*, Palgrave-MacMillan, Switzerland, 2018.
- Valdevit Gianpaolo, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Franco Angeli, Milano 1986.

- Vitella Federico, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa 2019.
- Wagstaff Christopher, *Italian neorealist cinema: an aesthetic approach*, University of Toronto Press, Toronto-Londra 2007.
- Wahlberg Malin, *Documentary time: film and phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2008.
- Wasson Haide, Grieveson Lee, *Cinema's Military Industrial Complex*, University of California Press, Oakland 2018.
- Waugh Thomas, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1926-1989*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Wiarda J. Howard, *Corporatism and Comparative Politics. The Other Great "Ism"*, M.E. Sharpe, London 1997.
- Winston Brian, *Fires Were Started*, British Film Institute, Londra 1999.
- Winston Brian, *The documentary film book*, British Film Institute, Londra 2013.
- Woolf J. Stuart (a cura di), *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Laterza, Bari 1974.
- Zagarrìo Vito, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio 2004.
- Zagarrìo Vito, *Dietro lo schermo: ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.
- Zane Marcello, *Scatola a sorpresa: la Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello ad oggi*, Fondazione Luigi Micheletti, Milano 1998.
- Zauli Guido, *Gian Vittorio Baldi. Ricerca e trasgressione*, Clueb Editore, Bologna 2012.
- Zucconi Francesco, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Articoli e saggi

- A.A.V.V., *Il cinema e la Resistenza*, «Cinema Nuovo», n. 57, 25 aprile 1955.
- Abruzzese Alberto, Fabre Giorgio, *L'industria culturale tra cinema e televisione*, in A.A.V.V., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Assessorato alla cultura del comune di Roma 1979.
- Alberini Massimo, *Orientamenti del documentario*, «Cinema», n. 67, 10 aprile 1939.
- Alicata Mario, *Ambientazione e società nel racconto cinematografico*, «Cinema», n. 135, 10 febbraio 1942.

- Alicata Mario, De Santis Giuseppe, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941.
- Alicata Mario, De Santis Giuseppe, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941.
- Andreotti Giulio, *I film italiani nella polemica parlamentare*, in «Bianco e Nero», n. 10, dicembre 1948.
- Antonioni Michelangelo, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», n. 68, 25 aprile 1939.
- Argan Carlo Giulio, *Cinematografo e critica d'arte*, «Bianco e Nero», n. 8, agosto 1949.
- Argentieri Mino, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945-1949*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia- Roma 2003.
- Argentieri Mino, *La Titanus e il mercato*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.
- Argentieri Mino, *Quando i dinosauri furono svegliati*, in Sanguineti Tatti (a cura di), *Italia Taglia*, Transeuropa, Milano 1999.
- Bafìle Paolo, *Il «dumping» cinematografico in Italia*, in Magrelli Enrico (a cura di), *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986.
- Baracco Adriano, *L'amante Grassa*, «Star», A. 1, N. 1, 12 agosto 1944.
- Baracco Adriano, *L'ordine regna a Varsavia*, in «Cinema», n. 6, 15 gennaio 1949.
- Barbaro Umberto, *Documentario e didattico*, «Cinema», n. 71, 10 giugno 1939.
- Barbaro Umberto, *Piccola storia del film documentario in Italia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Neorealismo e realismo II*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Barca Fabrizio, *Compromesso senza riforme nel capitalismo italiano*, in Id. (a cura di), *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*, Donzelli, Roma 1997.
- Baschiera Stefano, *New Wave Italian Style*, in «Italian Studies», vol. 67, n.3, Novembre 2012.
- Bassi Claudio, *“Pianura”. Il film sognato/Quando abbiamo “visto” Ferrara per la prima volta*, in Paolo Micalizzi (a cura di), *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Este, Ferrara 2008.
- Bazin André, *L'Art du costume dans le film*, «Revue du cinema», n. 19-20, autunno 1949.
- Bernardini Aldo, *Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale Vol. V*, Einaudi, Torino 2001.

- Bernagozzi Gianpaolo, *Il cortometraggio fra industria e repressione*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 3-10 giugno 1978*, Pesaro, Melchiorri 1978 (Quaderni Informativi, 74).
- Bernagozzi Gianpaolo, *Leggi monopoli e censure per e contro il documentario* in Id., *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, n. 5, Patron, Bologna 1988.
- Bertieri Claudio, *Fuori programma*, «Cinema», n. 140, 25 agosto 1954.
- Bertozzi Marco, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, CineCensura.
- Bertozzi Marco, *Il cinema documentario*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VIII 1949-1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003.
- Bizzarri Libero, *Il cinemercato comune*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. II, 6 luglio 1957.
- Bizzarri Libero, *Il documentario, questo sconosciuto (ovvero il pozzo dei miliardi)*, «Bollettino Tecnico A.I.C.», a. IX, n. 7, ottobre 1958.
- Bizzarri Libero, *L'economia cinematografica*, in A.A.V.V., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Assessorato alla cultura del comune di Roma 1979.
- Bizzarri Libero, *Lo scandalo dei documentari*, «Il Lavoro», 29 marzo 1959.
- Bizzarri Libero, Solaroli Libero, *Quanto costa un film*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 64, 10 agosto 1955.
- Bizzarri Libero, Cipriani Ivano, *Salviamo dal fallimento il cinema italiano*, «Lavoro», a. IX, n. 22, 27 maggio 1956.
- Bizzarri Libero, *Trenta miliardi agli speculatori del documentario*, «Lavoro», a. IX, n. 22, 27 maggio 1956.
- Borneman Ernest, *United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit*, in Balio Tino (Eds.), *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 1985
- Bosello Ubaldo, *Lo scandalo del documentario*, «Cinema», a. IV, n. 104, 28 febbraio 1953.
- Brunetta Gian Piero, *Padri «buoni» e verità scomode*, in Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979
- Buccheri Vincenzo, *Cecchi, gli intellettuali e il cinema*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IV*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2015.

- Bursi Giulio, Mazzei Luca, *Un progetto di modernizzazione. Pittaluga e la Cines*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IV*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2015.
- Caldana Alberto, *Il documentario. La situazione oggi e una proposta sbagliata*, «Bianco e Nero», a. XVIII, n. 5, maggio 1957.
- Caminati Luca, *Alberto Cavalcanti e il "documentario narrativo": il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista*, in «Bianco e Nero», n. 567, 2010.
- Caminati Luca, Sassi Mauro, *Notes on the History of Italian Nonfiction Film*, in Burke Frank (Eds.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley, Oxford 2017.
- Carancini Gaetano, *Film scientifici e documentari sull'arte*, «Cinema», a. III, n. 46, 15 settembre 1950.
- Carpitella Diego, *Informazione e ricerca nel film etnografico italiano (1950-1976)*, in *Giornate del film etnografico*, AICS, Roma 1977.
- Carpitella Diego, *Film etnografico e mondo contadino in Italia*, in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino, due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Marsilio, Venezia 1982.
- Carpitella Diego, *Ricerca ed etnografia nel documentario italiano*, «Cinemasessanta», n. 121, 1978, p. 49.
- Casetti Francesco, Farassino Alberto, Grasso Aldo, Sanguineti Tatti, *Neorealismo e cinema italiano degli anni '30*, in Micciché Lino (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1975.
- Castellani Silvano, *Il cinema italiano potrà sopravvivere? (Intervista con Renato Gualino)*, «Star», a. II, n. 8, 17 marzo 1945.
- Castello Cesare Giulio, *Documentari e cortometraggi*, «Cinema», n. 4, 15 dicembre 1948.
- Cavalcanti Alberto, *Documentari di propaganda*, «Bianco e Nero», a. II, n. 10, 31 ottobre 1938.
- Celli Silvio, *Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.
- Chessa Jacopo, *Note di legislazione sul cortometraggio tra il 1945 e il 1955*, «Il nuovo spettatore», n. 6, 2002.
- Chiarini Luigi, *Il lavoro nella riorganizzazione del cinema*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 2, aprile 1948.

- Ciampi Antonio, *Relazione Introduttiva dell'Annuario SIAE 1956*, «La Rassegna dello Spettacolo», a. V, n. 4, luglio-settembre 1957.
- Colaprete Camilla, Merletti Carlo, Rossi Giuliano e Vannucchi Massimo, *Tra critica e teoria: alcune aporie del discorso neorealista*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Comin Jacopo, *Il cinema italiano oggi e domani*, «Cinema», a. 1, vol. 1, luglio-dicembre 1936.
- Conforti Michele, Massironi Gianni, *Il modo di produzione del neorealismo*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Contini Ermanno, *Il documentario*, in A.A. V.V., *Il neorealismo italiano*, Quaderni della mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Venezia 1951.
- Corsi Barbara, *A tutto regime! Le leggi sul cinema dal fascismo al primo Andreotti: 1927-49*, in «Script», n. 5, gennaio 1994.
- Corsi Barbara, *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, «Immagine», n. 19, 2019.
- Corsi Barbara, *Il progetto dell'Unione cinematografica europea*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Corsi Barbara, *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IX*, Marsilio, Venezia 2004.
- Corsi Barbara, *La produzione privata dopo la legge Alfieri: Scalera Film, Lux e altri*, in Laura G. Ernesto (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VI*, Marsilio, Venezia 2010.
- Corsi Barbara, *La ripresa produttiva*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma-Venezia 2003.
- Corsi Barbara, *Le coproduzioni europee del primo dopoguerra (1945-49): l'utopia del fronte unico di cinematografia*, in Ellwood W. David, Brunetta Gian Piero (a cura di), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema*, La Casa Usher, Firenze 1991.
- Corsi Barbara, *Le majors sul Tevere*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945-1949*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003.
- Corsi Barbara, *Staying Alive: The Italian Film Industry from the Postwar to Today*, in Burke Frank (Eds.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley Balckwell, Chichester 2017.
- Cosulich Callisto, *Dieci minuti di troppo*, «CinemaNuovo», a. V, n. 93, 1° novembre 1956.

- Cosulich Callisto, *Neorealismo e associazionismo: 1944-1953: cronaca di dieci anni*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Courriol France-Marie, *Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 35, n. 1, 2015.
- De Benedetti Giacomo, *Fuori l'autore*, «Prospettive», n. 2, 1937.
- De Feo Luciano, *Documentare la rinascita di Roma*, «Cinema», n. 8, 25 ottobre 1936.
- Del Buono Oreste, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 83, 1° aprile 1952.
- Del Buono Oreste, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 83, 1° maggio 1952.
- Del Buono Oreste, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 89, 30 giugno 1952.
- De Luca Fabio, *Le transizioni invisibili al comitato permanente dell'OECE*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 39, 2 novembre 1957.
- De Santis Giuseppe, *Il linguaggio dei rapporti*, «Cinema», n. 132, 25 dicembre 1941.
- De Santis Giuseppe, *Per un paesaggio italiano*, «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941.
- De Santis giuseppe, *Riformare la legge sul documentario*, «Cinema», n. 50, 15 novembre 1950.
- Di Giammatteo Fernaldo, *L'equilibrio del cuore*, in Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.
- Ellwood W. David, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, in Cortini Letizia (a cura di), *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, «Annali», n. 16, 2003.
- Ellwood W. David, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in Barrera Giulia, Tosatti Giovanna (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2007
- Ellwood W. David, *Il cinema e la proiezione del modello americano*, in Id., Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze 1991.
- Ellwood W. David, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Faggioni Piero, *Auspica l'UEO*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 59, 25 maggio 1955.
- Fanchi Mariagrazia, Pitassio Francesco, *Genealogie e famiglie allargate. I generi cinematografici nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Alessandro Faccioli (a cura di),

Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi, Marsilio, Venezia 2010.

- Farassino Alberto, *Produttori e autori della produzione*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IX, 1954-1959*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2004.
- Farassino Alberto, *Quei dieci anni di cinema italiano*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.
- Fecchi Ettore, *Avvenne alla Costituente. Truffe allo Stato*, in «Intermezzo», n. 24, 15-31 dicembre 1947.
- Ferroni Giorgio, *Film turistici*, «Lo Schermo», n. 7, luglio 1936.
- Fioravanti Leonardo, *La faticosa strada del documentario italiano*, «Bianco e Nero», a. XV, n. 2-3-4, febbraio-marzo-aprile 1954.
- Foa Vittorio, *La ricostruzione capitalistica e la politica delle sinistre*, in Piscitelli Enzo (a cura di), *Italia 1945/'48, le origini della Repubblica*, Giappichelli, Torino 1974.
- Forgacs David, *How exceptional were culture-state relations in twentieth-century Italy?*, in Bonsaver Guido, Gordon C. S. Robert (Eds.), *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, London 2005.
- Frosali Sergio, *Il cortometraggio*, in «La critica cinematografica», a. III, n. 10-11, agosto-settembre 1948.
- Gallo Mario, *Cortometraggi. Scuola di conformismo e strumento della propaganda clericale*, «Avanti!», 11 dicembre 1959.
- Gandin Michele, *Gli stabilimenti di sviluppo e stampa*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955.
- Gaudenzi Enrico, *Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano*, Cinecensura.
- Gelley Ora, *National identity and realism in postwar Italian film and film theory*, in Temenuga Trifonova (a cura di), *European film theory*, Routledge, Londra 2009.
- Ghigi Giuseppe, *Il cinema di Salò*, in Laura G. Ernesto (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VI*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010.
- Giacché Vladimiro, *La classe inadeguata. Storia e caratteristiche della borghesia italiana dal dopoguerra a oggi*, in Vasapollo Luciano (a cura di), *Lavoro contro Capitale. Precarietà, sfruttamento, delocalizzazione*, Jaca Book, Milano 2005.

- Gil Alexandra, *Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry*, «N.Y.U. Journal of Law & Liberty», a. 3, vol. 83, 2008.
- Giraldi Franco, *La lotta per il film nazionale salverà l'industria del cinema*, «l'Unità», 13 maggio 1955.
- Giuliani Gaia, *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, «Modern Italy», Vol. 23, n. 4, 2018.
- Giuliani Luca, *Ferrania, prove tecniche di colore*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma-Venezia 2003.
- Goodall Mark, *Dolce e Selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film*, in Bayman Louis, Rigoletto Sergio (Eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave- Macmillan, New York 2013.
- Grande Maurizio, *Attore*, in Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico Zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Marsilio Editori, Venezia 1992.
- Guarini Alfredo, *Il neorealismo e l'industria*, «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1953.
- Guback H. Thomas, *Hollywood's International market*, in Balio Tino, *The American Film Industry*, The University of Wisconsin Press, Madison-London 1985.
- Guerrasio Guido, *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema», a. III, n. 53, 30 dicembre 1950.
- Guerrasio Guido, *Organizzare il documentario*, «Cinema», a. II, n. 16, 15 giugno 1949.
- Guerrasio Guido, *Scaglio la mia pietra*, «Cinema Nuovo», n. 119, 1° dicembre 1957.
- Hemsing A., *"The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: A Memoir and Filmography*, «Historical journal of film, radio, and television», vol. 14, n.3, 1994.
- Ingrao Pietro, *Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema*, «Rinascita», n. 13, 26 marzo 1976.
- Isani Giuseppe, *Forza del documentario bellico*, «Cinema», n. 96, 1940.
- Lani Cesare, *Esercenti a pranzo*, in «Star», a. 1, n. 10, ottobre 1944.
- Lebow N. Richard, *The Memory of Politics in Postwar Europe*, in Id., Kansteiner Wulf, Fogu Claudio (Eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham-London 2006.
- Lizzani Carlo, *Apologia del mestiere*, «Cinema», n. 165, 10 maggio 1943.
- Lizzani Carlo, *Equivoci sul movimento cinematografico*, «Cinema», n. 143, 10 giugno 1942.
- Lizzani Carlo, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», a. III, n. 35, 30 marzo 1950.
- Lizzani Carlo, *Vie del cinema italiano*, «Cinema», n. 160, 25 febbraio 1943.
- Lizzani Carlo, *Vita e morte del mestiere*, «Roma fascista» 14 dicembre 1942.
- L.M., *Il pasticciaccio brutto di via Veneto*, «Avanti!», a. LXIII, n. 254, 25 ottobre 1959.

- Longanesi Leo, *L'occhio di vetro*, «L'Italiano», n. 17-18, gennaio-febbraio 1933.
- Longanesi Leo, *Sorprendere la realtà*, «Cinema», a. I, n. 7, 10 ottobre 1936.
- Longo M. Regina, *Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, "California Italian Studies", a. 3, n. 2, Santa Cruz 2012.
- Marino di Bruno, *Tra realtà, finzione e propaganda. La produzione di cortometraggi e documentari*, in Laura G. Ernesto (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VI*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010.
- Marinucci Vinicio, *La TV per il cinema*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 29, 3 agosto 1957.
- Marinucci Vinicio, *Un canale troppo stretto*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 44, 22 novembre 1958.
- Meccoli Domenico, *Garanzia dell'industria*, in «Cinema», a. II, n. 8, 15 febbraio 1949.
- Meccoli Domenico, *Provvedimenti*, «Cinema», a. IV, n. 66, 25 marzo 1939.
- Meccoli Domenico, *Vecchio e nuovo equilibrio*, «Cinema», a. III, n. 50, 25 luglio 1938.
- Micciché Lino, *Documentario e finzione*, in Id. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.
- Micciché Lino, *La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. X*, Edizioni Bianco e Nero, Marsilio, Venezia 2003.
- Micciché Lino, *Sul documentario*, «Avanti!», 17 dicembre 1963.
- Micciché Lino, *Per una verifica del neorealismo italiano*, in Id. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Monaco Eitel, *Produzione, noleggio ed esercizio nel pensiero del direttore generale per la cinematografia*, in «Cinema», a. VII, n. 135, 10 febbraio 1942.
- Monotti Francesco, *Art and the Camera Eye in Italy*, «Museum», a. 1, n. 3-4, 1948.
- Mosconi Elena, *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi», n. 3, gennaio-giugno 2018.
- Mosconi Elena, *Tanti punti di proiezione*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma-Venezia 2003.
- Muscio Giuliana, *Lista nera sul Tevere*, «Acoma», n. 1, 1996.
- Nepoti Roberto, *Gli anni del documentario (1945-1965)*, in Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.

- Nepoti Roberto, *L'età d'oro del documentario*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2004.
- Nicoli Marina, Miskell Peter, *From Outsiders to Insiders? Strategies and Practices of American Film Distributors in Postwar Italy*, «Enterprise and Society», a. 17, n. 3, Maggio 2016.
- Noto Paolo, «Una necessità strettamente professionale». *Gli annuari come oggetto e fonte per lo studio del cinema italiano del dopoguerra*, in Cucco Marco, Di Chiara Francesco (a cura di), *I Media Industry Studies in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, «Schermi», a. III, n. 5, gennaio-giugno 2019.
- O'Leary, Alan, *After Brunetta: Italian Cinema Studies in Italy, 2000 to 2007*, «Italian Studies», n. 63, 2008.
- O'Rawe Catherine, *'I padri e i maestri': Genre, Auteurs, and Abscences in Italian Film Studies*, «Italian Studies», vol. 63, n.2, autunno 2008.
- Orengo Vladi, *Documentari senza premio*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 55, 25 marzo 1955.
- Ortoleva Peppino, *Sulla categoria «modo di produzione». Note sullo stato attuale dei rapporti fra storiografia e ricerca sul cinema*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.
- Palmieri Mariangela, *L'immagine dell'Italia nella propaganda audiovisiva della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano (1948-1964)*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», a. XIV, n. 2-3, aprile-settembre 2014.
- Pasinetti Francesco, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 3, maggio 1948.
- Perniola Ivelise, *Documentari fuori regime*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. V*, Edizioni Bianco e Nero, Marsilio, Roma-Venezia 2006.
- Perniola Ivelise, *Tra visione e occultamento: percorsi nella produzione documentaristica resistenziale*, in Gori Miro Gianfranco, De Maria Carlo (a cura di), *Cinema e resistenza. Immagini della società italiana, autori e percorsi biografici dal fascismo alla Repubblica*, BraDypUS, Roma 2019.
- Petraglia Sandro, *Cesare Zavattini teorico del neorealismo*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Petrucci Antonio, *Morte del documentario*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 24, 29 giugno 1957.
- Petrucci Antonio, *Qualcosa di serio*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 4, 2 febbraio 1957.

- Pierotti Federico, *Il catalogo è questo. Fonti per la storia del documentario a colori in Italia nel secondo dopoguerra*, in Autelano A., Re Valentina (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, FilmForum, Udine 2006.
- Pitassio Francesco, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico*, «Cinema e Storia», n. 5, 2017.
- Pitassio Francesco, *Città, nazione, media. Il Piano INA-Casa e la cultura della ricostruzione in Italia*, «Immagine», n. 19, 2019.
- Pitassio Francesco, Quaresima Leonardo (a cura di), *Multiple and Multiplelanguage Versions III*, «Cinema & Cie», n. 7, autunno 2005.
- Pozzoli V., *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, «Acme», a. 69, n. 2, 2016.
- Quaglietti Lorenzo, *Problemi storici del cinema italiano attraverso il caso Titanus*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.
- Quaresima Leonardo, *Neorealismo senza*, in Mariella Furno, Renzo Renzi (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe de Santis e la critica cinematografica*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna 1984.
- Rambaldi Carlo, *Com'è nato "Pescatori di storioni"*, in Paolo Micalizzi (a cura di), *Antonio Sturla. Il pioniere del cinema ferrarese*, Ferrara, Este 2008.
- Renzi Renzo, *Gli "antichi gesti" del documentario italiano*, «Cinema», n. 78, 15 gennaio 1952.
- Resnais Alain, *mi insegnò che i dipinti sono già cinema*, in Stefano Francia di Celle, Enrico Ghezzi (a cura di), *mister(o) Emmer, l'attenta distrazione*, Catalogo 22° Torino Film Festival, 12-20 novembre 2004.
- Rossini Ilenia, *"Democrazia protetta" e "leggi eccezionali": un dibattito politico italiano (1950-1953)*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2, 2011.
- Sainati Augusto, *Cinegiornali e documentari*, in Cosulich Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945/1948*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2003.
- Sainati Augusto, *I cinegiornali e il documentario di guerra*, in Laura G. Ernesto (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VI*, Marsilio, Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010.
- Sampieri V. G., *Il capitale e il cinema*, «Film», a. 1, n. 7, 12 marzo 1938.
- Schoonover Karl, *Neorealism at a distance*, in Temenuga Trifonova (a cura di), *European film theory*, Routledge, Londra 2009.

- Segreto Luciano, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in Amatori Franco, Bigazzi Duccio, Giannetti Renato, Segreto Luciano (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, Einaudi, Torino 1999.
- Small Pauline, *Industry, co-production and agency: Gina Lollobrigida in documents*, «The Italianist», n. 32, 2012.
- Small Pauline, *The new Italian film history*, «The Italianist», n. 30, 2010.
- S.N., *Abbuoni e no*, «Bollettino d'informazioni», a. VII, n. 127, 31 luglio 1951.
- S.N., *A Monaco prosegue l'esame per il mercato comune del film*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 12, 30 marzo 1957.
- S.N., *Amor di precisione*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VII, n. 148, 30 giugno 1952.
- S.N., *Ancora assoluzioni*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 173, 30 giugno 1953.
- S.N., *Appunti per la riforma della legge sull'ordinamento della cinematografia*, «Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. I, n. 4, maggio 1948.
- S.N., *Aspetti e problemi della cinematografia nella relazione del Presidente Eitel Monaco*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 9, 8 marzo 1958.
- S.N., *Attività sindacale per la nuova legge sulla cinematografia*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 39, 8-10 marzo 1952.
- S.N., *Avremo l'albo dei registi documentaristi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 108, 21-22 luglio 1952.
- S.N., *Comitato di difesa del cortometraggio*, «Avanti!», a. LXII, n. 254, 25 ottobre 1958.
- S.N., *Continua la discussione per la legge sul documentario*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 55, 8 aprile 1952.
- S.N., *Contraddizioni*, «Bollettino d'informazioni», a. VII, n. 128-129, 1-31 agosto 1951.
- S.N., *Convegno di documentaristi*, «La critica cinematografica», a. II, n. 7, settembre 1947.
- S.N., *Dibattito sul documentario al Circolo Romano del Cinema*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 25, 16-17 febbraio 1954.
- S.N., *Dichiarato dal tribunale di Roma il fallimento della società 'Minerva Film'*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XII, n. 288, 12 maggio 1956.
- S.N., *Dichiarazione della on. Delli Castelli sulla legge per i documentari*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 7, 11 gennaio 1952.
- S.N., *Dichiarazioni di Giulio Andreotti*, «Bollettino dello spettacolo», a. VIII, n. 154, 30 settembre 1952.

- S.N., *Disposizioni del Ministero dell'Interno per la disciplina delle utenze televisive*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 17, 11 maggio 1957.
- S.N., *Documentari e attualità*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 182, 10 novembre 1953.
- S.N., *Esercenti che boicottano*, in «Film D'Oggi», a. 1, n. 10, agosto 1945.
- S.N., *Gestori e cassiere di sale torinesi imputati di mancata proiezione di film documentari: tutti assolti*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 33, 28-29 marzo 1951.
- S.N., *Gli esercenti ce l'hanno giurata*, «Film d'Oggi», a. II, n. 4, 26 gennaio 1946.
- S.N., *Gli esponenti della Cinematografia Nazionale festeggiano a Roma il Presidente della 20th Century Fox*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 216, 30 novembre 1954.
- S.N., *Grossi importi in lire sbloccati dagli S.U.A. in Italia*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 23, 18 febbraio 1950.
- S.N., *Gruppo parlamentare del cinema a Strasburgo*, «Giornale dello spettacolo», a. XIV, n. 40, 25 ottobre 1958.
- S.N., *Idee e proposte per il documentario italiano (colloquio a più voci)*, «Bianco e Nero», a. XXIII, n. 4, aprile 1962.
- S.N., *I documentari devono essere proiettati in tutti gli spettacoli*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 92, 20-21 giugno 1952.
- S.N., *I film nel Piano Marshall*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 17, 12-13 marzo 1948.
- S.N., *Il Cinema in Pretura*, «Araldo dello spettacolo», a. VII, n. 30, 21-22 febbraio 1952.
- S.N., *Il commissario del «Luce» ci parla del lavoro svolto e dei compiti futuri dell'Istituto*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 60, 18-19 luglio 1949.
- S.N., *Il dibattito al «ridotto» dell'Eliseo per l'allargamento delle conquiste del cinema*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 94, 26 giugno 1952.
- S.N., *Il documentario vaso di coccio*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955.
- S.N., *Il problema del documentario*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 69, 18 aprile 1952.
- S.N., *Il problema del Documentario in una intervista con l'on. Ariosto*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 127, 28-29 novembre 1951.
- S.N., *Il testo integrale delle dichiarazioni dell'on. Andreotti sui problemi dello spettacolo*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 103, 16 ottobre 1951.
- S.N., *Il 28 maggio si è riunita la "Commissione Consultiva per la Cinematografia"*, «Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. 1, n. 4, maggio 1948.
- S.N., *Iniziato l'esame dei provvedimenti per la proroga dei benefici a favore della cinematografia e del teatro*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XI, n. 226, 24 febbraio 1955.

- S.N., *Insediate la commissione di studio sui rapporti tra cinema e tv*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 3, 26 gennaio 1957.
- S.N., *I minacciosi aggravati tributari e le incertezze sulla nuova legge suscitano gravi preoccupazioni in tutti i settori dell'industria cinematografica*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 83, 21 giugno 1954.
- S.N., *In assemblea ordinaria i Produttori di cortometraggi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 159, 15 dicembre 1952.
- S.N., *I produttori e la nuova legge*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 27, 20-22 febbraio 1954.
- S.N., *La circolazione dei cortometraggi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XIII, n. 42, 23 novembre 1957.
- S.N., *La funzione dell'I.F.E. e gli accordi italo-americani*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 109, 2-3 agosto 1954.
- S.N., *L'AGIS in cinque anni*, «Bollettino d'Informazioni», a. VII, n. 126, 15 luglio 1951.
- S.N., *La legge non è uguale per tutti*, «Giornale dello Spettacolo», a. XV, n. 18, 9 maggio 1959.
- S.N., *La MPAA vuole che i produttori americani liquidino i loro fondi congelati*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 14, 1° marzo 1948.
- S.N., *La nuova situazione politica e gli Enti cinematografici di Stato*, «Araldo dello Spettacolo», A. III, n. 27, 10-15 maggio 1948.
- S.N., *La relazione del Presidente della Unione Nazionale Produttori all'Assemblea Generale del 13 luglio 1951*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 65, 1-2 agosto 1951.
- S.N., *La riunione dei produttori di cortometraggi all'Anica*, «Araldo dello spettacolo», a. V, n. 122, 4 novembre 1950.
- S.N., *La situazione cinematografica*, «Star», a. II, n. 15, 3 maggio 1945.
- S.N., *La situazione economica ed organizzativa*, «La Rassegna dello Spettacolo», a. V, n. 4, luglio-settembre 1957.
- S.N., *Le dichiarazioni dell'onorevole Andreotti*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 43, 6-7 aprile 1950.
- S.N., *L' esercente e la legge penale*, «Bollettino dello spettacolo», a. XI, n. 221, 20 gennaio 1955.
- S.N., *L'On. Egidio Ariosto riafferma alla Camera in un vasto, esauriente e documentato discorso, la necessità di difendere e valorizzare la cinematografia italiana*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 90, 21-22 settembre 1951.
- S.N., *L'ordine del giorno*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 90, 21-22 settembre 1951.

- S.N., *Modalità per il rimborso ai cortometraggi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 18, 31 gennaio 1952.
- S.N., *Morte del documentario*, «Araldo dello spettacolo», a. VI, n. 31, 21-21 marzo 1951.
- S.N., *Nulla di fatto a Bonn dopo i colloqui col Ministro Erhard*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIV, n. 7, 22 febbraio 1958.
- S.N., *Opportuno richiamo dell'A.N.I.C.A. per la produzione e distribuzione di cortimetraggi*, «Araldo dello Spettacolo», a. VI, n. 103, 16 ottobre 1951.
- S.N., *Parla l'onorevole Ariosto*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 43, 6-7 aprile 1950.
- S.N., *Parlamentari e sindacato per i documentari*, «Araldo dello Spettacolo», a. VII, n. 19, 1-2 febbraio 1952.
- S.N., *Pochi sei mesi di proroga per la continuità dei cicli produttivi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. XI, n. 221, 20 gennaio 1955.
- S.N., *Precisazioni sulle utenze TV*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 41, 16 novembre 1957.
- S.N., *Previste sensibili modifiche alla legge sulla cinematografia*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 139, 15 febbraio 1952.
- S.N., *Problemi dei 'piccoli' e problemi dei 'grandi'*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 186-187, 20-30 dicembre 1953.
- S.N., *Promemoria dei lavoratori presentato al Presidente Bonomi*, «Star», n. 14, settembre 1944.
- S.N., *Prospettive per la liberalizzazione degli scambi cinematografici europei*, «Giornale dello spettacolo», a. XIII, n. 8, 2 marzo 1957.
- S.N., *Provvidenze per il cinema*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 178-179, 1-30 settembre 1953.
- S.N., *Relazione della Presidenza al Consiglio Direttivo e Assemblea Generale dell'Associazione Nazionale Esercenti Cinema*, «La Rassegna dello Spettacolo», AGIS, a. 1, n. 5, giugno 1948.
- S.N., *Riunione a Parigi in sede OECE per la liberalizzazione degli scambi*, «Giornale dello spettacolo», a. XVI, n. 11, 19 marzo 1960.
- S.N., *Quali sono i problemi attuali del documentario italiano?*, «Araldo dello spettacolo», a. V, n. 46, 14-15 aprile 1950.
- S.N., *Qua si assolve là si condanna*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 139, 15 febbraio 1952.

- S.N., *Schema di relazione in materia di scambi cinematografici approvato dal Comitato delle «Transazioni invisibili» presso l'OECE, «Rassegna dello Spettacolo»*, a. V, n. 3, maggio-giugno 1957.
- S.N., *Si accentua l'interesse del Parlamento per i problemi di attualità nel settore cinema, «Bollettino dello Spettacolo»*, a. XI, n. 230, 24 marzo 1955.
- S.N., *Ubaldo Minghelli lascia la M.G.M.*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 123, 24 dicembre 1949.
- S.N., *Una legge organica e costruttiva*, «Araldo dello Spettacolo», a. IV, n. 123, 24 dicembre 1949.
- S.N., *Una legge sul cinema*, «Star», a. II, n. 34, 15 settembre 1945.
- S.N., *Un più sereno avvenire*, «Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 25, 26-30 aprile 1948.
- Sorlin Pierre, *Italy*, in Aitken Ian (Eds.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, New York 2013.
- Spagnol A. Tito, *La figura del produttore*, «Cinema», n. 40, 10 gennaio 1940.
- Steimatsky Noa, *The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)*, «October Magazine», n. 128, 2009.
- Tarroni Evelina, *Note critiche per una storia del documentarismo italiano*, «Lo spettacolo», n. 1, 1974.
- Tinazzi Giorgio, *Stile e stili del neorealismo*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975.
- Trentin Giorgio, *Il documentario. Necessità economiche e sociali del documentario*, «Bianco e Nero», a. XIX, n. 6, giugno 1958.
- Vaccari Luciano, *Grave crisi nelle aziende per lo sviluppo e stampa*, «Avanti!», a. LXII, n. 189, 9 agosto 1958.
- Vecchietti Giorgio, *Il documentario fa da sé*, «Cinema», n. 41, 10 marzo 1938.
- Venturini Simone, *La Hollywood sul Tevere e il sistema produttivo italiano*, in Della Casa Stefano, Viganò E. Dario (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Mondadori, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma-Milano 2010.
- Verdone Mario, *Documentario e folklore*, «Cinema», n. 128, 25 febbraio 1954.
- Verdone Mario, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 61, 1° maggio 1951.
- Verdone Mario, *I cortometraggi*, «Cinema», a. IV, n. 73, 1° novembre 1951.
- Verdone Mario, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 77, 31 dicembre 1951.
- Verdone Mario, *L'Italia non è un paese povero*, «Bianco e Nero», a. XXI, n. 7, luglio 1960.

- Villa Mario, *Sistemi coercitivi a danno dello Stato*, «Bollettino d'Informazioni», a. VII, n. 115, 31 gennaio 1951.
- Villari Lucio, *Dalla grande crisi alla programmazione pubblica*, in A.A.V.V. *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Assessorato alla cultura del comune di Roma 1979
- Visconti Luchino, *Cadaveri*, «Cinema», n. 119, 10 giugno 1941.
- Visconti Luchino, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», n. 173-174, 25 settembre 1943.
- Vitella Federico, *La guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l'avvento della televisione in Italia*, «Bianco e Nero», a. 73, n. 574, settembre-dicembre 2012.
- Vittorini Giusto, *Neorealismo nel documentario*, «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1953.
- Wagstaff Christopher, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Wagstaff Christopher, *Italian cinema, popular?*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (Eds.), *Popular Italian cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Wagstaff Christopher, *Production around 1960*, in Peter Bondanella (Eds.), *The Italian Cinema Book*, Palgrave Macmillan, Londra 2014.
- Zagarrìo Vito, *L'industria italiana tra crisi della produzione e boom dell'esercizio*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. VII 1945-1949*, Marsilio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia- Roma 2003.
- Zavattini Cesare, *I sogni migliori*, «Cinema», n. 95, 25 aprile 1940.
- Zavattini Cesare, *Il neorealismo secondo me*, «La Rivista del cinema italiano», n. 3, marzo 1954.
- Zavattini Cesare, *Quadernetto di note*, «Cinema», n. 90, 25 marzo 1940.