



Corso di dottorato di ricerca in

Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica
Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale
Università degli Studi di Udine

Ciclo 34°

Romanzi-film in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta

Dottorando
Martina Zanco

Supervisore
Prof.ssa Mariapia Comand

Anno 2022

Abstract

La presente ricerca si concentra su una particolare forma di novellizzazione: i romanzi-film. Si tratta, nello specifico, di veri e propri libri tratti dai film – dalla sceneggiatura, dal soggetto, da altre forme testuali o dal film stesso – pubblicati in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.

Sulla scia delle numerose sollecitazioni spese nell'ambito dei Film Studies, dove ci si è spesso interrogati sull'aspetto industriale di cineracconti e affini senza tuttavia conseguire un'indagine sistematica del fenomeno, si è optato di investigare le strategie cinematografiche ed editoriali che motivano la genesi dei volumi, le prassi produttive (più o meno istituzionalizzate) dei romanzi-film, la questione dei diritti e, più in generale, i rapporti intercorsi tra il mondo dell'editoria e quello del cinema.

Lo studio si basa, quindi, prevalentemente su un lavoro di spoglio d'archivio articolandosi, inoltre, per casi paradigmatici. Una simile prospettiva ha richiesto l'adozione di un approccio interdisciplinare che, combinando gli strumenti ascrivibili principalmente ai quadri metodologici degli studi sull'industria cinematografica e delle più aggiornate indagini di storia dell'editoria, consente di estrapolare delle possibili tendenze a partire dalle operazioni di sistematica *collatio* delle fonti archivistiche effettuate.

Allo scopo di interrogarsi sui rapporti commerciali intercorsi tra mondo del cinema e mondo editoriale, la prima sezione dell'indagine s'incentra su tre diversi casi di avvicinamento "strategico" tra le due industrie verificatisi nel periodo d'interesse, come per esempio i tandem cine-editoriali istituiti dalla casa editrice Bompiani e alcune delle compagnie cinematografiche più importanti del *landscape* italiano.

Prendendo atto delle problematicità legali che subentrano storicamente in questo genere di business, la seconda sezione propone, invece, una prima disamina relativa alla questione dei diritti della novellizzazione e si focalizza, in particolare, sulle ambiguità riscontrabili nella legge sul diritto d'autore (l. 22 aprile 1941, n. 633) nonché sulle prassi effettive documentate dai materiali riguardanti l'attività della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi.

Nella parte conclusiva della ricerca vengono infine affrontati alcuni aspetti riguardanti gli autori (spendendo soprattutto alcune ipotesi circa le professionalità ingaggiate per la stesura dei romanzi-film), le fonti (serbando una particolare attenzione ai testi alternativi alla sceneggiatura che sovente nel Paese danno origine ai libri) e gli *stills* o le foto di scena che impreziosiscono le pubblicazioni.

Indice

Introduzione	7
<i>Fonti e ringraziamenti</i>	18
I. STRATEGIE	21
Capitolo 1. Strategie cine-editoriali	22
I.1.1. <i>La pubblicità del film negli anni Sessanta</i>	22
I.1.2. <i>Il tandem pubblicitario Bompiani-De Laurentiis</i>	27
I.1.3. <i>Lo faccio solo se l'organizza Mauri</i>	36
I.1.4. <i>"I libri per il cinema" Bompiani</i>	38
I.1.5. <i>"Il romanzo che è un film. Il film che è un romanzo". Impulsi e commistioni (non solo strategiche) nel campo dell'editoria cinematografica</i>	43
Capitolo 2. Media apparatuses	45
I.2.1. <i>La linea Titanus dagli anni Cinquanta fino alla chiusura del ramo produttivo: politiche ed espansioni in altri settori</i>	45
I.2.2. <i>Cronograph S.p.A. Una private press Titanus</i>	48
I.2.3. <i>Edizioni Cronograph/F.M.</i>	52
I.2.4. <i>Dalle riviste ai volumi</i>	54
I.2.5. <i>Un fatto di prestigio più che un vero mercato</i>	58
Capitolo 3. Intermediazioni: l'Agenzia Letteraria Internazionale	64
I.3.1. <i>Lost in translation</i>	64
I.3.2. <i>L'ALI e Erich Linder</i>	68
I.3.3. <i>Il network relazionale dell'ALI</i>	70
I.3.4. <i>Al servizio del cinema. Un'ipotesi sulle funzioni della film division dell'Agenzia Letteraria Internazionale</i>	74
I.3.5. <i>Informazioni cine-editoriali</i>	77
I.3.6. <i>"I will do my best": gatekeeping dell'ALI</i>	82
II. PROPRIETÀ	90
Capitolo 1. Romanzi-film e diritto d'autore	91
II.1.1. <i>La questione dei diritti della novellizzazione</i>	91
II.1.2. <i>La legge sul diritto d'autore</i>	94
II.1.3. <i>Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica</i>	97
II.1.4. <i>Produttori-coautori. Primo Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia</i>	101
Capitolo 2. Tesaurizzazioni	104
II.2.1. <i>In Italia la sceneggiatura è del produttore</i>	104
II.2.2. <i>"Cautele contrattuali" della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi</i>	107
II.2.3. <i>Riacquisizioni</i>	112
II.2.4. <i>La registrazione presso l'Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica</i>	118
Capitolo 3. Casi particolari	123
II.3.1. <i>Ai margini della legalità</i>	123
II.3.2. <i>Aggirare il sistema: Anonimo Veneziano</i>	126

II.3.3. <i>Fuori controllo: la contro-tesaurizzazione di Bernardo Bertolucci</i>	129
III. PRATICHE	138
Capitolo 1. <i>The world of workers</i>	139
III.1.1. <i>Gli autori dei romanzi-film. Una difficile tassonomia</i>	139
III.1.2. <i>Un punto di partenza: buoni nomi ed estensori di cinemini</i>	142
III.1.3. <i>Professione estensore: Leonia Celli</i>	144
III.1.4. <i>Sulla “situazione degli scrittori di cinema che pensano di poter vivere con la letteratura”. Gli autori della collana «Ombre Rosse» Bompiani</i>	155
Capitolo 2. <i>Writing Italian novelizations</i>	168
III.2.1. <i>“Tratto dal film omonimo”</i>	168
III.2.2. <i>Sceneggiature “ridotte”. Non uccidere di Elisa Morpurgo</i>	174
III.2.3. <i>Un “trattamento alla rovescia”</i>	182
III.2.4. <i>Backstory e multiple first person (all’italiana)</i>	190
Capitolo 3. <i>Il business delle immagini</i>	196
III.3.1. <i>Frammenti di film tra i volumi</i>	196
III.3.2. <i>Mercanti di film stills</i>	200
III.3.3. <i>Fratello Mare: favola iconica preannunciata</i>	203
III.3.4. <i>Ri-copertinature</i>	207
Conclusioni	213
Bibliografia	224
Appendici	247
Appendice A. <i>Romanzi-film</i>	248
A.1. <i>Descrizione sommaria del corpus</i>	248
A.2. <i>Romanzi-film</i>	250
A.3. <i>Tabelle analitico-descrittive</i>	256
Appendice B. <i>Film division dell’Agenzia Letteraria Internazionale</i>	272
B.1. <i>Network relazionale dell’ALI. Corrispondenti dalla filiera cinematografica</i> ...	272
B.2. <i>Informazioni cine-editoriali</i>	273
Appendice C. <i>Pareri di lettura</i>	295
Appendice D. <i>Contratti VIDES</i>	300

Introduzione

*La vostra può essere un'idea.
In America, mi pare che si faccia.
In Italia la cosa è molto più complessa.*

Tonino Guerra,
da una lettera inviata alla casa editrice Bompiani

Laura nuda di Tonino Valerii, *I due nemici* di Orazio Gavioli, *Cartouche* di Sandro Vitta, *Ménage all'italiana* di Mario Testa, *Ultimo tango a Parigi* di Robert Alley, *Casanova* di Bernardino Zapponi: «nel mare di definizioni, formati, standard, forme del rapporto testo/immagine, che contraddistinguono, anche storicamente, lo sviluppo della novellizzazione»¹, si può dire che quasi alcuna attenzione sia stata dedicata, in Italia, a quel genere di pubblicazioni che Thomas Van Parys, pensando al mercato estero, eleggerebbe a *film novelizations* nel senso classico del termine: «i libri basati sulla sceneggiatura e pubblicati simultaneamente all'uscita delle pellicole»².

La fortuna in ambito speculativo dei “romanzi-film”³ editi nel Paese è invero legata a quella dei cineracconti su rivista, nonché a una prima sistemazione teorica delle svariate pubblicazioni (racconti, romanzi, fotoromanzi ecc.) che, diffuse in Italia soprattutto tra gli anni Venti e la fine degli anni Cinquanta, sono originate tramite la prassi di «trasposizione in forma narrativa di un testo originariamente concepito e realizzato come opera

¹ Leonardo Quaresima, “La voce dello spettatore”, *Bianco e Nero*, n. 548, 2004, p. 29.

² Thomas Van Parys, “The commercial novelization: research, history, differentiation”, in *Literature/Film Quarterly*, vol. 37, n. 4, 2009, p. 309, trad. dell'autore. Più dettagliata è la definizione proposta da Jan Baetens per libri come *La Règle du jeu* (Raymond Varinot, 1940), *Les 400 coups* (François Truffaut e Marcel Moussy, 1959), *La Douceur De Vivre* (Lo Duca, 1960), volumi intesi nei termini di novellizzazioni in quanto «traducono in forma di libro, generalmente come romanzi, un'opera cinematografica preesistente, originale o meno», cfr. Jan Baetens, *Novelization. From film to Novel* (Liège, 2008), The Ohio State University Press, Ohio 2018.

³ Urge apporre una precisazione terminologica: non esiste, nell'ambito nostrano, una dicitura coincisa e univoca per designare le novellizzazioni che, tratte dal film, dalla sceneggiatura, dal soggetto o da altre forme testuali della pellicola vengono pubblicate in volume e assumono di norma la forma del romanzo. Onde evitare fraintendimenti con cineracconti e affini si s'impiegherà dunque, similmente a Raffaele De Berti, il termine appunto di “romanzo-film”, cfr. Id., “Leggere il film”, *Bianco e Nero*, n. 548, 2004, p. 22.

Per la medesima ragione si utilizzerà, sulla scia anche delle distinzioni evidenziate da Silvia Spimpolo, il termine cinefotoromanzo per fare, di norma, specifico riferimento ai racconti fotografici composti a partire da un film. Cfr. Silvia Spimpolo, “La collezione di cineromanzi del Museo Nazionale del Cinema”, in Silvio Alovio (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Biella 2007, p. 30.

cinematografica»⁴, del quale il prodotto derivato traduce generalmente «le componenti tematiche, narrative, iconografiche»⁵.

Figlie del cinema e della letteratura popolare, di discutibile qualità tipografica e bollate come sottoprodotti dell'industria culturale *made in Usa* (in quanto concepite ai fini di una strategia pubblicitaria cine-editoriale), queste pubblicazioni sono state indistintamente condannate alla pressoché totale⁶ noncuranza, fino agli anni Novanta. Come rileva anche Giovanna Maina, è infatti a seguito dei progressivi cambiamenti che coinvolgono l'orizzonte teorico-cinematografico e le ricerche sullo spettatore⁷, che gli studiosi cominciano a dimostrare un inedito interesse per le forme di novellizzazione, elevate a oggetto di studio similmente a tutti quei «paratesti»⁸ della pellicola a cui si riconosce una funzione di «negoziamento» del «patto comunicativo»⁹ che si stabilisce fra film e pubblico.

Su questi presupposti e, nell'ambito, cioè, di una cospicua proliferazione di studi concernenti i rapporti tra il cinema e l'editoria popolare¹⁰, nonché – anche in tempi piuttosto recenti – cineracconti, cineromanzi e le altre forme di novellizzazione¹¹, sono stati principalmente

⁴ Raffaele De Berti, "Leggere il film", p. 19.

⁵ Leonardo Quaresima, "La voce dello spettatore", cit., p. 29.

⁶ Risalgono a qualche anno prima la catalogazione delle novellizzazioni in forma monografica pubblicata dal Museo Nazionale del Cinema (si veda, *Dal romanzo al film...Dal film al romanzo. Cinelibri e affini nella Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Torino, Salone del Libro-Museo Nazionale del Cinema, 1989) e, restando in area romanza, gli studi dei Virmaux, che hanno seguito le tracce della novellizzazione nel campo dell'istituzione letteraria (si veda Alain Virmaux, Odette Virmaux, *Un genre nouveau: le ciné-roman*, Paris, Edilig, 1982).

⁷ Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano: cinema, generi e sessualità su "Cinesex" (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018, pp. 17-26.

⁸ Ossia riservando una peculiare attenzione a quei testi che «prolungano, contornano il testo per presentarlo e per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua ricezione e il suo consumo» cfr. Ruggero Eugeni, "Lo sguardo rosa. *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer, Italia, 1952), *Senso* (Luchino Visconti, Italia, 1954) e le loro versioni nella rivista «Novelle film»", in Id., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e pensiero, Milano 1999 e Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (Paris, 1982), Einaudi, Torino 1997, p. 5.

⁹ Francesco Casetti, "Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact", in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999, pp. 23-36.

¹⁰ Si vedano, per esempio, oltre ai contributi già citati, Raffaele De Berti, "I rotocalchi cinematografici e la casa editrice Vitagliano", in Id. (a cura di), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 231-246; Ruggero Eugeni, Raffaele De Berti, "La statura orizzontale. Il caso di «Novelle film»", in *La scena e lo schermo*, gennaio-giugno, 1992, pp. 82-103; Caterina Belloni, Raffaele De Berti, "Il rapporto tra cinema e paraletteratura negli anni Cinquanta: il caso Majano", in *Comunicazioni sociali*, n. 2-3, 1995; Raffaele De Berti, Elena Mosconi, "Film e cineromanzi", in *Comunicazioni sociali*, n. 4, 1998, pp. 615-633; Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000; Idem, "Il cinema fuori dallo schermo", in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XIII, 1949-1953*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 116-127; Id., "I rotocalchi illustrati", in Orio Caldiron, *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 512-519; Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Edizioni ETS, Pisa 2004; Ead., *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

¹¹ Remigio Guadagnini, "Novelle Film (1947-1958). Film narrati e racconti filmati". *Immagine. Note di Storia del Cinema* n. 38-39, 1997, pp. 21-32; Andrea Meneghelli, "Letteratura del cinema, ma letteratura", *Immagine*, n. 43-44, 2001, pp. 27-33; Leonardo Quaresima, "La «Novélisation» comme source d'analyse des film et du

indagati da Raffaele De Berti i libri di romanzi-film usciti in Italia tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta¹² (e dunque in un momento in cui il cinema riveste un ruolo cardine nel sistema dei media e nella vita del pubblico popolare), considerandoli una variante dilatata ed elegante del cineracconto e, soprattutto, un «luogo di contrattazione sociale e culturale»¹³. Si possono richiamare ulteriori approcci: il volume *Za la Mort* scritto da Emilio Ghione (1928) e analizzato da Cristina Jandelli, assume, per esempio, i caratteri di una preziosa fonte informativa per gli storici del cinema, trattandosi verosimilmente della novellizzazione di un film scomparso (*L'incubo di "Za la Vie"*, Emilio Ghione, 1924)¹⁴.

public", in Irène Bessièrè, Jean A. Gili (dir.), *Histoires du Cinéma. Problématiques des sources*, INHA/AFRHC, Paris 2004, pp. 53-76; Stefania Giovenco, "Rileggere, Rivedere. Riguardare. Le novellizzazioni italiane e francesi dei melodrammi di Cottafavi", in *Bianco e Nero*, n. 3, 2007, pp. 201-212. Emblematici di un diffuso interesse, anche a livello istituzionale, sono poi il numero monografico di «Bianco e Nero» curato da Raffaele De Berti e dedicato alla novellizzazione in Italia (cfr. Id. "Leggere il film", cit.); gli atti del XII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine dedicato nel 2005 al "racconto del film", cfr. Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Pordenone 2006; i volumi editi in concomitanza della mostra dei cineromanzi collezionati da Gianni Amelio allestita nel 2007 dal Museo del cinema di Torino ossia Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007 e Silvio Alovio (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, cit., nonché il saggio-catalogo della mostra "Gianni Amelio. Film di carta" tenutasi a Parma tra il settembre e l'ottobre del 2006; cfr. Tullio Masoni (a cura di), *Padri, figli il cineromanzo di Gianni Amelio*, Solares Fondazione Culturale, Parma 2006. In quanto, infine, ai contributi più recenti, si segnalano Leonardo Quaresima, "L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo", in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, pp. 109-134; oltre al volume già menzionato, di Giovanna Maina si veda Ead. "Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta", *Bianco e Nero*, n. 573, 2018, pp. 61-71; Gabriele Landrini, "Riviste popolari e cinema di carta. Il caso dei cineromanzi di Franco Bozzesi", in *L'avventura*, vol. 4, n. 2, 2018, pp. 243-256; Id., "Dubbi cinematografici e sexy corrispondenze. L'evoluzione della piccola posta nei cineromanzi italiani", in *Cinergie* n. 15, 2019, pp. 5-13.

¹² Per una panoramica delle principali collane di libri di romanzi-film pubblicate tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta (come, per esempio, «Le Grandi Films», «Romanzo-Film», «L'amico dei ragazzi» e «Sas») si veda, in particolare, Raffaele De Berti, "I filmi appassionati. Breve storia dei cineracconti", in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta* cit., pp. 112-114. Si segnalano inoltre gli studi di caso Id., "King Vidor comes to Italy: dai film alle trasposizioni in romanzo di *The Big Parade* e *The Crowd*", in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film*, cit., pp. 123-138 e Id., "Un omaggio per la première di *Tarzan, l'uomo scimmia*", in *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 175-181.

¹³ Raffaele De Berti, "Leggere il film", cit., p. 21.

¹⁴ Cfr. Cristina Jandelli, "Novellizzazioni d'attore. Il caso *Za la Mort*", in *Bianco e Nero*, n. 548, 2004, pp. 53-59 ed Ead., *Za la Mort, dal film al romanzo*, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film*, cit., pp. 103-109. Include, inoltre, le *novelizations* tra le fonti storiche-cinematografiche anche Paolo Caneppele, cfr. Id., *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Persiani Editore, Bologna 2014, p. 144.

Rispetto, tuttavia, a quanto riscontrabile in merito ai romanzi-film in lingua francese¹⁵ e nel campo di studi anglofoni¹⁶ – dove, seppur confrontandosi con un mercato maggiormente avanzato, ci si è misurati con plurimi tentativi di *historical* e *institutional approach* al genere senza tralasciare i libri tratti dalle pellicole in anni più recenti –, si può constatare, nel panorama di studi nostrano, la mancanza di un contributo attinente al genere strutturato.

Lo scopo di questa ricerca è, di conseguenza, primariamente quello di portare all'attenzione della comunità accademica una gamma di testi che, quasi del tutto negletta nel campo dei Film Studies¹⁷, dalla metà degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Settanta, ha verosimilmente preservato un posto – per giunta non sempre marginale¹⁸ –, sugli scaffali di edicole e librerie italiane.

D'altra parte, ciò non risulta del tutto anomalo se si tengono presenti alcune dinamiche che contraddistinguono l'industria culturale italiana nel lasso di tempo citato. Nonostante, infatti, negli anni Sessanta, dopo i primi anni di rilancio del cinema e i successi dei «superspettacoli d'autore»¹⁹, la televisione diventi il medium nodale decimando e diversificando (per classi,

¹⁵ Si debbono per la maggior parte a Jan Baetens i contributi sulla novellizzazione sviluppati in quest'ambito. Di tutto rilievo, dunque, è la descrizione "genealogica" del *corpus* di romanzi-film francesi proposta in Jan Baetens, *Novelization*, cit. In quanto invece a una proposta di *institutional approach* che affronta, nello specifico, «le varie condizioni che determinano [...] ciò che i romanzieri sono autorizzati (o non autorizzati) a fare quando sono invitati a scrivere una novelization», cfr. Jan Baetens, "Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing", in *Poetics Today*, vol. 31, n. 1, 2010, pp. 51-79.

¹⁶ Si tratta di un campo che, fiorito di recente, risulta piuttosto esteso e incrocia talora gli studi sull'adattamento. Limitandosi quindi a citare i contributi maggiormente interessanti per questo studio è soprattutto Thomas Van Parys a muoversi verso una ricostruzione storica delle origini del genere che secondo lo studioso prenderebbe piede Oltreoceano, da una «amalgama di diverse pratiche culturali, vale a dire le descrizioni presenti sui primi cataloghi, le sinossi dei film, i romanzi pubblicati a puntate e le novellizzazioni teatrali»; cfr. Thomas Van Parys, "The commercial novelization", cit., p. 308. Circa le descrizioni rinvenibili nei cataloghi degli anni del passaggio dalla "cinematografia-attrazione" all'istituzionalizzazione del cinema come forme di "protonovellizzazione" si veda, inoltre, André Gaudreault, Philippe Marion, "Dal filmico al letterario: i testi dei cataloghi della cinematografia-attrazione", in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film* cit., pp.25-38.

Di tutta utilità, anche se non prettamente di taglio scientifico, sono circa gli aspetti industriali del fenomeno: Randall D. Larson, *Films Into books: an Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and Tv Tie-Ins*, Scarecrow, Metuchen N.J. 1995; Lee Goldberg, *Tied In: The Business, History and Craft of Media Tie-In Writing*, The International Association of Media Tie-In Writers, 2010 e Stephen Martin Guariento, *Light into ink. A critical survey of 50 film novelizations*, Midnight Edition, 2019.

¹⁷ Alcuni romanzi-film sono invero menzionati da Anton Giulio Mancino nel contributo "L'uovo e la gallina: La novellizzazione (in cerca d'autore)", in *Il lettore di provincia*, n. 144, 2015. In quanto agli studi che, riconducibili al campo di studi letterari, s'incentrano sulla novellizzazione si segnala inoltre Vincenzo Maggitti, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

¹⁸ Giusto per rendere l'idea, *Novecento* di Norman T. Di Giovanni, compare nella trentacinquesima settimana del 1976 al primo posto della classifica elaborata da «Tuttolibri». Il dato è riportato anche in Francesco Anselmo, "Più di un decennio. Gli anni Settanta e i libri", in Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 2000, p. 40.

¹⁹ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 239.

collocazione geografica ed età) il grande pubblico fino a quel momento trasversale²⁰, gli effetti del complesso di sinergie che, dalla metà degli anni Cinquanta, hanno portato i mezzi di massa a subire un radicale riassetto in cui sono riconoscibili i tratti del sistema²¹, perdurano perlomeno fino al 1976. All'altezza, cioè, della sentenza della Corte Costituzionale che permette la libera programmazione delle TV private – un «cataclisma che muta radicalmente l'assetto industriale, le tendenze merceologiche e l'andamento culturale del cinema in Italia»²² – il medium si trova, in qualche modo, ancora «immerso in una rete di relazioni intertestuali e intermediali che ne condizionano le logiche produttive e le strategie comunicative»²³.

Affrontando il periodo sotto la lente dell'industria è, infatti, confermato come, nella fase avviatasi secondo Marina Nicoli nel 1957 e conclusasi negli anni Settanta, da un momento di massima espansione – e da una trasformazione che, per inciso, comporta lo sviluppo di grosse organizzazioni produttive e tecniche, reti di distribuzione più ampie e grandi catene di cinema – il settore cinematografico passi a essere suggestionato dal mercato:

I produttori italiani non capirono i cambiamenti in atto e continuarono a ripetere le stesse strategie di prima, convinti che il pubblico andasse al cinema per abitudine - un'abitudine creata artificialmente - piuttosto che per libera scelta. Il cinema italiano cominciò a trovarsi di fronte alla concorrenza della televisione e passò dall'essere una forma di intrattenimento di massa a essere una forma elitaria di intrattenimento simile al teatro.²⁴

Tuttavia, sebbene il cinema non sia stato, a conti fatti, in grado nel periodo di sposare metodicamente una visione strategica capace di mediare le conseguenze di un progresso tecnologico direzionato verso la globalizzazione e la multimedialità e di rendersi impermeabile ai repentini sbalzi d'umore del pubblico, è possibile comunque ipotizzare che «l'indiscussa tempestività nello sfruttare il momento»²⁵ abbia portato alcune organizzazioni

²⁰ Mariagrazia Fanchi, "La trasformazione del consumo cinematografico", in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001, p. 344.

²¹ Fausto Colombo (a cura di), *La cultura sottile*, cit., p. 205.

²² Andrea Bellavita, "Il cinema dei mostri", in Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose* cit., pp. 71-72.

²³ Alice Autelitano, *Il cinema infranto. Intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Udine, Forum, 2011, p. 16.

²⁴ Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York-London 2017, pp. 9-10, trad. dell'autore.

²⁵ Callisto Cosulich, "Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza", in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 487.

del settore, o perlomeno le più importanti, a sperimentare liminari strategie alternative, facenti magari perno su fantasie condivisibili con altri media.

Con il secondo Novecento anche l'editoria italiana accede infatti, riferendosi a quanto afferma Giovanni Ragone, alla sua epoca matura, innescando il ciclo storico dell'industria culturale propriamente detta con l'esplosione del miracolo economico e giungendo, quindi, a una fase di crisi e riordino negli ultimi anni Settanta. Lungo questa parabola la lettura «entra nelle pratiche quotidiane di una fascia di persone via via più nutrita, sulla spinta del desiderio diffuso di riappropriazione di conoscenze fino ad allora patrimonio di una ristretta élite» e a contare è soprattutto il libro di narrativa che

assume decisamente le forme e le regole del consumo, sotto le forme del best seller e del tascabile. Il libro di narrativa: tradizionalmente fondativo per la comunicazione editoriale moderna come medium privilegiato della lettura utile e piacevole o di intrattenimento degli strati colti. La forma-romanzo, in particolare, che fin dal XVII secolo è funzione determinante per l'esperienza sociale dell'io come spazio di elaborazione dialogica di saperi, di miti, di paradossi sulla realtà sempre in movimento; come momento di introiezione di codici simbolici; come breviario o gioco/esercizio di immaginazione per un soggetto sempre più complesso, instabile, e comunque obbligato ad affrontare l'imprevedibilità.²⁶

Il testo scritto si proietta «in senso collettivo principalmente in quanto a realizzazione di desideri» ossia «come merce o “un prodotto”», e al momento cardine di questo percorso diviene perciò «naturale un rapporto con gli oggetti che funziona come attivazione di strutture, narrazioni, simboli, largamente predeterminati, come chiave di ingresso in una favola collettiva, nell'immaginario di massa».²⁷

Alla luce di quanto finora delineato risultano allora quantomeno indicativi anche i rilievi di Lucilla Albano e Lino Micciché sulla crescente consistenza, nel periodo, del «livre de cinéma» (impiegando quindi una categoria che accomuna «*il cinéroman*, il manuale tecnico, il saggio critico, l'opera storica e la brochure pubblicitaria [...] ad appannaggio delle *enterprises d'édition générale*»)²⁸. Rispetto ai decenni precedenti, e in particolare nel

²⁶ Giovanni Ragone, “Tascabile e nuovi lettori”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997, pp. 449-450.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Emmanuelle Toulet, “Le livre de cinéma”, cit. in Tommaso Munari, *Scelte culturali, decisioni editoriali: la Einaudi e il cinema. 1949-1952*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2006, p. 26. L'impiego di tale concetto può forse risultare fuorviante, dato il diverso mercato in Francia di questi prodotti editoriali; tuttavia non è casuale incontrare titoli di romanzi-film nelle bibliografie dei “libri di cinema” nostrani. Nel *Catalogo dei libri italiani di cinema* curato da Davide Turconi, vengono per esempio contemplate le novellizzazioni pubblicate dalle

quinquennio che va dal 1955 al 1959 il *corpus* dell'editoria cinematografica prevede un numero di volumi già di per sé maggiore secondo Albano, un quantitativo tra l'altro incrementato, in quest'arco cronologico, anche dalle piccole case editrici che dedicano una buona parte della propria produzione al cinema:

Interessante, in questo panorama, l'iniziativa di Guanda e Cappelli, che aprono al cinema spazi più precisi e definiti: la prima con una collana di monografie su registi ed attori che però si esaurisce molto presto, la seconda con una collana [...] che pubblica, senza però adeguati criteri scientifici le sceneggiature di film significativi.²⁹

Nel 1975 e 1976 si perverrà, quindi, e com'è d'altra parte noto, a uno sconvolgente boom editoriale: una situazione contrassegnata da un esponenziale aumento quantitativo della produzione, praticamente quintuplicata, da un radicale miglioramento qualitativo, con il netto prevalere dei "generi alti" ed emblematicamente concomitante con la crisi della domanda cinematografica³⁰.

Tornando, dunque, dopo questo breve *excursus* ai romanzi-film, il fine dell'indagine non è tuttavia primariamente quello di appurare se e come questi ultimi, in un periodo propizio per la "forma", rispondano, a vario titolo – dato che la questione verte su un insieme di libri accumulato dalla natura ipertestuale ma piuttosto variegato in quanto a formati, soggetti responsabili della divulgazione e a *imagerie* di riferimento –, a un lettore-spettatore differenziato e oramai multimediale. Quanto, infatti, preme chiarire più che altro in questa sede è, semmai, la maniera in cui, nelle frange del peculiare contesto industriale del periodo, simili dinamiche provochino, anche in maniera estemporanea o non del tutto ortodossa, talvolta l'ideazione di strategie produttive e la materializzazione di peculiari forme di novellizzazione.

A causa delle poche fonti disponibili, l'aspetto industriale dei cineromanzi manca, a oggi, d'indagini sistematiche. Sebbene, infatti, le tipologie testuali in questione «consistano di lettori ma anche di imprenditori» e «l'esistenza stessa del genere» sia «impensabile senza il

Edizioni S.A.I.E. di Torino nella collana «I libri per lo schermo» (si veda a titolo esemplificativo il libro *Sette spose per sette fratelli* di M. C. Carlo De Rosas, dall'omonimo film, Stanley Donen, 1954). Cfr. Davide Turconi, *Catalogo dei libri italiani di cinema (1898-1960)*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia 1981, p. 96.

²⁹ Lucilla Albano, "I libri di cinema (1950-1959)", in *Materiali su cinema italiano degli anni '50*, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978, p. 185.

³⁰ Appellandosi qui ai dati forniti da Lino Micciché. Cfr. Id., "Verso una nuova sociologia del cinema", in Ufficio Servizi Culturali dell'Amministrazione provinciale di Pavia, *Catalogo dei libri di cinema editi nel 1979*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia, 1980, p. XV.

supporto attivo o passivo di produttori e distributori cinematografici»³¹, le modalità di lavoro che originano le novellizzazioni rimangono, comunque, ancora problematiche da ricostruire³². È difficoltoso, per esempio, capire quali fossero le fonti di cui ci si serviva per redigere i testi dei racconti³³; non si sa molto riguardo agli aspetti legali che regolano il fenomeno; tutto sembra, conseguentemente, essere stato risolto da contatti personali dando a pensare che l'improvvisazione sia stata prevalente³⁴.

Rispetto a queste sollecitazioni, e facendo inoltre leva sul fatto che il discorso verta su un oggetto di ricerca come il libro che, dato il carattere ibrido, si profila ancor di più essere «la risultante di una molteplicità di apporti e contenuti»³⁵ (con tutto ciò che ne può plausibilmente conseguire sul fronte documentario), l'ipotesi di spostare l'asse teorico-metodologico dell'indagine verso le politiche editoriali e cinematografiche stanti alla base dei romanzi-film, ossia dalla «voce dello spettatore» alla «voce dell'editore»³⁶ (e degli eventuali collaboratori esterni responsabili di queste pubblicazioni), è parsa maggiormente praticabile e proficua.

In linea con l'intenzione di presentare quanto si è potuto assodare circa le strategie cinematografiche ed editoriali che motivano la genesi dei romanzi-film, le prassi produttive, più o meno istituzionalizzate, stanti all'origine dei libri (gli ipotesti d'origine, gli autori "effettivi", il ruolo delle case di produzione e distribuzione in sede di stesura, la scelta e l'acquisizione delle immagini che corredano i volumi, la creazione delle copertine, ecc.), la questione dei diritti e più, in generale, i rapporti intercorsi tra il mondo dell'editoria e quello del cinema, il presente elaborato si basa prevalentemente sullo studio di materiali d'archivio e si struttura per casi «paradigmatici». Difronte, infatti, a un'ineludibile inafferrabilità del *corpus* e trattandosi complessivamente di un settore obliato, marginale e in bilico tra cinema e letteratura, l'ottica del «frammento» da esaminarsi in profondità, allo scopo di implicare «per definizione una serie, una comparazione, una generalizzazione implicita – anche se si

³¹ Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019, p. 29.

³² Nonostante, beninteso, la presenza di alcuni contributi di grande interesse imperniati sulle testimonianze degli addetti lavori nell'ambito del cinefotoromanzo. Si vedano, per esempio, Michele Mercuri, "Confidenze di un addetto ai lavori" in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta*, cit. 212-220 e il documentario che correda il volume *Sfogliare un film* (Lorenzo d'Amico de Carvalho, 2007).

³³ Come rileva, per esempio, Remigio Guadagnini. Cfr. Id., "Novelle Film 1947-1958. Film narrati e racconti filmati", *Immagine. Note di storia del cinema*, n. 38-39, 1997, p. 28.

³⁴ Tra una simile conclusione sul business italiano Jan Baetens. Cfr. Id., *The Film Photonovel* cit., p. 29.

³⁵ Enrico Decleva, "Editore in Italia: un mestiere difficile", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, Mondadori-Il Saggiatore, Milano 2000, p. 48.

³⁶ Richiamandosi dunque alla nozione proposta da Leonardo Quaresima, cfr. Id., "La voce dello spettatore", cit.

tratta di un'anomalia, di un caso che non rientra nella norma», così come la ritiene Carlo Ginzburg, si è ritenuta essere la più efficace³⁷.

Una simile prospettiva ha richiesto, perciò, anche l'adozione di un approccio interdisciplinare che permettesse di spendere le opportune considerazioni e di estrapolare delle possibili tendenze da quanto via via emerso singolarmente. Operando cioè a priori (e sulla scia dei lavori di Luisa Mangoni e Tomaso Munari) una sistematica «*collatio* delle fonti archivistiche con paratesti editoriali, sovraccoperte, schede bibliografiche, riviste mensili rilasciate dagli editori e recensioni»³⁸, le angolazioni con cui si sono proceduti a scrutare i risultati di questo metodico raffronto sono ascrivibili *in primis* ai quadri metodologici degli studi sull'industria cinematografica³⁹, ma anche, sullo sfondo, ai contributi che rendono conto delle intersezioni esistenti a livello economico e organizzativo tra quest'ultima e altri settori⁴⁰ o che ripercorrono in chiave “genetica” le modalità di arruolamento degli intellettuali in ambito cinematografico⁴¹. Fondamentali, inoltre, onde inquadrare lo *status* legale dei romanzi-film sono stati i testi di taglio giuridico-economico e soprattutto sul diritto d'autore cinematografico⁴². Si è preso parimenti spunto dalle più aggiornate indagini di storia dell'editoria e, in particolare, da quei contributi che valorizzano le collane «come espressioni di politiche, pratiche, orientamenti delle rispettive case editrici»⁴³, nonché dagli

³⁷ Carlo Ginzburg, *Il caso, i casi. A partire da Nondimanco. Machiavelli, Pascal (Adelphi, 2018)*, Conferenza tenutasi il 3 aprile 2019 presso l'Università degli Studi di Milano, <http://www.dipafilo.unimi.it/ecm/home/aggiornamenti-e-archivi/tutte-le-notizie/content/carlo-ginzburg-%E2%80%99Cil-caso-i-casi-a-partire-da-nondimanco-machiavelli-pascal.0000.UNIMIDIRE-79548> (Ultima consultazione: 21 gennaio 2021).

³⁸ Tommaso Munari, *Scelte culturali, decisioni editoriali*, cit., p. 23.

³⁹ Per una prima panoramica di questi contributi si vedano: Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013; Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 2012; Ead., *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012; Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, cit.; Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017. Per i *media industry studies* in generale cfr. Marco Cucco, Francesco Di Chiara (a cura di), “I *media industry studies* in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana”, *Schermi*, n. 5, 2019.

⁴⁰ Barbara Corsi, Karl Schoonover, “Primed Real Estate: Film Producers and Land Development”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 40, n. 1, 2020, pp. 129-139.

⁴¹ Si allude qui, in particolare, alle riflessioni di Silvio Alovio riguardo i «modelli d'interazione» tra scrittori e la nascente industria cinematografica; cfr. Id, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 31-46.

⁴² Ovvero: Amedeo Giannini, “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica”, in *Estratto della Rivista TEMI*, n. 4, 1956; Mario Montanari, *Le leggi sulla cinematografia. Tutte le norme vigenti sulla cinematografia, coordinate per materia, annotate e aggiornate*, La Navicella, Roma 1957; Raul Rossini, *Questioni di diritto cinematografico*, Ediz. Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1958; Amedeo Giannini, *Il diritto dello spettacolo. Cinematografia, teatro, radiodiffusione, televisione, fonogramma, l'artista interprete*, Jandi-Sapi, Roma 1959 e *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1968. Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, Centro Sperimentale per la Cinematografia, Roma 1995.

⁴³ Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum Fax, Roma 2014.

interventi focalizzati sulle questioni attinenti alla circolazione dei prodotti intellettuali, dove il concetto di *network* si è rivelato essere una categoria interpretativa dal poliedrico valore euristico⁴⁴.

La prima sezione di questo studio si focalizza su tre diversi casi di avvicinamento “strategico” tra industria editoriale e cinematografica verificatisi nel periodo d’interesse. Vengono cioè ripercorse ed esaminate le molteplici interazioni e i tandem cine-editoriali che, soprattutto nei primi anni Sessanta, ossia in un momento di generale rafforzamento del settore pubblicitario delle due industrie, si creano, a scopo reclamistico, tra la casa editrice Bompiani e alcune delle compagnie più stabili del *landscape* italiano: come la Dino De Laurentiis Cinematografica e l’Arco Film. Assai più articolato è invece il piano delle strategie editoriali ideato dalla Titanus che, prevedendo un florilegio di pubblicazioni di diversa fattura, tra cui la collana «I grandi romanzi del cinema» (1962), viene attuato dalla *private press* Cronograph S.p.A: uno stabilimento di Arti grafiche facente parte del complesso industriale della casa di produzione. Di questo *media apparatus* riconducibile alle proprietà di Goffredo Lombardo, vengono quindi esaminate le caratteristiche strutturali e quanto si è potuto reperire in merito all’attività editoriale: una gamma di prodotti che, oltre che a ricoprire il fabbisogno pubblicitario del film, risulta tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, essere in stretta connessione con le politiche cinematografiche lombardiane. Particolare attenzione viene, infine, riservata alle contrattazioni stanti alla base della divulgazione di traduzioni di *novelization* edite all’estero e gestite dalla *film division* di un’azienda intermediaria, ovverosia da un ufficio leader del settore editoriale in grado di interferire significativamente con le tattiche cine-editoriali escogitate dalle due industrie: l’Agenzia Letteraria Internazionale. Si provvede, quindi, a circoscrivere il raggio d’azione di questo ufficio, esaminando il *network* relazionale istituito dal mediatore e avanzando alcune ipotesi concernenti la sua possibile funzione di raccordo tra il settore cinematografico e quello dell’editoria, e ci si focalizza, nelle conclusioni, su alcuni casi di *gatekeeping* che investono i romanzi-film.

Lo scopo di questa parte iniziale è, quindi, quello di interrogarsi complessivamente sui rapporti intercorsi tra mondo del cinema e mondo editoriale e di comprendere, all’interno

⁴⁴ Si veda in particolare: Anna Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Angeli, Milano 2019. Per l’analisi delle “reti sociali” del cinema si vedano invece Gino Cattani, Simone Ferriani, “Networks and Rewards among Hollywood Artists. Evidence for a Social Structural Ordering of Creativity”, in James C. Kaufman, Dean Keith Simonton (eds.), *The Social Science of Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 185-206 e Dominic Holdaway, “La rete sociale del cinema di interesse culturale”, in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il mulino, Bologna 2017, pp. 127-169.

della sfera di relazioni di cui si è potuta trovare testimonianza, la collocazione, la valenza e le finalità dei testi derivati.

La seconda sezione dell'indagine propone, invece, una prima disamina relativa alla questione dei diritti delle novellizzazioni. Prendendo atto, cioè, delle problematiche legali che subentrano storicamente in questo genere di business, si è optato di verificare innanzitutto se simili complicazioni siano provocate da alcune ambiguità riscontrabili nella legge del diritto d'autore (l. 22 aprile 1941, n. 633): dettame che pone in effetti qualche dubbio circa le spettanze del produttore in luogo di "trascrizioni". Successiva, quindi, è la riflessione sulle prassi effettive documentate dai materiali attinenti all'attività della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi e su alcuni contributi concepiti per normalizzare una certa "fluidità empirica", così da poter appurare se per i romanzi-film valga, per esempio, quanto sospettato da Jan Baetens per i cinefotoromanzi francesi, ossia se le case cinematografiche nostrane abbiano «provato ad esercitare uno stretto controllo»⁴⁵ legale sulla novellizzazione e vi siano, conseguentemente, delle resistenze da parte dei titolari ufficiali dei diritti in questione.

La sezione conclusiva della ricerca è invece dedicata ad alcune argomentazioni riguardanti gli autori, le fonti e le illustrazioni delle pubblicazioni. Ci si chiede cioè, *in primis* (e anche rispetto alle tassonomie elaborate in quanto agli autori attivi nel genere in ambito anglofono), se sia possibile riscontrare, nonostante l'occasionalità che contraddistingue la maggior parte delle collaborazioni, una consuetudine in quanto alle professionalità ingaggiate richiamandosi, onde sposare l'ipotesi, a un articolo redatto da Elisa Trapani sugli "estensori" e i "buoni nomi" arruolati per le trasposizioni letterarie a metà degli anni Quaranta. L'analisi dell'emblematico percorso della giornalista-fotografa-autrice Leonia Celli, assunta dai fratelli Vicario presso l'Atlantica Cinematografica, è primariamente sintomatica delle dinamiche che, nell'ambito degli "editori d'assalto romani", si direbbero caratterizzare i processi di (auto)-investitura di altri moderni estensori: aspiranti professionisti della penna trovatisi talora alle prese coi romanzi-film in un terreno potenzialmente fecondo a generare plurimi riflussi. I contratti stipulati per la redazione dei «libri per il cinema» Bompiani permettono, poi, di riflettere sulle motivazioni che spingono gli sceneggiatori a partecipare attivamente al genere intorno alla metà degli anni Settanta: un momento contrassegnato,

⁴⁵ Jan Baetens, *The Film Photonovel*, cit., p. 29.

quantomeno a livello di discorsi, da un «curioso e recentissimo»⁴⁶ «commercio di chincaglieria cinematografica»⁴⁷ a opera degli scrittori per il cinema.

A seguito di questa incursione nel mondo dei responsabili delle stesure, si affronta l'argomento della genesi dei romanzi-film nonché, appellandosi alle categorie genettiane, degli ipotesti di partenza⁴⁸ dei testi derivati. Viene nello specifico fornita una prima panoramica delle informazioni reperite circa la preminente circolazione di sceneggiature nell'ambito editoriale nostrano e le eventuali fonti alternative stanti all'origine delle novellizzazioni. Le disamine della "riduzione" della sceneggiatura di *Non uccidere* (Elisa Morpurgo, 1962), della novellizzazione tratta da *La proprietà non è più un furto* (Elio Petri, Ugo Pirro, 1973) e della "storia del film" *4 mosche di velluto grigio*, permettono inoltre di verificare se, per la scrittura delle novellizzazioni, si ricorra in effetti anche livelli testuali del film differenti dalla sceneggiatura e se vi siano, conseguentemente, le spie di un qualche aggiornamento delle tecniche di stesura. Concludono, dunque, lo studio alcune ipotesi riguardanti la selezione e circolazione nel mercato librario degli *stills* o delle foto di scena che in alcuni casi impreziosiscono i romanzi-film.

Fonti e ringraziamenti

Si riporta di seguito un breve sunto relativo alle fonti principalmente consultate. Per la mappatura dei romanzi-film editi in Italia (con cadenza più o meno periodica) tra il 1955 e il 1976⁴⁹ oltre agli studi di storia dell'editoria, si è proceduto allo spoglio di svariati cataloghi relativi alle novellizzazioni e, in generale, all'editoria cinematografica⁵⁰. Si sono in aggiunta consultate pubblicazioni come «L'indicatore della stampa» (1950-1963) – fascicolo bimestrale edito da Presbyterium dove sono riportate le valutazioni morali sulla stampa periodica in circolazione –, il «Bollettino IAD» (1963-1972) – emanato dall'Istituto Accertamento Diffusioni, ovvero da un'agenzia che fornisce dati su tirature, vendite e resi

⁴⁶ O.g., "Stasera leggiamoci un buon film", *Tuttolibri*, 28 maggio 1977, p. 14.

⁴⁷ Fernaldo Di Giammatteo, "Visto che bel film? Ne farò un romanzo", *Tuttolibri*, 4 dicembre 1976, p. 14.

⁴⁸ Gérard Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 7-8.

⁴⁹ Prendendo dunque in fase progettuale convenzionalmente, e rispetto a quanto si è visto essere pregnante circa la periodizzazione prescelta, come riferimento il periodo 1955-1976, dove lentamente si passa dal picco di biglietti del cinema venduti a un dimezzamento del pubblico, cfr. David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana. 1880-1990* (Manchester-New York, 1990), Il Mulino, Bologna 1992, p. 195.

⁵⁰ *Dal romanzo al film... Dal film al romanzo. Cinelibri e affini nella Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, cit.; Silvio Alovio, *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Biella 2007; Davide Turconi, Camillo Bassotto, *Soggetti e sceneggiature*, Mostra cinema, Venezia 1967; Davide Turconi, Camillo Bassotto, *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*, Mostracinema, Venezia 1973, Davide Turconi, *Catalogo dei libri italiani di cinema*, cit.

delle principali testate italiane –, e «Tuttolibri: settimanale d'informazione edito da La stampa» (1975-1976) nelle cui pagine si possono leggere le classifiche, costruite dalla Demoskopea, dei libri più venduti della settimana, le pubblicità delle nuove uscite e numerose recensioni. Ci si è rivolti, poi, a sedi archivistiche pubbliche e private: il Fondo Moro – Archivio privato (Venezia), la Biblioteca Angelo R. Humouda – Cineteca del Friuli di Gemona (Udine), l'Archivio Carlo Montanaro – Fabbrica del Vedere (Venezia), la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Biblioteca di Morando di Milano. Data la natura dei prodotti in questione, soltanto di recente sottoposti a specifiche cure conservative, si sono monitorati costantemente anche gli archivi digitali, i siti di vendita e aste online nonché i molteplici «archivi dilettantistici» che proliferano nel Web a tutela di «tutti quei generi esclusi da più che prestigiosi database»⁵¹.

Per quanto concerne il lavoro di scavo d'archivio prettamente finalizzato agli studi di caso sono stati interrogati i seguenti archivi editoriali: l'Archivio Storico del Progetto Grafico (Milano) – in particolare la Collezione Giulio Confalonieri e l'Archivio Ilio Negri; gli archivi delle case editrici Bompiani, Rizzoli e Sonzogno conservati presso la Fondazione Corriere della Sera (Milano); l'Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder e la Sezione Segreteria Editoriale Estero del Fondo Arnoldo Mondadori Editore custoditi presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano); il Fondo Valentino Bompiani e l'Archivio Pinin Carpi del centro APICE di Milano nonché il Fondo Giulio Einaudi Editore dell'Archivio di Stato di Torino.

Si è presa visione, inoltre, di alcuni archivi di case di produzione ossia: l'Archivio CristaldiFilm della Cineteca di Bologna e il Fondo Cineriz della Biblioteca Luigi Chiarini di Roma. Restando all'ambito cinematografico, si è consultati anche gli scenotesti del Fondo sceneggiature, soggetti e trattamenti della Biblioteca Luigi Chiarini nonché i fascicoli reperibili nel Fondo Lungometraggi, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

Di un certo interesse per questo studio sono stati, inoltre, alcuni archivi personali ovvero il Fondo Ugo Pirro, Fondazione Cineteca di Bologna; il Fondo Pier Paolo Pasolini – Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux (Firenze); l'Archivio Storico Enrico Maria Salerno – La Ribalta, Centro Studi Enrico Maria Salerno, Castelnuovo di Porto (Roma) e il Fondo Folco Quilici della Biblioteca Luigi Chiarini.

⁵¹ Si vedano per esempio il sito specializzato in vendita di film e tv tie-in <https://www.film-tvtieins.com/> (23 gennaio 2022) o il “database di genere italiano”, <https://archividiuruk.wordpress.com/> (ultima consultazione: 23 gennaio 2022). In quanto alla questione dei «rogue archives» si rimanda, invece, a Abigail De Kosnik, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, MIT Press, Cambridge-London 2016.

Per quanto concerne, invece, le memorie orali, per l'indagine ci si è potuti avvalere delle testimonianze dirette di Antonia Berto, Luigi Cozzi, Mario Luzzatto Fegiz, Bruno Modugno e Giacomo Scarpelli. La conversazione tra Leonia Celli e Luigi Cozzi è invece pubblicata nel volume curato dal regista-sceneggiatore *La storia dei KKK. I classici dell'orrore. Incubi sul Tevere*, (Profondo Rosso, Roma 2013).

In merito, infine, alle banche dati consultate per il lavoro effettuato sulla *client list* dell'ALI o per le uscite delle pellicole si è ricorsi ai siti *ANICA. Archivio del cinema italiano*⁵², *Italia Taglia, Banca dati della revisione cinematografica*⁵³, *IMDbPro*⁵⁴ e alle banche dati interrogabili online della BFI⁵⁵.

Tutta la mia gratitudine va innanzitutto al Supervisore di ricerca Mariapia Comand, che ha creduto nella validità di questo progetto e lo ha seguito con estremo interesse, spendendo, in questi anni, illuminanti osservazioni e consigli preziosi.

Si desidera inoltre ringraziare per la grande disponibilità: Tiziano Chiesa (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), Luigi Cozzi, Ilaria Cozzutti (La Cineteca del Friuli), Mario Luzzatto Fegiz, Gabriele Silvagni e Raffaella Vaccari (Archivio Lisa Morpurgo), Francesca Tramma (Fondazione Corriere della Sera) e Michela Zegna (Fondazione Cineteca di Bologna).

Un grazie sincero va poi a Fabrizio Borin, Lucia Cardone, Francesco Di Chiara, Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, Rosa Maria Salvatore e Simone Venturini, i quali con svariati suggerimenti hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

Sono parimenti grata al gruppo *Ephemer*a: Maria Ida Bernabei, Simone Dotto, Andrea Mariani, che con innumerevoli scambi di idee e conversazioni hanno arricchito e reso davvero stimolante questo mio percorso. Grazie, inoltre (anche per il supporto tecnico) a Mattia Filigoi, Gianandrea Sasso e Giacomo Vidoni.

Infine, un grazie speciale a Federica, Giulia, Guido e alla mia famiglia.

⁵² <http://www.archiviodelcinemaitaliano.it> (ultima consultazione: 3 dicembre 2020).

⁵³ <http://www.italiataglia.it> (ultima consultazione: 3 dicembre 2020).

⁵⁴ https://pro.imdb.com/company/co0092241/?ref=search_search_result_4 (ultima consultazione: 3 dicembre 2020).

⁵⁵ <https://www2.bfi.org.uk/explore-film-tv/films-tv-people> (ultima consultazione: 23 gennaio 2022).

I. STRATEGIE

Capitolo 1. Strategie cine-editoriali

1.1.1. La pubblicità del film negli anni Sessanta

Amedeo Giannini, in un contributo pubblicato nell'estate del 1956 e intitolato *Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica*, presentando le finalità delle varie forme di novellizzazione pubblicate in Italia in quegli anni afferma:

Si dice che il cineromanzo non solo non limita ma favorisce la diffusione dell'opera originale, in quanto invoglia a leggerla, così come il film dà notorietà all'opera (che diventa talvolta diffusa soltanto in grazia del film), tanto che il pubblico, incuriosito, cerca nella lingua originale o nella traduzione l'opera utilizzata, onde si abbina la messa in circolazione dell'opera originale o della sua traduzione, ovvero si rimette in circolazione in occasione delle prime visioni dell'opera cinematografica. È anzi da questa moda che è anche venuto un impulso al cineromanzo.⁵⁶

In quanto ai romanzi-film degli anni Sessanta e Settanta le cose non sembrano essere così semplici ma si può comunque partire da questo “impulso al cineromanzo” e cioè dal rapporto di prossimità che lega la novellizzazione alle “opere originali” per incominciare a sviluppare un ragionamento in un'ottica industriale del genere.

Andando infatti alla ricerca, negli archivi editoriali, di possibili strategie che, messe in campo dall'industria cinematografica, motivino potenzialmente la pubblicazione di questi testi, ci si accorge che, lungi dal trovare origine da una mera ragione di sfruttamento da parte dell'editoria o da limitate urgenze del momento, i romanzi-film possono, in alcuni casi, rispondere a politiche di più ampio raggio e collaudate dal cinema nel settore editoriale. In altri termini quanto si vuol postulare è che i romanzi-film come *I due nemici* di Orazio Gavioli (edito da Longanesi nel 1961 e “ridotto” dalla sceneggiatura del film del 1962 diretto da Guy Hamilton), i volumi pubblicati all'interno della serie dedicata al genere da Lerici tra il 1959 e il 1966⁵⁷, *Jovanka e le altre* di Ugo Pirro (nonostante la problematicità del caso) o

⁵⁶ Amedeo Giannini, “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica”, cit., 1956, p. 4.

⁵⁷ Si tratta nello specifico delle traduzioni di romanzi-film *I bari* di Fraçoise D'Eaubonne (1959, dal film omonimo diretto da Marcel Carné nel 1958), *I cugini* di Jean-Charles (1959, dal film del 1958 diretto da Claude Chabrol), *Il bel Sergio* di Robert Marsan (1961, dal film del 1958 diretto da Claude Chabrol), *Fino all'ultimo respiro* di Claude Francolin (1960, dal film di Jean-Luc Godard dello stesso anno), *Laura Nuda* di Tonino Valerii (1961, dal film dello stesso anno diretto da Nicolò Ferrari), *Menage all'italiana* di Mario Testa (1965, dal film di Franco Indovina del 1965) e *Viva Maria!* di Jean-Claude Carrieré (1966, dal film diretto da Louis Malle).

i “libri per il cinema” editi nella collana «Ombre Rosse» per i tipi della casa editrice Bompiani (seppur conseguendo come si vedrà esiti discutibili), al pari di altri *tie-ins* (ossia ristampe di volumi con paratesti cinematografici, sceneggiature, volumi riservati a materiali extra del film ecc.) rispondano – considerata anche la ricorrenza delle sigle aziendali chiamate in causa – alle medesime strategie commerciali, e rientrino in un contesto contrassegnato da un’ampia gamma di processi di natura promozionale escogitati di comune accordo da cinema ed editoria. Talvolta, come si vedrà, gli stessi confini tra le diverse forme testuali si confondono, tuttavia ciò che ora si ritiene importante sottolineare è che «le strategie pubblicitarie congiunte»⁵⁸ stanti alla base dei romanzi-film in questione non si esauriscono nel voler incentivare il pubblico ad andare al cinema e prolungare la visione del film col racconto letterario, come si è detto per le novellizzazioni più “canoniche” e non danno, di conseguenza, luogo esclusivamente ad attività concordate di «promotion/exploitation», per richiamarsi alla tassonomia delle attività promozionali proposta da Janet Staiger⁵⁹. Stando infatti ai documenti rinvenuti si può dire che l’industria cinematografica opti spesso di avviare o di intervenire, soprattutto a livello paratestuale o della promozione, sui processi produttivi di libri tratti o attinenti a film per tutelare una maggiore varietà di interessi, come creare una *hype* “moltiplicata al quadrato” (potendosi le compagnie permettere, in questo modo e cioè con budget contenuti, campagne pubblicitarie che agiscono in entrambe i mercati), acquisire una maggior legittimazione culturale delle pellicole (soprattutto per i film d’autore) e allo stesso tempo addomesticarne la portata trasgressiva.

Le contrattazioni incominciano talora in fase di pre-produzione, andando a intaccare oltre che il film (di norma i titoli di testa della pellicola), anche i «canali preferenziali» del suo lancio ovvero i manifesti, le inserzioni sui giornali e le contestuali attività di *publicity*: operazioni finalizzate a innescare la «disseminazione dei discorsi sul film» su media indipendenti spesso condotte, come recentemente sottolineato da Francesco Di Chiara, «attraverso forme di relazione interpersonale tra operatori del settore»⁶⁰.

A cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, ricorda Giorgio De Vincenti, i meccanismi pubblicitari del cinema subiscono un generale riassetto⁶¹, sollecitato, com’è noto, dalla

⁵⁸ Raffaele De Berti, “Leggere il film”, in *Bianco e nero*, n. 548, 2004, p. 20.

⁵⁹ Janet Staiger, “Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals. Thinking about the History and Theory of Film Advertising”, in *Cinema Journal*, vol. 29, n. 3, 1990, p. 19.

⁶⁰ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano: industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubettino, Soveria Mannelli 2021, p. 48.

⁶¹ Giorgio De Vincenti, “La pubblicità”, in Idem (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. X, 1960/1964*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma 2001, p. 478.

radicale trasformazione dello spettatore, che comporta una maggiore differenziazione tra il pubblico popolare e quello colto, dall'espansione dei consumi, in particolare della produzione d'autore, e dallo sfruttamento intensivo delle sale di prima visione. Seppur non radicale, l'esigenza di perfezionamento dei processi promozionali, atta a incentivare la «riqualificazione dell'offerta cinematografica» e finalizzata, cioè, al «progressivo inserimento del film nella cerchia dei consumi più sofisticati»⁶², si direbbe portare, perlomeno in un primo momento, le case cinematografiche a cercare potenziali collaborazioni reclamistiche nel campo dell'editoria: un settore ben disposto nei confronti del cinema, in quanto a sua volta attraversato da un periodo di crescita e di mutamento, che porterà all'industrializzazione di massa del mercato editoriale, e analogamente interessato a una «riorganizzazione della promozione e della rivendita»⁶³.

Di seguito si provvederà, dunque, a fornire una panoramica delle principali novità che subentrano in quegli anni nell'ambito del marketing cinematografico, soffermandosi in particolare su alcuni meccanismi che, in auge nel periodo, concorrono ad incalzare (anche attraverso il ricorso di prodotti ancillari) quel processo assecondato da produttori e distributori e mirato a far divenire il cinema «un evento atteso, preparato, consumato e apprezzato» in risposta «al mutamento nella composizione dei pubblici»⁶⁴. Gli studi di caso riguardanti *Jovanka e le altre* (Martin Ritt, 1960), *Il bell'antonio* (Mauro Bolognini, 1960) e alcune ulteriori trattative gestite dalla casa editrice Bompiani tra gli anni Sessanta e Settanta, occuperanno i paragrafi successivi del capitolo e daranno modo di mostrare in dettaglio la concretizzazione delle tattiche menzionate nel campo dell'editoria libraria nonché di proporre una prima riflessione specifica sui romanzi-film.

Incominciando, dunque, dalle principali novità che subentrano complessivamente nell'ambito del marketing cinematografico del periodo, ci si può appellare, ancora una volta, ai rilievi sviluppati sull'argomento da Giorgio De Vincenti, e rammentare, in prima istanza, che a cavallo dei due decenni in questione, vengono allestiti, soprattutto all'interno delle case di distribuzione, nuovi Uffici Stampa e Pubblicità, adottando, quindi, modelli di marketing assimilabili a quelli in auge nei Press & Publicity Dept. americani⁶⁵.

⁶² Francesca Cantore, Andrea Minuz, "Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz", in *Cinema e storia*, n. 1, 2018, pp. 48.

⁶³ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana* cit., p. 205.

⁶⁴ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.

⁶⁵ Giorgio De Vincenti, "La pubblicità", cit., p. 478.

È possibile poi riscontrare una raffinazione dell'attività cartellonistica (che comporta anche la sperimentazione di nuovi spazi da dedicarsi alle affissioni)⁶⁶ e una generale differente attenzione nei confronti della stampa e degli scrittori responsabili delle rubriche cinematografiche dei giornali.

Mutamenti sostanziali subentrano, inoltre, anche nel campo delle attività collaterali di *publicity* che, avviate già durante la pre-produzione della pellicola – per annunciare, ad esempio, l'inizio della lavorazione di un film tratto da un determinato soggetto, la notizia di una star scritturata ecc.–, dagli uffici stampa delle compagnie cinematografiche o da *pressagents* esterni (professionisti della «fabbricazione su misura»⁶⁷ della fama di una persona o del successo di uno spettacolo o iniziativa), puntano a «generare forme di pubblicità [...] secondo modalità di disseminazione affini a quelle della promozione divistica»⁶⁸. Questo tipo di iniziative, come provato in uno studio di Francesca Cantore e Andrea Minuz dedicato alle strategie di comunicazione della Cineriz, ha soprattutto l'obiettivo di conferire un tocco glamour ai film e, allo stesso tempo, di far raggiungere un innalzamento culturale alle pellicole, andando a prediligere prevalentemente la produzione del cinema d'autore⁶⁹. Tra l'altro, non solo i produttori ma anche i registi avvertono «il bisogno di pubblicità»: «tutti i film» ne necessitano, sostiene Michelangelo Antonioni in una lettera indirizzata ad Angelo Rizzoli, «i miei in particolare»⁷⁰.

Allo scopo di richiamare interesse mediatico e per presentare al nuovo pubblico la visione del film nei termini di pratica di consumi *highbrow* viene riposta una grande fiducia sull'organizzazione di serate di gala ed eventi mondani. La campagna per *Boccaccio '70* (L. Visconti, V. De Sica, F. Fellini e M. Monicelli, 1962), per esempio, prevede che l'anteprima del film a episodi sia tenuta, il 22 febbraio 1962, in un'elegante sala di prima visione: il cinema Capitol di Milano. Gli addetti dell'Ufficio Pubblicità della Cineriz garantiscono, in aggiunta,

⁶⁶ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 47. Di rilievo, per esempio, è il fatto che in concomitanza della cosiddetta «serrata dei manifesti» provocata da una normativa che nel gennaio del 1962 comporta l'aumento delle tariffe di affissione, i manifesti vengano collocati nelle vetture dei tram, nei negozi e nelle hall degli alberghi.

⁶⁷ Un interessante contributo su questa figura si può trovare nella memorialistica ossia in Sergio Pastore, *Il pressagent*, Edizioni Mediterranee, Roma 1968. Il giornalista-regista e inviato speciale fornisce infatti numerose notizie sui piani di lavoro degli «agenti di pubblicità» e dei *pressagents* romani, le cui attività, soprattutto nei Paesi Europei, sono spesso confuse con quelle «degli uffici stampa, delle “Public Relations” e quella dell'agente» (Ivi, p. 20). In merito al *pressagent* si veda inoltre Enzo De Bernart, *Le corna della gloria. Autobiografia e segreti di un press-agent*, Canesi, Roma 1966.

⁶⁸ Ivi, p. 48.

⁶⁹ Francesca Cantore, Andrea Minuz, “Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta”, cit.

⁷⁰ Cit. in ivi, p. 49.

l'intervento di un pubblico sceltissimo, invitato negli ambienti della aristocrazia, della letteratura e dell'arte [...] Previsto inoltre il collegamento diretto con il telegiornale. I cedolini di spesa testimoniano la presenza di vari addobbi floreali sia all'interno sia all'esterno del cinema, uso di sagomati e impiego di un grande parco lampade e riflettori all'ingresso [...].⁷¹

Come precisa Francesco Di Chiara, simili lanciamenti pubblicitari, che presumono l'orchestrazione di molteplici manifestazioni e costi di realizzazione della campagna piuttosto elevati, sono generalmente una prerogativa delle compagnie più stabili del panorama cinematografico nostrano, come la casa di produzione di Angelo Rizzoli (che funge anche da ramo distributivo) o le succursali delle *majors* hollywoodiane. Tuttavia, spulciando tra la memorialistica dei *pressagents*, si può ipotizzare che, sulla scia di simili pianificazioni, proliferino comunque ulteriori attività mondane a opera di soggetti minori, anelanti, seppur con budget più contenuti, alla medesima «unione del lato commerciale con quello artistico»⁷² per intenti similari: «man mano che il pubblico migliorerà i suoi gusti, saremo noi a seguirlo e ad assecondarlo»⁷³.

A riprova di ciò, e tralasciando l'unicum del ricevimento «Fogna Party» tenutosi a Cinecittà per il film *Operazione San Gennaro* di Dino Risi (1966), poiché come precisa il giornalista-regista Sergio Pastore, «un carattere “casereccio” al cocktail-party non è detto che riesca sempre»⁷⁴, si può ricordare la cena per addetti stampa solitari organizzata per il film *Donne sole* di Vittorio Sala (1956) o il «twist-party» allestito in un locale alla moda per *Tropico di notte* (R. Russo, 1961): pellicola prodotta dalle Produzioni Cinematografiche I.D.C. e distribuita dalla Mirafilm (azienda indipendente regionale). A questa festa, come riportato nell'invito tutti possono ballare «al ritmo del “tiger twist” della colonna sonora»⁷⁵ di Armando Sciascia, disco prodotto dalla Vedette Records che viene offerto agli astanti.

L'abbinata evento-*tie-in*, studiato talvolta appositamente per essere pronto per la manifestazione, non costituisce un'eccezione⁷⁶. Si veda il caso del film *Angelica* (B. Borderie, 1964)⁷⁷:

⁷¹ Francesca Cantore, Andrea Minuz, “Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta”, cit., p. 53.

⁷² Sergio Pastore, *Il pressagent*, cit., p. 85.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 47.

⁷⁵ *Ivi*, p. 48.

⁷⁶ Occorre inoltre notare, in tal merito, che prima di questa razionalizzazione dei processi di promozione del film iniziative simili compaiono negli anni, tra le istruzioni inviate dalle majors americane agli esercenti. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

⁷⁷ La pellicola è prodotta dalla Liberfilm, C.I.C.C. (Francia), Franco London Film (Francia), Francos Film (Francia), Gloria Film (Germania) e distribuita dalla Euro International Film.

a un dato momento ecco che è necessario presentare *Angelica* il film tratto dal romanzo di Anne-Serge Golon. [...] Non resta quindi che far arrivare da Parigi la bella Michèle Merciere, interprete del ruolo, e organizzare in suo onore un “cocktail-party”. Può bastare? Forse no. Alla fine del ricevimento è necessaria un’aggiunta per i numerosi fotoreporters che sono accorsi: Michele Mercier che firma le copie del romanzo. Un buon colpo, non c’è dubbio; la dimostrazione migliore la si trova l’indomani sui giornali i quali riportano in grande l’immagine della Mercier mentre dona centinaia di copie del libro su *Angelica*⁷⁸.

«Il lavoro di un press-agent», commenta a tal proposito Pastore «è fatto» d’altronde «anche di soluzioni come questa: apparentemente semplici quasi ovvie, ma efficaci se attratte [*sic!*] al momento giusto in coincidenza con l’interesse che un film può destare per il suo argomento»⁷⁹.

Per le medesime ragioni, perciò, e cioè per suscitare l’attenzione di un pubblico maggiormente competente, «materiali di un certo pregio» come quaderni informativi incominciano ad accompagnare anche la distribuzione nei cineclub e nelle sale d’essai delle pellicole di qualità distribuite dalla Globe Films International, piccola casa attiva tra il 1959 e il 1963. La documentazione della Cineriz vagliata anche da Di Chiara, rivela infine ulteriori episodi simili: per la promozione di *Mondo Cane* (G. Jacopetti, F. Prospero, P. Cavara 1962) al Festival di Cannes, vengono distribuiti lungo la Croisette «5000 copie del 45 giri con incisa la colonna sonora di Riz Ortolani»⁸⁰. Il volume *Odissea nuda* di Franco Rossi (1961) edito nella collana «Dal soggetto al film» fondata nel 1956 da Renzo Renzi e pubblicata da Cappelli viene, inoltre, «preparato con la collaborazione della distributrice Cineriz, che in accordo con la casa produttrice ne spedisce un elevato numero di copie a varie personalità della critica cinematografica e della cultura, designandole esplicitamente come materiale da utilizzarsi nel lancio»⁸¹.

1.1.2. Il tandem pubblicitario Bompiani-De Laurentiis

⁷⁸ Sergio Pastore, *Il pressagent*, cit., p. 49.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 52.

⁸¹ *Ibidem*.

Come si è già anticipato, anche il campo dell'editoria libraria negli anni Sessanta si trova alle prese con alcuni sostanziali mutamenti⁸². Il pubblico dei lettori è difatti in espansione: stando ai dati dell'ISTAT si può invero osservare una consistente crescita delle spese sui libri, che passano da 48,5 miliardi di lire nel 1957 a 135 miliardi nel 1965 nonché un incremento delle famiglie di lettori (ovvero i nuclei familiari in cui almeno un componente risulta leggere alcuni volumi) che passa dal 17,5% al 42,5%⁸³. Attenendosi a un'indagine condotta nel 1964, il maggior numero di lettori si riscontra tra le classi sociali più alte mentre tra le classi sociali più basse sono gli operai di fabbrica a leggere un maggior numero di libri. Questo generale aumento, come sottolinea David Forgacs, è da attribuirsi a diversi fattori ossia «all'espansione del livello d'istruzione secondaria e terziaria», al «conseguente allargamento sia del settore impiegatizio che del mercato dei libri per studenti» e «all'aumento del reddito disponibile e lo sviluppo di libri tascabili in edizione economica». Alle origini dell'aumento dei lettori vi è, inoltre, anche «la riorganizzazione della promozione e della rivendita», con gli editori che istituiscono le proprie librerie, «la distribuzione mediante le edicole dei giornalai, i libri in offerta come premi o “omaggi” e così via»⁸⁴. Caso celebre di vendita attuata secondo questi metodi innovativi è quello dell'accordo del 1971 tra la Garzanti e la Buitoni-Perugina secondo cui un certo numero di copie del libro di Erich Segal, *Love Story*, vengono «vendute confezionate con delle scatole di cioccolatini Baci ad un prezzo particolare»⁸⁵.

La generale razionalizzazione dei meccanismi promozionali porta, quindi, l'industria editoriale a realizzare sinergie pubblicitarie e di vendita con altri settori, e tra questi ultimi si direbbe esserci anche la filiera cinematografica poiché simili sodalizi tra editoria e cinema interessano, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, anche l'editore Bompiani. In quel periodo, infatti, la casa editrice fondata nel 1929 da Valentino Bompiani a Milano, essendo parimenti investita dal crescente processo d'industrializzazione dell'attività editoriale e nonostante la vocazione “artigianale” del suo fondatore, si dimostra assolutamente favorevole a utilizzare «altri media per una più vasta propaganda culturale»⁸⁶ nonché dichiaratamente propensa ad accogliere «la collaborazione di forze varie»⁸⁷.

⁸² Cfr. in merito, oltre a David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, cit., Alberto Cadioli, *L'industria del romanzo*, Editori Riuniti, Roma 1981.

⁸³ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, cit., p. 205.

⁸⁴ Ivi, pp. 205-206.

⁸⁵ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., pp. 205-206.

⁸⁶ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 6 maggio 1961.

⁸⁷ *Ibidem*.

Come si evince dalle note recanti gli aggiornamenti giornalieri sull'attività della casa inviate a Valentino Bompiani da Fabio Mauri – il quale, nipote dell'editore e poco più che trentenne, dirige dal 1958 la sede romana della Bompiani – in quegli anni, e perlomeno fino alla metà degli anni Settanta, l'azienda intraprende numerose iniziative promozionali all'avanguardia. Le carte portano infatti complessivamente testimonianza di un impegno costante in quanto a recensioni, inserzioni pubblicitarie sui quotidiani, in radio e (seppur meno di frequente) in televisione, specifiche esposizioni nelle vetrine e formazione dei librai⁸⁸, conferenze o cocktail pianificati per promuovere il lancio dei volumi. Risale inoltre al febbraio 1959 anche l'idea di assumere Enrico Luccherini, «amico» di Mauri

che ha un'agenzia che funziona benissimo. Ha una rete di giornali, di giornalisti ecc... Ho fatto con lui la campagna stampa per Squarzina. Fino a poco tempo fa faceva i servizi più o meno gratis, per avviare la sua impresa. Ora lo fa a pagamento non è cosa da farsi subito, perché ho qualche sponda anche io nel giornale, ne ha seppure non coltivate quotidianamente, la Casa Editrice... Però in seguito, per alcuni titoli, o autori, si potrebbe studiare un contrattino. È molto bravo. Sa far parlare i rotocalchi anche del portiere. È, insomma, un professionista.⁸⁹

In questo clima di rinnovamento, dunque, «le case di produzione», com'è d'altra parte risaputo⁹⁰, si avventurano di frequente «nelle terre della narrativa», per citare Mauri, e questo non solo per negoziare specifiche cessioni di diritti cinematografici di romanzi Bompiani come *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri (1959), *Gli egoisti* di Bonaventura Tecchi (1959), *Ferito a morte* di Raffaele La Capria (1961), *Lolomai* di Sadio Garavini di Turno (1962) e *Le soldatesse* di Ugo Pirro (1956, ristampato da Bompiani nel 1963), limitandosi a citare le compravendite amministrare direttamente dalla casa nel periodo.

A partire dal 4 settembre 1959, per esempio, viene instaurato un accordo con Guidarino Guidi, «ex collaboratore del Teatro Club, noto nelle cronache mondane, quotidianamente nominato dallo Specchio [...] molto addentro nella parrocchia alla quale non apparteniamo,

⁸⁸ Ai librai, per esempio, vengono inviate le bozze di stampa in lettura ai fini di incentivare la raccomandazione dei volumi. Cfr. APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 19 ottobre 1960.

⁸⁹ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 6 febbraio 1959.

⁹⁰ Per una prima panoramica della questione si veda in merito Alessandro Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, La scuola, Brescia 2009. Per una fotografia in tempo reale di questa frenetica ricerca cfr. l'articolo di Stelio Martini, "Caccia all'autore", in *La fiera del cinema*, n. 3 (marzo 1961), pp. 13-15.

amico di Luccherini etc...»⁹¹ nonché «talent scout» rappresentante per l'Italia della Paramount «in cerca affannosa di soggetti cinematografici»⁹². L'accordo, vantaggioso per l'editore in quanto a internazionalizzazione di autori minori italiani che difficilmente verrebbero tradotti in americano, prevede l'invio a Guidi, da parte di Bompiani, delle bozze di libri di narrativa italiana «prima che il libro venga pubblicato e ne sia data notizia stampa»⁹³ e interessa, in ultima istanza, *Gli egoisti* di Tecchi⁹⁴, *Il procuratore* di Eugenio Vaquer (seppur già pubblicato nel 1950 dall'editore), *Donnarumma*⁹⁵, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930) e *Gente nel tempo* (1937) di Massimo Bontempelli, «nel tentativo di far convergere l'interesse cinematografico»⁹⁶ questo autore.

Buona parte delle contrattazioni con gli industriali del cinema, però, riguarda soprattutto questioni pubblicitarie, alle volte generiche (e a titolo esemplificativo si può menzionare la richiesta di Bompiani di ottenere inserzioni pubblicitarie «per le ditte cinematografiche Ergas, Titanus, Lux Film e Unitalia Film»⁹⁷ nella rivista «L'Europa Letteraria» di Vigorelli) oppure più specifiche e riguardanti, cioè, precise pubblicazioni attinenti, in qualche modo, a film. Lo scambio epistolare concernente la redazione del volume *Jovanka e le altre*, romanzo scritto da Ugo Pirro (1959), nato come soggetto cinematografico inizialmente rifiutato – in quanto centrato sulle scottanti vicissitudini di cinque donne rapate a zero e cacciate dai partigiani per la «loro pretesa libertà di amare volendo “anche un soldato nemico”» che inizialmente è italiano⁹⁸ – e poi divenuto, in concomitanza della stesura del volume, un film prodotto da Dino De Laurentiis e dalla Paramount, rappresenta un valido esempio di questo genere di trattative. Vale perciò la pena di vedere nei dettagli le dinamiche dell'affare nel quale sono coinvolti principalmente Ugo Pirro (autore e sceneggiatore di romanzo e film), Fabio Mauri e lo zio Valentino Bompiani, Augusto Borselli e Enzo De Bernart (per l'Ufficio Stampa della De Laurentiis) e, velatamente, la Paramount.

⁹¹ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 3 Settembre 1959.

⁹² Ivi, 4 settembre 1959.

⁹³ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 3 settembre 1959. Il talent redige quindi «una sinopsis rapida» e la invia alla major. Se la Paramount ha interesse sviluppa dunque tale sinopsis e acquista un diritto di opzione per un tempo determinato. Su questo genere di rapporti e cioè sulla visione del cinema, da parte dell'editoria, come potenziale mezzo di internazionalizzazione dei libri si veda Alessandro Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, cit.

⁹⁴ Ivi, 5 febbraio 1960.

⁹⁵ Ivi, 13 febbraio 1960.

⁹⁶ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 30 marzo 1961.

⁹⁷ Ivi, 21 settembre 1961.

⁹⁸ I soldati italiani del soggetto originale si tramutano nel film, in tedeschi. Cfr. Enrico Rossetti (a cura di), *Jovanka e le altre*, Cappelli, Bologna 1960.

Le trattative incominciano nella fase di pre-produzione della pellicola ossia il 19 febbraio del 1959, all'indomani dell'inizio della *publicity* a opera del produttore⁹⁹. A circa un anno dall'uscita del film, è Pirro a contattare Bompiani «a proposito della pubblicità cinematografica per “Jovanka”» e a invitare l'Ufficio Stampa dell'editore a intervenire «presso l'Ufficio Stampa della De Laurentiis per cercare di legare al film la pubblicità del libro»¹⁰⁰. Va precisato che, Pirro, dopo aver scisso il contratto con Feltrinelli ed essere stato arruolato tra gli autori Bompiani, come spesso accade all'interno della casa editrice, trova da subito una collocazione ulteriore: lo sceneggiatore infatti non riveste soltanto il ruolo di scrittore ma anche quello di collaboratore dell'Ufficio Stampa, con una particolare attenzione per le sue pubblicazioni,¹⁰¹ e, più in generale, di “suggeritore di progetti”¹⁰² riguardanti il mondo del cinema¹⁰³. Il mese successivo, di conseguenza, le trattative con il capo dell'Ufficio Stampa della De Laurentiis, Augusto Borselli, vengono subito avviate sia dalla sede milanese che da quella di Roma. La casa editrice, nello specifico, chiede che i titoli di testa del film, la pubblicità di produzione e la presentazione (così come viene chiamato all'epoca il trailer) riportino il nome di Valentino Bompiani. Come si è soliti fare, in cambio della citazione l'Ufficio Stampa si offre di associare le «notizie» riguardanti la pellicola per il lancio del volume e in aprile viene, inoltre, data prova concreta dell'impegno proposto, inoltrando alla stampa un comunicato riguardante l'adattamento cinematografico di *Jovanka*: «i giornali lo vanno stampando» si comunica a Pirro, la De Laurentiis, tuttavia «non sembra che stia ai patti di nominare l'editore di “Jovanka” quando parla del film omonimo»¹⁰⁴. Secondo gli impegni presi la De Laurentiis non ha, effettivamente, alcun obbligo di questo tipo e non sono, in tutta evidenza, sufficienti nemmeno i «buoni rapporti» che intercorrono fra Pirro e il produttore o «la vecchia amicizia» che lega lo scrittore a Borselli. Per la menzione dell'editore nei titoli di testa, il produttore pretende infatti di acquisire maggiori benefici ossia la rinuncia, da parte di Bompiani, oltre che «dei diritti

⁹⁹ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 19 febbraio 1959.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Eloquente a tal proposito è la lettera inviata dalla sig.ra Ottieri per conto dell'Ufficio Stampa Bompiani nella quale l'addetta si complimenta con Pirro: «La vedo nominata spessissimo sui giornali: Ugo Pirro e Pupetta, o qualche Suo personaggio, e penso che Lei è il più valido aiuto del nostro Ufficio Stampa».

¹⁰² Ludovica Braida (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigianato”*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003, p. 49.

¹⁰³ Talvolta, tra l'altro, si tratta di iniziative piuttosto discutibili. Per esempio, il 31 ottobre 1960 Pirro invita Mauri e Bompiani a vedere il film *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960), di cui tutta la prima parte «è chiaramente plagiata da Mille tradimenti». L'idea dello sceneggiatore è dunque quella di intentare, come Casa Editrice, un'azione giudiziaria «per riservarsi un intervento in un secondo momento» nonché «risolvere la questione facendogli acquistare i diritti del libro». Cfr. APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 31 ottobre 1960.

¹⁰⁴ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 21 aprile 1959.

cinematografici muti, sonori e parlati» e di «determinati diritti relativi e connessi a detto romanzo, o di «qualsiasi somma [...] per gli stessi», di quelli di «traduzione» ovvero:

Il diritto di pubblicizzare e sfruttare l'Opera ed il titolo o i titoli di essa, nonché le versioni cinematografiche ed altri adattamenti e versioni nella presente menzionate, in qualsiasi modo e in qualsiasi mezzo all'Acquirente desideri, e a tal scopo, pubblicare o far pubblicare in tutte le lingue e sotto forma di racconto a puntate o altra forma che l'Acquirente reputi consigliabile, ivi compresa la pubblicazione nei giornali nelle riviste degli ammiratori, e periodici cinematografici, sinopsis, riassunti riepiloghi ed articoli dell'Opera e di qualsiasi versione dell'adattamento, che non superi, però, le diecimila parole, il diritto di usare estratti, riassunti e riepiloghi di detta Opera negli "annunci", programmi, brochures, affissi, addobbi, press books, giornali, riviste ed altri periodici, abbinamenti pubblicitari ed altri, e tutti i mezzi di lancio e pubblicità di qualsiasi genere, il diritto di farli registrare con copyright a nome dello Acquirente o dei suoi assegnatari. [...]

Il diritto esclusivo di pubblicare o di permettere la pubblicazione (concedere la pubblicazione) di una novellizzazione di ciascuna versione cinematografica in inglese o in qualsiasi altra lingua ed in qualsiasi parte del mondo, allo scopo di sfruttare e pubblicizzare qualsiasi versione cinematografica, purché la stessa sia venduta al pubblico in generale, ad un prezzo e prezzi non superiori al 25 cents. A copia, o l'equivalente di 25 cents.¹⁰⁵

In merito all'attuazione di "strategie di tesaurizzazione" della proprietà intellettuale relativamente alla novellizzazione, e sull'utilità dei romanzi-film in quanto a politiche di internazionalizzazione dei prodotti cinematografici, si ritornerà poi. Per ora è sufficiente rilevare che la clausola del «contratto americano»¹⁰⁶, così come Pirro chiama la dichiarazione, risponde (nonostante l'intestazione della casa di produzione italiana) plausibilmente ai progetti della Paramount, intenzionata «a riservarsi il diritto di utilizzare almeno diecimila parole del libro, il titolo e i fotogrammi del film» per «un volume»¹⁰⁷. Una simile pubblicazione risulta, però, agli occhi di Pirro e di Mauri «nociva» (e anche sulle rivalità tra novellizzazione e altre pubblicazioni si asserirà poi) all'eventuale, e in parte già

¹⁰⁵ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 14 maggio 1959.

¹⁰⁶ Ivi, 25 settembre 1959.

¹⁰⁷ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 13 novembre 1959.

preventivata, «edizione letteraria americana» di *Jovanka*¹⁰⁸. Lo stesso contratto, poi, pare nel complesso «molto pericoloso e comunque sproporzionato»: «la pubblicazione del volume» da parte di Bompiani «con tutto il lancio relativo», infatti, a dire dell'autore e del direttore «è già la contropartita»¹⁰⁹.

Data la mancanza di ulteriori bozze contrattuali, non è chiaro se alla fine si sia comunque deciso di siglare la dichiarazione riportata, oppure un testo simile o se si sia, diversamente, proceduto a inserire i riferimenti sulla base di intese verbali. Resta ciononostante il fatto che il 28 dicembre Mauri, recatosi alla De Laurentiis per definire l'affare, comunica allo zio che si procederà a mettere la scritta «Edito da Bompiani» nella pellicola, in tutte le locandine (non, però, «sulle affiches grandi» in quanto «già stipate di nomi») e in una brossura sul film che verrà distribuita in tutto il mondo¹¹⁰.

A seguito, quindi, di questo primo momento di ritrosia da parte della De Laurentiis (probabilmente funzionale più che altro ad alzare la posta in gioco), il produttore partecipa ai lavori previsti per il lancio del volume. Durante l'incontro del 28 dicembre Mauri ha infatti occasione di discutere con Enzo De Bernart, altro vertice dell'Ufficio Stampa della De Laurentiis, di «cosa fare di comune accordo per il lancio del libro»¹¹¹, romanzo che Pirro, per inciso, sta «in gran parte riscrivendo» in concomitanza della revisione della sceneggiatura scritta dagli americani e della visione preventiva del materiale girato¹¹².

Viene, innanzitutto, proposta all'editore una stampa di 3.000 *affiches* con la copertina del libro e il richiamo al film, manifesti che verrebbero distribuiti a spese della De Laurentiis e si preventiva, oltre a ciò, un cocktail a cui De Laurentiis si impegna di far presenziare numerosi attori, «lo stato maggiore del cinema italiano e non» e «cinegiornale, la televisione, la radio». Il produttore assicura, a tal proposito, di provvedere anche alla diffusione stampa della notizia della festa, che si dovrebbe tenere in «una casa patrizia romana» (data anche «l'inflazione di cocktail in luoghi pubblici») come la residenza dei Fassini o la «splendida casa su piazza del Popolo» di Brianna Carafa D'Andria. Si abbozza persino con largo anticipo la possibile formula del biglietto d'invito: «Valentino Bompiani e Ugo Pirro, editore e autore de etc..., invitano etc... al cocktail in onore degli interpreti del film “JOVANKA E

¹⁰⁸ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 13 novembre 1959.

¹⁰⁹ Ivi, 10 novembre 1959.

¹¹⁰ Ivi, 28 dicembre 1959.

¹¹¹ Ivi, 21 dicembre 1959.

¹¹² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 5 settembre 1959.

LE ALTRE”»¹¹³. I costi dell’evento, quindi, sarebbero deducibilmente divisi a metà tra De Laurentiis e Bompiani e le spese spettanti all’editore per l’evento (cifra superiore a quella normalmente richiesta per l’organizzazione degli eventi Bompiani) verrebbero ulteriormente divise al 50 % con Pirro. L’azienda cinematografica, dalla sua, richiede, in aggiunta, per la prima del film a Firenze (durante la quale è previsto l’intervento di Donna Carla Gronghi e la sfilata del sarto Schubert con indossatrici rasate a zero come Jovanka) e per tutte le altre manifestazioni «copie del libro a prezzi speciali, per farne omaggio». I libri verrebbero acquistati dalla casa cinematografica, da Pirro e dallo stesso editore¹¹⁴.

Come si può dedurre, si tratta di un’azione pubblicitaria considerevole ma, a dire dello stesso Mauri, «l’interesse della De Laurentiis a unirsi al fatto editoriale» non è minore di quello dell’editore «a trarre vantaggio dalla notorietà del film»: tutto ciò mira infatti a conferire «alla produzione cinematografica quel dichiarato sostrato letterario che ne accresce il prestigio»¹¹⁵. Essendo, quindi, *Jovanka e le altre* «uno di quei film che può mettere molta curiosità di comperare il libro, per quel tanto di crudeltà, di morbosità e di erotismo strano che il soggetto contiene»¹¹⁶, le proposte vengono accolte di buon grado da Valentino Bompiani. Il romanzo è pronto dal 2 gennaio e l’ideale sarebbe metterlo in vendita tramite prenotazione due o tre giorni dopo il cocktail.

I primi giorni di gennaio il piano è assai più definito. La casa editrice concorda con la De Laurentiis di creare anche dei «sagomati pubblicitari» da mettere nelle librerie «Abruzzini, Modernissima, Bocca, Minghetti, Minerva, Francese, Boracci, Sartini, Gremese, Feltrinelli e Macchia»¹¹⁷. Per le vetrine vengono fornite due foto luminose su vetro e a De Bernart viene inoltre affidato il compito di far giungere attori e attrici in alcune librerie, onde far loro rilasciare autografi sulle copie dei volumi. Ulteriori foto giganti montate su cartone sono già state ordinate e si attende, in aggiunta, l’autorizzazione di De Laurentiis per «fare delle lastrine con il titolo del libro e del film a loro spese»¹¹⁸. Vi è qualche problema per il manifesto. Un bozzetto viene infatti inizialmente commissionato dall’editore. Si opta però, in seguito, per un’affiche che «tanto piace a De Laurentiis» realizzata dalla compagnia, che

¹¹³ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 28 dicembre 1959.

¹¹⁴ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 2 gennaio 1960. Bompiani concorrerà con la fornitura di libri «a un prezzo speciale sulla base del 50%, escludendo queste copie dal conteggio dei diritti d’autore».

¹¹⁵ Ivi, 20 gennaio 1960.

¹¹⁶ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 28 gennaio 1960.

¹¹⁷ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 18 gennaio 1960.

¹¹⁸ Ivi, 20 gennaio 1960.

non soddisfa pienamente i gusti di Mauri. Trattandosi, tuttavia, di «un'efficace pubblicità», dato che la stampa può potenzialmente mostrare «la copertina del libro [...] con Bompiani e Pirro e Romanzo messi bene in evidenza»¹¹⁹, l'ordine di copie concordato viene comunque in ultima istanza effettuato.

In merito al ricevimento, invece, in gioco vi sono inizialmente tre possibilità: 1) un cocktail «decisamente e clamorosamente pubblicitario da farsi insieme alla De Laurentiis e puntando soprattutto sul fatto cinematografico» assecondando le esigenze del produttore e accordandosi, cioè «secondo l'idea di accostare una volta di più e in modo dichiarato la letteratura al cinema» 2) un cocktail «più decisamente letterario» con inviti dell'editore e di De Laurentiis presso la Casa editrice di Roma, con la partecipazione di Dino De Laurentiis e qualche attrice, distribuzione del libro agli intervenuti più autorevoli (autorità, scrittori) ed eventuale discorso sul libro fatto da un critico o dallo stesso Pirro 3) «come il secondo, a Milano» tenendo presente che il giro di conoscenze dello sceneggiatore è nella capitale e che il pubblico e i letterati milanesi non sono informati come a Roma¹²⁰.

Alla fine, grazie all'intermediazione di Leda Mastrocinque con Franceschi, si sceglie di tenere il tutto all'Open Gate che richiede, per ospitare il ricevimento, un affitto di 150.000 lire. L'evento viene fissato per il giorno 30 gennaio dalle 18.30 e per la data in questione la De Laurentiis ordina, pagandole al 50%, anche 100 copie della prima edizione di *Jovanka*¹²¹. Prediligendo con qualche variazione la prima opzione, il giorno del cocktail giungono a Roma in qualità di «ospiti di Valentino Bompiani»: le «due rapate» Silvana Mangano e Carla Gravina, Dino De Laurentiis, Rosanna Schiaffino, Jaqueline Sassard, Alberto Sordi, Gérard Blain, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Annabella Incontrera, Alessandro Blasetti, Carlo Lizzani, Mario Monicelli, Steno, Age, Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Festa Campanile, Rossella Falk, Van Heflin, Lea Padovani con il principe Filippo Orsini, Giuseppe Ungaretti, Bonaventura Tecchi, Antonio Baldini, Mario Praz, Maria Luisa Astaldi, Paola Masino, Giorgio Vigolo. Per le cronache, quindi, «il punto di maggior "fusione" tra letterati e divi», si legge nel «Corriere d'Informazione», «s'è avuto quando per esigenze cinematografiche Ungaretti»¹²² abbraccia Rosanna Schiaffino. «I legami fra cinema e letteratura» possono, d'altra parte, «significare spesso un successo editoriale e

¹¹⁹APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 22 gennaio 1960.

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ Ivi, 26 gennaio 1960.

¹²² «Due 'rapate' al cocktail», in *Corriere d'informazione Milano*, 1 febbraio 1960.

cinematografico» ed «è giusto perciò che il film e il libro si tengano per mano nel grande incontro davanti al pubblico»¹²³.

Per questa indovinata «formula di letteratura e cinema» i costi ammontano complessivamente, stando a un preventivo manoscritto da Bompiani, a 736.000 lire per De Bernart e a 997.958 per l'editore: un conto che, tra l'altro, si rivelerà essere ancora più salato per la casa editrice milanese¹²⁴.

1.1.3. Lo faccio solo se l'organizza Mauri

Il tandem pubblicitario "Bompiani-De Laurentiis", come definisce Mauri la collaborazione, sortisce da subito «un buon effetto». Risale, infatti, al 5 febbraio la notizia di una telefonata al direttore della sede romana della casa editrice da parte del Dr. Bini. Il regista del film *Il bell'Antonio*, tratto dall'omonimo romanzo di Vitaliano Brancati pubblicato da Bompiani nel 1949, chiede infatti la collaborazione pubblicitaria di Bompiani «per aumentare il prestigio del film col nome di Bompiani e del romanzo»¹²⁵.

La proposta del produttore interessa in questo caso soprattutto il piano di lancio nazionale del film e si chiede cioè per la prima, che si terrà il 20 febbraio al cinema Corso di Roma, di decorare l'atrio della sala cinematografica con le edizioni del libro e con eventuali stampati; lo stesso vale anche per il Manzoni (o per il Capitol) di Milano. Le trattative, a questa altezza temporale, risultano comunque già avviate: l'Arco Film ha provveduto a inserire «sulla pellicola» e «in tutto il materiale di propaganda» la didascalia «edito da etc...». In cambio della collaborazione editoriale, che prevede da parte dell'editore anche l'ideazione di fascette da apporre al volume (probabilmente già in lavorazione), l'inoltro di notizie ai giornali in cui Mauri «ha via libera» e l'organizzazione di comune accordo di un cocktail, viene offerto anche il materiale fotografico del film, la presenza degli attori a Milano e l'invio di notizie alla stampa focalizzate «sul Brancati-Bompiani e... i nomi più autorevoli del cast etc...».

Il 12 febbraio si hanno quindi informazioni ancora più precise sulla programmazione della prima, progettata per il 24 o per il 29 febbraio a Milano presso il cinema Apollon (il cui atrio si presta ad essere addobbato con libri di Brancati) e per inviti: l'evento sarà intitolato a

¹²³ "Roma: cocktail Jovanka", in *Caleidoscopio Ciac*, 4 febbraio 1960.

¹²⁴ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 4 febbraio 1960.

¹²⁵ Ivi, 5 febbraio 1960.

Brancati e si prospetta in aggiunta un eventuale intervento dello stesso Bompiani o di altri astanti prima della proiezione del film.

Tra i possibili ospiti di Bini vi sono dunque: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Gerard Blain, Rina Morelli (se si vuole), il regista Bolognini, lo sceneggiatore, amico di Brancati, Gino Bisentini, Pier Paolo Pasolini, Sandro De Feo (rimborsato per il viaggio da Milano dal produttore) ed Ercole Patti. Spetta dunque alla casa editrice contattare: «autorità, letterati lombardi, gente chic, il cinema». Occorre inoltre fare in modo che presenzino alcuni cinegiornali di Milano (come Guido Vergani), la televisione, i giornalisti e i fotografi. Viene abbozzato, infine, anche un biglietto d'invito simile a quello per il cocktail di *Jovanka*¹²⁶.

Per *Il bell'Antonio*, ciononostante, Valentino Bompiani decide «di tenere le trattative su di una linea di prudenza». L'editore infatti dà il suo benestare alla distribuzione dei volumi e all'eventuale visione privata del film ai librai (prassi più volte impiegata in questi casi) e a «ottenere che nella presentazione del film sia richiamato il nome dell'editore»¹²⁷. Al di là di ciò, Bompiani è contrario a orchestrare la prima su inviti a nome della casa editrice: a suo dire infatti «il film metterà l'accento sulla parte scabrosa a detrimento dei valori strettamente letterari»¹²⁸.

Mauri provvede, per questa ragione, a visionare il film e la negoziazione per la prima, data «la buona qualità della pellicola»¹²⁹, procede comunque. «Parlando con Bini» si pensa persino alla disposizione degli invitati all'interno del Cinema Apollo, dalla capienza di 1.200 persone: «la gente di riguardo deve trovar posto in galleria e gli altri in platea. Ci vuole un segno distintivo sul biglietto [...]. Gli attori [...] staranno su, in prima fila». Vengono (tramite un certo Dr. Corso) convocate istituzioni mentre le Messaggerie assorbono sulla carta 500 posti. Dagli abbonati della Scala, poi, si cerca di reperire indirizzi aggiuntivi, mentre ad Adriana Aureli «del giro di Albert Chantre» spetta il compito di portare bella gioventù. Non solo il foyer, infine, sarà decorato con i libri di Brancati, i volumi «dovranno essere messi in mano anche agli attori al momento opportuno»¹³⁰.

A pochi giorni dall'evento ogni cosa dunque risulta essere pronta ma, come forse prospettato da Bompiani, anche per *Il bell'Antonio* «le operazioni di *publicity* contestuali al lancio del film» si intersecano «con la più complessa questione del sequestro delle pellicole»¹³¹. Il

¹²⁶ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 12 febbraio 1960.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Ivi, 18 febbraio 1960.

¹³⁰ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 18 febbraio 1960.

¹³¹ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 50.

2 marzo 1960 Bini è in attesa del visto e non ha alcuna sicurezza sul da farsi «dato che l'arbitro della censura, anzi di Macrì in persona, è assoluto»¹³². Qualora il produttore ottenga l'autorizzazione a procedere, per evitare il pagamento di mezzo milione di penale alla sala, i cinema (avvisati per mezzo telegramma) proietterebbero – probabilmente senza apportare alcuna modifica – tre ore dopo la pellicola. La prima di gala in queste condizioni è impensabile ma, in linea con la prassi prevista in questi casi¹³³, si cerca comunque di tamponare parzialmente il problema richiedendo a Del Duca, alla Variety e alla E.C.I di lasciare entrare gratis chi sia in possesso del biglietto. Ai librai, inoltre, viene comunque riservata una proiezione privata del film, prima che la pellicola passi nelle sale di seconda visione, a Roma e a Milano. Proprio in quei giorni gli addetti alle vendite dei volumi stanno togliendo dalle vetrine delle librerie il materiale fornito: il libro di Brancati è esaurito e occorre mettere fretta alla ristampa¹³⁴.

1.1.4. “I libri per il cinema” Bompiani

Nonostante le problematiche sopraggiunte per la promozione del *Bell'Antonio*, Mauri sembra essersi comunque creato una certa fama tra gli industriali del cinema. Oltre alle informazioni relative ai tandem messi in atto per *Jovanka* e per il film diretto da Bolognini vi sono, negli anni successivi, note riguardanti ulteriori richieste di collaborazione, alcune delle quali chiamano direttamente in causa la novellizzazione.

Passando quindi velocemente in rassegna i casi simili a quelli appena visti, vi è innanzitutto nell'aprile 1961, la proposta di Carlo Ponti di concertare una campagna pubblicitaria congiunta per *La noia*¹³⁵. Nonostante però la buona volontà, anche da parte dell'editore, di concludere l'affare¹³⁶, le contrattazioni si interrompono in concomitanza di alcuni attacchi mediatici a Moravia e dei conseguenti problemi legali¹³⁷. Suscitando «le rimostranze telefoniche di un certo Avv. Mattia interessato alla Produzione», viene sospesa anche

¹³² APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 2 marzo 1960.

¹³³ In merito alla riorganizzazione del processo di promozione nei casi di sequestro, si veda nuovamente Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 51.

¹³⁴ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 1 (Corrispondenza con il presidente dal 1.2.58 al 30.9.60), 8 marzo 1960.

¹³⁵ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30.9.60), 28 Aprile 1961.

¹³⁶ Ivi, 5 maggio 1961. L'affare si sarebbe dovuto concludere il 16 o 17 maggio con l'arrivo a Roma di Bompiani. Non vi sono tuttavia notizie ulteriori su questa negoziazione.

¹³⁷ Ivi, 21 settembre 1961.

l'organizzazione del «magro cocktail» atto a «nobilitare» *Il magnifico cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964): Moravia ha trovato infatti «il film volgarissimo»¹³⁸ e per mantenere fede agli impegni presi ci si limita a programmare un particolare allestimento delle vetrine delle librerie.

Degna di nota, poi, è l'idea del dott. Quinzi, cugino di Franz Di Biase e direttore di un cinema d'Essay, di un evento, da inserire nel «ciclo di manifestazioni “cultura e cinema» (a cui partecipa anche Mondadori con una serata per Chaplin) durante il quale si vuol proiettare una copia integrale – scena del “funeralino” inclusa – de *L'oro di Napoli* (V. De Sica, 1954), film oramai introvabile. La formula prevista da Quinzi, pur chiamando in causa la filiera a livello dell'esercizio, è sempre la medesima: intervento di Vittorio De Sica, di Moravia o di Zavattini prima del film; ingresso per invito e presenza di attori e personalità della cultura; esposizione delle opere di Marotta nel foyer del cinema teatro e partecipazione di cinegiornale e televisione. All'editore si chiede perciò lo sforzo organizzativo, l'affitto della sala, il recupero della pellicola da Parigi nonché un contributo di 150.000-200.000 lire. L'Aiace Film, da cui dipende il cinema, conferirebbe a Bompiani la targa del cinema D'Essay¹³⁹ e in occasione della “Serata Marotta” si prospetta inoltre di pubblicare un «giornaletto» a supplemento della rivista «Cinema d'Essai»¹⁴⁰, con testi girati dalla stessa casa¹⁴¹.

All'incirca un anno dopo, in concomitanza dell'uscita del film *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965), viene invece avviata una ristampa con fascettone dell'omonimo libro di Pirro, il quale si premura di far «proiettare il film oltre che a tutti i librai anche a un buon numero di edicolanti»¹⁴². Stando a un documento contabile del 14 febbraio 1969, vengono spediti alla Zebra-Film settecento volumi delle *Soldatesse* in occasione del lancio della pellicola ed è lo stesso sceneggiatore a favorire l'operazione a beneficio del titolare dell'azienda Ergas, il quale malauguratamente gode però «la fama di pessimo pagatore»¹⁴³.

In questa effervescente atmosfera di collaborazioni cine-editoriali nascono dunque, oltre a *Jovanka*, anche progetti più espliciti di novellizzazioni proposti da altri soggetti *above the line* e matura, in ultima istanza, il proposito di Valentino Bompiani di procedere all'ideazione di una vera e propria collana di romanzi-film. Risale, *in primis*, al 9 gennaio

¹³⁸ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 3 (Corrispondenza con il presidente ultima 1963-1966), 13 novembre 1964.

¹³⁹ Ivi, 2 novembre 1964.

¹⁴⁰ Ivi, 13 novembre 1964.

¹⁴¹ Ivi, 11 dicembre 1964.

¹⁴² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 1 settembre 1961.

¹⁴³ Ivi, 14 febbraio 1969.

del 1961¹⁴⁴, la notifica di Mauri relativa a *Viva L'Italia* (Roberto Rossellini 1961). Il direttore comunica nello specifico allo zio di aver visionato, verosimilmente prima dell'uscita, la pellicola e di aver raccolto alcuni materiali tra cui il depliant fatto dalla Cineriz. In ballo sembra quindi esserci un volume celebrativo commissionato dalla casa cinematografica, a produzione di Bompiani. La cosa ciononostante «cade» poiché «la faccia di Paolo Stoppa o quella di Franco Interlenghi non riescono a diventare “storiche”». Viene, in particolare, avvertita una possibile difficoltà nel poter allontanare l'eventuale pubblicazione Bompiani «dalla somiglianza col depliant cinematografico»¹⁴⁵ che fungerebbe, perciò (e la prassi non è isolata) da ipotesto per nuovo libro. È invece nel febbraio del 1965 che Bompiani dispone, su suggerimento di Tomas Milian, di prendere i contatti con Vittorio De Seta per ottenere «il racconto» *Un uomo a metà*, film diretto da De Seta e uscito nel 1966: «questo giovane regista», dicono a Bompiani, è infatti «letterariamente molto dotato».¹⁴⁶ Rinvenuto in realtà il copione del film, Mauri invia il proprio parere a Bompiani: «per essere una sceneggiatura è ben scritta, ma a me non pare ancora un libro. Non è nato, come il romanzo di Ottieri, con l'occhio alla duplice funzione letteraria e cinematografica»¹⁴⁷.

A parte un timido tentativo con Marco Vicario, dovuto soprattutto a un'iniziativa personale di Mauri¹⁴⁸, simili negoziazioni tornano nuovamente ad intensificarsi a ridosso dei processi di ristrutturazione dell'azienda che porteranno all'assorbimento, nel 1972, da parte della IFI (finanziaria della FIAT) di Bompiani, Fabbri, ETAS e Sonzognò e dunque di un'ulteriore ottimizzazione «delle risorse tecniche, della promozione e della distribuzione»¹⁴⁹. Nel luglio 1971, il nuovo consulente editoriale Enrico Filippini comunica infatti a Tonino Guerra di aver letto la sceneggiatura del film su Mattei, con buona probabilità precedentemente inviata dallo stesso autore:

Bompiani ha avuto un'idea che è ancora migliore (scusami): fare una collanina di libri brevi in cui si pubblicano testi che non sono sceneggiature, ma che sono il racconto di ciò che il film o l'originale televisivo propongono visivamente.

¹⁴⁴ Ovvero prima dell'uscita ufficiale del film avvenuta il 27 gennaio 1961.

¹⁴⁵ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 10 febbraio 1961.

¹⁴⁶ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 3 (Corrispondenza con il presidente ultima 1963-1966), 24 febbraio 1965. Il volume *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione* di Filippo M. De Sanctis viene pubblicato nel 1966 da Cappelli.

¹⁴⁷ Ivi, 17 maggio 1965.

¹⁴⁸ In una comunicazione del 13 luglio 1966 Mauri sostiene nello specifico che Marco Vicario «sta girando il suo film [probabilmente *Il grande colpo dei sette uomini d'oro*]. Gli ho scritto richiedendo, se esiste, il suo romanzo». Cfr. APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 3 (Corrispondenza con il presidente ultima 1963-1966), 13 luglio 1966.

¹⁴⁹ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., p. 206.

Non so se, così succintamente, mi sono spiegato. Saresti disposto a cavare dalla sceneggiatura un racconto di un centinaio di pagine? E che potesse uscire quando uscirà il film?¹⁵⁰

La risposta di Guerra non è però delle più positive:

Caro Filippini,

la vostra idea, può essere un'idea. In America, mi pare che si faccia. In Italia la cosa è molto più complessa. Prima di tutto gli autori noti (parlo dei registi) desiderano pubblicare la sceneggiatura completa e stai tranquillo che ci son diverse "collane" che richiedono la sceneggiatura con insistenza. Secondo: se si vuole trasformare la sceneggiatura in racconto ci vuole un contratto col produttore il quale in effetti, è il proprietario della sceneggiatura. Ma il produttore non se la sentirà mai di fare uno sgarbo al regista e mettere sul mercato "qualcosa" che, in sostanza, è diverso dal film fatto. Terzo: scrivere cento pagine, riassumere insomma è un lavoro duro e impegnativo che in pochi accetterebbero di fare.

Comunque, nonostante i miei forti dubbi, è probabile che riusciate a combinare. So che Berto è uscito con l'Anonimo Veneziano. Com'è andato?

Saluti sinceri

(l'uomo per voi potrebbe essere Zavattini).¹⁵¹

Difronte a un'offerta simile avanzata plausibilmente per *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) da Bompiani in persona, il 7 agosto del 1972 non è di parere diverso Federico Fellini:

Caro Bompiani,

La ringrazio della sua lusinghiera offerta di pubblicare un libro per la Sua Casa Editrice. Io non so, se quest'ultima sceneggiatura scritta con Tonino Guerra sia "bellissima", come Lei generosamente la definisce; è una sceneggiatura come le altre: cioè del materiale letterario, che serve soltanto come base di partenza per il film.

Lei, forse sa che esiste una collana diretta da Renzi, per la Casa Cappelli, che pubblica da anni sceneggiature cinematografiche; a tutt'oggi io non ho un vero impegno né con Renzi, né con Cappelli, tranne quello determinato da un rapporto di amicizia e di abitudine.

¹⁵⁰ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, 23 luglio 1971.

¹⁵¹ Ivi, s.d.

Non so cosa dire: mi piacerebbe cambiare e vedere un libro diverso, però mi rincresce deludere degli amici. Come facciamo? Lei non ha occasione dopo Ferragosto di passare per Roma? Vediamoci; ne parliamo a voce.

Mi sarà gradito incontrarLa, caro Bompiani e vedremo che succede.

A questa altezza cronologica, dunque, si direbbe essere principalmente Cappelli a curare gli interessi di legittimazione, e verosimilmente di «compensazione»¹⁵², dell'industria cinematografica con la già menzionata collana «Dal soggetto al film», i cui volumi non a caso, sembrano, e lo nota anche Pio Baldelli in un saggio dedicato ai libri, talvolta «editi dagli uffici di pubblicità»¹⁵³ delle case produttrici.

«Il testo da vedere più che da leggere»¹⁵⁴ di *Amarcord* (ossia, molto probabilmente, il trattamento della pellicola) viene, in ogni caso, pubblicato da Rizzoli nell'agosto del 1973. Nello stesso anno anche il progetto dei «libri per il cinema» Bompiani dà i suoi primi frutti grazie alla collaborazione di Giuseppe D'Agata. Nella scrivania del curatore della collana giungono le sceneggiature di *Sesso matto* (Dino Risi, 1973), di due western di Sergio Leone – *Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1965) e *C'era una volta il west* (Sergio Leone, 1968)¹⁵⁵– e «la sceneggiatura di un film di Comencini» (molto probabilmente di *Mio Dio come sono caduta in basso*, film uscito nell'ottobre del 1974) che il regista è disposto a trasformare «in un vero e proprio romanzo»¹⁵⁶. Tra il 1973 e il 1974 vengono tuttavia pubblicati esclusivamente i romanzi *La grande abbuffata* di Marco Ferreri e Raphael Azcona (dal film omonimo del 1973 diretto da Ferreri), *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri e Ugo Pirro (dal film omonimo del 1973 diretto da Petri), *Le cinque giornate* di Dario Argento e Nanni Balestrini (dal film omonimo del 1973 diretto da Dario Argento), *Romanzo Popolare* di Age, Scarpelli e Monicelli (dal film omonimo del 1974) e la traduzione della *novelization La stangata* (G. R. Hill, 1973), scritta da Robert Weverka. Come si evince dai contratti di cessione dei diritti relativi ai volumi, documenti che vengono firmati da sceneggiatori e registi, la realizzazione di questi romanzi-film si deve però verosimilmente a iniziative private, all'indomani di un alquanto discusso «boom di romanzi-film»¹⁵⁷ a opera di sceneggiatori.

¹⁵² Cfr. in merito Leonardo Quaresima, *La voce dello spettatore*, cit., p. 32.

¹⁵³ Pio Baldelli, «A proposito di una collana cinematografica», in *Letterature moderne*, n. 6, 1958, p. 763.

¹⁵⁴ F. Fellini, T. Guerra, *Amarcord*, Milano, Rizzoli, 1973, sovraccoperta.

¹⁵⁵ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 98, fasc. ACEB, 26 novembre 1973.

¹⁵⁶ Ivi, 17 ottobre 1974.

¹⁵⁷ Fernaldo Di Giammatteo, «Visto che bel film? Ne farò un romanzo», in *Tuttolibri*, n. 47 (4 dicembre 1976), p. 14.

I.1.5. “Il romanzo che è un film. Il film che è un romanzo”. Impulsi e commistioni (non solo strategiche) nel campo dell’editoria cinematografica

In questi paragrafi, si è voluto asserire in generale delle strategie commerciali che, messe in campo dall’industria cinematografica nel settore editoriale, motivano plausibilmente la pubblicazione di alcuni romanzi-film. Si ha avuto però modo di verificare, a partire dalla documentazione conservata da Valentino Bompiani, anche come De Laurentiis, Bini, Ponti, la Cineriz ecc. concretizzino le loro politiche di legittimazione culturale (soprattutto per i film d’autore)¹⁵⁸ agendo o investendo a vari livelli sulla filiera editoriale. È questione certo di un ridotto numero di congiunture cine-editoriali riguardanti esclusivamente Bompiani, ma ciononostante è possibile comunque riscontrare che, a conti fatti, le modalità delle collaborazioni sono più o meno sempre le medesime. In luogo di romanzi dai cui vengono tratti film, vi è invero un contatto preventivo (verosimilmente a livello della pre-produzione) per concordare o perfezionare (qualora ciò compaia nel contratto di cessione dei diritti) la menzione del film e della specifica edizione nei titoli di testa della pellicola e nei svariati mezzi pubblicitari dei due prodotti. Qualora, poi, vi sia la anche la volontà dell’editore (e occorrerà ricordare in tal merito le numerose proiezioni ai cui assistono Mauri o altri collaboratori della casa editrice per verificare la qualità del film) il produttore può provvedere a fornire materiali cinematografici da utilizzarsi in vari modi, indicazioni per la creazione di fascette da apporre alle ristampe nonché persino programmare proiezioni private per i librai. Si possono organizzare, inoltre, di comune accordo, eventi dedicati ai volumi e/o richiedere il supporto di romanzi (o di letterati, di esponenti della cultura) durante la prima della pellicola.

Le medesime prassi subentrano, come si è visto, anche nel processo produttivo del peculiare romanzo-film *Jovanka* e non è difficile immaginare che qualcosa di simile si verifichi anche per «Il romanzo che è un film. Il film che è un romanzo» tratto da *I due nemici* o per *Menage all’Italiana*, pellicole prodotte sempre da De Laurentiis. Lo *step* di negoziazione per i richiami, poi, vige senz’altro per il volume *Amarcord*, data anche la vicinanza delle due case editrici, ed è possibile, come si vedrà, reperire documenti simili, concernenti, per esempio,

¹⁵⁸ Sull’eccezionalità della campagna pubblicitaria di *Jovanka* si veda quanto sostiene Enrico De Bernart: «Le famose “trovate”, di moda nel campo della pubblicità cinematografica, non si addicono a questo film, così come non andavano bene per “La grande guerra” che ci ha costretto a investire gran parte del nostro tempo nel discutere proposte e idee che, in definitiva, sono state scartate». Cit. in Enrico Rossetti (a cura di), *Jovanka e le altre*, cit., p. 185.

gli accordi per i lanci abbinati delle traduzioni di romanzi-film gestite dall'Agencia Letteraria Internazionale.

Tuttavia, quanto si è voluto soprattutto evidenziare nel presente capitolo è l'inedita funzione legittimante che sembrerebbe investire la novellizzazione, un genere da sempre caratterizzato da una fama a dir poco discutibile. Una tale peculiarità comporta, inoltre, un'ulteriore considerazione poiché più che un "impulso" ai cineromanzi, per riprendere le considerazioni iniziali di Giannini da cui si è partiti, si può riscontrare una certa analogia logistica di romanzi-film, ristampe *ad hoc* di opere che originano adattamenti cinematografici, sceneggiature, trattamenti ecc., vicinanza che, per giunta, può talvolta suscitare, come si è d'altra parte visto, episodi di rivalità commerciale non solo con la pellicola, ma anche tra pubblicazioni:

Spiega bene a Moravia che la pubblicazione del volumetto con la sceneggiatura e le foto, significherebbe mettere in vendita il fumetto della *Ciocciara* con la conseguenza che si fermerebbero le vendite del volume e che tutti crederebbero di aver letto il libro che, tra l'altro, è diverso nell'intreccio¹⁵⁹.

Nel prossimo capitolo si potrà appurare che, nonostante suddetta rilevata promiscuità, non mancano, da parte degli industriali del cinema, tentativi di operare una maggior stratificazione dei vari prodotti editoriali. Tuttavia, nei casi esaminati, e in un'ottica di editoria industriale, al di là dei livelli di lingua e di stile, la fisionomia strutturale di queste particolari novellizzazioni dei primissimi anni Sessanta, si direbbe farla da padrone essendo, in buona sostanza, una questione di «libri», la cui presenza, e non necessariamente l'acquisto o la lettura, contribuisce potenzialmente a conferire una certa «aura culturale»¹⁶⁰ alle pellicole in risposta alle esigenze del consumatore del periodo nonché di quel complessivo vagheggiamento di comportamenti caratterizzanti gli *status symbols* sociali più elevati che contraddistingue lettori e spettatori.

¹⁵⁹ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 13 settembre 1960.

¹⁶⁰ Alberto Cadioli, *L'industria del romanzo*, cit., p. 63.

Capitolo 2. *Media apparatuses*

1.2.1. La linea Titanus dagli anni Cinquanta fino alla chiusura del ramo produttivo: politiche ed espansioni in altri settori

Come si è anticipato al termine del precedente capitolo, risalendo la filiera produttiva dei romanzi-film si possono talvolta riscontrare strategie commerciali maggiormente stratificate, tra l'altro in un periodo, ossia i primi anni Sessanta, in cui non si ricorre, sia in ambito cinematografico (e in particolare nel campo del marketing) che in campo editoriale, a strumenti atti a fornire puntuali indici di mercato.

Il caso della collana «I grandi romanzi del cinema» che costituirà il fulcro di queste pagine è primariamente interessante in quanto collocabile all'interno di una ricchissima attività editoriale verosimilmente condotta dalla Titanus. All'interno dell'ampia offerta di riviste e prodotti librari, i romanzi tratti dalle pellicole prodotte e/o distribuite dalla casa capitanata da Goffredo Lombardo, ricoprono infatti, un ruolo duplice e mirato nonché, per certi versi, affine alla linea produttiva tripartita promossa dall'azienda negli anni Cinquanta e Sessanta. I volumi in questione, inoltre, daranno modo di appurare come Lombardo, per portare avanti questo genere di «politiche supplementari», non si limiti a instaurare passeggere collaborazioni con figure attive a vari livelli (anche internazionali) nel mercato editoriale. Similmente alle Edizioni Lanterna Magica di Roma che, nel periodo aureo del cinefotoromanzo pubblicano «Cineromanzo gigante» e «Cineromanzo per tutti» e fungono, così facendo, da «*media apparatuses*»¹⁶¹ di Dino De Laurentiis, le Edizioni Cronograph/FM risultano essere assimilabili a una sorta di *longa manus* di Lombardo. L'attività di questo editore, invero, al pari di altre *private presses* italiane¹⁶², nasce dallo stabilimento Arti grafiche Chronograph: una componente del complesso industriale della Titanus.

Di seguito, dunque, si provvederà a fornire una panoramica complessiva delle strategie produttive che caratterizzano l'attività cinematografica della major italiana sotto la direzione di Lombardo e che trovano il loro corrispettivo, come si argomenterà poi, anche nel campo dell'editoria. Si riserverà, inoltre, spazio a quelle iniziative che, sin dalla gestione di Gustavo Lombardo, denotano una certa abilità nell'utilizzare media diversi per assecondare logiche imprenditoriali e per incrementare la solidità aziendale. Nei paragrafi successivi, quindi, si proporrà una disamina più approfondita della Cronograph S.p.A. e della sua attività di

¹⁶¹ Paola Bonifazio, *The Photoromance*. cit., p. 65.

¹⁶² Claudia Tavella, «Stamperie private in Italia: fra tradizione e modernità», in *Fabbrica del libro*, n. 1, 2012, pp. 6-13.

stamperia nel settore editoriale. Si provvederà, poi, a ricostruire e ad esaminare, attraverso la documentazione d'archivio, l'insieme articolato di politiche che plausibilmente motivano la pubblicazione delle riviste e dei volumi redatti dalle Edizioni Cronograph/FM, per concentrarsi, al termine del capitolo, prevalentemente sui romanzi-film tratti dalle pellicole *Cartouche* – coproduzione italo francese diretta da Philippe de Broca (1962) e distribuita dalla Titanus – e sul romanzo basato su *Sodoma e Gomorra* (Robert Aldrich, 1962): film prodotto dalla compagnia, in parte responsabile della crisi finanziaria che colpirà l'azienda nei primi anni Sessanta.

Incominciando, allora, col menzionare alcuni cenni storici concernenti la major italiana¹⁶³, si può ricordare, in primo luogo, che gli anni Cinquanta segnano per la Titanus l'inizio di un momento florido. Dopo, infatti, alcuni anni di sospensione dell'attività produttiva, periodo durante il quale la casa si dedica soprattutto alla distribuzione, l'arrivo di Goffredo Lombardo, che conquista il vertice dell'azienda a seguito dell'apprendistato col padre, dà il via alla ripresa e all'incremento dei ritmi produttivi della casa. È *Catene* (Raffaello Matarazzo, 1949) il primo film ad essere realizzato dal produttore in collaborazione con la Labor Film, pellicola che diviene uno dei maggiori successi della stagione 1949-1950 e a cui seguiranno le altrettanto fortunate realizzazioni matarazziane *Tormento* (1950) e *I figli di nessuno* (1951), produzione interamente gestita da Goffredo dopo la morte del padre avvenuta in quell'anno. Gli anni successivi sono quindi caratterizzati da un piano di espansione strutturale dell'azienda, che prevede sia il rinnovo dell'esistente che l'acquisizione di nuovi stabilimenti nonché l'acquisto, a livello dell'esercizio, di nuove sale. In concomitanza dell'aumento del volume produttivo (nel 1952 si tocca il numero di sette film Titanus), si profila inoltre, «l'evidente volontà di diversificare i film per ambizioni, pubblico di riferimento e impegno produttivo»¹⁶⁴. A questa altezza temporale, è infatti già riscontrabile, nelle produzioni lombardiane, quella «pianificazione produttiva [...] articolata su tre strati» che rappresenterà un punto di riferimento costante nell'attività della casa cinematografica, «anche nel settore distributivo»¹⁶⁵. I film diretti da Matarazzo, che vantano la presenza di divi famosi e le «operazioni più sofisticate come i film di De Filippo» costituiscono, invero, il «livello mediano». Vi sono poi produzioni di «livello inferiore» (*Menzogna, Il tallone di Achille, È arrivato l'accordatore*), ossia film comici o riconducibili

¹⁶³ Sulla Titanus si vedano almeno: Francesco di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia, Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013; Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli (a cura di), *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Coliseum, Milano 1986 e Guido Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1986.

¹⁶⁴ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 49.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 49-50.

ai melodrammi diretti da Matarazzo interpretati da attori provenienti dal varietà poco conosciuti. Il livello più alto è invece occupato da pellicole come *Il cappotto* (Alberto Lattuada, 1952) o *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1951), «dirette da registi che si sono già assicurati un certo prestigio»¹⁶⁶ e mirate a conseguire un certo riconoscimento internazionale.

A partire dal 1953 la Titanus incomincia a produrre in compartecipazione con partner europei e risale inoltre al medesimo anno l'uscita di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), film che segna l'inizio della nota serie di commedie di successo. Si possono poi segnalare, per quanto d'interesse, alcune sperimentazioni della casa come il film-rivista (*Tarantella napoletana, Attanasio cavallo vanesio*), il documentario dedicato alla vita subacquea *Africa sotto i mari* (Giovanni Roccardi, 1953) o *Il sole negli occhi*, prima regia di Pietrangeli. Sono quindi collocabili in quegli anni, anche gli esordi in altri settori della casa cinematografica: stando alla visura camerale della Cronograph S.p.A, il 26 marzo 1953 è infatti la data della costituzione dello stabilimento con sede in Via Tiburtina 1180, attivo «nell'industria delle arti grafiche ed affini, e cioè tipografia, fotoincisione, offset, fotolito, rotocalco»¹⁶⁷. Nel 1954, inoltre, viene avviata la produzione discografica con le Edizioni Musicali Titanus, che pubblicano «spartiti di colonne sonore dei film della casa» o «di brani di musica leggera contemporanea come le canzoni del Festival di Sanremo e del Festival della canzone napoletana»¹⁶⁸, e che a partire dagli anni Sessanta saranno accompagnate da un'etichetta discografica. Lo stesso anno, infine, Lombardo annuncia di avere in cantiere una serie di progetti con le majors, *Mio figlio Nerone, Goya, Sodoma e Gomorra e La sposa bella*, produzioni che, tuttavia, accumuleranno un notevole ritardo.

In risposta alla crisi del 1956, e al fine di «dare visibilità ai singoli prodotti»¹⁶⁹, Lombardo procede a farsi promotore di una riformulazione della strategia tripartita peculiare, fino a quel momento, delle sue produzioni. Le *Tre direttrici convergenti per il cinema italiano e mondiale*, proposte in una conferenza dell'Unione nazionale produttori, prevedono, nello specifico, «un piano interno» centrato sulla «salvaguardia delle più gelose tradizioni del cinema» alla tutela dei rapporti con «i più qualificati artefici» dei film e che impone, inoltre, l'attenzione per i nuovi talenti; «un piano europeo» focalizzato sulla produzione di livello

¹⁶⁶ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., pp. 49-50.

¹⁶⁷ Come riportato nella visura storica della società "Cronograpu – Società per azioni". Nel Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni del 18 giugno 1953 (fascicolo 23°) si può inoltre trovare conferma che l'azienda viene istituita da «Lombardo dott. Goffredo fu Gustavo, industriale [...], Scarpati dott. Giovanni di Umberto, industriale e Avalle dott. Michele di Felice, pensionato».

¹⁶⁸ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit, p. 58.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 54.

medio «alla cui copertura sia indispensabile l'apporto di almeno un gruppo di mercati» e infine «la strada nel mondo americano»¹⁷⁰ destinata, alla luce del successo di *Guerra e pace* (King Vidor, 1956), alla realizzazione di film spettacolari e di risonanza internazionale. Nella realtà dei fatti le cose procedono in modo assai differente. *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956) viene presentato nei termini di primo esemplare della «politica del basso costo» divulgando, come appunta Di Chiara, «un costo di realizzazione inferiore»¹⁷¹ per attirare l'attenzione della stampa. Si tratta comunque di un successo e, con alcune variazioni rispetto agli intenti promulgati, la Titanus, alla fine degli anni Cinquanta, torna ai ritmi produttivi antecedenti alla crisi nonché a presentare una diversa differenziazione delle sue uscite. È invero riscontrabile un impegno sia sul piano spettacolare (*La battaglia di Maradona*, Jaques Tourner, Bruno Vailati e Mario Bava, 1959) e del peplum (*Romolo e Remo*, film diretto da Sergio Corbucci nel 1961), sul cinema di maggior spessore artistico-culturale (si veda per esempio *Estate Violenta* di Valerio Zurlini) e su una serie di “superspettacoli d'autore, ossia *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960) e *Il gattopardo* (Luchino Visconti, 1963). Per quanto concerne il livello basso, occorre segnalare, quindi, «l'operazione giovani autori», tentata dal produttore italiano sulla scia dei successi della francese *nouvelle vague*. La strategia prevede, in buona sostanza, l'irrobustimento dei quadri dei giovani autori al fine di produrre un «film ideale», caratterizzato dall'«armonico incontro dei fattori artistici e commerciali»¹⁷² e, allo stesso tempo, l'appoggio all'internazionalizzazione del cinema italiano (alla luce anche degli accordi stretti con la Pathé e la MGM). Questo nuovo corso sposato dalla Titanus, nonostante l'emulazione più o meno dichiarata da parte delle altre majors italiane, non dà però gli esiti sperati. I costi altissimi di realizzazione di *Il gattopardo* e *Sodoma e Gomorra* getteranno la casa cinematografica in crisi finanziaria, costringendo Lombardo a chiudere, nel 1964, il ramo produttivo.

I.2.2. Cronograph S.p.A. Una private press Titanus

I successi della Titanus si devono, come si è visto, a un ricco e direzionato programma commerciale che perdura, seppur con alcune variazioni, per tutti gli anni Cinquanta. La

¹⁷⁰ Goffredo Lombardo, “Tre direttrici convergenti per il cinema italiano e mondiale”, in *Cinemundus*, (agosto 1956).

¹⁷¹ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 57.

¹⁷² Callisto Cosulich, “Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X. 1960/1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, p. 483.

riuscita delle formule produttive, tuttavia, si deve anche all'apporto dell'Ufficio stampa della casa. Diretto da Carlo Albero Balestrazzi e «suddiviso in quattro settori (Servizio radio-tv, Servizio stampa, servizio artistico e Servizio controllo)», questo organo gestisce il lancio dei film «attraverso la creazione dei manifesti pubblicitari e di flani da pubblicarsi sui giornali di categoria, ma a volte anche mediante campagne più sofisticate», come concorsi a premi. Attorno agli anni Cinquanta, vi è dunque la messa a punto di «operazioni pubblicitarie più complesse, che mirano a promuovere congiuntamente i propri film e il proprio marchio»¹⁷³ ed è assimilabile a queste attività la *brochure Questa è la Titanus*, pubblicata il 18 giugno 1955.

L'opuscolo, che riporta in apertura un ritratto di Gustavo Lombardo (disegnato verosimilmente dai pittori dello Studio Favalli), è dedicato alle «7 attività della Titanus» ossia *Produzione, Stabilimenti di posa, Stabilimenti di doppiaggio, Noleggio, Relazioni con l'estero, Esercizio cinema* e «*Cronograph*». Afferenti direttamente alla Direzione Generale della casa, le Arti Grafiche «Cronograph», a differenza dell'Ufficio Edizioni Musicali che ha sede in Via Sommacampagna 28, sono collocate in una sede distaccata, situata, come si è detto, in Via Tiburtina 1180 ossia nella «nuova Zona Industriale di Roma» su un'ampia area di 6000 mq. Come si legge nell'estesa descrizione fornita nel fascicolo, lo stabilimento Cronograph della Titanus viene aggiunto al complesso industriale allo scopo di perseguire «il programma che vuole portare questa grande Casa di Produzione al livello delle più moderne organizzazioni similari mondiali»¹⁷⁴. L'istituzione di un settore grafico all'interno dell'azienda consente infatti alla compagnia «una sempre più completa indipendenza oltre a una più esauriente risposta alle sue esigenze tecniche»¹⁷⁵. Lo stabilimento (per il quale la Titanus ha realizzato impianti per l'approvvigionamento di acque, per luce e corrente industriale, per il riscaldamento, per i servizi igienico-sanitari, per il condizionamento dell'aria e per i servizi antincendio) viene presentato come un luogo «tra i più moderni e razionali nel suo genere» e dà lavoro a circa un centinaio di operai «in massima parte specializzati»¹⁷⁶.

Come si evince, quindi, dall'organigramma riportato nel libretto, si tratta di una struttura complessa attrezzata per due differenti procedimenti di stampa e cioè per la stampa rotocalco – invenzione tecnica notoriamente responsabile della nascita del «valore estetico della fotografia stampata»¹⁷⁷ grazie a un diverso metodo di distribuzione degli inchiostri e a un

¹⁷³ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 84.

¹⁷⁴ Ufficio Stampa e Pubblicità della Titanus (a cura di), *Questa è la Titanus*, cit., p. 29.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 30.

¹⁷⁷ Silvana Turzio, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano 2019, p. 38.

sistema rotante che imprime testo e immagine a partire dalla stessa matrice, che viene utilizzata soprattutto nell'editoria popolare tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta – e per la stampa offset, impiegata anche nella produzione di una più ampia gamma di prodotti e cioè, oltre che per riviste, per cataloghi o libri. Due diverse “Direzioni Tecniche” dunque presiedono alla produzione e a queste ultime afferiscono anche i relativi Uffici Artistici. Nello specifico le attrezzature di cui dispone la Cronograph sono:

Macchina rotocalco a 6 elementi di formato 75 x 112 con taglio, piegatrice e cucitrice incorporati;

Macchine rotocalco ad 1 elemento di formati diversi;

Macchine bicolore offset sino al formato massimo 100 x 140;

Verniciatrice a raggi infrarossi di grande formato;

Verniciatrice Gulaphan a calandra per lavori particolari;

Piegatrice a 5 pieghe;

Cucitrice a catena a 6 stazioni;

Impianti galvani fra cui il Glanz Ballard;

Macchine fotografiche di formato diverso ed impianto completo di gigantografia;

Tirabozze offset tipografico e per veline rotocalco;

Caratteri tipografici di tutte le varietà e grandezze;

Linotype munita di impianto per essere utilizzata in teletype;

Rettificatrice per cilindri di rame;

Pulitrice per cilindri e lastre di rame;

Granitoio per lastre di zinco; Spotassatrice per lastre di zinco;

Armadi asciuga-feltri;

Macchine trasporto lastre e cilindri di rame;

Tagliacarte sino al formato massimo di cm. 154;

Multilith.¹⁷⁸

Si tratta, nell'insieme, di macchine acquistate per far fronte a tutto ciò che concerne, in primo luogo, il materiale grafico relativo all'attività cinematografica. Lo stabilimento sorge infatti dichiaratamente per soddisfare tutte le esigenze relative al corredo pubblicitario di un film, «come manifesti e striscioni in fotolito e cromo, fotobuste, brochures, locandine, guide, ecc. ecc.». ¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ufficio Stampa e Pubblicità della Titanus (a cura di), *Questa è la Titanus*, cit., p. 29.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Tra i prodotti provenienti dallo stabilimento, dunque, si possono primariamente annoverare i materiali promozionali dei film prodotti e distribuiti dalla Titanus. Il marchio “Cronograph” tuttavia è riportato anche in calce a numerose versioni italiane di manifesti di film prodotti o distribuiti da *majors* come la 20th Century Fox (e si vedano a titolo esemplificativo i manifesti di *La tigre*, *Missili in giardino*, *L’angelo azzurro*, *Paese selvaggio*, *Sindacato assassini*, *Il grande spettacolo* ecc...) e la Paramount (la denominazione è per esempio rilevabile nella versione italiana dei manifesti di *Eravamo sette fratelli*, *La conquista dello spazio*, *All’ombra del patibolo*, *Orchidea nera*, *Il balio asciutto*, *Il terrore corre sul fiume* ecc...). Seppur in minor numero, non mancano inoltre testimonianze di ulteriori committenze esterne da parte di altri produttori e distributori, come per esempio MGM (*La bella di mosca*), Euro International Films (*La ribelle del west*), DA. MA Cinematografica (*I misteri di Parigi*), Rank (*La tenda nera*) ecc.

Le produzioni della stamperia non si limitano, però, al settore prettamente cinematografico essendo invero possibile segnalare, restando nell’ambito delle affissioni, la presenza di un cospicuo quantitativo di stampe propagandistiche divulgate, con segnatura Cronograph, per la promozione di particolari slogan o attività del Partito Comunista Italiano e si vedano, a tal proposito, i materiali curati dal P.C.I *Un Miliardo per l’Unità e per il P.C.I sottoscrivete* (1962) *La classe operaia in prima linea* (1963) o il programma della Festa dell’Unità del 1961. Rientrano presumibilmente nell’operato della struttura anche progetti di stampa più corposi riconducibili al partito, come il fotoromanzo *La grande speranza* (1958) e la *drawn novel* *Il destino in pugno* (1959)¹⁸⁰, nonché ulteriori volumi provenienti da altri tipi di committenze ossia il catalogo della XIX Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica del 1958 e quello dell’anno successivo, oppure *l’Enciclopedia illustrata dei ragazzi* a cura di Gennaro Vaccaro, edita nel 1956. Dallo stabilimento marchiato Titanus, infine, escono di per certo alcuni fascicoli¹⁸¹ delle riviste «77. Motivi quindicinali di varietà» (1956-?), «Carosello: periodico di politica, cultura, varietà» (1960-?) e «Motor. Settimanale italiano del motore» (1962-1965?) e in particolare delle testate di fotoromanzi «Polvere di stelle: i fotoromanzi del venerdì» (1957-1962) – rivista corredata, a partire dal 1958 anche di relativi «Albi» – e del periodico in francese «Romances films» (1959-1964).

¹⁸⁰ Sul *drawn novel* (peculiare forma di fotoromanzo con disegni ispirati mondo cinema) e sui fotoromanzi promossi dal PCI si vedano Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019 e Silvana Turzio, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, cit.

¹⁸¹ Data la tipologia dei periodici chiamati in causa e l’incertezza sull’effettivo numero delle pubblicazioni nonché la scarsa conservazione dei fascicoli in questione, non è invero possibile appurare se la stamperia sia stata operativa per tutti i numeri delle testate o se vi sia una qualche variazione del suo ruolo e cioè, ad esempio, se la Cronograph venga accreditata in quanto editrice.

In quanto allo stabilimento, dunque, si può dire essere questione di una grossa mole d'affari. L'azienda Arti Grafiche Cronograph può considerarsi, però, anche una peculiare ed evoluta forma di *private press* italiana, trattandosi in buona sostanza di «un'officina tipografica» la cui guida si deve «a un'unica persona», «dove le attività di editore, grafico e stampatore si fondono» e all'interno della quale nascono «libri a tiratura limitata o talvolta fuori commercio»¹⁸². In merito a questo aspetto, però, è necessario riportare maggiori informazioni sulle Edizioni omonime e vale a dire sulle iniziative più o meno dichiarate di Lombardo-editore.

1.2.3. Edizioni Cronograph/F.M.

In un sollecito di pagamento del 18 maggio 1961 inviato dall'Agenzia Letteraria Internazionale alle “Edizioni Cronograph Riviste mensili Fiera del cinema Mondo Sommerso” di Roma vengono riportati gli estremi inerenti allo stabilimento Arti Grafiche. Se alla luce di ciò dovrebbe essere chiara l'esistenza di una connessione tra queste edizioni, la stamperia Cronograph, la Titanus e, come si avrà modo di vedere, Goffredo Lombardo, essendo questione di una *private press*, e cioè di «un mondo silenzioso, sconosciuto ai più, talvolta confuso»¹⁸³ caratterizzato da una certa fluidità tra le diverse mansioni, non si può essere certi di quando sia stata concretamente avviata questa attività aggiuntiva nel mondo editoriale e quale sia l'effettivo portato produttivo dell'azienda.

Le ricorrenze della denominazione rinvenute, ciononostante, permettono di restituire, seppur in modo plausibilmente parziale, una prima panoramica del catalogo proposto dall'editore. L'Editrice Cronograph, seppur ancora con sede in Via Tiburtina (si trasferirà poi in Via Ravenna 8, zona più centrale di Roma) compare, invero, innanzitutto accreditata sulla serie di cinefotoromanzi «I grandi successi dello schermo» (1956-1960?) «inaugurati dalla Titanus nel 1956 con *Pane, amore e...*»¹⁸⁴. La collana, diretta da Carlo Zamai e redatta da Gabriele Gioggi, data la similarità della veste grafica, prosegue in realtà la serie omonima divulgata a partire dal 1954 dalla romana Editrice Ava, già precedentemente responsabile, con la sua «produzione media» volta soprattutto allo sfruttamento di titoli melodrammatici¹⁸⁵ e suddivisa in quattro diverse collane (oltre a «I grandi successi dello

¹⁸² Claudia Tavella, *Stamperie private in Italia: fra tradizione e modernità*, cit., p. 6.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Giovanni Fiorentino, *Il sogno dell'immagine. Per un'archeologia fotografica dello sguardo. Benjamin, Rauschenberg e Instagram*, Meltemi, Milano 2019, p. 209.

¹⁸⁵ Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta*, p. 284.

schermo», «I grandi amori dello schermo», «I grandi drammi dello schermo» e «I grandi successi dello schermo»), della pubblicazione verosimilmente autorizzata di fotoromanzi tratti da film prodotti o distribuiti dalla Titanus ¹⁸⁶: *Chi è senza peccato* (Raffaello Mattarazzo, 1952), *Bufere* (Guido Brignone 1953), *Caroline Chérie* (Richard Pottier, 1951), *Noi peccatori* (Guido Brignone, 1952), *I figli di nessuno* (Raffaello Mattarazzo, 1951) – nella serie- ; *Pane amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954) e *Maddalena* (Augusto Genina, 1953) – primi tre numeri de «I grandi successi dello schermo». Parimenti, quindi, i cinefotoromanzi editi e stampati dalla Cronograph a partire dalla metà degli anni Cinquanta continuano a basarsi su pellicole prodotte o distribuite dalla compagnia. Il n. 2 del 1956, *La bella mugnaia*, si basa ad esempio sul film omonimo del 1955 diretto da Mario Camerini e distribuito dal produttore, il n. 5 *Difendo il mio amore* è tratto dalla pellicola di Giulio Macchi (1956), prodotta e distribuita dalla Titanus; un discorso simile si può fare in aggiunta per il n. 7 (da *Quando l'amore è poesia* dal film di Mario Zampi, 1956), per il n.8 del 1957 (da *Paris Canaille*, Pierre Gaspard-Huit, 1955), per il n. 15 del 1958 (da *Povere ma belle*, Dino Risi 1957), per il n. 16 del medesimo anno (da *Classe di ferro*, Turi Vasile, 1957).

Per il resto, sebbene non sia possibile disporre di tutti i numeri, si possono comunque reperire numerose ristampe di cinefotoromanzi pubblicati precedentemente dall'Editrice Ava nella collana «I grandi amori dello schermo»: si vedano, in tal merito, il n. 33 del 1958 (*Prigioniero del destino*, tratto da *Montevergine* di Carlo Campogalliani, 1939), il n. 43 del 1959 (*Anna perdonami*, dal film di Tanio Boccia del 1953), il n. 48 del medesimo anno (*La fossa dei dannati*, dal film diretto da William A. Seiter del 1954), e infine il numero 51, sempre del 1959: *Torna*, dalla pellicola diretta da Raffaello Mattarazzo nel 1953 prodotta da Labor Film e Titanus e distribuita da quest'ultima azienda.

Vi è, dunque, da parte delle Edizioni Cronograph, una iniziale predilezione per i successi Titanus e per le produzioni melodrammatiche e a tal proposito si può notare che le pubblicazioni dei periodici non sono quasi mai antecedenti o contemporanee ai film, probabilmente per tener vivo l'interesse e dare il tempo alle pellicole di raggiungere il mercato di profondità. Occorre poi rilevare che, dietro a queste primissime edizioni vigono plausibilmente strategie di sfruttamento intensivo delle pellicole e del relativo corredo promozionale. Se si pensa, invero, che per il numero tratto da *Pane, amore e...* vengono, come nota Giovanni Fiorentino, «messe a regime in maniera fruttuosa» le immagini del

¹⁸⁶ In merito ai rapporti di Lombardo con esponenti della piccola editoria romana come Antonino Cantarella (a capo della ERP – Editrice Romana Periodici) si veda Sergio Bissoli, Luigi Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, Profondo Rosso, Roma 2013.

fotografo di scena Giovanni Battista Poletto, la *private press* Titanus mira palesemente a fungere da «supporto al cinema stesso»: «integrazione di un sistema produttivo industriale e intermediale che abbatta i costi moltiplicando utili e prodotti»¹⁸⁷.

Le cose tuttavia sembrano mutare radicalmente a cavallo degli anni Cinquanta. A parte l'inizio delle pubblicazioni di «Mondo Sommerso» (1959-), rivista di vita subacquea non del tutto priva d'interesse se si considerano, alla luce dei precedenti dell'azienda, i numerosi approfondimenti dedicati a *Foto e cinema sott'acqua* oppure il glamour di cui è impregnato il periodico (grazie alle foto di attrici in *mise* marinesche o a quelle del produttore e della moglie Carla a bordo della loro barca Angelique) vi è, da parte della Cronograph, la stampa del «numero unico» della futura *trade press* «La fiera del cinema. Rivista degli spettacoli» (1959-1963) pubblicato in occasione del Congresso Titanus di quell'anno. Sul ruolo strategico di questa rivista, della quale i primi numeri preparano il terreno «all'operazione giovani autori» per mezzo di una serie di contributi centrati sulla *nouvelle vague*, e sulla funzione complessiva del periodico, che similmente al giornale fondato da Gustavo Lombardo «Lux Rivista settimanale di fotografia e fonografie» (1908-1911?) concorre ad accrescere il prestigio aziendale, non serve dilungarsi ulteriormente¹⁸⁸. Quanto ora conta più che altro rilevare è infatti l'invito di scrittori italiani ed esteri riportato in apertura del fascicolo, ovvero la richiesta di collaborazione da parte di coloro i quali «s'interessano al cinema come fatto artistico come produzione industriale e soprattutto come fatto di cultura»: saranno questi invero i principali fattori che plausibilmente motiveranno le mosse delle Edizioni Cronograph nel campo dell'editoria libraria.

1.2.4. Dalle riviste ai volumi

A partire dal 1961, vale a dire in un periodo durante il quale, come si è visto, «la qualità fa box office» nel settore cinematografico e il campo editoriale vive a sua volta una fase di piena espansione contrassegnata dalla creazione di «fasce nuove di lettori» e da una generalizzata «frenesia di cultura tascabile»¹⁸⁹, le Edizioni F. M. incominciano a proporre un'articolata offerta di volumi, concepita primariamente in qualità di “approfondimento bibliografico” delle riviste lombardiane.

¹⁸⁷ Giovanni Fiorentino, *Il sogno dell'immagine. Per un'archeologia fotografica dello sguardo*. Benjamin, Rauchenberg e Instragram, cit., p. 203.

¹⁸⁸ Per un approfondimento di questi aspetti si rimanda a Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit.

¹⁸⁹ Alberto Cadioli, Giuliano Vignini, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2018, pp. 112-121.

Un primo tentativo di muoversi nel mercato librario è riscontrabile già nel 1960, ossia nella trattativa intercorsa con l'Agazia Letteraria Internazionale di Milano (in merito alla quale ci si soffermerà dettagliatamente nel prossimo capitolo) avviata dallo stesso Lombardo con le agenzie americane per la pubblicazione di *The Lion's Share* di Bosley Crowther. «La fiera del cinema», sotto la direzione di Enrico Rossetti, tra il febbraio e l'agosto del 1961 pubblica più precisamente, in sette inserti, *La parte del leone. Storia dell'impero della Metro Goldwin Mayer*, tradotto da Francesca Pardi e con «alcuni capitoli di minore interesse per il lettore italiano»¹⁹⁰ sunteggiati e riportati in corsivo. Nella compravendita degli stralci in questione viene richiesta anche la «facoltà di ristampare in volume»¹⁹¹ l'opera di Crowther e vi è, inoltre, un'ulteriore testimonianza relativa a un incontro tenutosi l'8 aprile del 1961 presso l'ALI tra il direttore editoriale delle Edizioni F. M., un certo Henry L. Krasnig, e Linder, a capo dell'agenzia letteraria milanese¹⁹².

Al di là di questa misteriosa compravendita¹⁹³, preme tuttavia evidenziare come il volume nasca da una costola della *trade press*, quasi a voler ripetere, in un differente *medium* maggiormente allineato alle tendenze del momento, l'intento celebrativo stante alla base della pubblicazione a puntate. L'operazione diviene infatti ancor più evidente scorrendo i titoli delle altre collane pubblicate dall'editore in quegli anni. L'offerta, perlomeno a livello di pubblicità (dato che sono riscontrabili delle variazioni) prevede, nello specifico, la collana «Mondo Sommerso» – la quale dovrebbe includere i libri *Col batiscafo Trieste: a undicimila m. alla Fossa delle Marianne* di Jacques Piccard e *Missili dal mare* di Ed Rees¹⁹⁴ –, la serie «Il cinematografo» curata da Enrico Rossetti – che tra il 1961 e il 1962 ospita le sceneggiature o i materiali extra di *Accattonne*, *Divorzio all'italiana*, *Il Disordine*, *Le quattro giornate di Napoli* e, nella seconda serie, *Salvatore Giuliano* – nonché, infine, a proseguimento della rivista «I grandi successi dello schermo», «I grandi romanzi del cinema» a cura dello stesso Rossetti: serie di tascabili databile 1962, centrata su due racconti tratti da film prodotti e/o distribuiti dalla Titanus, ossia *Sodoma e Gomorra* (Robert Aldrich, 1962) e *Cartouche* (Philippe de Broca, 1962).

¹⁹⁰ Cfr. l'inserto della rivista, senza paginazione, Bosley Crowther, «La parte del leone. Storia dell'impero della Metro Goldwin Mayer», *La fiera del cinema*, n. 2, 1961.

¹⁹¹ FAAM, *ALI*, Serie 1960, b. 20c, fasc. 44, 2 settembre 1960.

¹⁹² FAAM, *ALI*, Serie 1961, b. 24, fasc. 3, 8 aprile 1961.

¹⁹³ Stando infatti a un documento del 21 gennaio 1963, il volume, a dire dell'ALI, è stato in quell'anno già pubblicato. Non sono ciononostante reperibili ulteriori precisazioni su questa edizione. Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1963, b. 28, fasc. 13 bis, 21 gennaio 1963.

¹⁹⁴ Gran parte dei titoli viene pubblicizzata nella rivista «La fiera del cinema». Urge tuttavia segnalare che il volume di Piccard viene pubblicato dalle Edizioni Mondo Sommerso senza data di stampa e col titolo *Profondità 11.000 metri*. In merito al volume di Ed Rees non vi è traccia, al momento, di alcuna pubblicazione.

Tralasciando la collana riguardante il mondo subacqueo e approcciandosi agli altri volumi promulgati dalla Titanus, come si può dedurre dai titoli chiamati in causa (che spaziano principalmente dal cinema d'autore italiano alla pellicola spettacolare per eccellenza nonché parzialmente responsabile del crack finanziario di Lombardo) e considerando anche il fatto che le due serie presuppongono una diversa distribuzione, in quanto le sceneggiature vengono verosimilmente vendute nelle librerie, vi è un pionieristico tentativo di operare una differenziazione sul piano editoriale. Ciononostante, è comunque possibile riscontrare quanto si è sostenuto in merito alle pubblicazioni Bompiani e cioè che alla base delle pubblicazioni delle due collane cinematografiche vigono, tutto sommato, le medesime strategie editoriali, che virano in questo caso verso la nobilitazione e l'internazionalizzazione delle pellicole.

Per chiarire meglio questi ultimi aspetti, si può incominciare a riflettere sui paratesti editoriali dei volumi. In mancanza di ulteriore documentazione, questi materiali si rivelano infatti utili a esplicitare la «voce dell'editore»¹⁹⁵ e permettono cioè di risalire in parte ai principali propositi riposti sulle pubblicazioni. Avviando i discorsi dalla collana «Il cinematografo» occorre in *primis* notare che i libri non riguardano esclusivamente pellicole prodotte e/o distribuite dalla major italiana ma vertono, più in generale, su film di un certo spessore artistico-culturale. Si prenda, quindi, ad esempio quanto dichiarato nella sovraccoperta di *Salvatore Giuliano*, libro curato da Tullio Kezich ed edito nel 1961, di grande formato, dalle prestigiose vesti editoriali e ricco di fotografie tratte dal film, che riporta i materiali di preparazione della pellicola diretta da Francesco Rosi (1962) messi a disposizione dal regista e dal produttore della pellicola¹⁹⁶:

Tullio Kezich ha seguito la lavorazione del film nei luoghi stessi che videro le gesta di Turiddu e della sua banda, e ha raccolto la più ampia documentazione finora riunita intorno a un episodio che va ben oltre la cronaca nera, incidendo profondamente nella politica e nel costume.

In questo libro la carriera di Giuliano è ripercorsa passo passo, dalla sparatoria dei Quattro Molini al misterioso ritrovamento del cadavere nel cortile di Castelvetro, e oltre, fino ai più recenti delitti della mafia. In “Salvatore Giuliano”, che in tale modo si distingue dai soliti libri nati sulla scia di un film, il lettore troverà la prima storia cronologica del Movimento Indipendentista Siciliano, il testo integrale del dibattito

¹⁹⁵ Tommaso Munari, *Scelte culturali, decisioni editoriali*, cit., p. 52.

¹⁹⁶ Come specificato nel volume. Cfr. Tullio Kezich (a cura di), *Salvatore Giuliano*, Edizioni FM, Roma 1961, p.8.

parlamentare su Giuliano, la sentenza del processo per la strage di Portella della Ginestra. [...] Quello che ci passa davanti in queste pagine, come nel film di Rosi, è un brano di storia siciliana, cioè italiana, traboccante di intrighi e di passioni, di miseria e di furore.

Alla luce di quanto scritto sulla scheda vi è dunque, dietro la pubblicazione, un chiaro intento di amplificare la dimensione storica del cinema di Rosi, non tralasciando, allo stesso tempo “gli intrighi”, “le passioni”, la “miseria” e il “furore” ovvero, in piena linea con la logica imprenditoriale lombardiana, «l’entertainment value»¹⁹⁷ della pellicola. Va detto, però, che *Salvatore Giuliano* e in generale i volumi della collana «Cinematografo» vengono ideati anche per ottemperare a un’ulteriore funzione. Il 23 settembre del 1961, infatti, Henry L. Krasnig contatta l’ALI per segnalare l’uscita del volume *Accattone* di Pier Paolo Pasolini e la preparazione di altri libri per la serie “Gli autori e la storia” della collana “Il cinematografo”, curata sempre da Rossetti. In merito a queste pubblicazioni Krasnig quindi aggiunge:

Pensiamo che alcuni dei volumi di questa collana, come ad esempio “Salvatore Giuliano”, potrebbero essere di notevole interesse per il mercato americano e Vi preghiamo quindi di farci sapere se potreste occuparVi della distribuzione all’estero di un’eventuale edizione in lingua inglese.¹⁹⁸

Nonostante l’ALI accolga di buon grado la commissione (richiedendo copia del libro già pubblicato¹⁹⁹) e nonostante la spedizione del “Pasolini” avvenga il mese successivo, con tanto di relative rassicurazioni concernenti «l’invio regolare dei volumi man mano che usciranno»²⁰⁰, le trattative si interrompono²⁰¹. Ciò che, tuttavia, si ha interesse a sottolineare sulla serie è soprattutto la duplice politica di legittimazione e internazionalizzazione che, come si è cercato di provare, motiva la pubblicazione dei testi: un’ambivalenza peculiare anche dell’avvio del progetto dei romanzi-film.

¹⁹⁷ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 59.

¹⁹⁸ FAAM, *ALI*, Serie 1961, b. 24, fasc. 3, 23 settembre 1961.

¹⁹⁹ Ivi, b. 18, fasc. 16, 25 settembre 1961.

²⁰⁰ Ivi, b. 24, fasc. 3, 31 ottobre 1961.

²⁰¹ Non risultano tuttavia, a oggi, esserci edizioni in inglese delle sceneggiature in questione.

1.2.5. Un fatto di prestigio più che un vero mercato

Dopo questo breve percorso, mirato fondamentalmente a proporre un quadro il più possibile esaustivo in quanto ad attività e a strategie attuate dalla Titanus nell'ambito editoriale, si è giunti al punto focale del capitolo e cioè ad asserire sulle particolari novellizzazioni pubblicate dalle Edizioni F.M. Per avviare quindi i discorsi sulla collana di romanzi-film diretta da Enrico Rossetti i cui numeri vengono, come si è già specificato, pubblicati a partire dal 1962, si possono in primo luogo riportare allora alcune informazioni generali.

Il n. 1 dei «Grandi romanzi del cinema» propone un racconto tratto da *Sodoma e Gomorra* scritto da Liliana Madeo, giornalista-scrittrice originaria di Genzano di Lucania (Potenza) la quale, trasferitasi a Roma, diviene inviata de «La Stampa»²⁰². Per il secondo, e verosimilmente ultimo numero, si opta invece di pubblicare un racconto, a opera di un certo Sandro Vitta (forse uno pseudonimo, dato che dell'autore attualmente non si è trovata alcuna notizia) tratto da *Cartouche*, coproduzione italo francese distribuita dalla Titanus con protagonisti Jean-Paul Belmondo e Claudia Cardinale centrata sulle rocambolesche e amoroze avventure dell'omonimo bandito. La veste editoriale dei due tascabili è piuttosto modesta mentre il costo è di Lire 400 per il primo fascicolo e di Lire 500 per il secondo. In generale, le due novellizzazioni hanno l'aspetto di due prodotti a basso costo, data anche la presenza di illustrazioni in tricromia al posto di fotografie, inserite probabilmente per contenere al massimo le spese dei materiali.

Come preannunciato dalle sovraccoperte, realizzate probabilmente da un pittore del cinema nonché ideate secondo una «retorica sentimentale»²⁰³ caratteristica dei manifesti, a un primo sguardo e da un punto di vista stilistico-formale, i due volumi si direbbero differire dai cineracconti pubblicati su rivista esclusivamente per «dilatazione della narrazione»²⁰⁴. I due romanzi-film possono infatti dirsi in piena sintonia «con i principi che regolano gran parte delle novellizzazioni» più «canoniche», essendo riscontrabile in questi testi la narrazione in terza persona – cosa che permette la descrizione di avvenimenti, ambienti, personaggi e pensieri nonché l'inserimento nel testo di commenti morali o di indicazioni pedagogiche –, l'inserimento dei dialoghi diretti, oppure, a un livello stilistico, «l'utilizzo d'immagini

²⁰² Probabilmente la scrittura della novellizzazione risale ai tempi antecedenti questa attività, dato anche l'iter simile compiuto, per esempio, da Mario Luzzatto Fegiz. Sul ruolo dei giornalisti nelle attività di stesura dei romanzi-film, si asserirà nell'ultima parte di questo elaborato.

²⁰³ Franco Montini, Raffaele Striano (a cura di), *Cortocinema. Seduzione, Promessa, sublimazione nella pubblicità dei grandi film*, Comune di Roma, Roma 1991, p. 16.

²⁰⁴ Raffaele De Berti, «I filmi appassionati. Breve storia dei cineracconti» in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007, p. 114.

poetiche retoriche» e di «un lirismo descrittivo tipico da feuilleton»²⁰⁵. Eppure, stando ai carteggi rinvenuti, celati dietro a questi libelli dall'aspetto becero, vi sarebbero comunque intenti ben precisi.

Al di là, infatti, dei vari libri menzionati e all'interesse di Krasnig per la traduzione italiana di un'autobiografia del regista Joseph von Sternberg pubblicata negli Stati Uniti d'America e intitolata *Guide to a Labyrinth*²⁰⁶, nel 1962 viene avviata la negoziazione per l'acquisto dei diritti di un ulteriore romanzo-film ossia della traduzione di una *novelization: Hatari!* di Michael Milner (1962) edita dalla Pocket Books e tratta dal film omonimo diretto da Howard Hawks (1962). Vale quindi la pena di riportare per intero la lettera inviata all'editore americano che dà il via alla compravendita:

Dear Mr. Uris:

We are interested in publishing scripts of films or novels relating to pictures about to be released in Italy.

Paramount Films of Italy Inc has told us to refer to you for the rights of publishing paper back editions of the film "Hatari" and we should therefore be interested to hear from you what are the conditions upon which we could enter into an agreement with you to this effect.

We understand such a film novel could fall into a paper back edition which we sell at newsstands at the cover price of 300 lire or, with slightly bettered binding, at 400 lire a piece.

Sales are effected by our wholesale distributor, Messrs. G. Ingoglia, at a discount of 37%.

Each edition numbers 20,000 copies but we do not expect that actual average sale will go over 50% or 60%.

We are stressing these points so that you may make up your mind considering the substantial difference there is of the possibilities of the Italian market ad compared to the American market. It is more a matter of prestige than a real business.

Hoping to hear from you soon, we are,

Sincerely yours,

Henry L. Krasnig

Publishing Director²⁰⁷

²⁰⁵ Raffaele De Berti, "Leggere il film", cit, p. 22.

²⁰⁶ Trattativa che non va a buon fine. Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1962, b. 12H, fasc. 24, 5 e 9 aprile 1962.

²⁰⁷ Ivi, b.12H, fasc. 24, 9 marzo 1962.

La missiva del direttore editoriale viene inoltrata all'ALI, in quanto subagente della casa editrice americana. L'ufficio milanese propone dunque le seguenti condizioni: a) per un'edizione di 20.000 copie ad un prezzo medio di Lire 350, un pagamento forfetario alla firma del contratto di Lire 180.000; oppure b) un anticipo alla firma del contratto di Lire 100.000 a valere su una percentuale fissa del 5% sul prezzo di copertina di ogni copia venduta²⁰⁸. Alla luce dei costi, Krasnig non invia alcun riscontro e l'agenzia letteraria sollecita di conseguenza un qualche cenno sulla questione²⁰⁹, responso che giungerà solamente in data 13 aprile. Nella comunicazione il direttore delle Edizioni F.M. scrive: «stiamo attendendo dalla Paramount una copia del volume [...] Vi comunicheremo la nostra decisione in merito all'acquisto dei diritti non appena ne avremo preso visione».²¹⁰ Vi è evidentemente una volontà di temporeggiare e di ridurre al massimo i costi di produzione dei volumi; il carteggio riportato offre, tuttavia, al di là dell'esito negativo dell'affare parecchi spunti di riflessione. Viene avvalorata, *in primis*, l'idea che ci sia una comunicazione diretta tra la Paramount e le edizioni romane. Si apprendono, inoltre, informazioni circa il distributore di riferimento dei libri, verosimilmente di piccola dimensione²¹¹. Si può evincere poi una discreta conoscenza del mercato editoriale, se si considerano l'ammontare della tiratura richiesta (allineato alle trattative riguardanti altri tascabili)²¹², le previsioni di vendita e la conseguente consapevolezza che il mercato del genere si differenzi in modo sostanziale da quello americano. L'aspetto maggiormente significativo, però, è l'obiettivo di voler pubblicare sceneggiature o romanzi "relativi" a film in uscita nel Paese, non "per un vero mercato" ma "per ragioni di prestigio". Potrebbe certo trattarsi di voler dar lustro alla Titanus. Eppure, la questione sembra vertere più che altro sulle produzioni cinematografiche ossia su quell'equilibrio tra intrattenimento e pregio caro a Lombardo.

L'ipotesi viene ulteriormente convalidata se si pensa che esistono perlomeno due romanzi-film pubblicati nello stesso periodo dalla Fawcett Publications nella collana «Gold Medal Book»: *Nero's Mistress* di John Tessitore (romanzo in edizione tascabile basato sul film *Mio figlio Nerone* diretto da Steno, 1956)²¹³ e *The last days of Sodom and Gomorrah* di Richard

²⁰⁸ FAAM, ALI, Serie 1962, 22 marzo 1962.

²⁰⁹ Ivi, 6 aprile 1962.

²¹⁰ Ivi, 13 aprile 1962.

²¹¹ Stando alle ricerche finora effettuate, si è potuta trovare menzione del distributore G. Ingoglia con sede in Via G. Gluck, 59 a Milano esclusivamente nella rivista bolognese «La settimana elettronica» (1961-1963).

²¹² Si veda, a titolo esemplificativo il prezzo di 300 Lire dei «Suspense!» Longanesi.

²¹³ Il film è una coproduzione Titanus-Vides Cinematografica-Les Films Marceau distribuita dalla Titanus. Si segnala, inoltre, che, stando ai dati che si sono potuti finora raccogliere, all'interno della medesima serie viene pubblicato, oltre che *Hatari!*, anche un romanzo-film tratto dalla *La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1960): *It's Started in Naples* di Saul Cooper.

Wormser (1962). Oltre che per incrementare lo spessore dei film di maggiore impegno artistico culturale, è possibile ipotizzare che i romanzi-film, al pari dei volumi della collana «Cinematografo», siano quindi ideati anche al fine di aumentare la risonanza internazionale dei film spettacolari, muovendosi, in aggiunta, in direzione di uno strategico «addomesticamento» delle pellicole e cioè prevedendo un «domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home»²¹⁴ per la creazione dei testi.

Soffermandosi infatti a ragionare più in dettaglio sui romanzi occorre rilevare, in primo luogo, il fatto che la stesura dei tascabili, forse anche per ragioni di risparmio, viene affidata ad autori americani e non si sceglie cioè di effettuare una traduzione in inglese ad esempio del romanzo-film redatto da Liliana Madeo. *The last days of Sodom and Gomorrah* viene invero scritto da Richard Wormser, scrittore che inizia la propria carriera componendo brevi storie per «The Shadow» e per altre *action magazines* e che lavora in seguito alla Columbia Pictures, alla Republic e alla Universal, redigendo sceneggiature di *B-movies* e collaborando, inoltre, col produttore statunitense Ray Stark²¹⁵. Tra le opere dell'autore vi sono, quindi, le novellizzazioni *McLintock (novelization)* edita nel 1963 sempre dalla Fawcett, tratta dal film dello stesso anno diretto da Andrew V. McLaglen²¹⁶, *Operation Crossbow* (tascabile edito dalla Dell nel 1965, tratto dalla pellicola dello stesso anno diretta da Michael Anderson)²¹⁷ e infine *Torn curtain* (romanzo edito dalla Dell nel 1966, basato sulla sceneggiatura di Brian More dell'omonimo film di Alfred Hitchcock)²¹⁸.

Proseguendo, occorre considerare che gli ipotesti d'origine dichiarati sono, probabilmente anche per scopi pratici, la versione americana del film *Nero's Mistress* e, cosa alquanto rilevante, la «presentation» di Goffredo Lombardo e Joseph Levine della pellicola di Aldrich. Sulla natura di questo ipotesto alla base della *novelization* di Wormser non vi può certo essere l'assoluta certezza ma, stando agli indizi finora raccolti parrebbe trattarsi della *brochure* curata da Geoffrey Martin e stampata a Roma da La Rotografica Romana: un

²¹⁴ Lawrence, Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, Routledge, London 1995, p. 20. In merito al ruolo di contrattazione socio-culturale della novellizzazione si veda, inoltre, Raffaele De Berti, «King Vidor comes to Italy»: dai film alle trasposizioni in romanzo di *The Big Parade* e *The Crowd*» in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006, pp. 123-138.

²¹⁵ Cfr. la *memoir* di Richard Wormser *How to Become a Complete Nonentity*, Ira Skutch, 2006.

²¹⁶ In Italia la novellizzazione viene pubblicata, sempre nel 1963, da Longanesi all'interno della collana di tascabili «Suspense!» e nei termini di romanzo da cui viene tratta la pellicola («Da un romanzo di successo in film di successo»). Per quanto riguarda simili «sparizioni» si rimanda all'ultimo capitolo.

²¹⁷ In Italia il volume viene pubblicato nel n. 98 del 1965 all'interno della collana «Segretissimo» Mondadori. Si segnala inoltre che il film con Sophia Loren e George Peppard è una coproduzione Carlo Ponti-MGM.

²¹⁸ In Italia il tascabile viene pubblicato nel n. 152 del 1966 nella collana «Segretissimo» Mondadori.

opuscolo che, al pari di quelli menzionati in precedenza e talvolta impiegati per l'avvio di pubblicazioni, viene credibilmente concepito per girare il mondo.

Al di là poi del fatto che la scelta dell'editore cada su una delle più diffuse collane di tascabili americani, è sufficiente prestare attenzione ai paratesti dei due volumi per accorgersi di come i film siano, nei romanzi, "addomesticati" insistendo, in linea con le istanze innovative dei pocket-books americani del periodo²¹⁹, per esempio, sulle tematiche sessuali. Nel retro di copertina di *Nero's mistress*, per esempio, focalizzato, a differenza di quanto accade nei corredi pubblicitari italiani – che vertono più che altro sulla figura di Alberto Sordi –, sulla foto di Brigitte Bardot immersa in una vasca di latte, si può leggere:

THE BAWLY DECADENCE OF NERO'S ROME

[...]

You will meet the eloquent hypocrite who was the philosopher Seneca [...], the ignoble Lords and Ladies who infest the court of the fun-loving man who fiddle while Rome burned. Yu will revel in the casual tortures, the quiet assassinations, the happy orgies that made Nero's palace the gay place it was. The whole charming story is bewitchingly told by the wise, sly nymph who bathed in milk, and shared the Empero's couch...

Nero's mistress.²²⁰

Le informazioni riportate fino a questo punto dovrebbero, di conseguenza, essere sufficienti a fare intendere la natura dell'operazione «Gold Medal Books» e a completare, su un piano più generale, il quadro riguardante le strategie cinematografico-editoriali dei romanzi-film riconducibili alla Titanus che si è provato a delineare.

Dopo aver, nel primo capitolo, approfondito i casi di alcuni romanzi-film Bompiani e di ulteriori rapporti commerciali intrattenuti dalla casa editrice con gli industriali del cinema al fine di verificare quali siano le «strategie pubblicitarie congiunte» che danno origine alle novellizzazioni e di provare, in parte, a chiarirne l'attuazione, ci si è concentrati sulla produzione della Cronograph S.p.A.: una *private press* affiliata alla major italiana capitanata da Lombardo. Si è optato di focalizzarsi su questa operazione di «diversificazione»²²¹ nel

²¹⁹ Cfr. Yvonne Keller, "Was It Right to Love Her Brother's Wife so Passionately?: Lesbian Pulp Novels and U.S. Lesbian Identity, 1950-1965", in *American Quarterly*, vol. 57, n. 2, (Giugno 2005), pp. 385-410.

²²⁰ Differente è, per esempio, la descrizione rinvenibile su «Grand Hotel» (3 Marzo 1956) di suddetto lavacro: «Questa è una scena del film *Mio figlio Nerone*; la bella attrice francese Brigitte Bardot, nella parte di Poppea, sta prendendo il bagno nel latte di capra». Per una ricostruzione approfondita dell'eco in Italia del "bagno di Poppea" in bilico tra «latte d'asina» e «volgare pastorizzato» («Paese Sera», 15 marzo 1956) si rimanda alla rassegna stampa del film conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini.

²²¹ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, p. 208.

settore editoriale dell'azienda e di risalire ad alcune sinergie costitutesi tra i due rami del complesso industriale Titanus, al fine ultimo di comprendere la posizione e la rilevanza della novellizzazione, e soprattutto dei romanzi-film, all'interno delle politiche aziendali della casa. Nel valorizzare quindi le pubblicazioni e, in particolare, le collane delle Edizioni Cronograph/F.M. ossia «i loro autori e direttori, opere e valori» si è provato a esplicitare le «politiche, pratiche, orientamenti» dei vari volumi, essendo dell'idea, al pari di Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi, che le collane in sostanza possono, nonostante la peculiarità del caso, con la loro concretezza «fare storia»²²².

È dunque emerso un piano di strategie editoriali che, connesso alla casa cinematografica, risulta essere non solo, rispetto a quanto accade per esempio in quegli anni nel campo pubblicitario, dove manca il riferimento a un preciso target, maggiormente articolato, ma anche complementare alle direttrici promulgate da Lombardo nel medesimo periodo. Nonostante la precoce interruzione della serie, infatti, in Italia «I grandi romanzi del cinema» vengono concepiti, perlomeno sulla carta, senza la pretesa di conquistare un vero mercato e cioè quasi esclusivamente per bilanciare *l'entertainment value* in luogo di produzioni medie o spettacolari. Diversa, invece, è la situazione all'estero, dove i romanzi-film sono sdoganati in qualità di *novelization*, verosimilmente allo scopo di incentivare (e addomesticare) la visione dei film italiani.

Come si può dedurre, simili congiunture, possono potenzialmente riguardare un numero ristretto di aziende attive nel panorama produttivo italiano, come la già menzionata De Laurentiis-Lanterna Magica o la Rizzoli²²³. Talvolta, poi, e soprattutto in luogo di traduzioni di novellizzazioni, è lecito pensare che subentrino nella filiera organi come le agenzie letterarie: «mediatori culturali» in grado di interferire sulla concretizzazione delle progettualità attive nel mondo del cinema.

²²² Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum Fax, Roma 2014.

²²³ Vale la pena di richiamare a tal proposito uno stralcio di una missiva inviata, nel maggio del 1962, a Garzanti da Pier Paolo Pasolini riguardante la sceneggiatura di *Mamma Roma* (1962): «Ora succede che è la CINERIZ che distribuisce il film, e Bini quindi non può rifiutare a Rizzoli il volume ormai di prammatica della sceneggiatura». Si veda Pier Paolo Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino, 1988, p. 504.

Capitolo 3. Intermediazioni: l'agenzia Letteraria Internazionale

1.3.1. *Lost in translation*

Tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta, vengono pubblicate almeno una trentina di traduzioni di romanzi-film. Si tratta di un insieme piuttosto eterogeneo di testi provenienti in prevalenza dal mondo dell'editoria francese e, soprattutto, da quello americano. I libri, tuttavia, non si basano esclusivamente su pellicole prodotte Oltralpe o negli Stati Uniti ma chiamano in causa, nonostante la redazione estera, anche film italiani.

I romanzi-film di questa tipologia non trovano nel Paese una collocazione editoriale stabile. È possibile infatti reperire testi simili all'interno di collane prodotte nell'ambito della grande editoria milanese, come nel caso della *novelization* del film, *La stangata* (George Roy Hill, 1973) scritta da Robert Weverka e pubblicata nel 1974 all'interno della collana «Ombre Rosse» Bompiani, oppure della serie di romanzi-film editi da Lerici tra il 1959 e il 1966, all'interno della quale vengono pubblicate le versioni italiani dei «Romans-Choc» delle Éditions Seghers riconducibili alla produzione della *nouvelle vague* ovvero: *I bari* di Françoise D'Eaubonne – 1959, dal film del 1958 diretto da Marcel Carné –, *I cugini* di Jehanne Jean-Charles – 1959, dal film di Claude Chabrol –, *Il bel Sergio* di Robert Marsan – 1961, dalla pellicola del 1958 diretta sempre da Chabrol –, *Fino all'ultimo respiro* di Claude Francolin (1960, dal film di Jean-Luc Godard) e *Viva Maria!* di Jean-Claude Carrière (1966, da film di Louis Malle del 1965).

In alternativa, e sempre restando a volumi dalle vesti editoriali più prestigiose, le traduzioni possono rientrare all'interno di serie generiche destinate alla narrativa, come nel caso del libro *Le vacanze del signor Hulot* di Jean-Claude Carrière – tratto dal film omonimo del 1953 di Jaques Tati ed edito nel 1961 da Fabbri editore –, *Vita privata. Un film di Louis Malle* pubblicato da Sugar Editore nel 1962, *Un colpo all'italiana* – romanzo tratto dalla pellicola omonima di Peter Collison e pubblicato da Garzanti nel 1969 – *Ultimo Tango a Parigi* di Robert Alley – pubblicato nel 1973 da Garzanti e tratto dal film di Bernardo Bertolucci del 1972 –, *Novecento* di Norman T. Di Giovanni – romanzo basato sull'omonimo film bertolucciano del 1976 ed edito da Longanesi nello stesso anno –, *Taxi Driver* di Richard Elman – libro edito nel 1976 da Sonzogno dal film di Martin Scorsese –, e così via.

Le versioni italiane delle novellizzazioni possono, tuttavia, essere pubblicate anche all'interno di collane più o meno note di tascabili venduti nelle edicole. La popolare serie «I

Romanzi di Urania»²²⁴, ideata in casa Mondadori da Giorgio Monicelli nel 1952 e focalizzata sulla fantascienza novecentesca anglo-americana, pubblica, per esempio, *Il pianeta proibito* di W. J. Stuart, alias Philip MacDonald (1957) tratto dal film di Fred McLeod Wilcox, e *L'uomo isotopo* di Charles Eric Maine (1960) basato sul film *Sette secondi più tardi* (Ken Hughes, 1955). Numerose sono anche le traduzioni di romanzi-film edite all'interno della serie di spionaggio mondadoriana «Segretissimo», che ospita *Operazione Crossbow* di Richard Wormser (1965, dal film omonimo diretto da Michale Anderson), *Agente Flint: missione spaccatutto* di Jack Pearl (1965, basato sulla pellicola *Il nostro agente Flint* di Daniel Mann), *Il sipario strappato*, scritto dal già menzionato Wormser (1966, dalla pellicola di Alfred Hitchcock) e *Scorpio* di Mike Roote (1972, dal film omonimo di Michael Winner). Anche all'interno della serie «Il Giallo Mondadori», continuazione della fortunatissima collana di libri che a partire dal 1929 contribuisce «in modo decisivo a rendere popolare in Italia un sottogenere tipicamente novecentesco» e in cui «le traduzioni dall'inglese e dal francese giocano un ruolo decisivo»²²⁵, vi è un albo dal titolo *Vacanze a Parigi* scritto dall'attore Eddie Constantine (si veda il n. 360 del 24 dicembre 1955) e tratto dall'omonimo film di Jean Laviron (1954). Per ricordare, infine, ulteriori tascabili del genere pubblicati da altre case editrici si possono citare il «Suspense!» Longanesi *McLintock* di Wormser (1964, basato sul film di un anno prima diretto da Andrew V. McLaglen) e *Come rubare un milione di dollari (e vivere felici)* di Michael Sinclair (1966) edito all'interno della serie «Il ventisette» Bietti e tratto dal film diretto da William Wyler.

La divulgazione di traduzioni di romanzi-film è dunque una prassi piuttosto frequente tra gli anni Sessanta e Settanta. Ciononostante, non è possibile fornire un conteggio dettagliato di questo genere di novellizzazioni in quanto, come si può dedurre, ci si trova spesso di fronte a una grossissima mole di fascicoli di cui le case editrici spesso non tengono traccia o a cui gli enti preposti alla conservazione libraria non riservano alcuna cura specifica. Simili romanzi-film sono dunque rintracciabili talvolta in maniera fortuita, oppure grazie al lavoro di appassionati “dilettanti” responsabili dell’allestimento di «rogue archives»²²⁶ digitali, riprendendo un concetto di Abigail De Kosnik: database dedicati alla paraletteratura e in generale ai libri esclusi dai cataloghi ufficiali. Vi è poi, un ulteriore aspetto di cui occorre

²²⁴ Per una panoramica della collana si veda Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri*, cit., pp. 164-171.

²²⁵ Ivi, pp. 37-43.

²²⁶ Abigail De Kosnik, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, MIT Press, Cambridge-London 2016. In merito al ruolo degli archivi digitali dilettantistici nella conservazione dei cineromanzi si veda inoltre Jan Baetens, “Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found”, in *Electronic Book Review*, n. 30, 2018.

tener conto e cioè il fatto che non sempre vi è in queste novellizzazioni un esplicito richiamo degli ipotesti d'origine.

Una tale “sparizione” del film, tuttavia, non dovrebbe stupire se si considera che, a differenza dei romanzi-film nati in Italia, il processo produttivo delle traduzioni può ritenersi assai più complesso. Al pari di qualsiasi volume edito all'estero, infatti, i romanzi-film passano attraverso l'operato di agenzie di intermediazione fra autori ed editori o fra editori di diversi Paesi. Queste imprese, di norma, agiscono in qualità di subagenti, ossia di rappresentanti del catalogo di un editore presso le case editrici estere, e provvedono sostanzialmente a presentare i prodotti del rappresentato ai vari possibili acquirenti. «Pile di libri da tutte le parti del mondo arrivano così sui tavoli delle case editrici, con preghiera di rapido esame e rapida risposta»²²⁷ e in caso di responso positivo, cosa che avviene solitamente dopo la valutazione dei pareri di lettura redatti dalle figure deputate a tale mansione, vengono avviate le negoziazioni per l'acquisto dei diritti di traduzione.

Come si può evincere da uno studio generale dei pareri di lettura negativi (cfr. *Appendice C*) conservati nel Fondo Segreteria editoriale Estero della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, nonché da alcuni commenti critici che, compilati da funzionari della Casa Editrice come Carlo Fruttero o Giorgio Monicelli riportano per esempio la «critica letteraria e la valutazione»²²⁸ delle novellizzazioni *Fantastic Voyage* di Isaac Asimov (romanzo tratto dal film del 1966 diretto da Richard Fleisher) o *Forbidden Planet* di W. J. Stuart, vi sono plausibilmente, nel periodo d'interesse, vari soggetti che si occupano delle funzioni di rappresentanza degli editori esteri, giungendo le proposte, per esempio da «Murray», ovvero con buona probabilità Natalia Danesi Murray che dirige, assieme a Lea Danesi, l'Agenzia Danesi Tolnay, oppure dall'ALI: la più importante agenzia letteraria italiana.

Il presente capitolo è dedicato alla disamina di alcune proposte e trattative gestite dall'ALI nell'arco cronologico d'interesse. Senza alcuna pretesa di completezza, dato che come si preciserà in seguito l'archivio dell'agenzia consta di quasi duemila faldoni e di una documentazione alquanto consistente (trattandosi dei carteggi relativi alle traduzioni pubblicate in Italia dalle maggiori case editrici), o in quanto non vi è, per esempio, modo di risalire alle negoziazioni fallite (non essendoci un testo da cui estrapolare le informazioni utili a individuare le aziende coinvolte), lo studio di queste compravendite mira più che altro

²²⁷ Enrico Mistretta, *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 53.

²²⁸ Annalisa Gimmi (a cura di), “Pareri di lettura”, in *Quanto basta online*, n. 3, (novembre 2001), <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/pareri-di-lettura/> (ultima consultazione: 26 aprile 2021). Si segnala che il Fondo Arnoldo Mondadori Editore-Segreteria Editoriale Estero è stato digitalizzato nell'ambito del progetto *Le Livre de l'hospitalité* consultabile, su richiesta, online. Cfr. <https://www.fondazionemondadori.it/livre/> (ultima consultazione: 26 aprile 2021).

a fornire qualche spunto di riflessione sul ruolo di mediazione culturale svolto dall'Agazia Letteraria Internazionale e dal suo direttore Erich Linder all'interno dei processi produttivi dei romanzi-film.

Si proverà a riflettere, innanzitutto, sul raggio d'azione di questo ufficio, poiché le contrattazioni riguardanti i romanzi-film si collocano all'interno di una più ampia sfera di rapporti commerciali intrattenuti con gli industriali del cinema. I carteggi daranno poi modo di ragionare sull'operato di questa «cinghia di trasmissione» della novellizzazione ovvero sulla funzione dell'ALI di «agente di legittimazione», «di promozione» dei romanzi-film, in linea con l'accezione della nozione coniata da Pierre Bourdieu ne *La Distinzione* (1979)²²⁹. Occupando attivamente questo spazio intermedio non solo tra editori di differenti Paesi ma anche fra differenti industrie culturali, l'ufficio milanese gode potenzialmente della facoltà di condizionare il corso delle traduzioni. Come si vedrà, infatti, l'ALI sceglie, attenendosi a una visione geopolitica del mercato editoriale, l'editore idoneo a realizzare la pubblicazione italiana del testo, può incentivare l'acquisto dei diritti o, non ritenendo fruttuoso l'affare, può risultare meno efficace nelle proposte. La *film division* dell'agenzia adempie, inoltre, a una funzione di raccordo tra il settore cinematografico e quello editoriale e crea cioè le condizioni necessarie per avviare l'organizzazione di lanci congiunti di pellicole e libri.

Al fine, dunque, di comprendere se e come tutto ciò interferisca nelle aspettative che le aziende cinematografiche nutrono nei confronti dei prodotti editoriali, si provvederà concretamente, di seguito e data anche la marginalità dell'argomento (rimasto a lungo escluso persino dai dibattiti in sorti in campo letterario)²³⁰ a riportare alcune informazioni relative alla storia dell'Agazia Letteraria Internazionale e alla figura di Erich Linder. Occorre, infatti, perlomeno accennare alla sorprendente autorità di questi «middlemen di professione», capaci non solo di «condizionare e trasformare il processo di transfert culturale», ma anche, «agendo dietro le quinte della diffusione libraria nazionale e

²²⁹ Marco Solaroli, "Introduzione: vecchi e nuovi intermediari culturali", in *Studi culturali*, n. 3 (dicembre 2014), p. 2.

²³⁰ Sull'ALI si vedano Anna Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Angeli, Milano 2019. Per quanto riguarda invece Erich Linder e il suo ruolo all'interno dell'agenzia si vedano Martino Marazzi, "Erich Linder", *Belfagor*, vol. 57, n. 1, 2002, pp. 43-53; Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder. Autori, Editori, Librai, Lettori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2003; *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004; Giorgio Alberti, "Il ruolo dell'agente letterario italiano nell'editoria di ricerca: il carteggio fra Erich Linder e Alberto Mondadori", in *Fabbrica del libro*, n. 1, 2005, pp. 39-46; Dario Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano Editore, Roma 2007; Michele Sisto, "A ciascun autore il suo editore? Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)", in *Studi Germanici*, n. 1, 2012, pp. 307-347.

trasnazionale», di «influenzare gusti, modi di pensare, immaginari individuali e collettivi»²³¹.

Successivamente, si proporrà una prima panoramica del network di relazioni intessuto dall'ALI in ambito cinematografico tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta e degli incarichi commissionati dalla Titanus all'agenzia, allo scopo di dimostrare che le compravendite di romanzi-film vengono gestite, con una certa *expertise*, all'interno di una fitta rete di collaborazioni cine-editoriali. Si proporrà, quindi, uno studio più approfondito riguardante lo scambio d'informazioni che sistematicamente intercorre nei casi di libri attinenti a film: un meccanismo che prepara il terreno all'orchestrazione delle uscite abbinata. A conclusione del capitolo verrà dunque avanzata un'analisi delle trattative intercorse per la vendita dei diritti di traduzione dei romanzi film *Last tango in Paris* di Robert Alley e *Deep throat* di D. M. Perkins: romanzo tratto dalla pellicola del 1972 diretta da Gerard Damiano, pubblicata nel 1975 dall'Olympia Press.

1.3.2. L'ALI e Erich Linder

La professione dell'agente letterario nasce in Inghilterra negli anni Sessanta dell'Ottocento, quando si definiscono le funzioni di quello che, a inizio secolo, è una sorta di mediatore informale, svincolato da ogni interesse economico. I primi agenti sono Alexander Pollock Watt, James Brand Pinker e Curtis Brown e tra i loro compiti, svolti dietro una commissione del 10%, vi sono quello di dialogare con gli editori, «smembrare ad arte i lavori dei loro assistiti»²³² o parcellizzare volumi selezionati per divenire *feuilleton* di successo.

Risale al secondo dopoguerra l'affermazione della figura dell'agente letterario in Italia, ovvero ad anni caratterizzati dalla graduale industrializzazione editoriale che porterà via via alle grandi concentrazioni e alla «editoria senza editori»²³³ di matrice statunitense, nonché dall'avvio di una cospicua importazione di testi da altri paesi.

L'ALI è la prima agenzia del genere. Fondata nel 1898 da Augusto Foà, l'Agenzia Letteraria Internazionale tratta inizialmente con agenti ed editori stranieri, focalizzando quindi la propria attività sull'acquisto di diritti di narrativa di consumo da rivendere a case editrici, a

²³¹ Anna Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., p. 17.

²³² Giorgio Alberti, «Il ruolo dell'agente letterario nell'editoria di ricerca», cit., p. 40. Sugli agenti letterari inglesi si veda inoltre Mary Ann Gillies, *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2007.

²³³ André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

giornali e a riviste italiane come «Illustrazione del Popolo», «Tribuna illustrata», «Film», «La Domenica del Corriere» e «Il Corriere della Sera».

A partire dagli anni Quaranta viene avviata anche la funzione di rappresentanza di scrittori italiani e tra i clienti che per primi si avvalgono di questo genere di servizi vi sono Dino Buzzati e Pier Antonio Quarantotti Gambini.

Nel 1951 un collaboratore esterno subentra a Foà: nato da genitori ebrei a Leopoli nel 1924, Erich Linder si era trasferito nel 1934 a Milano, città dove aveva frequentato la scuola ebraica di via Eupili e aveva portato a termine esperienze lavorative in qualità di traduttore e redattore con l'editore Corticelli, le Nuove Edizioni Ivrea di Adriano Olivetti e Bompiani. L'ingresso di Linder alla direzione dell'ALI segna una vera e propria svolta per gli affari dell'agenzia che, nel giro di trent'anni, passa da alcune centinaia di fascicoli di voci in bilancio a quasi diecimila²³⁴. Il graduale lavoro di ampliamento della rete internazionale di co-agenti porta invero Linder a rappresentare interi cataloghi editoriali. Il mercato statunitense passa progressivamente quasi tutto nelle sue mani e anche la scuderia di autori italiani viene incrementata.

Col passare degli anni, la forza contrattuale di Linder diviene, insomma, senza equivalenti, anche negli altri Paesi. Trattando alla pari con Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Garzanti e Bompiani, il direttore dell'ALI si aggiudica il ruolo di «tassello fondamentale nel *placing* dei testi stranieri in Italia»²³⁵, con un giro d'affari che stando alle sue stesse dichiarazioni arriva a interessare, nel 1980, 8000 – 8500 libri l'anno e titoli di fondamentale rilevanza commerciale²³⁶.

L'agente letterario, con Linder, acquisisce, inoltre, nuove funzioni editoriali: «il suo ruolo» diviene «ben più articolato e il suo potere assai influente»²³⁷.

La morte improvvisa «dell'arbitro dell'editoria italiana»²³⁸ avviene a Milano nel 1983 e come nota Martino Marazzi colpisce il fatto che tra i messaggi di cordoglio giunti all'agenzia figurino sia quello dello storico della repubblica di Salò Bill Deakin che quello dello scenografo Emanuele Luzzati. Ciò, però, dà soltanto a presupporre «l'ampio spettro di relazioni umane e intellettuali intrattenute dal principe degli agenti»²³⁹.

²³⁴ Cfr. Dario Biagi, *Il dio di carta*, cit., p. 11.

²³⁵ Giorgio Alberti, «Il ruolo dell'agente letterario italiano nell'editoria di ricerca», cit., p. 41.

²³⁶ Benedetta Craveri, «Il mestiere dell'agente letterario», in Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., p. 39.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Cfr. l'intervista edita nella rivista «La Fiera Letteraria» del 14 novembre 1968, ora in Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., pp. 27-33.

²³⁹ Martino Marazzi, «Nota biografica», in Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., p. 62.

1.3.3. Il network relazionale dell'ALI

Collocato per un breve periodo presso la Banca Commerciale Italiana, l'archivio Erich Linder viene depositato, nel 1999, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori per volontà del figlio Dennis.

Il fondo è costituito da 1909 faldoni, copre il periodo compreso tra il 1942 e il 1984 e presenta, inoltre, alcuni documenti risalenti agli anni Trenta.

La documentazione non è di uguale consistenza. Le fonti relative ai primi vent'anni di attività dell'ALI corrispondono al 15% della consistenza totale, mentre le tracce s'infittiscono dai primi anni Sessanta.

All'interno dell'archivio è conservata fondamentalmente la corrispondenza dell'agenzia organizzata in serie annuali. Le lettere riguardano autori, editori, agenti letterari o sono di carattere amministrativo e tra queste si possono distinguere i corrispondenti maggiori (come ad esempio Mondadori, Einaudi, Feltrinelli e Garzanti), i corrispondenti minori e gli istituti di credito.

Come sostiene quindi Vittore Armani, l'archivio «dà conto (e non si può non rimanerne colpiti) della fittissima rete di rapporti intrattenuti» da Linder «con case editrici di ogni dimensione, con agenzie e singoli autori dagli inizi della sua attività fino alla prematura scomparsa»²⁴⁰.

Occorre notare, tuttavia, che «la fittissima rete di rapporti» non interessa esclusivamente il mondo dell'editoria. Il carteggio si direbbe mettere in luce «qualcosa d'altro e di più»²⁴¹ e invitare, di conseguenza, a ragionare sull'incisività dell'agente anche in altri settori.

Più precisamente, effettuando uno studio sistematico dell'inventario del fondo (realizzato grazie al software della Regione Lombardia Sesamo)²⁴² al fine di ricostruire il «network relazionale»²⁴³ alternativo dell'agenzia ci si accorge che, dopo l'avvento di Linder e in

²⁴⁰ Vittore Armani, "L'archivio di Erich Linder presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori", in Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., p. 63.

²⁴¹ Ivi, p. 64.

²⁴² Qualche precisazione sul lavoro effettuato. Lo spoglio è stato condotto studiando i singoli nominativi riportati in ordine alfabetico all'interno di ciascuna serie annuale. I dati d'interesse sono stati quindi approfonditi ricorrendo alle banche dati ANICA. *Archivio del cinema italiano* <http://www.archiviodelcinemaitaliano.it> (ultima consultazione 3 dicembre 2020), *Italia Taglia, Banca dati della revisione cinematografica* <http://www.italiataglia.it> (ultima consultazione 3 dicembre 2020), *IMDbPro* https://pro.imdb.com/company/co0092241/?ref=search_search_result_4 (ultima consultazione 3 dicembre 2020) e <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b94577cab> (ultima consultazione 3 dicembre 2020).

²⁴³ Prendendo spunto, in questo caso, dalle più aggiornate indagini di storia della cultura, dell'editoria, della letteratura "focalizzate attorno ai problemi della circolazione dei prodotti intellettuali" e dove il concetto di *network* si è rivelato essere una categoria interpretativa dal poliedrico valore euristico (Cfr. Anna Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 18-19). Per l'analisi delle "reti sociali" del cinema si vedano invece Gino Cattani,

concomitanza di un complessivo ampliamento dei contatti che si direbbe agire su più fronti medialità²⁴⁴, l'ALI intrattiene rapporti con più di 400 personalità provenienti o in qualche modo riconducibili al mondo del cinema (cfr. *Appendice B.1*).

Certo, si tratta per la maggior parte di piccoli corrispondenti e un buon numero di questi è, come si può dedurre, attivo nel campo dell'editoria cinematografica; si tratta, in altre parole, di critici, studiosi, riviste, case editrici ecc. (37 denominazioni).

Nella «client list»²⁴⁵ dell'ALI non mancano, ciononostante, nomi di registi (58), sceneggiatori (34), attori (32), di altri professionisti del settore (5) nonché, più in generale, di figure caratterizzate da un'intensa attività multimediale (e bisognerà perciò tener presente che le categorie riportate possono dirsi piuttosto fluide, essendo talvolta questione di registi-scrittori, sceneggiatori-produttori, sceneggiatori-registi e così via).

Soprattutto, il network costituito dall'agenzia chiama in causa le denominazioni di case di produzione italiane (183) ed estere (40), di case di distribuzione (13) o di altre aziende attive nell'industria del cinema (23).

Per fare alcuni esempi, tra i contatti dell'ALI compaiono senz'altro (mantenendo, da qui in avanti, l'ordine cronologico delle corrispondenze): Giulio Cesare Castello, Tullio Kezich, Gian Luigi Rondi Nasalli, Enzo Ungari, Giovanni Grazzini, «Bianco e nero», Redazione di «Cinema» e Cinema Nuovo Editrice.

È possibile reperire, però, anche corrispondenze con Folco Quilici, Anton Giulio Majano, Michelangelo Antonioni, Cecilia Mangini, Ermanno Olmi, Franco Brusati, Mario Soldati, Carmine Gallone, Elio Petri, Valentino Orsini, Federico Fellini e Vittorio Cottafavi.

Per quanto concerne, invece, gli sceneggiatori, tra i molti presenti (più o meno celebri) si possono ricordare: Mino Roli, Leo Bomba, Ugo Pirro, Italo Terzoli, Cesare Zavattini, Liliana Betti, Sergio Amidei, Bernardino Zapponi, Tonino Guerra ed Ernesto Gastaldi.

Limitandosi poi agli attori noti, è possibile segnalare: Vittorio Gassman, Pippo Franco, Amedeo Nazzari, Franco Volpi e Sandra Milo.

Non mancano, infine, missive riguardanti il compositore Nino Rota o gli scenografi Gianni Polidori e Osvaldo Desideri.

Simone Ferriani, "Networks and Rewards among Hollywood Artists. Evidence for a Social Structural Ordering of Creativity", cit., pp. 185-206 e Dominic Holdaway, "La rete sociale del cinema di interesse culturale", cit., pp. 127-169.

²⁴⁴ A un primo sguardo, infatti, si possono individuare anche i nomi di "attori sociali" (Cfr. Dominic Holdaway, "La rete sociale del cinema di interesse culturale", cit., p. 128) nazionali e internazionali attivi nel campo teatrale (Ente italiano per gli Scambi Teatrali, Lea Danesi Tolnay, Eduardo De Filippo ecc.), della radio (si vedano, a titolo esemplificativo, le corrispondenze con la Radio Svizzera Italiana) nonché soprattutto della televisione (RAI, Italtellevisionfilm s.r.l., National Telefilm Associates Inc. ecc.).

²⁴⁵ Simone Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, New York-Abingdon 2012, p. 60.

Passando, invece, ai contatti con gli industriali del cinema sono innanzitutto frequenti gli scambi con le *major* o con le filiali italiane di queste ultime, ossia: Metro Goldwin Mayer, Paramount Films Inc., Twentieth Century Fox, United Artists Corporation, Columbia Pictures, Warner Bros. e Universal. Si possono in aggiunta richiamare i carteggi riguardanti la Walt Disney Productions Inc., mentre gli sporadici contatti con le case cinematografiche europee mettono in gioco aziende come la Tibidabo Films (Spagna), Les Films Modernes (Francia), Seamaster Films Ltd. (Gran Bretagna) e Road FilmProduktion GmbH (Germania). La gran parte delle corrispondenze chiama poi in causa gli industriali «protagonisti del cinema italiano»²⁴⁶ ossia Lux Film, Vides, Titanus, Rizzoli Film, Luigi Rovere, Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A., Carlo Ponti, PEA, Alfredo Bini e la sua Arco Film.

Ugualmente presente è, di conseguenza, anche la «miriade di piccole case cinematografiche»²⁴⁷ altrettanto peculiare del panorama produttivo nostrano: Slogan Film, Dora Cinematografica, Ibis Film, Italvictoria Film, Cine Doris S.p.A., Crono Cinematografica S.p.A., Dorica film S.r.l., Filmes Cinematografica, Hercules Cinematografica S.r.l., Pacific Cinematografica S.r.l., David Cinematografica, Colt-produzioni cinematografiche, Julia Film S.p.A., Panda Film, Esa Cinematografica S.r.l., Goriz Film S.p.A., Jarama Film S.r.l., Ortus Film S.r.l., Cepa film S.r.l., Aleph cinematografica S.r.l., Cinezeta, Cinemaster, Jolly Film, Chiara Films Internazionali, Mega Film ecc.

Nel network si possono riscontrare associazioni e cooperative: PROA - Produttori Associati S.p.A., Produttori Associati S.r.l., Film Coop, Una cinecooperativa S.r.l., 15 maggio. Società Cooperativa Cinematografica a.r.l. ecc.

Il fatto che un cospicuo quantitativo di case cinematografiche che comunicano con l'ALI sia inoltre attivo nel campo del cortometraggio, dei cinegiornali e della pubblicità risulta piuttosto rilevante e si vedano, a titolo esemplificativo, i contatti con la Brera Produzione Cinematografica S.r.l, la Phoenix Cinematografica, la Documento Film, la Politecne Cinematografica S.p.A. e la Mercurio Cinematografica, oltre che gli scambi regolari con La Settimana Incom e i carteggi riguardanti la Universal International Films.

Alla luce di una simile panoramica, non dovrebbe quindi stupire la presenza, tra gli scriventi, dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (ANICA).

Tra le case di distribuzione, internazionali e italiane, si possono riportare (oltre ai produttori già citati e caratterizzati dal doppio ruolo nella filiera): J. Arthur Rank Film Distributors

²⁴⁶ Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 64.

²⁴⁷ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 30.

(Inghilterra), Columbia C.E.I.A.D., Globe Films Internationals, Dear Film, Cineriz, Unidis, INDIEF (Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Films), Fida Cinematografica, Eurointernational film nonché la società a capitale pubblico Italnoleggio Cinematografico.

Rilevanti, infine, sono le denominazioni di aziende cinematografiche o di personalità attive in altri campi dell'industria cinematografica. Tra queste spiccano senz'altro Lu' Leone, «agente [...] a cui si deve l'invenzione [...] dei 'pacchetti'» (ossia progetti di film completi, messi a punto dalla sceneggiatura agli attori), ovvero «cuore dell'agenzia [...] William Morris»²⁴⁸, l'NCE Italiana S.r.l., altra agenzia che cura avanguardisticamente la rappresentanza di artisti del cinema, del teatro e della televisione, e il «press-agent romano»²⁴⁹ Matteo Spinola.

A questa altezza dell'indagine, non è purtroppo possibile andare oltre gli esempi riportati e rilevare per esempio, magari ricorrendo agli strumenti d'analisi di *big data* e delle reti sociali, quali siano gli attori più attivi oppure isolare eventuali cluster professionali o i legami più importanti del network in questione.

Quanto più preme in questa sede è, tuttavia, aver portato all'attenzione la consistenza e le peculiarità della rete sociale che si sviluppa intorno all'agenzia capitanata da Linder. Tra le personalità chiamate in causa – come si è cercato di mettere in evidenza – ci sono infatti nomi che rimandano a momenti importanti della storia del cinema e dell'industria cinematografica italiana. Il network, tra l'altro, prevede anche la presenza di soggetti apparentemente marginali, i cui carteggi possono con buona probabilità concorrere a illuminare zone oscure nonché ulteriori «segrete cose»²⁵⁰ dello scenario produttivo nostrano. Per quanto d'interesse, tuttavia, è sufficiente tenere presente le premesse metodologiche della *social network analysis* e considerare, cioè, ogni singola corrispondenza soprattutto nei termini di «legame» che «rappresenta un'occasione di collaborazione»²⁵¹ tra l'agenzia e il settore cinematografico.

²⁴⁸ Irene Bignardi, «Addio alla pasionaria Lu' Leone agente speciale del cinema», *la Repubblica*, 28 luglio 1998.

²⁴⁹ Sergio Pastore, *Il Press-agent*, cit. pp. 43-65.

²⁵⁰ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p.7.

²⁵¹ Dominic Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, cit., p. 128.

I.3.4. Al servizio del cinema. Un'ipotesi sulle funzioni della film division dell'Agenzia Letteraria Internazionale

Operando una disamina qualitativa del fondo ALI, e in particolare delle contrattazioni intercorse tra l'ALI e la Titanus nonché tra l'agenzia e le espansioni della casa cinematografica nel settore dell'editoria (di cui si è precedentemente asserito) tra il 1959 e il 1963²⁵² è possibile stilare una prima casistica delle attività svolte da una presunta "film division"²⁵³ dell'ALI in ambito cinematografico. Lo spoglio di questa documentazione porta più precisamente a pensare che l'ufficio, a seconda delle necessità, cerchi di inserirsi primariamente nel sistema produttivo cinematografico agendo nell'ambito di una variegata gamma di prassi marginali, di norma difficilmente documentabili, in auge nella filiera. Esempio di questo genere di attività è la trattativa intercorsa tra l'ALI, in qualità di agente italiano di Archibald Colquhoun: rinomato traduttore e conoscitore della letteratura italiana che consegue il successo grazie all'edizione inglese del romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), pubblicata nel 1960. L'ALI avvia una negoziazione con la Titanus proprio per impiegare il lavoro dell'autore «quale base del doppiato inglese»²⁵⁴ della pellicola *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1963): un affare che avrà esito positivo e procurerà al traduttore l'affidamento di ulteriori incarichi, da parte della compagnia, relativi alla versione dello script da lui redatto in seguito alla commissione.

Alla luce della *client list* esaminata, tuttavia, è possibile ipotizzare che l'agenzia instauri anche rapporti più duraturi nel tempo, onde portare avanti una serie di pratiche maggiormente istituzionalizzate e divenire un punto di riferimento nel campo di specifici servizi richiesti dai produttori del periodo. Confrontando le trattative Titanus con alcuni ulteriori documenti²⁵⁵, un simile tentativo da parte dell'ufficio risulta invero ancor più evidente. È possibile supporre, per esempio, che gli industriali del cinema si rivolgano generalmente all'agenzia linderiana per tutte le questioni attinenti i diritti di riduzione cinematografica di opere letterarie, e dunque per richiedere lo stato di questi ultimi, per

²⁵² I contatti con la casa cinematografica guidata da Goffredo Lombardo e con le altre società satelliti della major italiana incominciano, stando alla documentazione rinvenuta, nell'ottobre del 1959 e continuano, seppur contemplando una lunga pausa tra il 1969 e il 1977, fino al 1978. In questi anni, l'ALI, oltre che con la casa di produzione, corrisponde con «La fiera del cinema», «le Edizioni FM» e «Mondo Sommerso».

²⁵³ Il primo a stabilire pionieristicamente una *film division* interna a un'agenzia letteraria si direbbe essere l'inglese Watt, il quale per sfruttare il mercato del film in espansione, nella seconda metà degli anni dieci, s'impegna essenzialmente a vendere diritti di volumi da lui trattati alle case cinematografiche. Cfr. M. A. Gilles, *The Professional Literary Agent in Britain*, cit., p. 171.

²⁵⁴ FAAM, *ALI*, Serie 1961, n. 33, fasc. 13, 26 marzo 1961.

²⁵⁵ Si segnala che questa ulteriore parziale consultazione è stata condotta prevalentemente sulla base dei dati estrapolabili dal corpus di romanzi-film individuati nonché a partire dalle traduzioni delle novellizzazioni edite nel periodo. Si è data, in altri termini, precedenza a quelle case di produzione, di distribuzione o agli editori chiamati in causa nell'arco cronologico d'interesse, dai volumi.

negoziarne l'acquisto o per eventuali problematiche aggiuntive, dato che tra le «funzioni di rappresentanza di autori stranieri» e italiani gestite dall'ALI sono dichiaratamente incluse anche quelle svolte «nei confronti del cinema»²⁵⁶. Nel 1962 la Lux film contatta l'agenzia per richiedere l'estensione dei diritti del romanzo *Il mulino del Po*²⁵⁷, romanzo scritto dal cliente dell'ALI Riccardo Bacchelli (1957). Di un anno dopo è la richiesta di Michelangelo Antonioni per i diritti di riduzione cinematografica del racconto *Le nasse* di Wolfdietrich Schnurre²⁵⁸. Il 31 ottobre 1967 l'Italnoleggio Cinematografico S.p.A, chiede a Linder se sia «in grado di trattare un'opzione per la riduzione cinematografica del romanzo "Un estate con sentimento" di John Harvey, edito da "Garzanti per tutti"»²⁵⁹, mentre la Ramofilm di Roberto Amoroso scrive, due anni dopo, di essere interessata «al racconto "LA TENTAZIONE" della scrittrice DOROTHY BLACK, pubblicato dal giornale GIOIA tempo fa, per trarne un soggetto cinematografico»²⁶⁰. Talvolta, come si diceva, possono subentrare questioni supplementari legate a questo genere di compravendite. La tutela del *droit moral* di Bruce Marshall, autore scozzese del romanzo *The fair Bride* (1953) i cui diritti vengono acquistati il 9 dicembre del 1953 dalla Titanus (che a sua volta cede la pellicola alla MGM), richiede a Linder un servizio extra, condotto a quattro mani con l'autore, di revisione della sceneggiatura del film *La sposa bella* (N. Johnson, 1960) al fine di segnalare le parti più scabrose²⁶¹.

Al di là di ciò, è avanzabile l'idea che Linder rappresenti un capo saldo in quanto, più in generale, a storie per il cinema, soprattutto se concernenti il panorama produttivo americano. In tal merito ci si può richiamare a una missiva inviata all'agente da Elio Petri:

Caro Linder,

a Cannes ho avuto la sgradevole sorpresa di scoprire che tra qualche giorno inizierà la lavorazione di un film Paramount, interpretato da Anouk Aimée e da Niven, che racconta la stessa storia di "Attic Lover".

Certamente i produttori del film Paramount sapevano che "Attic lover" era basato su un fatto di cronaca e si sono guardati bene dal rivolgersi alla Pyramyd.

Mi dispiace che la cosa sia andata a finire così, poiché avevo praticamente "chiuso" il film con una "major company" e stretto un accordo con Vanessa Redgrave, Michel Piccoli ed un giovane attore italiano [...]

²⁵⁶ Benedetta Craveri, "Il mestiere dell'agente letterario", cit., pp. 37-38.

²⁵⁷ FAAM, ALI, Serie 1962, b. 14, fasc. 15.

²⁵⁸ Ivi, Serie 1963, b. 20, fasc. 30.

²⁵⁹ Ivi, Serie 1967, b. 41, fasc. 26, 31 ottobre 1967.

²⁶⁰ Ivi, Serie 1960, b. 67, fasc. 4.

²⁶¹ Ivi, Serie 1960, b. 20D septimus, fasc. 13, 20 gennaio 1960.

Se succede qualcosa di nuovo me ne informi: come si fa, nel cinema, a giurare che un progetto vada in porto? Come si può escludere che la Paramount non butti a mare questo gemello di “Attic lover”?

Arrivederla, suo

Elio Petri²⁶².

Un’ulteriore testimonianza chiama inoltre in causa il delegato ANICA Enrico Giannelli, il quale nel 1964 invia a Linder uno script da girare alle case di produzione avvalendosi delle varie conoscenze del mediatore nel settore²⁶³.

D’altra parte, nemmeno simili servizi di *scouting* risultano essere un’eccezione, alla luce, per esempio, della segnalazione inoltrata alla Titanus dall’ALI di due opere dell’autore statunitense Erskine Caldwell, *Terra tragica* (1946) e *La mano di dio* (1949), «adatti per un’eventuale realizzazione cinematografica in Italia»²⁶⁴. Una simile offerta, relativamente all’opera *Flight to Afar* di Alfred Andersch (1958) viene inoltre spedita a Franco Cristaldi²⁶⁵. Stando a quanto si è potuto finora rilevare, infine, produttori e distributori cinematografici, si rivolgono all’agenzia milanese per questioni riguardanti le iniziative da loro condotte in ambito editoriale. Qualcosa in merito alle Edizioni Cronograph la si è già vista. A ciò si possono quindi aggiungere i contatti del 1963 con Dino De Laurentiis Editore S.p.A per la rivista «Le Ore»²⁶⁶, oppure le lettere dell’Atlantica Cinematografica dei fratelli Vicario, che per le sue collane cerca, nel 1959, di instaurare un canale privilegiato con l’ALI per il rifornimento di «romanzi gialli e “suspense”»²⁶⁷. Si possono poi menzionare alcune interessanti prestazioni di piazzamento di critiche strategiche inviate da produttori e distributori e si veda a tal proposito la missiva inviata da Maud Muller, Capo dell’Ufficio Stampa e Pubblicità della ditta di distribuzione C.E.I.A.D, ossia la domanda di «interpellare quei settimanali femminili [...] più adatti alla pubblicazione degli articoli di Irwin Shaw»²⁶⁸ relativi al film *Amore alla francese* (Robert Parrish, 1963) da loro distribuito o l’accordo con «L’Espresso» per la «Norman Mailer’s review» di *Ultimo tango a Parigi*²⁶⁹.

Riconducibile a questo genere di mansioni è dunque una costante attività di raccolta e fornitura di informazioni svolta dall’Agenzia Letteraria Internazionale, ufficio che in questo

²⁶² FAAM, ALI, Serie 1967, b. 46, fasc. 25, 15 maggio 1967.

²⁶³ Ivi, Serie 1964, b. 20, fasc. 48.

²⁶⁴ Ivi, Serie 1961, b.33, fasc. 13, 27 aprile 1961.

²⁶⁵ Ivi, Serie 1959, b. 25, fasc. 29, s.d.

²⁶⁶ Ivi, Serie 1963, b. 26, fasc. 16, 2 settembre 1963.

²⁶⁷ Ivi, Serie 1959, b. 12A, fasc. 34, 16 gennaio 1959.

²⁶⁸ Ivi, Serie 1963, b. 24, fasc. 12, 30 settembre 1963.

²⁶⁹ Ivi, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 5 giugno 1973.

caso si direbbe fungere sistematicamente da relè tra settore cinematografico ed editoriale. Occorre, però, soffermarsi maggiormente su quest'ultimo aspetto, data la stretta attinenza di suddette operazioni con la pubblicazione delle traduzioni di romanzi-film.

1.3.5. Informazioni cine-editoriali

Come si è asserito inizialmente parlando della professione di agente letterario, tra i principali compiti di questo *middleman* vi è quello di proporre agli editori, reputati idonei alla divulgazione di un determinato testo, le pubblicazioni dei cataloghi delle case editrici estere e di incentivare la conseguente acquisizione dei diritti. Si tratta, per certi versi, di un'attività promozionale, che viene gestita dall'ALI corredando le varie offerte spedite presso gli editori italiani di informazioni aggiuntive, atte sostanzialmente ad accelerare i tempi di lettura e di valutazione del testo proposto e a conseguire in maniera rapida la chiusura dell'affare. A titolo esemplificativo, si può riportare la comunicazione inviata alla Lerici Editori il 15 aprile 1960:

Vi inviamo l'annuncio dato dall'Universal International della partecipazione di Marlon Brando al film tratto dall'opera: THE UGLY AMERICAN di Leader & Burdick, in esame presso di Voi dal 2 febbraio scorso. Cogliamo l'occasione per pregarVi di volerci comunicare con cortese sollecitudine la Vostra decisione circa l'acquisto dei diritti italiani del libro.²⁷⁰

Come si può dedurre da questo annuncio spedito dall'ufficio, le notizie riguardanti progetti di adattamenti cinematografici costituiscono una leva di vendita importantissima e sono, di conseguenza, innumerevoli gli stralci simili, reperibili nell'archivio linderiano. Per dare un'idea di quanto le segnalazioni di argomento cinematografico siano rilevanti nel *modus operandi* del mediatore si può, per esempio, prendere a riferimento il carteggio scambiato con Longanesi nel 1962²⁷¹. Tra il febbraio e l'ottobre di quell'anno si possono invero individuare missive riguardanti *The Chapman Report* di Irving Wallace (*Foeminae*, 1961), «Vi informiamo che nel corso del corrente anno verrà distribuito dalla Warner Bros il film tratto da quest'opera. Il film, diretto da George Cukor, è interpretato da Efren Zimbalist jr.,

²⁷⁰ FAAM, ALI, Serie 1960, b. 20C quintus, fasc. 9, 15 aprile 1960.

²⁷¹ Per ulteriori approfondimenti si rimanda, inoltre, all'*Appendice B.2*.

Shelley Winters, Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns»²⁷², *The Counterfeit Traitor* di Alexander Klein (1958), «Vi informiamo che nel corso del prossimo mese di aprile uscirà negli Stati Uniti, distribuito dalla Paramount, il film tratto da quest'opera»²⁷³, l'autobiografia di Gypsy Rose Lee «Vi comunichiamo che sono iniziate le riprese del film tratto da quest'opera, da Voi già pubblicata in edizione italiana. Il film è prodotto da Mervin LeRoy e verrà distribuito dalla MGM»²⁷⁴, il dattiloscritto *Councillor Lampton* di John Braine:

Caro Monti,

da Londra mi sollecitano notizie dell'ultimo John Braine di cui Lei ha il dattiloscritto da qualche tempo [...]

Come sa, si tratta del seguito di ROOM AT THE TOP, ed i diritti cinematografici sono già stati venduti (alla stessa compagnia che ha prodotto il film da ROOM AT THE TOP) for [*sic!*] 75 milioni di Lire.

Può per cortesia sapermi dire qualcosa il più rapidamente possibile?²⁷⁵

O, ancora, *Lilith* di Jack Richard Salamanca (1961), «Vi informiamo che da questo libro, in esame presso la Vostra Casa dal 12 febbraio scorso, si trarrà un film prodotto e diretto da Robert Rossen»²⁷⁶, *The Ugly American* di Eugene Burdick e William Lederer (1958), «Vi informiamo che sono iniziate le riprese del film tratto da quest'opera. Il film, che verrà distribuito dalla Universal International, è prodotto e diretto da George Englund e interpretato da Marlon Brando, Sandra Church, Pat Hingle, Jocelyn Brando»²⁷⁷ e, infine, *The List of Adrian Messenger* di Philip MacDonald:

Quest'opera è già stata vostra e declinata dalla Vostra Casa nel 1959, ma la sottoponiamo nuovamente al Vostro esame poiché se ne sta traendo un film per la Universal International. Il film è diretto da John Huston e interpretato, nei ruoli principali da George C. Scott e Dana Wynter.²⁷⁸

²⁷² FAAM, *ALI*, Serie 1962, b. 14, fasc. 6, 8 febbraio 1962.

²⁷³ Ivi, Serie 1962, b. 14, fasc. 6, 8 febbraio 1962.

²⁷⁴ Ivi, b. 14, fasc. 6, 13 febbraio 1962. Si tratta del film *La donna che inventò lo strip-tease* (Mervyn LeRoy, 1962).

²⁷⁵ Ivi, 14 marzo 1962.

²⁷⁶ Ivi, 21 marzo 1962.

²⁷⁷ Ivi, 18 aprile 1962. Si tratta della pellicola *Missione in Oriente. Il brutto americano* (George Englund, 1963).

²⁷⁸ Ivi, 23 ottobre 1962. La pellicola esce in Italia col titolo *I cinque volti dell'assassino* (John Huston, 1963).

Si tratta solo di un anno ed esclusivamente delle comunicazioni di questa tipologia inviate a Longanesi. Ciò, tuttavia, dovrebbe rendere l'idea della sistematicità della pratica e dello scopo stante alla base di questo giro d'informazioni: tutto verte sullo spingere la vendita della traduzione facendo perno sulla possibilità di realizzare un lancio abbinato di film e volume, nonché eventualmente (come nel caso dell'autobiografia di Gipsy Rose Lee) di sollecitare una altrettanto proficua, per agenzia e editore estero, ristampa della traduzione. Difronte a questa prassi i quesiti che sorgono sono senza dubbio molteplici. In primo luogo, per esempio, viene da interrogarsi sull'inizio di questa strategica fornitura di informazioni cinematografiche agli editori. Come si può dedurre la domanda, data la mole di dati chiamata in causa, non trova facile soluzione. Tuttavia, si può comunque ipotizzare che simili operazioni comincino in seguito al passaggio di Erich Linder alla direzione dell'Agenzia Letteraria e cioè, guardando all'archivio dell'agenzia, in concomitanza dell'ampliamento dei contatti riconducibili al mondo del cinema.

In merito invece alle fonti delle segnalazioni, non si può certo escludere che vi sia, all'interno dell'ALI, una figura ufficialmente deputata a svolgere questo genere di ricerche, magari consultando la *publicity* pubblicata nei *trade press* del periodo²⁷⁹. Ciononostante, resta il fatto che le notizie sui produttori del film, sulle star scritturate oppure sulle date di uscita provengono anche dalle case di produzione e distribuzione. Il 7 ottobre 1964, per esempio, l'Agenzia Letteraria Internazionale contatta la Dear Film S.p.A:

Vi saremo molto grati se vorrete cortesemente informarci sul programma di distribuzione in Italia del film TOPKAPI che Jules Dassin ha prodotto e diretto per la United Artists.

La nostra Agenzia rappresenta l'autore del libro dal quale il film è stato tratto e ci sarebbe di grande utilità conoscere, al più presto possibile, le date di entrata in circolazione in Italia del film.²⁸⁰

Restando al distributore, si possono quindi trovare richieste simili per *Il filibustiere della costa d'oro* (Ronald Neame, 1965)²⁸¹, *50.000 sterline per tradire* (Basil Dearden, 1965)²⁸², *Quelli della San Pablo*, Robert Wise, 1966²⁸³ e *I 9 di Dryfork City* (Gordon Douglas,

²⁷⁹ Le richieste, per esempio, vengono inoltrate nel 1973 da Paola Dalai per conto della Garzanti editore a un certo Piero Cecchini. Cfr. FAAM, ALI, Serie 1973, b. 13, fasc. 1, 7 giugno, 6 giugno, 18 giugno, 22 giugno 1973.

²⁸⁰ Ivi, Serie 1964, b. 26, fasc. 1, 7 ottobre 1964.

²⁸¹ Ivi, Serie 1965, b. 33, fasc. 11, 3 novembre 1965.

²⁸² Ivi, Serie 1965, b. 33, fasc. 11, 3 novembre 1965 (Ufficio Stampa e Pubblicità Dear all'ALI)

²⁸³ Ivi, Serie 1966, b. 35, fasc. 10, 30 dicembre 1966.

1966)²⁸⁴. Affini passaggi d'informazioni intercorrono, poi, con major come la MGM nonché relativamente «alla distribuzione nei vari paesi esteri del film»²⁸⁵ *L'isola di Arturo* (Damiano Damiani, 1962), tratto dal romanzo di Elsa Morante di cui l'agenzia è rappresentante; con la CEIAD-Columbia – per gli adattamenti *Gengis Khan*²⁸⁶ e *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965)²⁸⁷; con la United Artists per i «distribution plans» internazionali di *A ciascuno il suo* (Elio Petri, 1967)²⁸⁸, con la D.C.I (Distribuzione Cinematografica Italiana), per il film *Ring of Bright Water* (Jack Couffer, 1969)²⁸⁹.

Beninteso, non si tratta affatto di affari monodirezionali. L'iniziativa può partire dalle stesse case editrici, come nel caso di Garzanti: «Caro Piero, per favore mi dia notizia del film tratto da “THE GIRL FROM PETROVKA” di George Feifer. Ci interessa soprattutto sapere chi distribuirà il film in Italia»²⁹⁰. L'impulso, diversamente, può nascere dalle stesse case cinematografiche e si vedano a tal proposito le missive spedite nel 1959 all'ALI dalla Rank Film Distributors:

In data odierna la ns/Casa Madre di Londra ci ha comunicato che Voi siete gli agenti letterari un Mr. Laurence Bachmann autore del libro “The Lorelei” da cui è stato tratto il ns/film “WIRLPOOL” (Fuga sul fiume).

Vogliate cortesemente comunicarci se i diritti di pubblicazione sono stati venduti in Italia e a quale casa Editrice. Qualora Voi siate a conoscenza della possibile data di pubblicazione del suddetto romanzo, nel ns/paese, vogliate farcelo cortesemente sapere.

Rimanendo in attesa di una Vs/risposta, distintamente Vi salutiamo

Ignazio Niccolai

Direttore Ufficio Pubblicità²⁹¹

Senza quasi alcuna distinzione, si collocano dunque all'interno di questi scambi anche le segnalazioni riguardanti non solo gli adattamenti cinematografici, bensì anche le traduzioni di novellizzazioni. L'8 maggio del 1962, Mario Natale, a capo dell'Ufficio Stampa e Pubblicità della Dear Film spedisce ad esempio una lettera riguardante una novellizzazione del film *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961):

²⁸⁴ Ivi, Serie 1966, b. 35, fasc. 10, 22 giugno 1966.

²⁸⁵ FAAM, ALI, Serie 1962, b. 16, fasc. 10, 4 dicembre 1962.

²⁸⁶ Ivi, Serie 1965, b. 31, fasc. 4, 5 maggio 1965.

²⁸⁷ Ivi, 17 marzo 1965.

²⁸⁸ Ivi, Serie 1967, b. 52, fasc.37, 19 aprile 1967.

²⁸⁹ Ivi, Serie 1969, b. 44, fasc. 36, 17 settembre 1969.

²⁹⁰ Ivi, Serie 1973, b. 13, fasc. 1, 7 giugno 1973.

²⁹¹ Ivi, Serie 1959, b. 20, fasc. 30. Nello stesso fascicolo compare inoltre una missiva dove si manifesta l'interesse per «un eventuale lancio abbinato libro-film» di *Su e giù per le scale* (Ralph Thomas, 1959).

Ci viene comunicato dalla United Artists che è in preparazione una edizione speciale del libro tratto dal film “West Side Story” e che Voi siete in grado di darci informazioni circa il nome dell’editore e la data di approntamento.

Vi preghiamo perciò di comunicarci qualche notizia in merito.²⁹²

Similmente, quindi, Vincenzo Labella, per conto del medesimo ufficio, risponde a una missiva inviata dall’ALI:

In risposta alla vostra del 3 c.m., vi informiamo che il titolo italiano del film “How to steal a Million and Live happily ever after” sarà “COME RUBARE UN MILIONE DI DOLLARI E VIVERE FELICI”.

Vi comunichiamo che il film sarà programmato in Italia nel prossimo autunno.

Vi accludiamo il cast.²⁹³

Nei casi di romanzi-film quest’attività della *film-division*, tuttavia, può dirsi avere un peso ben maggiore. Occorre invero tener presente che i testi giungono nelle mani dell’Agenzia Letteraria Internazionale con un titolo differente e in mancanza di ulteriori notizie da parte dell’editore estero, – che può inoltrare, come nel caso di Scott Meredith, semplicemente delle liste di volumi suddivise tra *hardcover books* e *paperback books*,²⁹⁴ o qualora i dati non giungano in tempo²⁹⁵ o se le case cinematografiche non dimostrano, inoltre, a differenza di quanto accade per *West Side Story*, particolare interesse, «il rimpallo mediale»²⁹⁶ può essere persino compromesso.

Emerge, dunque, alla luce di queste ultime considerazioni e dopo aver visto in generale il funzionamento del sistema di scambio di informazioni cine-editoriali portato avanti dall’ALI, un primo ruolo di mediazione fondamentale rivestito dall’agenzia all’interno del processo produttivo delle versioni italiane di romanzi-film. Si può dire, infatti, che l’ufficio capitanato da Linder influisca nelle strategie originarie fungendo alla stregua di un relè, e cioè in qualità di meccanismo che può potenzialmente aprire o chiudere un circuito: un punto

²⁹² FAAM, ALI, Serie 1962, b. 12G, fasc. 7, 8 maggio 1962.

²⁹³ Ivi, Serie 1966, b. 35, fasc. 10, 13 maggio 1966.

²⁹⁴ Un esempio del catalogo si può reperire in Ivi, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 15 novembre 1973.

²⁹⁵ Da una lettera inviata il 3 novembre del 1965 dalla Dear, per esempio, si segnala che il film è già passato alle seconde visioni. Cfr. Ivi, Serie 1965, b. 33, fasc. 11, 3 novembre 1965.

²⁹⁶ Alice Autelitano, *Il cinema infranto. Intertestualità e intermedialità nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Forum-Aleas, Udine-Lyon, 2011, p. 13.

di snodo dove il riferimento alle pellicole può venire incentivato o può perdersi nelle maglie della filiera editoriale.

Il lavoro di intermediazione culturale dell'ALI, però, non si limita a un fatto intertestuale. Bisogna infatti tener presente che in quanto subagente, l'Agenzia Letteraria Internazionale, trovandosi a sua volta ciclicamente alle prese con la proposta dei cataloghi delle agenzie o degli editori esteri, di cui assume la rappresentanza opera azioni di «selezione e filtraggio»²⁹⁷ dei testi da offrire nel campo editoriale italiano.

1.3.6. "I will do my best": gatekeeping dell'ALI

La nozione di *gatekeeping* trova una formulazione estesa in un volume, abbastanza recente, scritto da Pamela J. Shoemaker e Tim P. Vos²⁹⁸ e viene di norma ricondotta alle procedure di selezione delle news che giungono agli spettatori. Si tratta, in buona sostanza, di un *framework* teorico messo a punto per comprendere quali espedienti permettano o impediscano alle informazioni di varcare «i gates»: snodi focali dove subentrano decisioni e azioni, e che offre, dunque, alcuni strumenti utili a valutare le modalità e i criteri di questo genere di scelte. La *gatekeeping theory*, di conseguenza, può considerarsi particolarmente valida per esplicitare numerosi aspetti riguardanti le versioni italiane dei romanzi-film trattati dall'ALI, che vanno, come si può dedurre, dalla disamina delle ragioni che determinano eventuali discriminazioni in quanto a varco dei *gates*, alla valutazione della posizione di potere dell'Agenzia Letteraria Internazionale in quanto a novellizzazione. È necessario, infatti, soffermarsi soprattutto a riflettere sul raggio d'azione di un simile *gatekeeping*, soprattutto se in gioco vi sono due novellizzazioni che rappresentano potenzialmente, e con buona probabilità anche nelle intenzioni dei produttori coinvolti, «il secondo e più fedele risarcimento/surrogato di cui lo spettatore, trasformandosi di necessità in lettore, può beneficiare in alternativa (forzata) al film»²⁹⁹, per dirla con Anton Giulio Mancino.

Allo scopo di chiarire meglio la questione si può incominciare ad analizzare una parte della lunga negoziazione intercorsa per la versione italiana del romanzo-film *Ultimo tango a Parigi* di Robert Alley, libro tratto dalla pellicola bertolucciana del 1972 che, accusata di

²⁹⁷ Marco Solaroli, *Introduzione: vecchi e nuovi intermediari culturali*, cit., p. 372.

²⁹⁸ Pamela J. Shoemaker, Tim P. Vos, *Gatekeeping Theory*, Routledge, New York 2009.

²⁹⁹ Anton Giulio Mancino, "L'uovo e la gallina: La novellizzazione (in cerca) d'autore", in *Il lettore di provincia* n. 144, 2015, pp. 55-76.

essere spettacolo osceno, verrà, com'è d'altra parte noto, travolta da un *iter* giudiziario interminabile. Ci si concentrerà, in particolare, sugli *steps* iniziali delle trattative, mentre le fasi successive riguardanti la redazione del volume costituiranno, nella prossima parte dell'elaborato, un caso di studio concernente le varie problematiche che subentrano in quanto ai diritti d'autore dei romanzi-film.

La bozza del primo capitolo di *Last tango in Paris* redatta da Robert Alley, pseudonimo per James Conaway, scrittore dei periodici «New York Times», «Harper's Atlantic Monthly» e del «The New York Times Magazine», giunge l'8 febbraio del 1973 sulla scrivania di Erich Linder³⁰⁰. A inviarla è Henry Ludmer per conto della Scott Meredith Literary Agency di New York, della quale l'ufficio milanese è subagente. Fondata nel 1946, l'agenzia americana vanta un ruolo leader nel settore editoriale. Nella sua scuderia compaiono invero autori di primordine quali Norman Mailer, Arthur C. Clarke, Ed McBain, Philip K. Dick, Carl Sagan e il mediatore si distingue anche per le iniziative pionieristiche, trattandosi di uno dei primi agenti che sviluppa e commercializza *movie tie-in books* come *West Side Story*³⁰¹.

Di *Last tango* libro probabilmente si era già discusso in precedenza (verosimilmente a partire dal primo febbraio) poiché proprio il giorno prima Linder invia alla Scott Meredith una missiva atta a fare il punto sulla eventuale vendita a un editore del romanzo. Ci sono infatti secondo l'agente letterario alcune problematiche da affrontare. Occorre, *in primis*, tener conto che l'Italia differisce dall'Europa, nonchè prendere in considerazione il fatto che «a) no reputable publisher in this country would publish the novelization of a film, unless the author of that novelization were an internationally known person», «b) it stems from this that the publishers to whom a novelization can be sold are usually not only second-class publishers, but also do not belong to the category from which one can expect any decent amount of money at all», «c) a further consequence is that the publication of the novelization of a film will usually not only be of negligible financial interest, but will also damage to a considerable extent the sales potential of the actual film-script». L'ALI, infatti, ha avviato una compravendita con Bompiani per la pubblicazione della sceneggiatura, con le immagini del film e da pubblicare in una «hard-cover edition»³⁰², trattativa su cui Linder vuol dichiaratamente riversare tutte le sue aspettative. Per non danneggiare in alcun modo l'affare, Linder comunica, di conseguenza, di poter provare al massimo a contattare una casa

³⁰⁰ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 8 febbraio 1973.

³⁰¹ Si veda <https://www.scottmeredith.com/about-us/history/> (Ultima consultazione: 28 aprile 2021).

³⁰² FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 7 febbraio 1973.

editrice importante e di fare, alla luce dei problemi evidenziati, più che altro affidamento sulla «buona fede»³⁰³ del potenziale acquirente.

Le questioni sollevate da Linder restano inascoltate e viene comunque spedito anche il manoscritto completo del romanzo-film, la cui stesura è stata nel frattempo completata dallo scrittore americano³⁰⁴. Tuttavia, nemmeno la notizia dell'edizione di una versione Einaudi dello script (pubblicata sulla base di accordi intercorsi tra la casa editrice torinese e il regista di *Ultimo tango* Bernardo Bertolucci)³⁰⁵ sembra far tornare il *middleman* sui suoi passi. Il 15 febbraio, quindi, giunge all'ALI una nuova lettera di Ludmer nella quale si provvede sostanzialmente a rispondere alle obiezioni linderiane e richiamare, seppur in maniera blanda, all'ordine il subagente:

First of all, you feel that there is no market for a novelization, and that only a screenplay is the proper format for publication of the material. However, the Proprietor lived in Italy for a number of years, and he disagrees with your analysis of the situation.

We do not know the market well enough to question the points that you raised in your letter, but we do wonder if perhaps you aren't writing off the real market for this property, which is the mass market that the film's distributor is aiming for in Italy. United Artists feels that movie will gross five to six million dollars in your market, better than they expect to gross in any other world market, so obviously they look for an audience composed of the average man on the street, rather than the usual literate intellectual that is attracted to "art" films. If they are right, then this same man in the street will want to buy a copy of novelization, not a screenplay.

So, please reconsider your approach, to see whether you haven't prematurely neglected the potential of a novelization for the more dignified but less profitable presentation of the screenplay by Bompiani. If, after reexamining the market, you still can't find a publisher for the novelization, then see if there is a possibility for a deal that would involve the distribution of an Italian edition to be produced by Proprietor himself.³⁰⁶

La United Artists, come si evince dallo scritto, in possesso dei diritti della novellizzazione e della sceneggiatura³⁰⁷ non ha alcuna intenzione di rinunciare al piazzamento in Italia della traduzione del romanzo-film di Alley: un volume pensato, dato il prospettato successo della pellicola, per un mercato di massa. Il quadro descritto da Linder non convince, insomma, il

³⁰³ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 7 febbraio 1973.

³⁰⁴ Ivi, 13 febbraio 1973.

³⁰⁵ Ivi, 12 febbraio 1973.

³⁰⁶ Ivi, 15 febbraio 1973.

³⁰⁷ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 23 febbraio 1973.

«Proprietor» e si prospetta, pur di non lasciar scappare la proficua occasione persino un volume stampato dalla stessa casa cinematografica. Le pressioni, ciononostante, non ottengono i risultati sperati e il 21 febbraio interviene Scott Meredith in persona per sollecitare il subagente ad adempiere ai propri impegni:

I therefore urge strongly that you don't give up on this and make very vigorous efforts to make a deal on the novel. As you know, since you'll have received Henry's letter by this time, the loss of Bompiani deal is of no importance in itself because the proprietors have rejected both the advance amount and the notion of screenplay publication as the important one, feeling that the novel will be the one with the big sale - and they may well be right. Please understand, Erich, that I'm not trying to second guess you in your own area of expertise, and realize that you know more about the Italian market than I can learn in two lifetimes, but this is simply a property which breaks every rule and exceeds every experience. The American advance now comes to a total of \$275,000; the "introductory" (!) first printing will be 1,200,000 copies; and we are already making really incredible deals far beyond any past record, even on other important properties, in Britain, Japan, Portugal, France, etc. The proprietors may well be right in their contention that the vast publicity the picture is receiving will make the book one of those rare items bought by people who don't ordinarily buy books as well as by regular readers, and that that [sic] large audience will be interested in the novel and not in the more intellectual, more difficult reading matter of the screenplay, so I hope you will want to plunge ahead try to come up with a major deal on the novel.³⁰⁸

Il responso al fondatore dell'agenzia americana spedito il 25 febbraio è ancor più ricco di dettagli. Oltre che a ribadire il fatto che Einaudi, «a very sophisticated publisher» ha già venduto 20.000 delle 30.000 copie stampate della sceneggiatura e che chiaramente «this is where the market was (and is)»³⁰⁹ – e occorrerà a tal proposito aggiungere che la casa editrice intrattiene anche legami commerciali assai duraturi con l'ALI, cosa che chiaramente complica in modo ulteriore la situazione – Linder tenta di far leva sulla distribuzione del film per convincere la United Artists che gli sforzi richiesti all'agenzia sono da ritenersi vani:

Of course, I will now try the novelization: there is nothing else for me to do anyway. But your contact at the motion picture company simply doesn't realize that my contention stems from the fact that we have no large independent cinema circuits: LAST

³⁰⁸ Ivi, 21 febbraio 1973.

³⁰⁹ Ivi, 25 febbraio, 1973.

TANGO IN PARIS shall do superbly well in the large cities and in the large cinemas everywhere. But it will never reach a true mass audience: all the very small cinema in Italy, without exception, are under the direct control of the Catholic Church (they are all parish cinemas): this is where the money comes from the long run, and this is where the large audience for a book is: but nothing on earth shall convince me that Catholic Church shall permit LAST TANGO IN PARIS to be shown in any parish cinema at all, ever. This means that when, in six or eight months' time, the film shall have vanished from the screens in the major cinema and in the major cities, it simply won't appear anywhere else: anybody at all who has any experience of the Italian motion picture world shall bear me out on this.³¹⁰

Al di là delle affermazioni strettamente connesse ai cinema parrocchiali, in merito alle quali bisognerà poi tener conto del fatto che «tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta chiudono cinquemila sale, nella maggior parte legate alle parrocchie e agli oratori»³¹¹, e al di là del fatto che Linder abbia alla fine dei conti ragione a ipotizzare sulla carta che il film non possa raggiungere un pubblico di massa, considerata la «caduta della funzione del cinema, e cioè della possibilità di omologare un pubblico il più vasto, ma anche il più diverso possibile»³¹², è importante a questo punto rilevare soprattutto la posizione di *gatekeeper* in quanto alla pubblicazione dei romanzi-film. Qualora, come in questo caso, per motivi di impatto sul mercato, di conflitti (con Einaudi) nonché per attenersi a una visione «borghese» dello «sconfinamento del senso del pudore», il processo selettivo non dia un esito del tutto positivo, si possono compromettere, oltre che gli interessi della Scott Meredith Agency, della Quicksilver (editrice, su licenza della major, del romanzo-film americano), anche le «strategie d'intrattenimento»³¹³ del settore cinematografico, e cioè della United Artists.

In gioco, tuttavia, non vi sono esclusivamente gli utili dell'azienda, vi è anche, seppur in un differente *medium* e sebbene simili romanzi-film non passino certo inosservati agli occhi delle autorità³¹⁴, la stessa circolazione del film. In altri termini, grazie alle varie insistenze della compagnia statunitense l'affare Alley viene, nonostante le sfavorevoli previsioni e gli

³¹⁰ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 25 febbraio 1973.

³¹¹ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 510.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Fausto Colombo, *La cultura sottile*, cit., p. 255.

³¹⁴ Il volume di Alley viene infatti sequestrato il 18 giugno 1973. Si veda inoltre anche la denuncia per vilipendio contro le Forze Armate sporta sia al film *I due nemici* che romanzo-film di Orazio Gavioli edito da Longanesi. Cfr. "Sequestrato il romanzo Ultimo tango a Parigi", in *La Stampa*, n. 142 (19 giugno 1973), p. 8 e "I due nemici, denunciato a Milano per vilipendio delle forze armate", in *La Stampa*, n. 271, (15 novembre 1961), p. 4.

ulteriori temporeggiamenti dell'ALI, alla fin fine concluso con Garzanti³¹⁵. Non tutti i romanzi-film, però, possono beneficiare della popolarità e della preannunciata fama di un «most successfull film of all time»³¹⁶. Risale al 2 maggio 1973 l'elettrizzata comunicazione di Ludmer riguardante *Deep Throat* di D. M. Perkins, il quale comunica all'agente letterario di avere per le mani la rappresentanza di un romanzo «eccitante» come *Last tango in Paris*. La proposta verte quindi attorno al film diretto da Gerard Damiano e interpretato da Linda Lovelance, una produzione “quasi” amatoriale a dire di Ludmer, la cui produzione ha richiesto un budget di sole 25.000 sterline:

It is completely banned as pornographic in some cities, with cinema operators arrested and fined when they try to show it, while in cities just a few miles away it plays to crowds so huge that police have to be called in to control the mobs fighting to buy tickets.³¹⁷

Di conseguenza, continua il *middleman* americano, la pellicola, similmente a *Ultimo Tango*, non verrà probabilmente mai mostrata in alcune aree, e data inoltre la larghissima diffusione di notizie sulla stampa riguardanti questo ennesimo film scandalo nonché le news relative alla produzione di *Deep Throat II*, vi sono, a parere della Scott Meredith Agency, tutte le condizioni per conquistare un altro successo mondiale col romanzo-film: «our deals on the enclosed book will not be a one-shot affair. We can also tell publishers that there'll be a sequel, based on second film, coming»³¹⁸.

Scusandosi per il ritardo, Linder spedisce la sua replica a Henry Ludmer più di un mese dopo:

I will do my best, but I don't think that we will be successful with this one: DEEP THROAT is not showing here, and, as things go, never will be shown – and absolutely nobody in this country is aware of it. In these circumstances, there's unlikely to be any fighting among publishers to secure the rights – not only: it is even unlikely that any publisher will want to do it: the chances are that the book would be impounded as pornography (I have had a go at it, and the risk is considerable), and, without the film to go by, no

³¹⁵ L'invio di 962.5000 lire, anticipo dei diritti per la edizione italiana rilegata del volume, avviene in data 11 aprile. Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 13, fasc. 1, 11 aprile 1973.

³¹⁶ Ivi, b. 21, fasc. 1, 21 febbraio 1973.

³¹⁷ Ivi, 2 maggio 1973.

³¹⁸ *Ibidem*.

publisher would be able to make a success of it, sufficient to warrant his taking the risk.³¹⁹

L'agente precisa quindi di voler provare a suggerire l'acquisto dei diritti del testo all'Olympia e alla Sugar, quest'ultima trovata già in passato alle prese con *Una vita privata*, ossia con una traduzione di un romanzo-film per certi versi pruriginoso. Il nome dell'Olympia Press, poi, casa editrice fondata da Maurice Girodias in Francia, che tra gli anni Cinquanta e Settanta si espande in tutto il mondo porta invece «le stigmate delle contraddizioni legate a concetti come “erotismo”, “pornografia”, “liberazione sessuale”»³²⁰. Se quindi la consapevolezza «geopolitica»³²¹ dell'editoria italiana di Linder risulta indiscutibile, vi è invece qualche perplessità sulle successive operazioni dell'agente letterario. Stando, invero, a quanto si è potuto appurare dalla consultazione dei faldoni di quell'anno riguardanti i due editori³²² non è reperibile alcuna corrispondenza riguardante *Deep Throat*. Il romanzo-film *Gola profonda* verrà pubblicato, nei termini di «Risposta americana a Emmanuelle», dalla Olympia Press Italia soltanto nel 1975, in concomitanza della distribuzione in Italia della Arden Cinematografica di *Deep Throat II* (Joseph W. Sarno, 1974), pellicola che precederà di un anno quella di *La vera gola profonda*.

Ci sarebbe dunque, a questo punto, molto di che riflettere in merito al ruolo dell'Agenzia Letteraria Internazionale, e non soltanto in quanto alle versioni estere dei romanzi-film. Nel ripercorrere le vicende produttive dei testi, sono infatti emersi i contorni di una figura professionale finora quasi del tutto esclusa dall'ambito degli studi sul cinema italiano e cioè quella dell'agente letterario. Per quanto riguarda, l'ALI e Erich Linder sarebbe di conseguenza proficuo prevedere, oltre a una disamina più avanzata del network, anche uno studio sistematico dei carteggi e l'eventuale riscontro delle informazioni ottenute presso la Fondazione Mondadori su altri archivi. Ciò potrebbe infatti portare a stilare una casistica assai più estesa di incarichi (istituzionalizzati o meno) svolti dall'agenzia per conto di soggetti attivi nella filiera cinematografica e sarebbe, tra l'altro, interessante individuare (pensando al menzionato Piero Cecchini) gli eventuali addetti attivi nella *film division*, dato che le firme in calce alle missive visionate non consentono attualmente di mettere a fuoco questo ulteriore aspetto.

³¹⁹ FAAM, ALI, b. 21, fasc. 1, 9 giugno 1973.

³²⁰ Paolo Soraci, “Olympia” dal maledettismo alla pornografia”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '93*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 57.

³²¹ M. Sisto, “A ciascun autore il suo editore”, cit., p. 318.

³²² Cfr. per quanto riguarda la documentazione riguardante l'Olympia Press, FAAM, ALI, Serie 1973, b. 57, fasc. 29 e Ivi, Serie 1974, b. 63, fasc. 36. In merito alla Sugar editore è stato invece consultato il fascicolo Ivi, Serie 1973, b. 64, fasc. 35.

Per ora, tuttavia, rimane il fatto che nonostante l'ALI, per mezzo della sua posizione strategica, riesca efficacemente a istituire un sistema di notifiche cine-editoriali che ben si presta potenzialmente a una diffusione capillare delle traduzioni di novellizzazioni in Italia (e occorrerà in tal merito ricordare anche la provenienza della pratica, che nasce negli anni Dieci negli Stati Uniti), a Erich Linder, i romanzi-film si direbbero non andare troppo a genio. Intervistato da Enrico Romero alla radio, a una richiesta di chiarimento circa quei «libri che nascono addirittura da un film, come talvolta [...] accade» il *middleman* risponde:

Si possono indubbiamente cucinare certi prodotti, ma la differenza fra un libro cucinato e il libro best-seller ha una barriera molto bassa; il best-seller, che evidentemente risponde a una certa particolare esigenza, ha una barriera molto più alta di vendita. Cioè, “cucinare” il best-seller non è possibile; inventare il best-seller non è possibile, anche quando si tratti di opere di bassa qualità, il best-seller è sempre un libro che trova una rispondenza nel pubblico; il libro “cucinato”, il libro fatto su misura, si scopre sempre che è stato fatto da un sarto che non ha preso le misure del cliente.³²³

Tuttavia, non vi è alcun dubbio che a direzionare il *gatekeeping* dell'agenzia vi siano, alla fine dei conti – e se si pensa anche alle titubanze riscontrate nello stesso periodo da Bompiani per la collana «Ombre Rosse» –, al di là di una certa e localizzata *novelty* in quanto a sessualizzazione, soprattutto ragioni di mercato. Eppure, alla luce della documentata insistenza delle *majors*, non possono che far pensare le eventuali, e non ancora scoperte, occasioni perdute della novellizzazione.

³²³ “Erich Linder. Agente letterario. Intervista di Enrico Romero”, in Martino Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., p. 53.

II. PROPRIETÀ

Capitolo.1. Romanzi-film e diritto d'autore

II.1.1. La questione dei diritti della novellizzazione

Sin dai primi contributi sviluppati sull'argomento, la questione dei diritti d'autore della novellizzazione, ha suscitato una certa curiosità tra gli studiosi e sollevato numerosi interrogativi. Sfolgiando, invero, la letteratura dedicata alle forme più canoniche della pratica e in particolare al cinefotoromanzo, le riflessioni su questo aspetto sono alquanto cospicue. Nel saggio-catalogo *Padri, Figli. Il cineromanzo di Gianni Amelio*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a Parma tra il settembre e l'ottobre del 2006 dedicata al regista (notoriamente appassionato del genere e proprietario di una ricchissima collezione di questo tipo di pubblicazioni) viene, per esempio, riportata una considerazione su simili problematiche di Carlo Lizzani, il quale si chiede: «Chissà se lungo gli anni agli sceneggiatori dei film è arrivato qualcosa per i diritti d'autore; i cineromanzi erano molto popolari, quindi redditizi. Mah». Ogni cessione per libri o altro, a parere di Lizzani, ha d'altra parte «un prezzo»³²⁴ e non differiscono di molto nemmeno le più recenti affermazioni di Jan Baetens:

In Italia, le questioni relative ai diritti d'autore e alle autorizzazioni erano subappaltate a coloro che realizzavano i fotoromanzi cinematografici [...] La politica italiana di subappalto - nel senso che i contatti con il produttore o il distributore del film erano gestiti non dall'editore della rivista ma dal libero professionista che realizzava materialmente il fotoromanzo - non si basava su un quadro giuridico fisso. In molti casi, tutto sembra essere stato regolato da contatti personali, e l'improvvisazione doveva essere prevalente.³²⁵

Dato l'evidente «statuto ambiguo» di questi testi, si è fatto anche presente che «i cineromanzi, pubblicazioni insieme di massa e semiclandestine» intorno alla metà degli anni Cinquanta si affacciano «più volte nelle aule dei tribunali»³²⁶. Caso più volte menzionato in tal senso³²⁷, in quanto la disputa può dirsi essere focalizzata sulla stessa «essenza del

³²⁴ Carlo Lizzani, cit. in Tullio Masoni (a cura di), *Padri, Figli. Il cineromanzo di Gianni Amelio*, Solares Fondazione Culturale, Parma 2006, p. 85. In quanto agli intermediari attivi nella filiera dei cineromanzi si veda, in aggiunta, Michele Mercuri, "Confidenze di un addetto ai lavori", in Emiliano Morreale (a cura di), *Lo schermo di carta*, cit., pp. 212-214.

³²⁵ Jan Baetens, *The Film Photonovel*, cit., p. 29, traduzione dell'autore.

³²⁶ Emiliano Morreale, "Chi è senza peccato...Cineromanzi alla sbarra", in Id. (a cura di), *Lo schermo di carta*, cit., pp. 207-211.

³²⁷ Si veda, per esempio, Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., pp. 90-96.

cineromanzo», è quello del fotoromanzo *Le ragazze di Sanfrediano*, tratto dall'omonimo film di Valerio Zurlini (1954), basato sul romanzo di Vasco Pratolini (1949, 1952) ed edito dalle edizioni Lanterna Magica – riconducibili, come si è visto, a Dino De Laurentiis. La denuncia che parte proprio dallo scrittore, contesta in buona sostanza la consuetudine dei produttori cinematografici di «fare diffondere fotoromanzi, ricavati utilizzando i fotogrammi e i dialoghi del film, senza chiedere autorizzazione all'autore dell'opera letteraria dalla quale il soggetto cinematografico è tratto»³²⁸. Al processo, di cui si trova notizia non solo nelle riviste specializzate in diritto cinematografico ma anche in quotidiani come «La Nazione» e «Corriere della sera»³²⁹, viene convocata anche la Lux, compagnia produttrice del film che imposta la propria strategia difensiva sul fatto che essendo il film da ritenersi «opera autonoma, quest'ultima gode di «tutti i diritti di sfruttamento “come se fosse opera originaria”»³³⁰. Il cinefotoromanzo sotto accusa si può intendere, quindi, nei termini di paratesto concepito ai fini «del naturale sfruttamento dell'opera cinematografica» e cioè alla stregua di un apporto all'apparato pubblicitario della pellicola. Ciononostante, vi è comunque a tal proposito il parere negativo del tribunale, che reputando il fotoromanzo «opera» che certo non «mira ai fini dell'arte ma risulta pur sempre di carattere creativo»³³¹, riconosce il diritto conteso all'autore dell'opera letteraria.

Anche secondo Paola Bonifazio pochi editori di cinefotoromanzi, come per esempio le Edizioni Mondiali, hanno palesi accordi con i produttori cinematografici. Per la studiosa si tratta invero di un'industria che si muove sulle soglie dell'illegalità, avvantaggiandosi dei vuoti legislativi presenti nelle norme che regolano il copyright cinematografico. Il dettame, che viene «ratificato nel 1941, e cioè alcuni anni prima che il primo fotoromanzo venga divulgato»³³², ha infatti senz'altro il merito di introdurre le opere cinematografiche, con le rispettive parti letterarie e musicali, tra le opere dell'ingegno a carattere creativo, ma in quanto ai cinefotoromanzi determina talora opinioni discordanti, poiché la legge attenziona, a differenza di quanto accade negli Stati Uniti, sia i diritti economici dei produttori che i diritti morali degli autori. Nel capitolo del volume dedicato ai *Pirates of Film Industry*, la Bonifazio dà in aggiunta rilievo a quelle «violazioni di terze parti» che secondo Mario Fabiani contraddistinguono il fenomeno³³³. Al di là delle vertenze sollevate, per esempio, dall'attrice Benedetta Rutili contro il regista-produttore Gino Rippon (per l'accordo con «Le

³²⁸ Emiliano Morreale, «Chi è senza peccato...Cineromanzi alla sbarra», cit., p. 209.

³²⁹ Cfr. quando rilevato da Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 209.

³³⁰ Emiliano Morreale, «Chi è senza peccato...Cineromanzi alla sbarra», cit., p. 209.

³³¹ Ivi, p. 210.

³³² Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 87.

³³³ Mario Fabiani cit. in Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 87.

grandi firme dello schermo» stipulato ai fini di pubblicare un fotoromanzo basato sulla pellicola *Ho pianto per te*, dal film omonimo diretto dallo stesso Ripito del 1954) e al fatto che la tutela dell'immagine degli attori non sia regolata dalla l.d.a.³³⁴, è interessante notare soprattutto quanto la studiosa riporta sulla novelizzazione: «una pratica consolidata e complementare all'esperienza visiva»³³⁵ che si direbbe determinare un'insorgenza minore di dispute giudiziarie.

In realtà, quanto si è visto finora sulla legislazione dei cinefotoromanzi può essere credibilmente esteso anche ad altre manifestazioni della pratica come i romanzi-film, e urge di conseguenza un'investigazione ulteriore in merito alla questione dei diritti attinente a questo particolare tipo di testi, che si direbbero muoversi, più che altro, sulla base di prassi non ortodosse ma comunque in qualche modo riconosciute e iterate.

Al fine di interrogarsi su questi aspetti, dunque, nel presente capitolo si provvederà a visionare nel dettaglio gli articoli della l.d.a. che toccano la novelizzazione, ponendo soprattutto in evidenza come queste norme non risolvano totalmente le problematiche che si possono plausibilmente verificare lungo le fasi produttive delle pubblicazioni.

Il paragrafo successivo sarà quindi dedicato al contributo *Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica*, estratto della rivista «Temi» pubblicato da Amedeo Giannini nel 1956. Questa ulteriore rilettura della sentenza relativa al caso del cinefotoromanzo de *Le ragazze di Sanfrediano* fungerà, nello specifico, da spunto di quanto verrà documentato più estesamente nel prossimo capitolo e darà cioè modo di introdurre le politiche di tesaurizzazione della proprietà intellettuale attuate in Italia da alcune case di produzione del periodo.

Al fine di inquadrare più in generale simili strategie, si darà spazio, infine, al tema della natura del diritto del produttore cinematografico trattato nella letteratura legislativa. Verrà dato conto, in particolare, del tentativo, promosso nell'ambito del Primo Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia tenutosi a Roma il 10, 11 e 12 marzo 1958, di normalizzare la fluidità normativa assecondando le aspirazioni delle imprese cinematografiche, intenzionate, in quegli anni a conquistarsi un posto tra le fila dei coautori della pellicola e ovviare così alle limitazioni nell'esercizio dei diritti di utilizzazione economica previste nel sistema legislativo.

³³⁴ Cosa che appunto determina un esito differente nella causa intentata nel 1962 contro la Cines e l'Alan Film per i cineromanzi *Victory* basati su *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942) e *L'ultimo addio* (Ferruccio Cerio, 1942) dalla madre di Luisa Ferida, Lucia Pasini. La corte, infatti, argomentando che i fotoromanzi recanti le foto della Ferida sono opere separate, ritiene le pubblicazioni illegali. Cfr. Ivi, p. 89.

³³⁵ Paola Bonifazio, *The Photomanzo*, cit., p. 87, traduzione dell'autore.

II.1.2. La legge sul diritto d'autore

A quasi vent'anni dalla l.d.a. del 1925 (RDL. 7 novembre 1925 n. 1950), nella quale fondamentalmente si riconosce all'opera cinematografica carattere di opera di ingegno ma senza elaborare norme specifiche e cioè estendendo i dettami riservati alle opere teatrali, il 18 dicembre 1941 entra in vigore una nuova legge del diritto d'autore (l. 22 aprile 1941, n. 633) allo scopo di delineare, come nota anche Luciano Menozzi, «un sistema» che risponda «alle esigenze di una cinematografia adulta»³³⁶, caratterizzato dalla presenza di precetti maggiormente articolati. La legge, ispirata da grandi giuristi come Piola Caselli e Valerio De Sanctis, si dimostra essere all'avanguardia (viene prevista, per esempio, al suo interno la televisione, in quegli anni ancora in fase sperimentale) e pone soprattutto l'accento su «l'aspetto creativo delle opere d'ingegno basandosi sul rapporto autore-opera in contrapposizione ad una 'scuola anglo-americana' che privilegia l'aspetto di concessione a contenuto economico»³³⁷. Peculiarità che contraddistingue questa esposizione degli aspetti giuridici della cinematografia, è, in altri termini, quella di differenziare benjaminianamente³³⁸ aspetto "artistico" e aspetto "tecnico" dell'opera in questione e di prevedere una speculare separazione delle spettanze dei diritti. Per rispondere al problema dell'opera cinematografica, contraddistinta da un duplice carattere di creazione dell'ingegno e di prodotto industriale della pellicola, nella l.d.a. si tutelano, più precisamente, da una parte «i diritti degli 'autori'» e dunque dei creatori dell'opera cinematografica e dall'altra quelli «di natura economico-patrimoniale», riguardanti lo sfruttamento economico dell'opera. A livello giuridico l'opera cinematografica risulta quindi essere un'opera dell'ingegno particolare, in quanto ingloba al suo interno il contributo di più persone ed esula, per questa ragione, anche dall'essere inquadrata tra le cosiddette «opere collettive», le cui parti restano comunque «scindibili»³³⁹. Si tratta di un aspetto problematico ed essendo questione di un «bene unitario» ma condiviso «da più soggetti» in quanto «a 'paternità' e diritti (moralì e patrimoniali)» sorgono non poche complicazioni.

³³⁶ Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 20.

³³⁷ Ivi, p. 21

³³⁸ Ivi, p. 9. Il richiamo interessa chiaramente il noto saggio Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* pubblicato per la prima volta nel maggio del 1936 sulla rivista «Zeitschrift für Sozialforschung».

³³⁹ Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 48.

Nella l.d.a, ad ogni modo, viene riservata una sezione specifica (artt. 44-50) ai diritti delle pellicole, concepita appositamente per provare a regolamentare questa situazione *sui generis*. L'articolo 44 della l.d.a. riconosce all'autore del soggetto, all'autore della sceneggiatura, al direttore artistico e all'autore delle musiche la qualifica di «coautori», in quanto essi collaborano alla creazione dell'opera cinematografica, e a queste figure viene affiancato e contrapposto il produttore.

Vale la pena di vedere più in dettaglio le spettanze dei coautori, precisando che è previsto anche un certo margine di «giustificata discrezionalità del legislatore» nel riconoscimento della qualifica di coautore, sulla base della valutazione dei compiti affidati e adempiuti. Tralasciando quanto riconosciuto all'autore della musica, si può, per quanto d'interesse, evidenziare, dunque, che all'autore del soggetto, testo che di norma viene «incorporato» in un'opera cinematografica e che «viene normalmente ceduto ad un produttore per la realizzazione» del film, appartengono «tutti i diritti morali spettanti agli autori delle opere dell'ingegno»³⁴⁰. Occorre soprattutto tener presente che quest'ultimo può riprodurre o utilizzare separatamente la parte letteraria dell'opera cinematografica da lui elaborata, «purché non ne risulti pregiudizio ai diritti di utilizzazione il cui esercizio», come si è già anticipato, «spetta al produttore»³⁴¹.

Nel medesimo articolo, si prevedono i medesimi benefici per l'autore della sceneggiatura; in merito invece al direttore artistico non è «possibile pensare a impieghi separati dei suoi apporti, né a un ritorno ad esso dei diritti nel caso l'opera cinematografica non sia completata o proiettata»³⁴², restituzione invece prevista per gli altri coautori qualora il produttore non porti a compimento l'opera cinematografica nel termine di tre anni dalla data della siglatura delle cessioni (art. 50).

Passando quindi ai diritti del produttore, esso figurando in qualità di «organizzatore della produzione stessa» gode dei «diritti di utilizzazione economica» e vale a dire dei «diritti di riproduzione e rappresentazione» ossia di «moltiplicazione dell'opera cinematografica mediante procedimenti tecnici» e di «presentazione» di quest'ultima «al pubblico»³⁴³(ossia la distribuzione). Sorvolando sul fatto che durante la stesura della legge l'utilizzazione del film avviene di norma tramite le sale cinematografiche (e tralasciando quindi il lungo dibattito relativo ai diritti di utilizzazione economica nei diversi mezzi di diffusione come la televisione), è importante rilevare che resta ciononostante da porre in dubbio, secondo

³⁴⁰ Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 63.

³⁴¹ L. 22 aprile 1941 n 633, art. 49.

³⁴² Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 71.

³⁴³ Ivi, pp. 96-97.

Menozzi, se alcuni diritti di trascrizione (art. 14) spettino a quest'ultimo, «p.e., il diritto di trarre un fotoromanzo dall'opera cinematografica». In realtà stando all'articolo 46, 2° comma della l.d.a. «il produttore non può eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni, o traduzioni dell'opera prodotta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44»³⁴⁴ e, come appunta lo stesso giurista, fra «le trasformazioni da una ad altra forma delle opere cinematografiche vanno segnalate anche le versioni 'letterarie di opere nate come cinematografiche. [...] Dai film di Walt Disney, p. e., sono derivate pubblicazioni di libri illustrati per bambini e versioni 'a fumetti'»³⁴⁵. Ciononostante, queste utilizzazioni – e alle novellizzazioni si possono aggiungere «le utilizzazioni 'separate' dei contributi dei coautori», l'impiego di «scene e fotogrammi dell'opera cinematografica per fotoromanzi e fotonovelle»³⁴⁶, pongono in ogni caso «seri problemi giuridici» in Italia e cioè in un Paese dove il copyright non è accentrato nelle mani di un singolo soggetto, a differenza di quanto accade per esempio Oltreoceano.

A questo punto, perciò, prima di procedere, si può provare a tirare le fila di quanto finora si è visto. Gli articoli menzionati sono invero in buona parte tutti applicabili ai casi dei romanzi-film. Stando alla l.d.a., nello specifico, viene da pensare che, sulla base dell'art. 44, relativo agli utilizzi separati dei coautori e soprattutto di soggetto e sceneggiatore, e stando inoltre all'art. 46, che prevede l'impedimento al produttore di attuare “trasformazioni”, la legislazione prescriva in generale che siano gli autori di soggetto e sceneggiatura a poter cedere i propri testi (che come si vedrà nell'ultima parte di questo studio fungono il più delle volte da ipotesi d'origine delle novellizzazioni) agli editori. Alcune cessioni, come per esempio quelle stilate da Bompiani per «procedere alla stampa, pubblicazione e vendita della rielaborazione in forma narrativa delle sceneggiature» di *La proprietà non è più un furto*³⁴⁷, *La grande abbuffata*³⁴⁸ e *Romanzo popolare*³⁴⁹, sono in effetti firmate dai coautori, e avvalorano, di conseguenza, ulteriormente l'ipotesi.

Eppure, restando alla collana «Ombre rosse», l'accordo per il romanzo-film *Le cinque giornate* viene diversamente stipulato con la Seda Spettacoli di Roma, casa di produzione del film³⁵⁰. La casa editrice Sonzogno, in aggiunta, gestisce la compravendita con la medesima azienda per l'edizione di *Profondo Thrilling* (volume uscito nel 1975 e contenente

³⁴⁴ L. 22 aprile 1941 n 633, art. 46.

³⁴⁵ Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 203.

³⁴⁶ Ivi. p. 202.

³⁴⁷ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 26 luglio 1973.

³⁴⁸ Ivi, b. 1439, fasc. ACEB, 27 settembre 1973.

³⁴⁹ Ivi, b. 6473, fasc. ACEB, 21 dicembre 1973.

³⁵⁰ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani* b. 339, fasc. ACEB, 25 ottobre 1973.

le novellizzazioni della cosiddetta “trilogia degli animali” diretta da Dario Argento, ovvero dei film *L’uccello dalle piume di cristallo*, 1970, *Il gatto a nove code*, 1971, e *Quattro mosche di velluto grigio*, 1971)³⁵¹. Simili discrepanze, unite ai molteplici dubbi sull’argomento esplicitati in letteratura, danno, in altri termini, a presupporre che le prassi effettive siano direzionate in tutt’altro verso e che, per dirla con Jan Baetens, le case cinematografiche «abbiano certamente provato ad esercitare uno stretto controllo»³⁵² sulla novellizzazione e ad acquisire le spettanze dei coautori.

II.1.3. Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell’opera cinematografica

Come sostiene il Primo Presidente della Corte Suprema di Cassazione Ernesto Eula, nella pubblicistica sviluppata in ambito legislativo, concepita allo scopo di rispondere in maniera immediata ai «fenomeni nuovi» e per permettere agli addetti del settore «di ambientarsi» in un «dinamico cantiere ove il mondo cinematografico ha movimento effettivo di vita»³⁵³, si possono reperire preziose informazioni per quanto concerne i romanzi-film. Amedeo Giannini, ad esempio, propone a uso dei professionisti un’interessantissima rilettura della sentenza emessa il 15 maggio 1956 presso il Tribunale di Roma e riguardante la già citata denuncia delle edizioni Lanterna Magica da parte di Vasco Pratolini per il cineromanzo *Le ragazze di Sanfrediano*. Beninteso, sul problema della natura del cineromanzo, diviso tra mezzo di sfruttamento pubblicitario del film e opera di carattere creativo sollevato dal verdetto, nonostante la marginalità dell’argomento, si deve aver molto dibattuto in quel periodo. Come ricorda Emiliano Morreale, anche Mario Fabiani nel numero di luglio-agosto 1956 della «Rassegna di diritto cinematografico» si sofferma invero a riflettere in materia di *Cineromanzi a fumetti e diritti del produttore cinematografico* a partire dallo stesso processo, ma sebbene esso riconosca che i singoli elementi dell’opera cinematografica una volta incorporati in essa perdano la loro autonomia, e che i diritti appartengano di conseguenza al produttore (previo consenso dei coautori dell’opera e dell’autore) questo tentativo di razionalizzazione giuridica si direbbe risulta, tutto sommato, inconclusivo e poco efficace³⁵⁴. Il commento di Giannini, invece, sin dal titolo, è da reputarsi notevole per almeno due ragioni. *In primis*, e per quanto più preme in questa sede, estende a «cineromanzo,

³⁵¹ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 338, fasc. ACEB, 13 maggio 1974, 20 giugno 1974.

³⁵² Jan Baetens, *The Film Photonovel*, cit., p. 29.

³⁵³ Ernesto Eula, “Aspetti Giuridici della Cinematografia”, in *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 10.

³⁵⁴ Emiliano Morreale, “Chi è senza peccato...Cineromanzi alla sbarra”, cit., p. 211.

cinenovella» e fotoromanzo le problematicità legislative intercorse per il caso Pratolini. Nonostante, poi, Giannini si trovi in accordo con la decisione presa in esame, esso sembra comunque avere il proposito di promulgare una soluzione atta, tra le righe, a trasferire il diritto di trarre le forme testuali da lui menzionate nelle mani dei produttori (e occorre, a tal proposito, ricordare che il giurista figura tra i membri del comitato Anica di autocensura)³⁵⁵. Passando, quindi, a una disamina più accurata del testo redatto dall'avvocato, esso incomincia col precisare le peculiarità del proprio intervento, inteso a lasciare da parte «questioni accessorie o consequenziali» attinenti alla sentenza, al fine di concentrarsi prevalentemente sul problema centrale e cioè se le forme “più canoniche” di novellizzazione possano considerarsi «mezzi di sfruttamento dell'opera cinematografica»³⁵⁶. Appellandosi, quindi, esplicitamente alla l.d.a., Giannini si sofferma inizialmente a presentare l'oggetto della sua disquisizione, fornendo tra l'altro alcune informazioni utili sul fenomeno e vale perciò la pena di richiamare più estesamente l'*incipit* del discorso:

Per evitare equivoci conviene precisare che il cineromanzo è creato ricucendo in una trama più o meno aderente all'opera cinematografica i fotogrammi più significativi e più adatti, adoperando le sequenze e la sceneggiatura, per dar luogo in sostanza ad un romanzo a fumetti nel quale i disegni sono sostituiti dalle fotografie. Questa moda è recente, e secondo i produttori, che di solito li fanno eseguire per commissione, dovrebbe servire di incitamento o eccitamento a vedere il film, del quale i fotogrammi danno delle visioni significative, che dovrebbero essere anche allettanti. È evidente che la questione giuridica non muta se, ripromettendosene vantaggi, il produttore lasci che un autore od un editore effettuino il cineromanzo per loro conto ed a fine di lucro. [...] Questa è, in buona o in mala fede, la presentazione del cineromanzo e delle sue finalità, dalla quale si deve desumere poi la conclusione finale che il cineromanzo deve essere considerato per quello che deve essere, cioè un mezzo di diffusione per il migliore sfruttamento dell'opera cinematografica.³⁵⁷

Da queste primissime considerazioni, si può quindi evincere come il giurista sia concorde con la strategia difensiva messa in campo dai fautori del cinefotoromanzo *Le ragazze di Sanfrediano*. Nel secondo paragrafo il giurista fornisce, poi, ulteriori dati e insistendo nuovamente sul fatto che «il cineromanzo rientri nello sfruttamento cinematografico dell'opera», precisa come non sia possibile far rientrare la facoltà di redigere il testo

³⁵⁵ Cfr. Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 101.

³⁵⁶ Amedeo Giannini, “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica”, cit., p. 3.

³⁵⁷ Ivi, pp. 3-4.

«nell'esercizio dei diritti di utilizzazione economica» che la legge dichiara spettanti al produttore il quale, ribadisce Giannini, «non è autore nel nostro sistema legislativo»³⁵⁸. Quest'ultima precisazione è di fondamentale importanza in quanto l'avvocato indica velatamente (e ritornerà, tra l'altro, alcuni anni dopo sull'argomento) la possibile sistematizzazione generale della questione: il riconoscimento, a livello legislativo, del produttore come autore potrebbe, in altre parole, secondo Giannini ovviare sul nascere a contestazioni simili a quella avvenuta per *Le ragazze di Sanfrediano*.

Ciononostante, alcune righe dopo l'avvocato propone in modo altrettanto occulto anche un appianamento più immediato delle problematiche. Giannini specifica invero che sebbene al produttore la legge non permetta certo di «eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni o traduzioni dell'opera protetta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44 (soggettista, sceneggiatore, direttore artistico, musicista)»³⁵⁹. «Tale diritto», tuttavia, egli può averlo «in via derivata, cioè in quanto si sia fatta riconoscere l'accennata facoltà nel contratto di produzione cinematografica, cioè sia stato esplicitamente autorizzato dagli autori dell'opera a far eseguire l'elaborazione dell'opera in cineromanzo o in cinenovella»³⁶⁰. Nel commento, tra l'altro, non ci si esime nemmeno di valutare i casi di trasposizione cinematografica: «occorre [...] vedere quali sono le facoltà concesse nel contratto di riduzione cinematografica al soggettista o al produttore». Qualora compaia in questi documenti «una clausola espressa» che autorizzi «a far effettuare ulteriori rielaborazioni dell'elaborazione, *nulla questio* che soggettista o produttore secondo le circostanze, possano far eseguire lecitamente il cineromanzo. Probabilmente se la moda si svilupperà, i produttori non mancheranno di assicurarsi tali facoltà convenzionalmente»³⁶¹, e si può ricordare a titolo esemplificativo quanto visto sulla cessione del soggetto di *Jovanka* da parte di Pirro. Per il giurista tutto ruota, dunque, attorno all'art. 46 della l.d.a. «non rilevato sufficientemente nella decisione»³⁶². Esaminando questo punto della legge non è infatti necessario «sminuire il valore ed il carattere del cineromanzo» per ragioni di difesa:

Non si può dire che l'autore di questo non ha finalità e pretese d'arte, in quanto tende soltanto a raggiungere il fine pratico di far della propaganda a favore dello sfruttamento dell'opera. Non si può infatti negare che il cineromanzo trasforma l'opera cinematografica in un romanzo. Ma la trasformazione da una in altra forma letteraria od

³⁵⁸ Amedeo Giannini, "Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica", cit., p. 4.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Ivi, p. 5.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Ivi, p. 6.

artistica di un'opera è, a termini dell'art. 4 una elaborazione, la quale, costituendo una nuova creazione (piccola o grande non importa) è, a sua volta, un'opera protetta la quale [...] non può essere effettuata senza il consenso dell'autore originale [...] e degli autori dell'opera cinematografica, salvo sempre, beninteso, il patto contrario.³⁶³

Giannini, insomma, sfiora quasi la ridondanza e lo scritto assume un chiaro valore prescrittivo a vantaggio delle case di produzione. Al di là di precisare che il cineromanzo non possa essere creato nemmeno «contro l'avviso del produttore», nei paragrafi successivi l'avvocato tralascia quindi sia la questione della possibile «concorrenza del cineromanzo all'opera originale» (è cosa importante nella «determinazione del risarcimento dovutogli») che l'argomento «addotto dalla soc. ed. Lanterna Magica che il diritto di utilizzare l'opera cinematografica, al fine di produrre il cineromanzo, lo ha acquistato dal produttore del film»: «la violazione è stata compiuta da essa [...] il produttore ha assunto un netto atteggiamento [...] aveva autorizzata la soc. Lanterna magica a pubblicare il fotoromanzo che è “la versione stampata della pellicola cinematografica”³⁶⁴.

La conclusione di Giannini non lascia infine dubbi sull'orientamento del commento. Dopo aver riportato, quasi a tono di monito, il fatto che è inutile insistere, similmente alla casa editrice, sulla «formazione di una consuetudine commerciale di effettuare i cineromanzi e le cinenovelle prescindendo da autorizzazioni dei creatori del film», «una prassi illegale, che qualche sentenza basta a fermare», e a seguito, inoltre, di un breve accenno sulle limitazioni riservate alle case di produzione anche per l'utilizzo dei fotogrammi (questione sui cui si tornerà nell'ultima parte di questo elaborato), il giurista chiude il suo contributo come segue:

Non si potrà impedire – se la giurisprudenza rimane ferma nelle decisioni di cui ci occupiamo – che i produttori ed i soggettisti si premuniscano nell'avvenire del patto contrario, risolvendo sul terreno di una prassi non discutibile dal punto di vista legale le questioni controverse. Dobbiamo però rilevare che, se ciò avverrà, avverrà col consenso degli interessati ed osservando le norme della legge, mentre ciò che si contesta non è che non si possano stipulare patti contrari, ma che autori dell'opera cinematografica e produttori possano, in mancanza di patto contrario, autorizzare *iure proprio* il cineromanzo.³⁶⁵

³⁶³ Amedeo Giannini, “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica”, cit., p. 6.

³⁶⁴ Ivi, p. 8.

³⁶⁵ Ivi, p. 9.

Come si è anticipato, la documentazione si direbbe concretizzare pienamente quanto predisposto da Amedeo Giannini, il quale in tutta evidenza, indica una scappatoia atta a consentire ai produttori di avviare legittimamente le pratiche di novellizzazione a loro utili. L'azione del giurista in quanto al fenomeno non si limita tuttavia a questo. Giannini invero, come nota Paola Bonifazio, sarà in futuro «favorevole a includere i fotoromanzi tra le opere tutelate nella l.d.a.»³⁶⁶ e si farà in aggiunta patrocinatore della causa del produttore-coautore: una modifica che come si è visto potrebbe avere, se approvata, decisivi contraccolpi anche sulla gestione dei diritti riguardanti cineromanzi e affini.

II.1.4. Produttori-coautori. Primo Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia.

Su iniziativa del Centro Internazionale Studi e Documentazione dei Problemi Giuridici dello Spettacolo fondato dall'avvocato Augusto Fragola (direttore della rivista «Rassegna di Diritto Cinematografico Teatrale e della Televisione») e in accordo con le Associazioni professionali di categoria, tra il 10 e il 12 maggio del 1958, presso il Centro Sperimentale di cinematografia di Roma e nei locali dell'Associazione generale italiana dello Spettacolo (con sede in Via di Villa Patrizi 10), si tiene «il primo esperimento italiano in materia»³⁶⁷ di diritto cinematografico: un congresso focalizzato sugli aspetti giuridici della cinematografia. Il Comitato organizzatore è presieduto dal già menzionato dott. Ernesto Eula e fra i membri dell'associazione nonché fra gli intervenuti all'evento compaiono, oltre che numerosi studiosi dell'ambito, nomi prestigiosi come Franco Bruno (Segretario Generale dell'Assoc. Generale italiana dello spettacolo) Nicola De Pirro (Direttore generale dello spettacolo), Mario D'Ermo (Capo degli uffici legislazione e contenzioso della Direz. Generale spettacolo), Eitel Monaco (Presidente dell'Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini) e il già citato Mario Fabiani (Redattore della rivista «Il diritto di Autore).

Come si precisa anche nel discorso di inaugurazione, il congresso viene tenuto in un momento particolare della cinematografia e cioè in una fase critica successiva a una rapida evoluzione «di progresso tecnico e di perfezione spettacolare»; la manifestazione mira di conseguenza a incentivare un «processo di revisione e di ridimensionamento» legislativo onde «fronteggiare le condizioni sopravvenute» e acquistare, perlomeno in questo campo,

³⁶⁶ Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 101, traduzione dell'autore.

³⁶⁷ Ernesto Eula, «Aspetti Giuridici della Cinematografia», cit., p. 20.

«una posizione di equilibrio»³⁶⁸. Al fine, dunque, di indirizzare il fenomeno in crisi verso adeguate vie di soluzione, e di discutere dell'elaborazione di regolamentazioni normative specifiche pensate per i «negozi più diffusi e praticati» nel mondo dell'industria cinematografica, vengono scelte tre particolari tematiche: la struttura delle imprese di produzione, i rapporti di coproduzione e il tema dell'esercizio.

Sono il prof. avv. Amedeo Giannini e l'avv. Eitel Monaco a tenere l'intervento *Impresa di Produzione Cinematografica. Aspetti e Rapporti Giuridici*, presentazione che avvia i lavori e dà luogo alle prime discussioni. Nella prima parte del contributo vi è un resoconto generale delle caratteristiche dell'impresa cinematografica, dell'attività e delle varie tipologie aziendali (l'impresa appartenente a una persona singola, associata a società commerciali di ogni tipo, a società cooperative, l'impresa monofilmistica ecc.): aspetti che, a dire degli intervenuti, non creano nel complesso grossi problemi all'applicazione della normazione generale.

In quanto, invece alla legge sul diritto d'autore, discussa in secondo luogo, le cose si complicano, soprattutto per quanto concerne il fatto che nel dettame del 1941 venga «escluso che il produttore, *ut sic*, sia autore». A ciò si obietta principalmente il fatto che «con tale costruzione si devia dal principio generale dell'art. 7 della stessa legge, la quale considera autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa»³⁶⁹, nonostante il compito del produttore sia da ritenersi certo assai più modesto. La legge ha in altri termini «preso una netta posizione nel disconoscere carattere creativo all'apporto del produttore nell'opera cinematografica da lui prodotta»³⁷⁰ e viene a tal proposito rilevata la differenza della figura del produttore rispetto a quanto previsto nei vari sistemi legislativi in vigore, nonché il fatto che quest'ultimo possa «sfruttare l'opera prodotta soltanto cinematograficamente»: «non quindi qualsiasi sfruttamento, ma unicamente quello che in modo diretto o indiretto e in funzione delle finalità della produzione»³⁷¹.

Tutto ciò viene avvertito da Giannini e Monaco come «disarmonico» e «illogico»³⁷². «La costruzione dell'opera cinematografica data dalla legge italiana non riscuote», a dire degli stessi autori, né il favore dei produttori, né quello degli autori, né quello di coloro che aspirano ad essere riconosciuti tali (e in questo caso si allude, in particolare, ad «altre funzioni di partecipazione artistica» come quella del «montaggio selezionatore ed

³⁶⁸ Ernesto Eula, "Aspetti Giuridici della Cinematografia", cit., p. 20.

³⁶⁹ Amedeo Giannini, Eitel Monaco, "L'impresa di Produzione Cinematografica. Aspetti e Rapporti Giuridici", in *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 28.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Amedeo Giannini, Eitel Monaco, "L'impresa di Produzione Cinematografica", cit., p. 29.

³⁷² *Ivi*, p. 30.

ordinatore» e «della ripresa fotografica»³⁷³, tema altrettanto caldo in letteratura). Si aspira, di conseguenza, ad adottare «il sistema inglese» che considera le case di produzione in qualità di autori esclusivi: «sola soluzione atta ad eliminare gli anacronismi e le difficoltà attuali»³⁷⁴.

I due autori provvedono anche a riportare due questioni da loro reputate decisive per provare la fondatezza della modifica proposta. Contro l'argomento che il produttore non dia alcun apporto creativo al film, si oppone, più precisamente, il fatto che quest'ultimo sia nei fatti «l'unico e vero creatore della opera essendo il suo apporto decisivo dalla scelta dello argomento e del titolo ed in ogni momento della sua esecuzione»³⁷⁵. In merito invece al principio che la creazione sia opera da attribuirsi esclusivamente a «persona fisica» (unica figura giuridica capace di possedere “un'intelligenza creatrice”), il problema va ridimensionato, risultando aperto per tutte le opere dell'ingegno e non soltanto cioè per quanto riguarda «l'impresa cinematografica-autore»³⁷⁶.

Agli aspetti portati all'attenzione da Giannini e da Monaco seguiranno le lunghe comunicazioni scritte degli avvocati Mario Are, Guglielmo Loy Dona', Ettore Valerio; del Consigliere giuridico della S.I.A.E Valerio De Sanctis; di Mario Fabiani, del Procuratore Legale di Firenze Carlo Marco Rinaldi e di Vincenzo Sparano, Assistente nell'Università di Napoli. Nonostante, però, l'orientamento generale, anche in dottrina, sia quello di voler approvare una simile revisione del sistema, l'emendamento non sarà in tutta evidenza apportato. Per dirla nuovamente con Ernesto Eula, «l'empirismo», si direbbe aver ciononostante «prevalso sul sistema»³⁷⁷. In quanto infatti ai romanzi-film e alle questioni legislative da essi toccate, i produttori sembrano trovare, seppur in modo per certi versi macchinoso, comunque la maniera di avvicinarsi a quanto prospettato durante l'evento nonché di acquisire e capitalizzare la proprietà intellettuale di coloro che a livello giuridico vengono riconosciuti essere i creatori delle pellicole.

³⁷³ Ernesto Eula, “Aspetti Giuridici della Cinematografia”, cit., p. 10.

³⁷⁴ Amedeo Giannini, Eitel Monaco, “L'impresa di Produzione Cinematografica”, cit., p. 33.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Ernesto Eula, “Aspetti Giuridici della Cinematografia”, cit., p. 12.

Capitolo 2. Tesaurizzazioni

II.2.1. In Italia la sceneggiatura è del produttore

Nel precedente capitolo si ha avuto modo, oltre che di vedere le norme della legge sul diritto d'autore di particolare interesse per la novellizzazione e per i romanzi-film, anche di intendere su un piano generale come i dettami concepiti in ambito legislativo risultino, agli occhi di produttori e di altri addetti appartenenti alla filiera cinematografica, «inadeguati allo sviluppo contrattuale e consuetudinario del settore»³⁷⁸. I contributi di Luciano Menozzi, Amedeo Giannini ed Eitel Monaco dovrebbero, in altri termini, aver fatto intuire come gran parte degli articoli della legge sulle opere cinematografiche sia, come nota anche Mario Montanari in un compendio concepito a uso dei professionisti del cinema, «generalmente disapplicata»³⁷⁹ e che soprattutto vengano «di norma [...] applicate dai produttori appropriate cautele contrattuali proprio per evitare l'applicazione, nei confronti dei coautori, delle norme non cogenti della legge sul diritto d'autore»³⁸⁰.

Inevitabilmente, dunque, tornano alla mente alcune testimonianze rilasciate da registi e attori nel documentario *Sfogliare un film* (Lorenzo d'Amico de Carvalho, 2007), centrato sui cinefotoromanzi dell'epoca d'oro. Alquanto significativo in tal senso è, invero, quanto dichiara all'intervistatore Mario Monicelli: «Quindi non so, se poi potevano... Probabilmente sì, perché ci facevano firmare sia a me che a Steno, a tutti, non solo a me e a Steno, a tutti i cinematografari di allora dei contratti in cui cedevano i diritti per un numero indeterminato di anni e soprattutto per qualsiasi altro sfruttamento». Lucia Bosé ha invece un tono polemico quando sostiene: «come sapevamo? Non annunciavano. Credi ci davano qualcosa per tirar fuori ste cose? Non ci danno niente quasi neanche per i film, perché allora non c'erano sindacati [...]. Adesso per una fotografia per un nome ti chiedono tutto. Allora non chiedevano e facevano». Simile è, inoltre, l'affermazione di Giovanna Ralli: «C'è una mia fotografia in cui scrivevo ai lettori di "Cinefoto" con cordiale simpatia. Quindi molto probabilmente conoscevo che c'erano queste cose ma noi facevamo dei contratti per cui il produttore poteva fare qualsiasi cosa».

Non si tratta, però, alla luce di quanto ricorda l'attrice, esclusivamente di una questione di cinefotoromanzi. Le cessioni contemplano verosimilmente un numero davvero cospicuo di

³⁷⁸ Mario Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, cit., p. IX.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*.

utilizzi e basti in tal merito ricordare anche la richiesta degli innumerevoli diritti di “traduzione” di *Jovanka* avanzata da De Laurentiis. Si può inoltre portare all’attenzione lo sbigottimento di Bompiani di fronte alla notizia che Ugo Pirro non possa impedire la pubblicazione del volume Cappelli “tratto” dalla medesima pellicola: «lei mi scrive che il produttore ha il diritto di pubblicare la sceneggiatura. Se ha questo diritto vuol dire che lei glielo ha dato, non essendo affatto un diritto implicito nella cessione di un soggetto per un film. Pensi a quanti soggetti ha ceduto Moravia, mentre le sceneggiature dei films tratti dai suoi libri non sono state pubblicate»³⁸¹. Qualcosa di simile è poi riscontrabile, anche per il libro *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) pianificato dallo stesso editore, uscita della collana «Dal soggetto al film» che Bompiani vuol bloccare dato che «pubblicazioni del genere» sono per giunta «di gravissimo pregiudizio alle vendite dell’opera»³⁸² stante alla base della trasposizione cinematografica:

Ho parlato con Cesare Zavattini [...]. Con Moravia parlerò più tardi [...]. Mi dirà le stesse cose; non essere cioè in loro potere di risolvere la questione dalle radici, dato che il libro non si presenta né come di Moravia, né di Zavattini, ma di un terzo, di un curatore cinematografico, in questo caso un certo Prattini, che mette insieme sceneggiatura, fotografie, note de, regista, etc.³⁸³

Simili attestazioni sono isolabili anche relativamente al caso specifico dei romanzi-film. Nel primo capitolo si ha avuto già occasione di vedere, seppur per altre ragioni, la missiva di Tonino Guerra in cui il poeta-sceneggiatore risponde con tono schietto alla proposta di trarre un romanzo dalla sceneggiatura del film *Il caso Mattei* (Francesco Rosi, 1972): «in Italia», a differenza di quanto accade in America (dove, urge ricordare, il produttore è unico titolare del copyright e Guerra deve essere quindi in realtà molto più aggiornato sull’argomento di quanto dia a pensare), «la cosa è molto complessa»: «se si vuole trasformare la sceneggiatura in racconto ci vuole un contratto col produttore il quale in effetti, è il proprietario della sceneggiatura»³⁸⁴.

La promiscuità delle forme testuali può creare però anche dei cortocircuiti e la novellizzazione sembra talora rappresentare persino una scappatoia legale per coloro che, come alcuni sceneggiatori, non restano del tutto impassibili di fronte a simili operazioni

³⁸¹ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 13 ottobre 1964.

³⁸² APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 13 settembre 1960.

³⁸³ Ivi, 10 settembre 1960.

³⁸⁴ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, s.d.

condotte dagli imprenditori cinematografici. Lo si può intuire, per esempio, da una risposta di Pier Paolo Pasolini relativa al progetto di pubblicare la sceneggiatura di *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) e di altre pellicole dell'autore:

Caro Garzanti,

lei non sa che dispiacere ho provato sentendo che lei dubitava della mia lealtà. Ci voleva anche questa! [...]

Purtroppo nei contratti cinematografici, il produttore compra la sceneggiatura, ne diventa il proprietario. Io ho discusso a lungo con Bini, ma non c'è stato niente da fare. Ora succede che è la CINERIZ che distribuisce il film, e Bini quindi non può rifiutare a Rizzoli il volume di prammatica della sceneggiatura. La sceneggiatura pura e semplice di *Mamma Roma*, non il racconto (che io devo ancora fare, e lo farò, con quello di Accattone e gli altri, per lei).

Io ho detto a Bini che se lei avesse tentato qualche azione contro di lui, sarei stato con lei. Se lei ha la possibilità di farlo, avrà tutto il mio appoggio.

Comunque mi scriva, e mi dica lei quello che devo fare, dentro i limiti che le ho detto: cioè il fatto ineluttabile che la sceneggiatura non è di mia proprietà.³⁸⁵

Attraverso la disamina di alcuni contratti stipulati dalle case di produzione cinematografica, e in particolare grazie ai documenti conservati presso l'Archivio CristaldiFilm della Cineteca di Bologna, si provvederà in queste pagine a esaminare in dettaglio l'attuazione di queste prassi sviluppatesi a margine della legge sul diritto d'autore e definibili, ricorrendo a un termine economico generico per alludere alla diffusa abitudine ad accumulare, più o meno proficuamente, diritti d'autore d'ogni tipo, nei termini di tesaurizzazione. Si avrà quindi modo di vedere non solo nello specifico quali siano i benefici acquisiti di *default* dalle case cinematografiche e a isolare, all'interno della filiera, chi siano le parti interessate dalle cessioni. Ci si focalizzerà anche sul caso specifico di alcuni romanzi-film nonché sugli accordi che regolano l'eventuale riacquisizione, da parte di soggettisti e/o sceneggiatori, dei diritti di pubblicazione. Il caso della compravendita avvenuta per il volume edito nel 1976 e tratto dal film *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure* (S. Corbucci, 1976) consentirà infine di riflettere sul valore della prassi di deposito presso il Registro Pubblico generale delle Opere Protette, istituito presso l'Ufficio della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

³⁸⁵ Pier Paolo Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, p. 504.

II.2.2. “Cautele contrattuali” della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi

Fondata nel 1959 soppiantando la casa cinematografica torinese Vides spa – Produzione Cinematografica, la Vides Cinematografica vede al proprio vertice Franco Cristaldi. A seguito del suo esordio nel settore, avvenuto nel 1946 con alcune produzioni documentaristiche e di cinegiornali, e dopo il grandissimo successo di botteghino conseguito col film *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), l'imprenditore raggiunge l'apice della propria carriera negli anni Sessanta quando, come ricorda Barbara Corsi, «trasforma la propria compagnia in una società a responsabilità limitata speciale, che gli concede pieni poteri in qualità di *decision-maker*»³⁸⁶. Cristaldi, inoltre, intesse nel periodo un'alleanza con una compagnia immobiliare che gli permette di agire come investitore dei suoi stessi lavori e istituisce un «*film studio*» che aggrega, sotto contratto, attori e registi così da «controllare l'intero ciclo di produzione»³⁸⁷.

Al di là di ciò, e come si evince dai contratti stipulati dall'Ufficio Contratti della Vides Cinematografica tra il 1960 e il 1968 per la realizzazione di progetti, film e soggetti cinematografici, si può sostenere che Cristaldi non si limiti alla stretta supervisione delle produzioni cinematografiche. In linea con quanto si è prospettato essere in auge nella filiera cinematografica in generale, si può riscontrare infatti un atteggiamento similmente egemonico anche in quanto ai diritti d'autore nonché, in particolare, a quelli di sfruttamento negli altri media.

Per chiarire meglio la questione, si può incominciare a vedere, a titolo esemplificativo, quanto richiesto dalla casa cinematografica in un documento risalente al 1962 e relativo all'opzione esclusiva per «l'acquisto dei diritti di elaborazione cinematografica ed altri affini»³⁸⁸ del soggetto cinematografico, verosimilmente mai realizzato, *Le duemila e una notte* redatto dall'artista Stelio Martini e dallo sceneggiatore Giovanni D'Eramo.

Il contratto risulta invero interessante in quanto testimonia che, sin da queste primissime fasi progettuali, la Vides si premura di precisare come nel caso di esercizio del diritto di opzione

³⁸⁶ Barbara Corsi, “Italian Film Producers and the Challenge of Soviet Coproductions: Franco Cristaldi and the Case of The Red Tent”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 40, n. 1, 2020, p 87, traduzione dell'autore. In merito al produttore si vedano inoltre: Cesare Biarese, “Europacinema dei produttori: Franco Cristaldi”, in *EuropaCinema '89*, Edizioni Europacinema, Roma 1989; Antonio Bertini, Stefania Carpicci, *Franco Cristaldi*, Aiace, Roma 1994; Ezio Alberione, “Franco Cristaldi”, in Gianni Canova, (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume XI, 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002 e Barbara Corsi, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia 2021.

³⁸⁷ Barbara Corsi, “Italia Film Producers and the Challenge of Soviet Coproductions”, cit., p. 87.

³⁸⁸ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 7 giugno 1962.

(attuabile entro sei mesi dalla consegna del soggetto e dietro il pagamento di Lire 150.000 per l'opzione e di Lire 500.000 per la cessione definitiva), la compravendita dei diritti di elaborazione cinematografica debba avvenire a delle condizioni elaborate plausibilmente *ad hoc* dallo stesso produttore. Nelle postille viene difatti precisato come la cessione debba cioè vigere non soltanto «in via esclusiva ed assoluta per tutto il mondo, senza limiti di tempo» ed essere cioè «valida per tutta la durata originaria del copyright compresa ogni eventuale proroga o rinnovo», ma anche come quest'ultima comprenderebbe eventualmente

i diritti di riprodurre ed utilizzare cinematograficamente il soggetto ma anche tutti i diritti in genere che, per Legge, spettano all'autore e quindi, tra gli altri, i diritti esclusivi, di riprodurre, trascrivere, eseguire, rappresentare, recitare, diffondere anche per radio o per televisione, mettere in commercio, tradurre, trasformare e modificare il soggetto cedutoVi o parte di esso, in qualsiasi lingua e/o con qualsiasi mezzo di diffusione.³⁸⁹

Il contratto contempla, di conseguenza, oltre che al diritto di procedere alle realizzazioni cinematografiche e alle prescenneggiature di uno o più film di qualsiasi formato, lingua, sia a presa diretta che a mezzo di doppiaggio; al diritto di trasmettere per radio (per scopi pubblicitari) estratti o sinossi di qualsiasi film tratto dal soggetto o di diffondere affini pubblicità per televisione,

Il diritto di pubblicare e mettere in circolazione in qualsiasi lingua e/o in qualsiasi forma, sinossi, scenografie e versioni romanizzate, di non più di diecimila parole, derivanti dal [...] soggetto o parte di esso nella sua forma originale o in quella modificata, con o senza illustrazioni desunte dal film ed anche con il ritratto [degli autori].³⁹⁰

Quest'ultimo passaggio chiama perciò chiaramente in causa le varie forme di novellizzazione. Le clausole elencate specificano anche come il produttore, qualora l'opzione vada a buon fine, acquisisca sulla carta anche «il pieno diritto di cedere a terzi, in tutto o in parte ed in qualsiasi momento»³⁹¹ i diritti acquistati. I proprietari del soggetto si impegnano, inoltre, a sottoscrivere «tutti quegli atti, documenti e contratti in lingua italiana e straniera»³⁹² che saranno eventualmente sottoposti loro dalla casa o dai possibili cessionari.

³⁸⁹FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 7 giugno 1962.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

Martini e D'Eramo, infine, rinunciano, «anche in considerazione dell'ammontare del corrispettivo pattuito», «a qualsiasi diritto che in base alle leggi vigenti» essi dovrebbero avere sul «riacquisto dei diritti [...] in caso di mancata utilizzazione»³⁹³ da parte della casa cinematografica del soggetto ceduto.

Giunti a questo punto, allora, e per comprendere pienamente l'effettiva portata della tesaurizzazione messa in atto da Cristaldi, è forse necessario ricapitolare quanto previsto dal contratto e di confrontarlo brevemente con le norme del diritto d'autore vigenti nel periodo. In primo luogo, dovrebbe essere ormai palese, e risultare su un piano generale alquanto significativo, il modo in cui uno dei più importanti imprenditori cinematografici del dopoguerra agisca del tutto in deroga a quanto legiferato dalla l.d.a. e ottenga sul terreno delle prassi contrattuali, di contro al mancato riconoscimento dalla qualifica di coautore in campo giuridico, i poteri normalmente riservati a queste figure giuridiche. Ritornando poi agli articoli richiamati nel precedente capitolo, vengono dichiaratamente eluse le norme relative alle “elaborazioni, trasformazioni, o traduzioni dell'opera” (regole che disciplinano, come si è visto, anche la messa a punto delle novellizzazioni), quanto giuridicamente riconosciuto sugli utilizzi separati dei contributi e persino sulla riacquisizione dei diritti del testo qualora il film non venga portato a compimento. È necessario, inoltre, sottolineare ciò che la Vides specifica nelle clausole circa le firme imposte di contratti terzi, cosa che giustifica, seppur parzialmente, il mancato riscontro delle siglature dei produttori in alcuni contratti di romanzi-film.

Con qualche variazione, “pacchetti” simili sono riscontrabili anche nelle «cessioni integrali» preparate, oltre che per l'acquisto di soggetti³⁹⁴, per avviare ulteriori fasi preliminari, come ad esempio particolari inchieste. Nel contratto predisposto per dare a Giuseppe Lisi l'incarico di raccogliere elementi per una ricerca sull'ambiente della musica leggera e di redigere sull'argomento «15-20 cartelle dattiloscritte il cui contenuto sia d'interesse cinematografico, e delinea chiaramente la fisionomia di un film»³⁹⁵ si precisa, appunto, che il trasferimento comprende.

³⁹³ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 7 giugno 1962.

³⁹⁴ Si veda per un ulteriore esempio l'incarico datato 28 maggio 1965 a Marcello Baldi, Tonino Guerra, Hans Reusch e Flavio Niccolini per il soggetto dal titolo *Enzo Ferrari e la casa automobilistica Ferrari*, che spiega non solo come mai Guerra sia particolarmente edotto sull'argomento quando scrive a Bompiani. Il contratto chiama in causa anche la William Morris Organisation, agenzia plausibilmente intermediaria della commissione. Cfr. FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1965-1966), 28 maggio 1965.

³⁹⁵ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 20 marzo 1962.

i diritti di riprodurre ed utilizzare cinematograficamente il materiale da Lei redatto, traendone uno o più film di qualsiasi formato, in una o più edizioni sonore o mute, con o senza musiche, in una o più lingue, sia a presa diretta che a mezzo doppiaggio, con tutti i sistemi di ripresa e proiezione presenti e futuri, quindi tra gli altri, i diritti esclusivi di riprodurre, trascrivere, eseguire, rappresentare, recitare, diffondere il materiale predetto, anche in teatro, per radio e per televisione o per cinefotoromanzi, nonché mettere in commercio, tradurre, trasformare o modificare tale suo lavoro o parte di esso, in qualsiasi lingua e con qualsiasi mezzo di diffusione.³⁹⁶

Talvolta si tratta di documenti precompilati e si può perciò intuire come le medesime rettifiche siano presenti in generale anche nei contratti stilati per la stesura di trattamenti – come nel caso del contratto con Alfredo Giannetti per il soggetto e il trattamento del film dal titolo provvisorio *Vite rubate*³⁹⁷ –, di sceneggiature – e ci si può appellare a tal proposito alla cessione di Damiano Damiani per la sceneggiatura della pellicola *La colonna infame* o a un documento simile predisposto a nome di Franco Migliacci al fine della realizzazione della sceneggiatura del film *Per amore... Per magia...* (Duccio Tessari, 1967)³⁹⁸. Clausole simili compaiono inoltre nei contratti con Francesco Maselli per la direzione di un film dal titolo *La casa vuota*; nel documento stilato a nome di Luigi Comencini dalla Vides e dell'Ultrafilm per la direzione della pellicola *La ragazza di Bube* (Luigi Comencini, 1963),³⁹⁹ nonché negli accordi presi con attori, come George Chakiris e Dany Paris (sempre per il film di Comencini).

Nei casi degli interpreti la formulazione degli articoli è leggermente differente, e si prevede cioè il trasferimento di «qualsiasi diritto di proprietà intellettuale» che spetti all'attore/attrice o che sia per spettare a suddetta figura «anche in virtù di futuri provvedimenti», specificando nella restante parte del documento la gamma di sfruttamenti di cui si è detto. Se dunque complessivamente le carte approntate dall'Ufficio Vides si direbbero avvalorare quanto afferma Enrico Luccherini, e cioè che i produttori intorno ai primi anni Sessanta comincino concretamente ad accorgersi della novellizzazione⁴⁰⁰, ciò non significa che le controparti segnatrice acconsentano a firmare quanto a loro richiesto senza controvertere in alcun modo.

³⁹⁶ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 20 marzo 1962.

³⁹⁷ Ivi, 5 marzo 1964.

³⁹⁸ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1965-1966), 15 gennaio 1965.

³⁹⁹ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1962), 27 novembre 1962.

⁴⁰⁰ La dichiarazione è rilasciata da Luccherini per il già menzionato documentario di Lorenzo d'Amico de Carvalho *Sfogliare un film*.

In un documento del gennaio del 1964 viene annotato, per esempio, che Suso Cecchi D'Amico opta di non siglare un contratto per la redazione di soggetto, trattamento e per la collaborazione alla stesura della sceneggiatura di un film perché non d'accordo sulla clausola di cessione dei diritti⁴⁰¹. La William Morris Organisation S.p.A, inoltre, comunica a un Franco Cristaldi «un po' irritato per la situazione contrattuale di Flaiano» che lo sceneggiatore

è stato bruciato troppe volte nel passato sulla questione dei diritti, per cui questo consiglio, chiesto in extremis ad un avvocato specialista è una precauzione che si riduce alla formulazione di due righe contrattuali che non cambiano nella sostanza né l'accordo già firmato né il contratto “pulito” che dobbiamo ancora firmare.⁴⁰²

Oriana Fallaci, infine, in una lettera del 1 marzo 1966, relativa ai soggetti credibilmente tratti dal romanzo *Penelope alla guerra* (1962) e dal saggio *Sesso inutile* (*Sesso inutile. Viaggio intorno alla donna*, 1961) reclama polemicamente il possesso dei testi da lei scritti: «Un film aiuta troppo la vendita di un romanzo: a parte i soldi. Di cui ormai mi importa relativamente»⁴⁰³.

Beninteso, le controversie di questo tipo tra autori delle parti letterarie del film e compagnie, non sorgono esclusivamente per avviare una nuova produzione cinematografica nei casi di mancata realizzazione. Tra soggettisti e sceneggiatori, infatti, si direbbero essere in auge anche pratiche alternative, pensate per «riscuotere» in altri media «qualcosa di concreto». È il caso, ad esempio, dei libri tratti dai testi cinematografici inutilizzati: un argomento, per giunta, piuttosto spinoso da un punto di vista teorico, trattandosi di trasposizioni letterarie di testi concepiti originariamente come cinematografici che tuttavia non proseguono il proprio corso, ossia di oggetti che Thomas Van Parys definisce non casualmente «hypothetical novelisations»⁴⁰⁴. Per quanto concerne il periodo di interesse si possono citare, onde dare un'idea di questo tipo di prodotti, *Melampo* di Ennio Flaiano, edito nel 1970 da Rizzoli col titolo *Il gioco e il massacro*. Ai fini di questa pubblicazione lo sceneggiatore, com'è d'altra parte noto, si “riprende” la sceneggiatura depositata presso il Writers Guild West col titolo

⁴⁰¹ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 11 gennaio 1964.

⁴⁰² FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1966-1968), 29 dicembre 1969.

⁴⁰³ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1965-1966), 1 marzo 1966.

⁴⁰⁴ Thomas Van Parys, “The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography”, in *Belphégor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, n. 2, 2011.

About a Woman per dare una forma alternativa autonoma rispetto a quella della pellicola *La cagna* (Marco Ferreri, 1972) basata sul medesimo testo: film che inizialmente doveva essere da lui girato e che sin dalle fasi progettuali⁴⁰⁵ non incontra il favore di Flaiano. Un'operazione simile, inoltre, la compie plausibilmente anche Alberto Arbasino attorno alla metà degli anni Settanta, per *Specchio delle mie brame* (1974), come si evince da una missiva spedita dallo scrittore al collaboratore dell'editore Guido Davico Bonino:

Mi capiterà di terminare, fra non molti giorni e abbastanza inaspettatamente, un bizzarro romanzetto molto corto molto sfrenato e molto Kitsch. Non ha ancora un titolo, si svolge a Palermo nella Belle Epoque, e te lo potrei sommariamente e inadeguatamente descrivere come una facciata comica che rimescola D'Annunzio e Feydeau e il Gattopardo e i più deplorabili filoni della commedia all'italiana.

Nasce infatti, e non sarà male che si veda, da un progetto di film che per la sua villania ha fatto arrossire perfino Carlo Ponti. Però è anche "ben scritto"... E a me sembra molto divertente: è una tragedia familiare!⁴⁰⁶

Talvolta, dunque, i coautori riescono a riacquisire i diritti di sfruttamento, e questo non solo per l'edizione di "novellizzazioni ipotetiche" bensì anche nella prospettiva di pubblicare anche dei veri e propri romanzi-film.

II.2.3. Riacquisizioni

Dopo aver visto la concretizzazione, sul piano contrattuale, delle strategie di tesaurizzazione della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi e dopo aver verificato come le clausole riportate nei documenti ovviino talvolta persino a quanto prescritto nella legge sul diritto d'autore circa le spettanze dei coautori, vale la pena di focalizzarsi su due studi di caso concernenti la medesima compagnia cinematografica nonché su quelle situazioni in cui i soggetti e gli sceneggiatori, al fine di elaborare e a pubblicare le proprie novellizzazioni provvedono a richiedere al produttore la restituzione dei diritti ceduti. Le carte reperite permettono infatti, in generale, di ipotizzare l'impiego di prassi iterate anche per questo tipo di procedure e di dimostrare come la casa cinematografica non rinunci di buon grado a

⁴⁰⁵ Per una ricostruzione del caso *Melampo* si veda perlomeno Alessandro Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, cit., p. 95-97.

⁴⁰⁶ Archivio di Stato di Torino, *Fondo Giulio Einaudi Editore*, Collaboratori italiani, mazzo 7, Lettera di Arbasino a Davico, 19 dicembre 1971.

quanto acquistato, ponendosi quindi ben al di là dal voler influire esclusivamente sul ciclo produttivo dei film. A partire dalla documentazione rinvenuta, ci sarà anche modo di riflettere sulle problematiche che talvolta sorgono di fronte alle terminologie utilizzate nei contratti per la definizione di prodotti ibridi come i romanzi-film e le novellizzazioni in generale.

Allo scopo di visionare alcuni dei principali meccanismi legali innescati quando sono gli sceneggiatori e i soggettisti a voler pubblicare, probabilmente per scopi economici, un romanzo-film basato sui testi da loro redatti, si può incominciare dall'analisi delle procedure di riacquisizione messe in pratica per le *hypothetical novelisations*. In un documento recante la «situazione contratti» Vides al 13 aprile 1964⁴⁰⁷ si trova invero notizia di una situazione simile alquanto interessante, che chiama in causa il critico d'arte e documentarista televisivo Franco Simongini. Nato a Roma il 1° gennaio 1932, l'attività multimediale di questo autore, tra l'altro, non ha nulla a che invidiare a quella di figure più note. Laureato in Scienze Politiche, il critico avvia invero, poco più che ventenne, varie collaborazioni con periodici come «La Fiera Letteraria» e «Letteratura», coltivando parallelamente la propria vocazione lirica e narrativa e pubblicando le prime raccolte di poesia: *Via Etruria 44* (1954), *Sweet boy (ovvero l'amaro dolce)* (1959), *Arno balsamo fino* (1961). A partire dal 1961 Simongini lavora alla RAI-TV come giornalista e regista, e coadiuva la realizzazione di programmi culturali come *Arte e Scienze* e *L'Approdo*. Dagli anni Settanta, lo scrittore curerà, inoltre, alcune apprezzabili serie di documentari d'arte marchiati RAI (*Ritratto d'autore*, 1971-1977; *Artisti d'oggi*, 1974-1993; *Come nasce un'opera d'arte*, 1975-1976 ecc.). Risale inoltre alla fine degli anni Sessanta anche la scrittura, con Maurizio Costanzo, del testo teatrale *Quell'angelo azzurro che si chiama Tv*.⁴⁰⁸

Pensando, dunque, a una gamma simile di esperienze lavorative, non dovrebbe stupire il reperimento di una missiva inviata, nel marzo del 1964, dal critico d'arte a Oscar Brazzi: fratello dell'attore Rossano Brazzi e figura in quegli anni verosimilmente operativa presso la Vides, con alle spalle una decina di film⁴⁰⁹ che lo vedono impiegato nel ruolo di direttore della produzione. Nella lettera a lui spedita, Simongini richiede un rapido responso circa una

⁴⁰⁷ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963).

⁴⁰⁸ <https://www.francosimongini.it/biografia-ragionata-di-franco-simongini/> (ultimo accesso 6 giugno 2021).

⁴⁰⁹ Oscar Brazzi figura, nello specifico, nel ruolo di direttore di produzione dei film *Il segugio* (Bernard-Roland, 1962), *Le sette sfide* (Primo Zeglio, 1961), *Settimo parallelo: tierra brava* (Elia Marcelli, 1961), *Il sicario* (Damiano Damiani, 1960), *I sogni muoiono all'alba* (Indro Montanelli, 1961), *Solimano il conquistatore* (Mario Tota, 1961), *I soliti rapinatori a Milano* (Giulio Petroni, 1961), *Solitudine* (Renato Polselli, 1961), *La spada dell'Islam* (Enrico Bomba, Andrew Marton, 1961) e *Spade senza bandiera* (Carlo Veo, 1961).

richiesta avanzata per il soggetto cinematografico *Un'illusione per la sera*, scritto dallo stesso autore:

Caro Brazzi,

facendoti, anzitutto, tanti cari auguri per le feste di Pasqua, ti ricordo il mio manoscritto e soggetto, e la promessa che mi facesti di darmi una sollecita risposta. Ti ho telefonato un paio di volte, ma naturalmente non ti ho mai trovato e non voglio quindi disturbarti oltre. Quindi ti sarei veramente grato, (e tu in queste cose sei una persona seria e gentile) se mi dessi una risposta per lettera. Tanti cari saluti,

Franco Simongini⁴¹⁰

Il fatto che si tratti, in questo documento, dell'*Illusione*, soggetto consegnato alla Vides con un contratto del 17 maggio 1962 al costo di 150.000 Lire, e del progetto di trarre un volume da quest'ultimo, lo si evince soprattutto dalle corrispondenze inoltrate in seguito internamente alla casa di produzione⁴¹¹. Vi sono però anche dei precedenti di cui bisogna tener conto, dato che Simongini aveva già in precedenza manifestato, due anni prima (nonché plausibilmente al termine dell'opzione), il desiderio di rientrare in possesso del testo e di ricevere l'autorizzazione a poter stampare un libro dal soggetto:

Caro Brazzi,

ho provato tante volte a mettermi in contatto telefonico con te, ma per una scusa o l'altra non ci sono mai riuscito.

Volevo sapere qualcosa in merito al soggetto di Zagabria, per il semplice fatto che, in caso a te non interessasse più, potrei utilizzarlo altrimenti, in quanto potrei piazzarlo facilmente (e così riscuotere almeno qualcosa di concreto).

Quindi ti sarei grato se potessi rispondermi qualcosa in merito, altrimenti mi riterrò libero di usar il soggetto come più mi pare.⁴¹²

Su «Zagabria» vi è qualche perplessità. L'Archivio CristaldiFilm non conserva infatti alcuna risposta a questa missiva; quanto conta tuttavia rilevare questa comunicazione è in particolare il fatto che le dinamiche della riacquisizione del soggetto risultano essere

⁴¹⁰ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 26 marzo 1964.

⁴¹¹ Il dato è riportato anche nella «situazione contratti al 13.4.1964». Cfr. FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 13 aprile 1964.

⁴¹² Ivi, 24 settembre 1962.

piuttosto lente, quasi ci fosse una certa ritrosia, da parte di Brazzi, a occuparsi dell' "affare Simongini".

Ciononostante, nel 1964, vi è una qualche mobilitazione di fronte alle nuove pressioni di Simongini. Sulla lettera spedita dal critico d'arte viene innanzitutto annotato a penna: «chiedere a Fondato», ossia con buona probabilità Paolo Fondato, un ispettore di produzione⁴¹³ forse più edotto di Brazzi sull'argomento. Il mese successivo viene avvisato anche il Dr. Cristaldi e inviata per conoscenza copia della seguente comunicazione interna all'Avv. De Ferrari:

Il signor Simongini, autore del soggetto da noi acquistato con lettera accordo del 17 maggio 1962, ci ha richiesto l'autorizzazione a stampare un libro da lui tratto dal soggetto stesso, essendo certo di averci ceduto anche i diritti editoriali.

Poiché rileggendo il contratto, ho rilevato che questi non sono compresi nella cessione dei diritti, penso che Simongini abbia interpretato erroneamente la cessione, oppure abbia smarrito la sua copia.

Comunque, data la sua convinzione, sta a noi concedere o meno l'autorizzazione richiesta. Attendo istruzioni. ⁴¹⁴

Il 12 maggio vi è dunque l'apparente beneplacito del produttore. Nella missiva viene infatti comunicato a Simongini che Cristaldi acconsente alla pubblicazione del romanzo tratto dall'omonimo soggetto cinematografico e di proprietà della casa. Con tale assenso l'autore «è libero di commerciare direttamente con la casa editrice i soli diritti editoriali rimanendo la Vides esclusiva titolare di quanto previsto nella cessione diritti» contenuta nell'accordo intercorso fra l'autore e la compagnia nel 1962. L'*hypothetical novelisation* in questione, ossia probabilmente il romanzo scritto sull'ambiente televisivo da Simongini e intitolato *Il Cialtrone*, viene divulgato tuttavia dalle Edizioni dell'Albero soltanto nel 1965. Si può poi trovare un documento aggiuntivo concernente la trattativa, una lettera del 3 giugno del 1966 che si direbbe rettificare il libero benessere di Cristaldi:

Facciamo riferimento alla lettera di cessione dei diritti datata 17 maggio 1962 concernente il soggetto cinematografico dal titolo "UN'ILLUSIONE PER LA SERA"

⁴¹³ Viene accreditato in questo ruolo per il film *Il coltello nella piaga* (Anatole Litvak, 1962). Fondato, in seguito, compare come aiuto regista del film *Charleston* (Marcello Fondato, 1976), dirige *Ma Shamal. Ritorno al deserto regio* (1996) e *Donna di Piacere* (1997). Collabora, infine, anche alla sceneggiatura di *Affari di famiglia*, (Marcello Fondato 1989).

⁴¹⁴ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 20 aprile 1964.

da Lei scritto per nostro conto e per il quale ha percepito a compenso forfettario (sia per la stesura del soggetto, sia per la cessione dei diritti), la somma di Lit. 150.000.

Avendo Ella in data odierna restituito la somma da noi versataLe e cioè Lit. 150.000, noi Le dichiariamo di essere in pari data rientrati in possesso di tutti i diritti a noi ceduti e pertanto rimane libero di poter commerciare il predetto soggetto con ampia libertà da parte Sua.⁴¹⁵

Orbene, non è del tutto chiaro come siano andate effettivamente le cose e se il pagamento, cioè, si debba a un ulteriore progetto del critico d'arte. Resta, tuttavia, il fatto che passino più di due anni prima che Franco Simongini riesca a riacquisire definitivamente il soggetto da lui redatto: un diritto di utilizzazione che non solo non viene di norma attribuito *sic et simpliciter* al produttore, ma che non si è nemmeno certi, presso la compagnia cinematografica, di aver conseguito tramite le consuete "cautele contrattuali".

La tesaurizzazione, l'ambiguità terminologica in quanto alla denominazione delle forme di novellizzazione negli accordi e la prassi di prevedere un pagamento a riscatto delle parti letterarie, risultano ancor più evidenti nel contratto stipulato nell'aprile del 1963 con Agenore Incrocci e Furio Scarpelli per la scrittura del trattamento e della sceneggiatura del film *L'Armata Brancaleone* (Mario Monicelli, 1966). Prima di occuparsi di questi aspetti, però, urge apporre una breve precisazione in merito all'utilizzo che Furio Scarpelli fa delle parti letterarie da lui elaborate. Appellandosi a quanto suggerisce ai novelli sceneggiatori lo stesso Scarpelli, il quale consiglia di «seguire le regole di un romanzo: inserire in una storia che emozioni tutti i significati di cui si sente depositario» dato che «nascono troppe storie senza significati e troppi significati senza storia» nonché a ciò che ricorda più in generale il figlio Giacomo, e cioè che «i migliori esempi della commedia all'italiana nascevano proprio da vicende che avevano l'impronta di romanzi o di più brevi novelle»⁴¹⁶, va specificato infatti che Scarpelli "usava" pubblicare le forme testuali da lui redatte ossia, in particolare, il trattamento del film: scritto «di valore narrativo, letterario»⁴¹⁷. Alcune di queste, come il trattamento del film *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959) trovano collocazione nella collana «Dal soggetto al film» edita da Cappelli. Altri testi (stando a quanto dichiara Giacomo Scarpelli) come il trattamento di *Romanzo popolare*, la sceneggiatura del lungometraggio d'animazione *Opopomoz. Una storia magica* (Enzo D'Alò, 2003), il

⁴¹⁵FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 3 giugno 1966.

⁴¹⁶ Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Giacomo Scarpelli, *Storia meravigliosa di Niccolò Paganini. Un progetto per un film non fatto*, ETS, Pisa 2016, p. 9.

⁴¹⁷ Giacomo Scarpelli, da un'intervista rilasciata in data 15 febbraio 2019.

trattamento della pellicola *L'armata Brancaleone* o quello del film non realizzato *Storia Meravigliosa di Niccolò Paganini* divengono, anche molti anni dopo, dei racconti⁴¹⁸.

Alla luce di questa breve digressione, risulta perciò curioso trovare, nella «Premessa» dell'accordo tra le parti per la stesura dei pretesti brancaleoniani, esplicitato a chiare lettere nel secondo punto che Age e Scarpelli non possano «rientrare in possesso» del trattamento versando alla Vides le somme fino a quel momento percepite» (ossia Lire 2000.000), a maggior ragione se nella «situazione contratti sospesi al 13 aprile 1964» si trova notizia della «Possibilità di riacquisto da parte loro del tratt. con restituzione somme percepite»⁴¹⁹. Certo, si tratta di una postilla dallo statuto discutibile, dato che in calce alle carte viene annotato «Nulla vieta che la premessa non premetta, ma segua e concluda in bellezza il contratto di cui sopra. N.B. Qualora la presente dovesse correre il rischio di cadere nelle mani di Pietro Notarianni, si prega il lettore di inghiottirla»⁴²⁰. Ad ogni modo, perlomeno in quanto all'obbligo per i coautori di dover restituire le cifre precedentemente corrisposte per la riacquisizione dello scritto da loro redatto, non sembrerebbero esserci dubbi.

Ulteriori delucidazioni giungono dunque circa la “disputa terminologica” credibilmente verificatasi per “l'affare Simongini”. Il contratto predisposto per *L'Armata Brancaleone* reca invero una chiara differenziazione tra la cessione dei diritti di “traduzione, trasformazione e modifica” (riportata al quarto punto del documento e recante la palese menzione dei cinefotoromanzi)⁴²¹ e la facoltà «di pubblicare e mettere in circolazione [...] versioni romanzate derivanti dal materiale [...] scritto e ceduto e/o parte di esso nella sua forma originale o in quella modificata con o senza illustrazioni desunte dal films ed anche con il [...] ritratto»⁴²² degli autori, ed è proprio la mancanza di una tale distinzione (in effetti non sempre presente nei contratti) che potrebbe appunto spiegare l'incertezza di Oscar Brazzi rispetto alle richieste del critico d'arte, il successivo pagamento per il ri-ottenimento del soggetto.

Se dunque, alla luce di ciò si sono potute conseguire alcune rilevanti informazioni circa i meccanismi che regolano la riacquisizione degli ipotesti d'origine in luogo di romanzi-film

⁴¹⁸ *Il romanzo di Brancaleone* a firma di Age, Scarpelli e Monicelli viene edito da Longanesi nel 1984. Giacomo Scarpelli, inoltre, darà alle stampe nel 2014 una seconda edizione del libro, intitolata *L'armata Brancaleone* e pubblicata da Gallucci. *Opopomoz* esce invece nel 2003 a nome del regista Enzo d'Alò per i tipi delle Edizioni Emme. Risale al medesimo anno la pubblicazione omonima di Einaudi, uscita a nome di Furio Scarpelli con illustrazioni di Michel Fuzellier. La ristampa Gallucci del volumetto, con disegni di Furio e Giacomo Scarpelli è del 2013.

⁴¹⁹ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 13 aprile 1964.

⁴²⁰ Ivi, 6 aprile 1963.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 6 aprile 1963.

(veri e propri o “ipotetici”), resta un ultimo aspetto che necessita ancora di essere investigato: il deposito delle opere (cinematografiche) a stampa presso l’Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica.

II.2.4. La registrazione presso l’Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica

Come si può apprendere dalla manualistica stilata in materia di Diritto Cinematografico, e come nota anche Luciano Menozzi, le opere dell’ingegno, tra le quali rientrano anche quelle cinematografiche, sono protette nel nostro ordinamento «senza bisogno di particolari formalità o registrazioni, secondo il ‘sistema latino-germanico’ riflesso anche nella Convenzione di Berna ed al contrario del sistema ‘anglosassone’»⁴²³. L’ordinamento nonostante ciò prevede comunque alcuni registri, e due in particolare chiamano in causa anche le opere cinematografiche.

Sul Registro Pubblico speciale delle opere cinematografiche, citato nell’art. 103 della L.d.a., istituito con L. 18 gennaio 1939 n. 458 e tenuto dalla Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) presso la Direzione generale in Roma, dove le iscrizioni avvengono prima che l’opera cinematografica sia ultimata⁴²⁴, non è necessario soffermarsi ulteriormente. Di maggiore interesse è infatti il Registro Pubblico generale delle Opere Protette, prassi contemplata dagli artt. 103-106 della l.d.a e 33-43 del Regolamento della medesima legge sul diritto d’autore. Il registro è istituito presso l’Ufficio della Proprietà letteraria artistica e scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri. In merito a suddetta iscrizione l’art. 106 della l.d.a. precisa inoltre che «l’omissione del deposito non pregiudica l’acquisto e l’esercizio del diritto d’autore sulle opere protette ai termini delle disposizioni del titolo I di questa legge», il che si traduce col fatto che questo registro non sia assolutamente «obbligatorio» o «costitutivo»⁴²⁵.

⁴²³ Luciano Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 52.

⁴²⁴ Nell’registro vengono invero iscritti il nome e la ragione sociale del produttore, il domicilio e la sede di quest’ultimo, l’amministratore, l’ammontare del capitale (nei casi di società), il titolo anche provvisorio del film da produrre e gli stabilimenti dove viene eseguita la produzione. Come afferma Menozzi «lo scopo di questo registro speciale era in origine esclusivamente di determinare i destinatari dei “premi o proventi” spettanti ai film nazionali» e la portata «si limita ai film nazionali e alla durata dei premi e proventi spettanti a detti film». Con l’art. 22 del D.L. 14 gennaio 1994, convertito con modifiche con L. 1° marzo 1994, viene dunque istituito il Pubblico Registro per la cinematografia, afferente sempre alla SIAE e presso il quale vengono iscritte tutte le opere filmiche prodotte o importate in Italia e destinate alla programmazione nelle sale. Cfr. Luciano Menozzi, *Diritto cinematografico*, cit., pp. 55-56.

⁴²⁵ Luciano Menozzi, *Diritto cinematografico*, cit., pp. 53.

Vi è tuttavia in letteratura, il riscontro di un caso in cui la registrazione si direbbe essere dovuta; afferma invero Menozzi: «solo per far valere i diritti economici del titolo II (diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore) il deposito è necessario»⁴²⁶. Orbene, la questione si preannuncia piuttosto complessa già da questi primi dati poiché non compaiono, a un livello generale, ulteriori chiarimenti utili a far luce su questa prassi, soprattutto per quanto concerne gli adempimenti previsti per l'opera cinematografica. Tra le carte della Vides Cinematografica, tuttavia, si può reperire un plico riguardante la cessione dei diritti del film *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure* che consente non solo di chiarire l'argomento, ma anche di avanzare alcune ipotesi sui motivi che giustificano il ricorso, da parte dei produttori, al Registro pubblico delle Opere Protette nonché sulla possibile connessione di questo procedimento con i romanzi-film.

Risale, dunque, a pochi mesi dall'uscita della pellicola diretta da Sergio Corbucci, ovvero al 28 luglio 1976, l'atto inviato all'Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica (con sede a Roma, in Via Boncompagni, 15) dalla Vides (si veda *Appendice D*). La missiva inoltrata è redatta secondo un ordine verosimilmente precostituito. L'oggetto della lettera reca infatti la dicitura «DEPOSITO OPERE A STAMPA» e in questo paragrafo nello specifico Franco Cristaldi, in qualità di “Presidente del Consiglio di Amministrazione” della società, comunica di inviare, «ai sensi dell'art. 105 della l.d.a e degli art. 31-33-34-35 del regolamento», un'opera a stampa, «perché venga annotata nel registro pubblico delle opere protette»⁴²⁷. Nel documento viene dunque riportato il «TITOLO DELL'OPERA» e cioè il titolo provvisorio del soggetto: “Robinson Junior”. Seguono quindi i nomi e le nazionalità degli autori, ossia Franco Castellano, Sergio Corbucci e Giuseppe Moccia (in arte Pipolo) nonché il «NOME, NAZIONALITÀ E DOMICILIO DELLO STAMPATORE» del testo: la Tipografia Mercanti Via S. Maria dell'Anima, 64 di Roma. Alla voce «PUBBLICATORE» vengono riportati «Gli stessi autori» mentre sotto al «NOME E DOMICILIO DI CHI EFFETTUA IL DEPOSITO» compaiono i dati di Cristaldi.

Allegata a questo foglio, vi è anche una scrittura privata databile 12 agosto 1976, certificata dall'Avv. Francesco Saverio Marasco Notaio in Roma (con studio in via della Fontanella di Borghese n. 69), con la quale si conviene che Castellano, Moccia e Sergio Corbucci «cedono alla Vides cinematografica S.p.A. tutti i diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione che ad essi spettino o siano per spettare loro nella qualità di AUTORI del SOGGETTO dal titolo provvisorio “ROBINSON JUNIOR”». Gli stessi, «nella loro qualità di coautori alla

⁴²⁶ Luciano Menozzi, *Diritto cinematografico*, cit., pp. 53.

⁴²⁷ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure* (1976-1978), 28 luglio 1976.

sceneggiatura» e Paolo Villaggio (il cui nome verrà però sbarrato a penna nel resto della documentazione) «nella sua qualità di “collaboratore” alla sceneggiatura elaborata dal soggetto» trasferiscono in aggiunta alla compagnia anche «tutti i diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione cinematografica che ad essi spettino o siano per spettare loro nella qualità di “co-autori” e “collaboratore alla sceneggiatura suddetta”»⁴²⁸. Come si può intuire, nei punti successivi viene spiegato quindi che «I diritti ceduti comprendono non soltanto quelli di riproduzione e di utilizzazione cinematografica [...] ma anche tutti i diritti, compreso lo sfruttamento dei personaggi, che in genere spettano per Legge agli autori»⁴²⁹. «In deroga a quanto stabilito», e a differenza dei contratti Vides analizzati finora il contratto prevede però che restino di pertinenza di Castellano, Pipolo, Sergio Corbucci e Paolo Villaggio

i diritti di pubblicare in forma narrativa o letteraria, non cinematografica, quanto da essi per la VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A elaborato. Tale pubblicazione non dovrà tra l'altro sfruttare in alcun modo il materiale cinematografico e fotografico del film, che resta comunque acquisito dalla VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A.⁴³⁰

Si è di fronte sostanzialmente a una cessione non dissimile da quelle esaminate nei precedenti paragrafi, ma perché, in questo caso, viene richiesta la registrazione presso l'Ufficio della Proprietà letteraria artistica e scientifica? Ci si dovrà forse aspettare, similmente a Luca Mazzei per i soggetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (libelli con cui il fascicolo in questione si direbbe avere qualche connessione se si pensa ai dati riportati nell'atto di richiesta di registrazione)⁴³¹ che la strategia di tesaurizzazione di Cristaldi comporti sempre anche questa prassi? Oppure centra in qualche modo il fatto che alcuni mesi dopo, ossia nel novembre del 1976, sia in effetti stato pubblicato da Bietti il romanzo-film del *Signor Robinson*, tra l'altro dedicato allo stesso produttore?⁴³²

Per tentare di fornire una risposta (che sarà comunque, all'attuale stato delle ricerche, inevitabilmente provvisoria) si possono spendere alcune osservazioni sulle modalità con cui Cristaldi richiede l'iscrizione e vale a dire sulle clausole a cui esso stesso fa riferimento nell'atto di richiesta di registrazione. Avviando perciò il discorso dalle norme richiamate dall'imprenditore reperibili nel Regolamento della l.d.a., e tralasciando l'art. 31, riguardante

⁴²⁸ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 12 agosto 1976.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Cfr. Luca Mazzei, “Me lo dica in quattro pagine”, in *Bianco e Nero*, n. 557-558, 2007.

⁴³² Cfr. Castellano & Pipolo, *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure*, Bietti, Milano 1976, p. 7.

il deposito in generale (e dunque le modalità di registrazione, della conservazione degli esemplari registrati, la modulistica rilasciata dall'Ufficio a chi effettua la registrazione ecc.)⁴³³, è interessante soffermarsi a riflettere sul cenno di Cristaldi all'art. 33 del dettame a cui vale la pena di appellarsi di seguito:

Le opere a stampa non sono ammesse al deposito se non portano impresse, oltre il nome e cognome dell'autore ed il titolo dell'opera, anche l'indicazione dello stabilimento tipografico e dell'anno di pubblicazione. Le opere anonime o pubblicate con uno pseudonimo devono sempre portare impresse la indicazione della impresa editrice. Per le opere tradotte, sulla copertina o sul frontespizio dell'esemplare devono essere impressi, oltre il nome e cognome del traduttore, il titolo dell'opera e la indicazione della lingua da cui è stata fatta la traduzione.⁴³⁴

Il precetto fa di certo nuovamente pensare, se si considerano i dati richiesti per il deposito a quei soggetti «scritti per il produttore», stando a quanto dichiara Suso Cecchi d'Amico a Mariapia Comand⁴³⁵. La cosa più rilevante però è il fatto che a questa altezza temporale venga registrato il soggetto provvisorio e non di certo il film, poiché nell'atto mancano le indicazioni richieste dall'art. 34 per la registrazione dell'opera cinematografica ossia «la data e luogo della produzione e della prima proiezione pubblica» e il «metraggio della pellicola»⁴³⁶. Cristaldi, inoltre, è impreciso nell'indicare le norme a cui si riferisce, come si può comprendere dall'attestazione di avvenuta registrazione rilasciata dall'Ufficio. In questo documento vengono invero menzionati gli artt. 104 e 37 del Regolamento, due dettami che permettono verosimilmente di palesare parzialmente la questione. Si veda di seguito quanto prescritto dalla prima norma:

Possono, altresì, essere registrati nel registro, sull'istanza della parte interessata, con le forme stabilite dal regolamento, gli atti tra vivi che trasferiscono in tutto o in parte i diritti riconosciuti da questa legge, o costituiscono sopra di essi diritti di godimento o di garanzia.

L'articolo 37 precisa inoltre che

⁴³³ Mario Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, cit., p. 237.

⁴³⁴ Ivi, p. 238.

⁴³⁵ Luca Mazzei, "Me lo dica in quattro pagine", cit.

⁴³⁶ Mario Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, cit., p. 239.

Chi ha interesse a registrare nel registro pubblico generale un atto fra quelli indicati nell'art. 104 della legge, deve presentare all'ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica copia autentica dell'atto, o l'originale della scrittura privata, con firme autenticate, accompagnato da una copia dell'atto.⁴³⁷

Or dunque, se si considerano le tempistiche, il deposito non sembra essere giustificato dalla volontà di ufficializzare e rivendicare il passaggio dei diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione cinematografica. Il documento sembra semmai vertere, più che altro, sull'acquisizione degli altri diritti spettanti in genere agli autori, quasi a voler delimitare, sulla carta, il raggio di azione concesso a Castellano, Moccia, Corbucci e Villaggio nonché per esplicitare, a ridosso dell'uscita del romanzo-film, ad esempio il divieto di impiegare nel volume le fotografie della pellicola⁴³⁸. Simili registrazioni presso l'Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica potrebbero alla luce di ciò essere dunque implicitamente in auge anche allo scopo di regolare maggiormente gli utilizzi ulteriori delle parti letterarie, ma di ciò tuttavia, e all'attuale stato della ricerca, non si può essere del tutto sicuri.

Dopo aver approfondito quest'ultimo "atto" della tesaurizzazione perseguita da Franco Cristaldi e nonostante l'evidente persistenza di zone oscure sull'argomento, al termine di questo capitolo, si conta di aver perlomeno dato, in queste pagine, prova concreta di un fatto metodologico ossia delle sorprendenti potenzialità euristiche di oggetti come i romanzi-film: paratesti quasi del tutto negletti nell'ambito dei Film Studies che studiati in un'ottica industriale possono assumere i connotati di fonti di primaria importanza «per la ricostruzione di una più ampia storia del cinema»⁴³⁹ e aprire cioè nuove potenziali prospettive in quanto alle ricerche sul diritto cinematografico italiano.

⁴³⁷ Mario Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, cit., p. 241.

⁴³⁸ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 12 agosto 1976.

⁴³⁹ Luca Mazzei, "Me lo dica in quattro pagine", cit., p. 18.

Capitolo 3. Casi particolari

II.3.1. Ai margini della legalità

Dopo aver discusso, nel precedente capitolo di tesaurizzazione e “cautele contrattuali” sviluppate a margine della l.d.a., intessere un discorso mirato a investigare alcuni “casi particolari” attinenti alla questione dei diritti dei romanzi-film potrebbe, forse, risultare fuorviante. Eppure, in ambito speculativo, non ci si è certo astenuti dal definire nei termini di “pirateria” le numerose imprese degli editori di cinefotoromanzi, e non dovrebbe di conseguenza stupire l’esistenza di simili lavorazioni tra gli anni Cinquanta e Settanta.

Non si potrebbero, d’altronde, chiamare diversamente le operazioni similari a quelle condotte da Leonia Celli (alias Lionel Cayle, alias Clay O’Neil), autrice tra il 1959 e il 1965 di almeno una decina di romanzi-film tascabili editi nella collana «KKK. I classici dell’orrore»: *Il vampiro* dal film di Paul Landres del 1957, *La vendetta di Frankenstein* dal film di Terence Fisher del 1958, *La stirpe dei vampiri* di William Hudson dal film di Fernando Mendez del 1957. Assunta da Marco Vicario per scrivere all’incirca due romanzi horror alla settimana da pubblicare nella serie, e intuendo di poter rispettare le tempistiche richieste dall’Atlantica poiché «alcuni di quei romanzi si potevano anche trarre facilmente dai film»⁴⁴⁰, la Celli riesce a guadagnare, facendo leva sul fatto che si sarebbe trattato di «pubblicità in più e gratuita per le Case Cinematografiche che li distribuivano»⁴⁴¹, il beneplacito di alcune compagnie. A un certo punto, però, «Marco Vicario» comincia a «pubblicare sui KKK dei romanzi tratti dalle pellicole, senza più dirlo e cambiando addirittura il titolo»⁴⁴² e da quel momento cominciano seri problemi legali per l’autrice.

Simili manovre non debbono essere isolate in quel periodo se si pensa a quanto verificatosi per il romanzo tratto da *Una ragazza di Praga* (Sergio Pastore, 1971) e divulgato, sul finire degli anni Sessanta (nell’albo non viene riportato l’anno della stampa), dalla casa editrice romana ESAP (Edizione Scientifica Attualità Periodici) responsabile della divulgazione di volumetti periodici come «Colloqui di sessuologia», «Colloqui di Magia» o dell’*Enciclopedia Illustrata di Sessuologia*. In merito a questo numero della «Cinecollana», pubblicato in un momento in cui la casa editrice «roncheggiava»⁴⁴³, risulta alquanto

⁴⁴⁰ Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK. I classici dell’orrore. Incubi sul Tevere, Profondo Rosso*, Roma 2013, pp. 46-47.

⁴⁴¹ Ivi, p. 47.

⁴⁴² Ivi, p. 49.

⁴⁴³ Mario Luzzatto Fegiz, da un’intervista rilasciata in data 24 aprile 2020.

significativo quanto dichiara Mario Luzzatto Fegiz, il quale all'epoca copre il ruolo di direttore delle testate: «Fatto sta' che noi uscimmo e era uscito *Una ragazza di Praga*, il film. Questo ragioniere Corte, che poi si era comprato la società, lo ricopertinò e lo fece uscire come *Donna da lupi*, dopodiché io non sono in grado di dirle niente, perché non c'era un progetto editoriale preciso era una cosa veramente più canna del fucile»⁴⁴⁴.

Sarebbe inoltre possibile riportare ulteriori esempi che esulano dal campo d'interesse, come il caso dell'*Edizione fotografica completa del film* *Ultimo tango a Parigi*, «Esclusivo mensile di attualità moderna internazionale» che cela al proprio interno un frammentario cineracconto bilingue italo-tedesco (corredato da fotogrammi e foto di scena del film) e che viene con buona probabilità venduto illegalmente per corrispondenza nell'estate del 1973. Esiste, tra l'altro, anche un'edizione di *Ultimo tango a fumetti*, satira politica della medesima pellicola ideata, nel 1973, da Maurizio Boverini nonché albo di cui viene vietata la diffusione; e sul film bertolucciano si potrebbe per giunta andare avanti negli anni, e ricordare cioè il cinefotoromanzo uscito nel 1982 a opera del giovane psicologo romano B. Ossian e la cui circolazione si deve allo stesso Bernardo Bertolucci che sceglie di non denunciarlo alle autorità e ai produttori⁴⁴⁵.

Si tratta, in altre parole, senz'altro di una componente viva del fenomeno, anche per quanto concerne il lasso cronologico in questione e di ciò si deve, di conseguenza, senz'altro dare conto, dato che simili pubblicazioni offrono indubbiamente, e come d'altra parte risaputo, parecchi spunti in quanto soprattutto agli studi sullo spettatore⁴⁴⁶.

Tuttavia, non si direbbe essere indispensabile muoversi al di fuori dell'istituzione cinematografica per incontrare stratagemmi per certi versi affini, attuati, onde ovviare al monopolio degli industriali del cinema, da altri soggetti appartenenti alla filiera. Sorgono invero non poche perplessità se ci si sofferma a riflettere, in un'ottica giuridica, su quanto in maniera evocativa annota per esempio Joseph-Marie Lo Duca sull'introduzione del romanzo *La doucer de vivre*, volume uscito esclusivamente in Francia nel 1960:

Nell'aria morbida e luminosa della costa tirrenica, a sud di Roma, su una strada già abbandonata ai ritmi languidi dell'autunno, Federico Fellini mi parlò del film che stava

⁴⁴⁴ Mario Luzzatto Fegiz, da un'intervista rilasciata in data 24 aprile 2020.

⁴⁴⁵ È lo stesso regista a dichiararlo in un'intervista reperibile nei contenuti extra dell'edizione del dvd stampata nel 2011 in occasione del 40° anniversario della pellicola.

⁴⁴⁶ Per una panoramica generale degli *Audience Studies* si rimanda a: Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi, *Spettatori, forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, Marsilio, Roma-Venezia 2002; Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Il castoro, Milano 2005; Mariagrazia Fanchi, *L'Audience. Storie e teorie*, Laterza, Roma-Bari 2014 e, infine, Ian Christie (a cura di), *Audiences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

maturando in lui da anni, trascinato lungo tutti i sentieri della nostra vita. Le ore passavano, assorbite dalle immagini che prendevano forma sotto le sue parole. Non ho mai assistito a una trasmutazione così diretta della parola in visione. Il film era già sullo schermo: girarlo non era altro che una formalità tecnica e subalterna.

Nell'"aura" della sua parola, ho scritto un riassunto del futuro film che sarebbe durato quasi tre ore. Era anche in vista di una formalità giuridica: la registrazione del titolo in Francia. Questo riassunto era lungo solo una pagina. Ed è su questa pagina molto scarna che il produttore francese ha deciso immediatamente di partecipare al film.

A volte scrivo versi che non rinnego mai; ma una pagina così impegnata, mantenendo la potenza del verbo originale, non poteva che essere una pagina felliniana. Do questo punto di riferimento per misurare la potenza dello shock de *La dolce vita*.⁴⁴⁷

A dire il vero, non sembra essere solamente quest'ultima la ragione del racconto dell'aneddoto. Se si guarda infatti il copyright del romanzo vi si trova indicata l'informazione: «La doucer de vivre: titre déposé par Lo Duca à l'Association des Auteurs de Films le 22.IX.1958 [n°18621]»⁴⁴⁸ e dunque l'inserimento sembra più che altro essere finalizzato a provare, in maniera indiscutibilmente originale, la legittimità della pubblicazione. Non vi è qui lo spazio per indagare la legiferazione francese che vige in questi casi, ma considerando, per esempio, che Jan Baetens riscontra, in un contratto stipulato tra il produttore Iéna e il regista Claude Autant-Lara per *En Cas de malheur (La ragazza del peccato, 1957)* l'esclusione del regista da «tutti i diritti derivati, tranne "un racconto illustrato in francese, basato sul genere cinematografico detto 'film-complet', ma che non deve superare le 7.000 parole"»⁴⁴⁹ le cose non si direbbero poi andare troppo diversamente da quanto accade in Italia. Sul fatto che il soggetto del film *La dolce vita* venga depositato a nome di un noto storico del cinema italo-francese, e che quest'ultimo provveda a trarne a una novellizzazione ci sarebbe, insomma, non poco da indagare.

D'altra parte, però, come si vedrà nelle prossime pagine, le interferenze straniere nella filiera produttiva dei romanzi film complicano, in quanto ai passaggi dei diritti d'autore, di gran lunga le cose, rivelandosi talvolta quasi una scappatoia salvifica per la realizzazione di progetti alternativi rispetto a quelli dei produttori.

Il presente capitolo intende perciò concentrarsi su due studi di caso particolarmente problematici da un punto di vista legale, che vedono protagonisti un rinomato scrittore-

⁴⁴⁷ Lo Duca, *La Doucer de Vivre*, Julliard, Paris 1960 pp. 9-10, traduzione dell'autore.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 6

⁴⁴⁹ Jan Baetens, *The Film Photonovel*, cit., p. 164.

sceneggiatore, ossia Giuseppe Berto e il regista Bernardo Bertolucci. Questi due autori, non accogliendo di buon grado le manovre contrattuali attuate dagli imprenditori cinematografici si direbbero agire a loro volta a margine della “legalità”, dando modo non solo di esaminare prassi alternative concernenti le questioni giuridiche della novellizzazione, bensì anche di disquisire di una vera e propria istanza di “contro-tesaurizzazione”.

II.3.2. Aggirare il sistema: Anonimo Veneziano

Il romanzo *Anonimo Veneziano* scritto da Giuseppe Berto, tratto dal film diretto da Enrico Maria Salerno (1970), sceneggiato dal regista in collaborazione con lo scrittore, nonché dalla pellicola interpretata da Tony Musante e Florinda Bolkan – nei panni di una coppia separata che trascorre assieme alcuni giorni a Venezia prima dell’ultimo concerto dell’ex marito, ammalatosi di cancro, resta, ancor oggi, tra le novellizzazioni più note in quanto tali. Meno si sa, tuttavia, di come Berto, per ricordare quanto afferma Tonino Guerra, sia «uscito» scendendo in qualche maniera a patti coi produttori del film.

In tal merito, allora, si deve innanzitutto precisare, che lo scrittore non è di certo nuovo di simili scritture. Risale, infatti, al 1964 una prima «novellizzazione d’autore» da lui scritta a partire dalla scottante pellicola diretta dal produttore Giuseppe Amato e centrata su Salvatore Giuliano, ossia dal film di cui Berto cura soggetto e sceneggiatura: *Morte di un bandito* (1961). Già in quell’occasione, come nota anche Anton Giulio Mancino, lo scrittore «molto geloso del diritto d’autore, non si limita solo a scriverlo per lo schermo, ma ne ricava una versione teatrale dal titolo *L’uomo e la sua morte* [...] pubblicata tre anni dopo»⁴⁵⁰.

Gli esordi della vicenda dell’*Anonimo* non sono tutto sommato molto dissimili, essendo, tra l’altro, lo stesso Berto a raccontare ai media la gestazione della costellazione testuale che si genera attorno a questa pellicola d’esordio di Salerno, film che conquisterà clamorosi successi di botteghino⁴⁵¹. La collaborazione con l’attore per la redazione della sceneggiatura, che prevede inizialmente «Ingrid Thulin, Emanuelle Riva o la Girardot nelle vesti della protagonista» è collocabile tra il 1966 e il 1967. Il testo viene scritto a Cortina d’Ampezzo, dove Berto si era trasferito con la famiglia un anno prima, e già in questa primigenia fase, stando alle dichiarazioni dello scrittore, nasce il progetto «di trasportare la vicenda sulla

⁴⁵⁰ Anton Giulio Mancino, “L’uovo e la gallina: La novellizzazione (in cerca) d’autore”, cit., p. 66.

⁴⁵¹ Nella classifica dei film italiani usciti tra il 1970 e il 1977 la pellicola figura infatti al terzo posto per gli incassi reali (con Lire 2.803.923.000). A tal proposito si vedano le *Statistiche cinematografiche* riportate in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume XII*, cit., p. 650.

pagina scritta»⁴⁵²: trovando, invero, «nell'idea filmica proposta da Enrico Maria Salerno fermento più per un lavoro teatrale che per un lavoro cinematografico» l'autore si rende disponibile esclusivamente per la scrittura dei dialoghi «o meglio un solo lungo dialogo tra due personaggi» e si accorda affinché questo testo rimanga di sua proprietà per «la stesura di un dramma»⁴⁵³. Su quest'ultimo aspetto ci sarebbe tuttavia una precisazione da fare, ovvero che Berto pensa, nel maggio del 1966, verosimilmente anche a una pubblicazione di diversa entità come comunicato a Gianni Ferrauto della Rizzoli: «Sto lavorando al film per Salerno e ti manderò copia di ciò che sarò riuscito a fare appena finito (tra un mese). Penso ad una pubblicazione su rivista. Rizzoli però non ha una rivista tipo "Panorama". "Novella" mi sembra un po' troppo giù».⁴⁵⁴

Al di là di ciò, o del fatto che il 9 maggio del 1966 Berto proponga, tramite lo stesso Ferrauto, di far visionare al Commendatore Rizzoli in visione il *treatment* di *Anonimo* ancora in fase di stesura, la documentazione ulteriore rinvenuta presso l'Archivio Storico Enrico Maria Salerno, conferma quanto raccontato dallo scrittore. A seguito del contratto di opzione risalente al 29 novembre 1969, nel dicembre dello stesso anno viene stipulato infatti l'accordo con l'Ultra Film di Turi Vasile per la realizzazione della pellicola. Nel testo, col quale Enrico Maria Salerno s'impegna a prestare la propria opera di regista e di protagonista maschile di *Anonimo*, viene esplicitato che la produzione sarà tratta da un soggetto originale di Salerno e dalla sceneggiatura scritta dall'attore «con dialoghi originali di Giuseppe Berto»⁴⁵⁵ ma della quale Salerno è l'unico titolare. Nel punto diciassettesimo compare, dunque, la consueta precisazione sullo sfruttamento «nella maniera più ampia, in qualsiasi versione e dimensione, compresa la distribuzione per radio, televisione e qualsiasi altro mezzo che sia oggi conosciuto o sconosciuto»⁴⁵⁶; anche se a differenza di quanto appurabile nelle cessioni stilate dalla Vides non vi sono riportate ulteriori precisazioni. A riprova della tesaurizzazione attuata anche da questa casa cinematografica vi è quindi una comunicazione inviata il 16 aprile del 1970, in cui Salerno conferma all'ULTRA FILM S.p.A. «che per una precisa intesa intercorsa con Giuseppe Berto, i diritti di riduzione teatrale della sceneggiatura "ANONIMO VENEZIANO" vanno attribuiti in proprietà esclusiva al suddetto Sig. Giuseppe Berto»⁴⁵⁷ avendo l'attore-regista rinunciato e rinunciando con la missiva a questi

⁴⁵² Giuseppe Berto, *Anonimo Veneziano* (1976), Bur, 1997, p. 12.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ FCS, *Archivio Fondo Rizzoli*, b. 404, fasc. RIZ, 24 maggio 1966.

⁴⁵⁵ Il documento, datato 5 dicembre 1969 è rinvenibile presso La Ribalta. Centro Studi Enrico Maria Salerno di Roma.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ Ivi, 16 aprile 1970.

ultimi a favore dello scrittore. Presso il Centro Studi Enrico Maria Salerno, tra l'altro, si può reperire anche il soggetto dell'*Anonimo*, pubblicato presso la Tipografia Carlo Corvo di Roma nel dicembre 1966, a nome dello stesso Enrico Maria Salerno e con copyright della TU.MA Cinematografica, casa che stando ad un contratto del 30 gennaio 1967 avrebbe dovuto realizzare inizialmente il film, ma che rinuncia alla produzione dietro pagamento di 5.000.000 di lire.

Il film diretto da Salerno esce quindi nelle sale italiane nel 1970 e l'anno seguente Rizzoli pubblica *Anonimo Veneziano. Testo drammatico in due atti*. Al successo del film corrisponde un'altissima vendita del volume, dovuta in gran parte al pubblico femminile. Il libro viene venduto anche nelle edicole e nonostante Berto trovi da «imbestialirsi» in merito al ritardo dell'uscita, al prezzo irragionevole, alla «copertina orrenda, di un cattivo gusto rarissimo», all'esposizione presso le librerie («la libreria Rizzoli della stessa via Veneto non lo tiene nemmeno sul banco») nonché al fatto che salti il progetto di far uscire un ulteriore libro dell'autore, la *Proposta*, «sfruttando l'eventuale successo»⁴⁵⁸ di *Anonimo veneziano*, nel luglio del 1971 la casa editrice comunica che i volumi venduti sono oltre trentamila, gli ordini continuano a essere molto brillanti e le copie del titolo stampate fino a quella data sono cinquantamila.

Gli ulteriori dispiaceri procurati da *Anonimo Veneziano* a Berto, ovvero il fatto che il libro venga ingiustamente accostato all'operazione *Love story* («I punti in comune tra le due opere sono veramente sorprendenti [...] ambedue sono nello stesso tempo all'origine e derivano dai rispettivi ed omonimi film di successo»)⁴⁵⁹ non impediscono all'autore di «rifarsi» con una seconda stesura dell'*Anonimo*, che diviene, nel 1976, un romanzo breve edito sempre da Rizzoli. Berto si premura, nella prefazione a quest'ultima edizione di chiarire che l'ispirazione dello scritto proviene dalla traduzione inglese del dramma del 1971, uscita a opera di una certa Valerie Southorn: «Manovrando ingegnosamente con le didascalie, costei aveva trasformato il dramma in un racconto, ottenendo un risultato, per me, illuminante: se l'aveva fatto lei di testa sua, perché non potevo farlo io di testa mia?»⁴⁶⁰. Un possibile impedimento può essere, per esempio, il fatto che la cessione di Salerno parli chiaramente di diritti di riduzione teatrale; e forse, dunque, non è del tutto casuale rilevare che Berto precisi alcune righe dopo, e quasi a voler moderare il «carattere di novità e di originalità»⁴⁶¹ dell'elaborazione – onde non dover richiedere così ulteriori autorizzazioni –, che «il dialogo

⁴⁵⁸ FCS, *Archivio Fondo Rizzoli*, b. 404, fasc. RIZ, 2 luglio 1971.

⁴⁵⁹ L'articolo di Gianfranco de Turreis pubblicato nel periodico «La Nuova tribuna» nel giugno del 1971 è riportato in Giuseppe Berto, *Anonimo Veneziano*, cit., p. 16.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 23.

⁴⁶¹ Raul Rossini, *Questioni di diritto cinematografico*, cit., p.100.

è rimasto press'a poco com'era, ma le scarne didascalie sono diventate brani narrativi, scritti con fatica e puntiglio e ambizione, per raggiungere un approfondimento psicologico dei personaggi che il solo dialogo non consentiva»⁴⁶².

Tra la documentazione di Berto di quel periodo conservata presso l'Archivio Rizzoli vi è purtroppo solo la bozza della prefazione al volume. Forse quindi qualcosa, data la palese dimestichezza dello scrittore a destreggiarsi nei diversi media, e a gestire plausibilmente le doverose procedure legali, è stata compiuta per comprovare la modifica. Eppure, le parole riportate in chiusura della prefazione del romanzo si direbbero comunque assumere un tono quasi rivelatore e manifestare, cioè, inconsciamente tra le righe la natura di questo *Anonimo* postumo: «un'operazione che d'abitudine, l'industria culturale non chiede, e forse nemmeno gradisce»⁴⁶³.

II.3.3. Fuori controllo: la contro-tesaurizzazione di Bernardo Bertolucci

Nella prima parte di questo elaborato si ha avuto già modo di asserire della traduzione della novelization *Last tango in Paris* scritta da Robert Alley e in apertura di questo secondo capitolo si sono inoltre menzionate alcune novellizzazioni “pirata” tratte dal medesimo film. Tra i testi che via via costituiscono, data la popolarità della pellicola-scandalo bertoluccina, la ricchissima costellazione testuale sviluppatasi attorno al film vi è tuttavia un ulteriore volume che merita una particolare attenzione.

In questo paragrafo non ci si occuperà di una novellizzazione, bensì di una sceneggiatura, in quanto il caso del libello pubblicato nel 1973 all'interno della collana «Nuovi coralli» per i tipi di Giulio Einaudi Editore permette, al termine di un percorso atto a investigare la questione dei diritti dei romanzi film, di aggiungere ulteriori sfumature al quadro delineato. Come si avrà infatti modo di vedere ricostruendo il carteggio tra Erich Linder, la Scott Meredith Literary Agency e l'Einaudi, ossia uno scambio che, data la complessità delle problematiche intercorse per questa pubblicazione, dura un intero anno, Bernardo Bertolucci, acconsente alla stampa dell'edizione della sceneggiatura di *Ultimo tango a Parigi* in un modo che risulta inizialmente ambiguo da un punto di vista contrattuale agli occhi dei professionisti del settore. Concentrandosi sulle controversie intercorse per il testo edito dalla casa torinese, si avrà quindi occasione di documentare quella che via via assume

⁴⁶² Giuseppe Berto, *Anonimo Veneziano*, cit., p. 24.

⁴⁶³ *Ibidem*.

i connotati di una vera e propria istanza di “contro-tesaurizzazione” da parte del regista. Ciò, inoltre, permetterà di avvalorare ancora una volta anche quanto si è detto sulla tesaurizzazione delle sceneggiature, testi i cui diritti restano, a conti fatti, sempre riconducibili alle proprietà delle case cinematografiche, passando in questo caso nelle mani della major americana distributrice del film e aprendo riflessioni aggiuntive.

Si può dunque incominciare dall’inizio, ossia dal verbale di una riunione editoriale tenutasi il 6 dicembre 1972 presso la casa editrice Einaudi e a cui presenziano, oltre che al direttore, numerosi collaboratori: Gallino, Vivanti, Bollati, Cases, Ciafaloni, Branelli ecc. Giulio Einaudi interviene durante l’incontro annunciando un’idea per una serie di pubblicazioni da inserire nei «Nuovi Coralli»:

Ho chiesto a Bernardo Bertolucci se mi mandava le sue robe. Mi ha mandato la sceneggiatura del suo ultimo film: Ultimo tango a Parigi. Mi è sembrato bello e lo farei subito, visto che il film va a gennaio. Nei Nuovi Coralli. Facciamogli un contratto con una mia letterina a parte. Gli ho detto che vorrei fare anche le altre sue sceneggiature. Ho parlato anche con Fellini che sarebbe molto contento se gli pubblicassimo le sceneggiature. Ho telefonato a Cappelli che ci cede il diritto di stampare le sceneggiature che non ha già raccolto in volume. Si potrebbe fare negli Struzzi. Passiamo i testi a Rondolino che dia un’occhiata. Antonioni mi dà la sceneggiatura che ha fatto per il suo film in Cina. Vorrebbe accompagnare il testo con delle fotografie⁴⁶⁴.

Dati anche i numerosi «SI» riportati a penna, e come si può evincere dall’attuale catalogo dell’editore, l’idea editoriale lanciata va ovviamente a buon fine⁴⁶⁵. A parlare della sceneggiatura di Bertolucci pubblicata pochi mesi dopo è quindi Erich Linder (intento, in quei giorni, a condurre le trattative per il *placing* di *Last tango in Paris* di Robert Alley). Nella missiva del 12 febbraio 1973 l’agente comunica a Scott Meredith (per il quale appunto il *middleman* sta cercando di piazzare il testo, eventualmente abbinato alla sceneggiatura del film, presso Bompiani) di aver appurato qualcosa di allarmante:

⁴⁶⁴ Archivio di Stato di Torino, *Fondo Giulio Einaudi Editore*, Verbali delle riunioni editoriali, marzo 7, 6 dicembre 1972.

⁴⁶⁵ Di Federico Fellini escono, invero, in quegli anni pubblicati dalla casa editrice torinese: *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8 1/2, Giuglietta degli spiriti* (1974) e *Casanova* di Federico Fellini e Bernardino Zapponi (1976). Si possono poi segnalare: Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, Torino, Einaudi, 1974 (collana «Nuovi coralli»); Michelangelo Antonioni, *Chung Kuo Cina*, Torino, Einaudi, 1974 («Nuovi coralli», n. 72); Silvano Agosti, *Matti da slegare*, Torino, Einaudi, 1976 (collana «Nuovi coralli», n. 156); Marco Bellocchio, *Marcia trionfale*, Torino, Einaudi, 1976 («collana «Nuovi coralli», n. 161); Marco Ferreri, *L’ultima donna*, Torino, Einaudi, 1976 (collana «Nuovi coralli», n. 170).

La Einaudi ha appena stampato le sceneggiature dell'ULTIMO TANGO A PARIGI secondo i termini di un accordo con Bertolucci, il regista del film, dal quale le hanno avute tempo fa, con un contratto regolare.

Sospettavo che qualcosa del genere potesse accadere, ma evidentemente non solo tutto il nostro lavoro è stato vanificato, ma voi dovete essere stati ingannati dalla casa cinematografica (o il signor Bertolucci ha venduto qualcosa che non aveva il diritto di vendere). In ogni caso, forse potreste scoprire come stanno realmente le cose e poi farmi sapere. (Qualunque sia la situazione, l'offerta Bompiani è ovviamente esclusa).⁴⁶⁶

«Sbalordito» dalla notizia, Scott Meredith in persona «si precipita» alla United Artists per appurare la realtà dei fatti e per confermare che la casa cinematografica «ha tutti i diritti di pubblicazione della sceneggiatura e del romanzo»; l'agente è sì premurato personalmente di visionare i contratti. Viene di conseguenza contattato Bertolucci, il quale, stando a quanto scritto nella missiva, risulta aver «forse ingenuamente [...] “dato” la sceneggiatura ai suoi amici di Einaudi perché la pubblicassero pur non avendo alcun diritto di farlo»⁴⁶⁷. Ad ogni modo, la UA si dimostra comprensiva a tal proposito: «se fosse stato coinvolto qualcun altro, ora starebbero minacciando cause legali e persino la prigione, ma non hanno intenzione di litigare per questa faccenda con il regista di quello che ovviamente sarà uno dei film di maggior successo di tutti i tempi»⁴⁶⁸. Bertolucci, di conseguenza, si direbbe scamparla con un «rimprovero» nonché fornendo alla compagnia cinematografica la garanzia «che non lo rifarà da qualche altra parte», mentre la UA, dalla sua, promette di «farsi perdonare su qualcos'altro» con l'autore.⁴⁶⁹

L'indulgenza della major mette tuttavia solo provvisoriamente il punto sulla questione: vi sono ancora molti dubbi sull'accaduto nonché perplessità circa le trattative da condurre per porre fine alla faccenda. Secondo lo stesso Linder, per esempio, Bertolucci «doveva aver saputo che non poteva fare quello che ha fatto [...] stamattina ha dichiarato ad un mio amico e cliente che la sceneggiatura è sua, e solo sua, e che tutto quello che ha fatto è stato lasciare alla UA i diritti di novelization»⁴⁷⁰. Certo, il regista «essendo probabilmente molto meno ingenuo di quanto si voglia far credere» sembra aver «dimenticato di firmare l'accordo Einaudi, anche se ne ha accettato tutti i termini per iscritto»: «questo, credo, dà alla UA la

⁴⁶⁶ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 12 febbraio 1973, trad. dell'autore.

⁴⁶⁷ Ivi, 21 febbraio 1973, trad. dell'autore.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Ivi, 25 febbraio, trad. dell'autore.

possibilità di “farsi perdonare”. Tutto quello che devono fare è permettere a noi e a voi di far firmare a Einaudi un accordo adeguato con loro»⁴⁷¹.

Viene dunque richiesta una copia della sceneggiatura Einaudi via posta aerea dalla UA. Ci si premura, inoltre, di muoversi anche «legalmente», onde bloccare sul nascere un’ulteriore complicazione che potrebbe crearsi e cioè la vendita dell’edizione della sceneggiatura italiana fuori dal Paese: «l'accordo con Einaudi», si apprende infatti in seguito, prevede anche «che gli editori italiani abbiano i *world rights*»⁴⁷² del libro. La notizia della cessione dei diritti esteri della sceneggiatura non trova, questa volta, benevola la United Artists. L’8 marzo del 1973, William Bernstein, venuto a conoscenza del problema, scrive infatti ad Alberto Grimaldi comunicando che la UA può indubbiamente acconsentire a far continuare la distribuzione del volume, ma solo nel Paese, e a condizione che vi sia una cessione da parte della Quicksilver Books (in possesso, su licenza della major, dei diritti sullo *screenplay* americano)⁴⁷³ ad Einaudi, accettando gli accordi precedentemente negoziati tra la casa editrice e il regista per porre velocemente fine alla problematica. «In nessun caso» la major è quindi «disposta ad accettare la distribuzione dell’edizione della sceneggiatura da parte di Einaudi al di fuori dell’Italia». Questa, a parere di Bernstein è d’altra parte un’offerta molto generosa e risulta essere «l’unico modo per evitare una causa costosa e prolungata»⁴⁷⁴.

Nella stessa data viene inviato, dalla casa americana, anche un altro telegramma alla PEA FILM per ribadire indirettamente a Bertolucci «l’illegalità dell’edizione» e i toni sono ancor più duri sull’argomento:

VI PREGHIAMO DI AVVISARE IMMEDIATAMENTE BERTOLUCCI CHE QUESTA PRESUNTA CONCESSIONE DA PARTE SUA A EINAUDI, SE VERA, RAPPRESENTA UNA GRAVE VIOLAZIONE DEL SUO CONTRATTO DI LAVORO CON LA PEA DI CUI LO RITERREMO PIENAMENTE RESPONSABILE. VORREMMO ANCHE CHE AVVISASTE DIRETTAMENTE EINAUDI DEI DIRITTI DELLA PEA E DELLA UA IN MATERIA E CHE SAREMO COSTRETTI A BLOCCARE QUALSIASI ULTERIORE TENTATIVO DI DISTRIBUZIONE SE NON ACCETTA VOLONTARIAMENTE DI RITIRARE IMMEDIATAMENTE LA SUA VERSIONE PUBBLICATA DELLA SCENEGGIATURA.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 25 febbraio.

⁴⁷² *Ivi*, 21 febbraio 1973.

⁴⁷³ L’edizione americana dello *screenplay* corredato di *Last tango in Paris* corredato dalle fotografie del film viene più precisamente pubblicata nel 1973 dalla Quicksilvers Books in associazione con la Delacorte Press.

⁴⁷⁴ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 8 marzo 1973, trad. dell’autore.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

Stando alla documentazione prodotta nei giorni successivi, Bertolucci e Grimaldi si adoperano per convincere l'Einaudi a pagare in tempi rapidi le somme dovute alla rappresentante dei diritti editoriali della UA, e cioè alla Scott Meredith Literary Agency, della quale la Quicksilver Books è cliente.⁴⁷⁶ Nel frattempo Linder provvede a contattare la casa editrice italiana onde tentare di mediare a sua volta la difficile negoziazione:

Caro Davico,

Com'era da pensare, Bertolucci non poteva assolutamente venderVi i diritti di pubblicazione della sceneggiatura dell'ULTIMO TANGO A PARIGI. C'è stato un frenetico scambio di telegrammi fra i produttori e Grimaldi, il risultato dei quali è che l'unica possibilità di continuare con la vendita del libro sta nel firmare un nuovo contratto con la United Artists (la quale possiede tutti i diritti) limitando i diritti della casa editrice alla sola vendita e distribuzione dell'edizione italiana.

Mi pare che Pietro Cecchini mi abbia detto che lo stesso Bertolucci non aveva del resto mai restituito il contratto firmato avendo ovviamente qualche dubbio egli stesso sulla legittimità della vendita.

Non so quali condizioni aveste concordato con Bertolucci [...] Dal canto mio suggerirei [...] una scala percentuali che sia del 10% fino a 10.000 copie, del 12 1/2 % fino a 40.000 e del 14% in là. [...]

Non ho menzionato un anticipo ma direi che quest'ultimo potrebbe coprire le copie che risultino effettivamente vendute alla data del 1° marzo 1973.

Se Lei vorrà darmi l'indicazione di queste copie potremo fare i conti e inserire la somma in contratto⁴⁷⁷

L'Einaudi cerca di trattare la proposta di Linder – quest'ultimo, tra l'altro, in una posizione scomoda, rappresentando l'ALI i proprietari dei diritti da un lato e dall'altro non volendo «dare l'impressione dell'assalto alla diligenza» a un fidato cliente dell'agenzia intervenendo «a libro pubblicato»⁴⁷⁸–, e offre il 10% sulle prime 40.000 copie, il 12% oltre nonché un anticipo calcolato su 30.000 copie: la metà delle sceneggiature complessivamente distribuite fino a quel momento⁴⁷⁹. La compravendita ciononostante non va ancora a buon fine in quanto si fatica ad accordarsi sull'anticipo: in America «gli anticipi per questi diritti ammontano ora

⁴⁷⁶ FAAM, ALI, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 13 marzo 1973.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Ivi, 22 marzo 1973.

a quasi 100.000 dollari!». Alla fine, però, per placare i dissapori tra Bertolucci e la United, si giunge ad un sorprendente compromesso: non rivendicare alcun diritto e lasciare che il regista sia l'unico proprietario dell'edizione⁴⁸⁰.

Si è ben lungi, in realtà, dall'essere di fronte a una soluzione pacifica. Stando invero a uno scambio tra gli agenti italiani e americani, i dissentimenti tra Bertolucci e la United Artists continuano e il regista letteralmente scatena «di nuovo l'inferno»: «continua a sostenere che tutti i diritti sulle sceneggiature (italiane e straniere) sono di fatto suoi: meno ci facciamo coinvolgere da lui, meglio sarà per tutti»⁴⁸¹. Alcuni giorni dopo la situazione si complica ancor di più:

Come vi ho appena teletrasmesso attraverso gli uffici della Garzanti, Bernardo Bertolucci sta scrivendo insieme a un signore di nome Zagato una novelization di LAST TANGO IN PARIS.

Questo viene già sottoscritto attraverso le librerie, e ovviamente bisogna fare qualcosa. Quando riceverete questa lettera, spero che ci saremo parlati al telefono, ma è chiaro che tutta la situazione sembra essere sfuggita completamente a qualsiasi controllo possibile da parte dei produttori cinematografici.⁴⁸²

Gli scambi tra l'ALI e la Scott Meredith Literary Agency s'intensificano talmente tanto da compromettere la comunicazione, e interviene, a questo punto, nuovamente Bill Bernstein onde chiedere un rapporto dettagliato a Grimaldi sulle novità relative alla novellizzazione scritta con lo sceneggiatore televisivo italiano, romanzo i cui diritti risultano essere «già stati offerti per la pubblicazione»⁴⁸³.

Aggiornamenti utili sulla questione giungono quindi una decina di giorni dopo, quando viene sostanzialmente comunicato che Bertolucci nega di essere in fase di stesura di un simile romanzo e «di conoscere il signor Zagato»⁴⁸⁴. Lo sceneggiatore, dal canto suo, sostiene invece di «essere in possesso di un'autorizzazione firmata da Bertolucci» nonché di essere effettivamente in procinto di presentare il libro⁴⁸⁵. Alla luce di ciò, il regista viene invitato a rivolgersi alle autorità e contestualmente la United minaccia di muoversi contro Zagato qualora la pubblicazione venga divulgata.

⁴⁸⁰ FAAM, ALI, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 10 aprile 1973.

⁴⁸¹ Ivi, 13 aprile 1973.

⁴⁸² Ivi, 18 aprile 1973.

⁴⁸³ Ivi, 19 aprile 1973.

⁴⁸⁴ Ivi, 27 aprile 1973.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

Fortunatamente, ci pensa Grimaldi a sistemare la faccenda. Stando a un documento del 27 aprile 1973, e come riferito dalla UA, il produttore contatta infatti l'editore «della presunta edizione pirata di Ultimo tango a Parigi di cui sono autori Bertolucci e un socio» e blocca la produzione, precisando inoltre che «naturalmente Bertolucci non ha nulla a che fare con questo profittatore, come ci è stato assicurato da Grimaldi»⁴⁸⁶. Nonostante l'intervento salvifico del produttore, il regista, lo si evince dalle missive spedite da Linder a Meredith tempo dopo, non sembra rassegnarsi e continua a «tenere le cose a mezz'aria» per quanto riguarda i *world rights* della sceneggiatura:

Nessuno vuole inimicarsi Bertolucci [...] Allo stato attuale [...] sostiene che il contratto con Einaudi dà a Einaudi i diritti mondiali: a meno che la United Artists (o la Quicksilver) non dica a Einaudi che non è così sembra difficile sostenere che Einaudi non abbia pretese» di questo tipo⁴⁸⁷.

Finalmente, però, il 18 giugno si è prossimi alla soluzione definitiva e tutto dipende, come precisa Linder, ancora una volta dal regista parmense:

Se Bertolucci dice che bisogna provare a vendere i diritti esteri, si andrà avanti e si proverà, e questo rifletterà senza dubbio il desiderio di UA di non inimicarsi Bertolucci. Se Bertolucci, d'altra parte, ritiene di aver fatto abbastanza casino senza peggiorare la situazione, allora proverà a dire a Einaudi di lasciar perdere, e tutti saranno felici.⁴⁸⁸

Il regista propende verosimilmente per la seconda opzione e la UA, dalla sua, provvede inoltre a risarcire le parti lese⁴⁸⁹. Per chiudere definitivamente la vicenda Linder procede ad annunciare la fine dei conflitti anche alla Giulio Einaudi Editore e le parole dell'agente su quanto accaduto sono piuttosto eloquenti:

in seguito alle pressioni esercitate da Bertolucci sui produttori dell'ULTIMO TANGO A PARIGI, i produttori hanno deciso di non intervenire negli accordi fra Bertolucci e la casa Einaudi riguardanti la pubblicazione della sceneggiatura – pur restando fermo il concetto che Bertolucci ha venduto una cosa della quale non era proprietario e di cui non poteva disporre.

⁴⁸⁶ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 27 aprile 1973.

⁴⁸⁷ Ivi, 4 giugno 1973.

⁴⁸⁸ Ivi, 18 giugno 1973.

⁴⁸⁹ Per i dati relativi al risarcimento di 5.094.600 lire versato dalla major alla Quicksilver e di cui Meredith e Linder guadagnano una percentuale, cfr. Ivi, 25 settembre 1973.

Noi a questo punto, preferiamo, ovviamente, che Bertolucci ed i produttori si sbranino felicemente a vicenda: l'uno ha un concetto discutibile della proprietà; gli altri si lasciano ricattare: mi pare siano fatti l'uno per gli altri.⁴⁹⁰

Giunti a questo punto, quali sono le conclusioni che si possono trarre da un simile intrigato episodio ai fini di quanto più preme investigare in questa sede? Si è visto chiaramente come il proposito di stampare la sceneggiatura di *Ultimo tango a Parigi* sia da ricondurre a una pianificazione editoriale più estesa, descritta in alcune delle sue principali caratteristiche da Giulio Einaudi. Le carte conservate presso il fondo archivistico della casa editrice recano, di conseguenza, chiara testimonianza del fatto che Bernardo Bertolucci, in un primo momento (e con buona probabilità realmente poco edotto in materia di “cautele contrattuali” dei produttori) si sia in effetti limitato a fornire il testo da lui redatto in maniera amichevole all'editore, il quale comunque non si astiene dal preparare le debite cessioni per conseguire l'affare. Una simile trattativa privata, tra l'altro, sembra giustificare il silenzio riscontrabile nei documenti su Franco Arcalli, il quale, occorre ricordare, redige la sceneggiatura assieme a Bertolucci⁴⁹¹.

Occorre poi spendere alcune riflessioni sulla plausibile sequela di trasferimenti che interessano i diritti d'autore in questo caso; questi ultimi traslano infatti verosimilmente dagli autori della sceneggiatura (ossia il regista e il montatore del film), alla PEA di Alberto Grimaldi – dato che non vi è nei carteggi reperiti alcuna menzione del coproduttore francese Artists Associates – e giungono alla United Artists. La newyorkese Quicksilver Books, in associazione con la Delacorte Press, acquisisce quindi dalla major le licenze esclusive dello *screenplay* e della *novelization*, e i diritti di traduzione di questi testi vengono a loro volta trattati dalla Scott Meredith Literary Agency (rappresentante della casa editrice americana) e dall'Agenzia Letteraria Internazionale (in quanto subagente di Meredith). Dell'intero *iter* ricostruito, sono, dunque, i primi *step* a essere rimarchevoli, in quanto confermano innanzitutto l'avvenuta tesaurizzazione da parte di Grimaldi. Similmente, poi, a quanto verificatosi ad esempio per *The fair bride* di Bruce Marshall (1953) tra Titanus e MGM, si può postulare una «ricessione della proprietà»⁴⁹² del produttore italiano alla UA, cosa che porta, tra l'altro, a porsi ulteriori interrogativi in merito ai rapporti commerciali intercorsi tra Grimaldi e la compagnia americana per la produzione di *Ultimo tango*.

⁴⁹⁰ FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 10, fasc. 1, 21 giugno 1973.

⁴⁹¹ La sceneggiatura viene pubblicata a nome di Bertolucci mentre Franco Arcalli viene menzionato sul copyright del volume. Un discorso simile vale inoltre per la versione americana dello *screenplay* pubblicata da Delacorte Press e Quicksilver Books.

⁴⁹² FAAM, *ALI*, Serie 1959, b. 24, fasc. 14, 26 ottobre 1959.

Ci sarebbe, poi, molto di che asserire anche a proposito del travagliato rapporto di Bertolucci con le novellizzazioni: libri potenzialmente in grado di «fare concorrenza»⁴⁹³ ai suoi film nonché responsabili di «dare ombra»⁴⁹⁴ alle pellicole da lui girate; «operazioni bieche che accompagnano il destino difficile di un film per spremerlo fino in fondo, per farlo diventare ancora più merce»⁴⁹⁵. Alla luce di quanto si è visto sulla pubblicazione “pirata” scritta da Zagato, quella del regista non si direbbe, ciononostante, essere una questione personale col genere; centrano semmai alcune prassi messe in atto con una certa regolarità presso le case cinematografiche e non sembra quindi essere un caso se, tre anni dopo, a corredo del romanzo-film *Novecento* di Norman T. Di Giovanni esce un ulteriore volume: la sceneggiatura omonima in due atti della pellicola edita da Einaudi con copyright della Produzioni Associate Sas di Roma.

⁴⁹³ Roberto Serafin, “Novecento senza pace”, *Corriere della sera*, 6 agosto 1976, p. 13.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Angelo Favo, “Arriva nei cinema di Milano mezzo secolo fatto pellicola”, *Corriere della sera*, 3 settembre 1976, p. 3.

III. PRATICHE

Capitolo 1. The world of workers

III.1.1. Gli autori dei romanzi-film. Una difficile tassonomia

Dopo aver discusso nelle precedenti parti di alcune peculiari strategie cine-editoriali stanti alla base dei romanzi-film e dopo aver proposto un approfondimento sulla questione dei diritti d'autore attinente a questo genere di scritture, urge dedicare, in ultima istanza, qualche riflessione agli autori che si sono trovati alle prese con simili lavori. Per incominciare ad affrontare l'argomento, ci si può dunque avviare dalle osservazioni sviluppate da Randall D. Larsonn nella sua bibliografia analitica di *novelisation* anglosassoni. Asserendo in generale di *tie-ins*, e grazie all'individuazione di un cospicuo numero di prodotti, Larsonn delinea, infatti, un quadro concernente il panorama autoriale inglese che risulta piuttosto utile a titolo introduttivo ossia, a grandi linee, una tassonomia dalla quale si può prendere spunto per disquisire degli scrittori responsabili delle novellizzazioni nostrane.

Pensando per esempio alle novellizzazioni del noto autore di romanzi western Louis L'Amour (*How the West Was Won*, dal film omonimo diretto da John Ford, Henry Hathaway, George Marshall nel 1962, basato su un racconto a puntate pubblicato dallo stesso autore) o di Isaac Asimov (*Fantastic Voyage*, dalla pellicola di Richard Fleischer del 1966), Larsonn sostiene che innanzitutto «molti scrittori ben noti» redigono novellizzazioni, essendo invero risaputo come questa pratica conferisca ai libri anche «una migliore commercializzazione tra i fans dei lavori degli autori»⁴⁹⁶. Ci sono poi gli scrittori di *movie tie-ins* più prolifici e per certi versi “accreditati” in quanto tali: Robert W. Krepps⁴⁹⁷, Micheal Avallone⁴⁹⁸, Alan Dean Foster⁴⁹⁹ o Robert Weverka⁵⁰⁰, per richiamarsi esclusivamente ai nomi attivi nel periodo di interesse. Spesso però, come precisa Larsonn, sono anche gli stessi *screenwriters* a scrivere di proprio pugno le novellizzazioni a partire dalle sceneggiature dei

⁴⁹⁶ Randall D. Larsonn, *Films Into books*, cit., p. 4.

⁴⁹⁷ Scrittore attivo nel genere soprattutto negli anni Sessanta. Tra i suoi titoli si possono segnalare *The Big Gamble* (dal film del 1961 diretto da Richard Fleischer) *El Cid* (dal film con Sophia Loren diretto da Anthony Mann, 1961 e *Stagecoach* (tratto dalla pellicola *Ombre rosse*, diretta nel 1939 da John Ford). Cfr. Ivi, p. 527.

⁴⁹⁸ Autore, per esempio, delle novelizzazioni *Beneath the Planet of the Apes* (dal film *L'altra faccia del pianeta delle scimmie*, Ted Post, 1970), *A Bullet for Pretty Boy* (dalla pellicola *Un proiettile per Pretty Boy*, Larry Buchanan, 1970, e *The Cannonball Run* (da *La corsa più pazza d'America*, Hal Needham, 1981). Cfr. Ivi., p. 58

⁴⁹⁹ Senz'altro uno dei più noti scrittori del genere anche in Italia in quanto autore delle novelizzazioni delle novellizzazioni di alcuni episodi della saga di *Star Wars* (*Guerre Stellari*, George Lucas, 1977) e di *Alien* (Ridley Scott, 1979). Cfr. Ivi, p. 495. Si veda inoltre l'intervista di Hamilton Morris, “Il Traspositore”, *Vice*, 26 novembre 2012, <https://www.vice.com/it/article/pp7zm9/il-traspositore-a8n9> (15 dicembre 2021).

⁵⁰⁰ Si vedano dell'autore i volumi *I Love My Wife* (dalla commedia diretta da Mel Stuart, 1970) o *The Sting* (dalla pellicola *La stangata*, George Roy Hill, 1973).

film da loro create, talora anche «per proteggere la storia o per recuperare un'idea esclusa o rimossa dal film finito»⁵⁰¹. Piuttosto noto è in tal merito l'esempio del romanzo *2001: A Space Odyssey* di Arthur C. Clarke, libro nasce dalla sceneggiatura del film omonimo (Stanley Kubrick, 1968) elaborata dall'autore assieme al regista e recante sostanziali diversità rispetto alla pellicola; a quest'ultimo volume si possono aggiungere *On the Waterfront* di Budd Schulberg (dalla sceneggiatura del film diretto da Elia Kazan, 1954), *The Omen* di David Seltzer (basato sulla sceneggiatura del film *Il presagio* di Richard Donner, 1976) e *Night of the Living Dead* di John Russo (dalla pellicola del 1968 diretta da George A. Romero).

Il resoconto stilato da Larson ha di recente captato l'attenzione di uno scrittore-collezionista, Stephen Martin Guariento, il quale nella sua recente indagine critica di cinquanta *novelizations* si premura di fornire una descrizione maggiormente esaustiva della rosa di figure trovate, negli anni, attive nel campo. Guariento include invero tra le tipologie di autori attivi nel genere scrittori riconducibili all'avanguardia (appellandosi ai *ciné-romans* di Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras)⁵⁰², il filosofo Jean-Paul Sartre (che nel 1948 adatta una sceneggiatura da lui scritta per un fantasy di Jean Delannoy, *Les jeux sont faits – Risorgere per amare*, 1947 – per il romanzo *The Chips are Down*). Soffermandosi a riflettere sui soggetti riconducibili alla filiera cinematografica, l'autore individua poi, oltre a ulteriori casi di sceneggiatori-scrittori, il precedente del produttore-produttore Val Lewton, che redige *photo-play tie-ins* del genere di *Rasputin and the Empress* (1933) nonché i casi di registi-romanzieri come, ad esempio, Jane Campion (autrice di *Piano*, romanzo scritto a quattro mani con Kate Pullinger e tratto dal film da lei diretto *Lezioni di piano*, 1993) o Sylvester Stallone (al quale si deve, secondo Guariento, il volume basato sul film *Rocky II*, 1980, diretto dallo stesso Stallone)⁵⁰³.

Alla luce di una simile panoramica sul fronte internazionale e pensando agli autori dei romanzi-film italiani tra gli anni Cinquanta e Settanta, è abbastanza ovvio ricostruire un quadro simile in quanto alle traduzioni. A tal proposito si possono ricordare, oltre agli autori tradotti già menzionati, gli *habitué* di *tie-ins* come Richard Wormser e Robert Alley⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ Randall D. Larson, *Films Into books*, cit., p. 7.

⁵⁰² Su questi *ciné-romans* si vedano inoltre Alain Virmaux, Odette Virmaux, *Un Genre nouveau: le cinéroman*, Edilig, Paris 1982.

⁵⁰³ Stephen Martin Guariento, *Light into ink. A critical survey of 50 film novelizations*, Midnight Edition, 2019, p. 9.

⁵⁰⁴ Come si apprende da uno scambio tra la Scott Meredith Literary Agency Robert Alley è lo pseudonimo di James Conaway, un ex scrittore del New York Times al quale si debbono i romanzi-film, editi anche in Italia, *Ultimo tango a Parigi* e *Shampoo* (dal film omonimo diretto da Hal Ashby, 1975) oltre che *The front* (dal film *Il prestanome*, Martin Ritt, 1976), *Honeysuckle Rose* (tratto da *Accordi sul palcoscenico*, Jerry Schatzberg,

Significativo è anche il contributo al genere delle sorelle D'Eaubonne: la più conosciuta e prolifica, Françoise, oltre a essere autrice di romanzi storici e di fantascienza, saggi, biografie è una nota militante femminista. La sorella Jean scrive invece racconti in stile Edgar Allan Poe e risulta accreditata in qualità *production designer* in film come *La ronde (Il piacere e l'amore*, Max Ophüls, 1950), *Orphée (Orfeo*, Jean Cocteau, 1950) e *Sciarada* (Stanley Donen, 1963)⁵⁰⁵. Sono dunque isolabili, oltre alle esperienze di sceneggiatori come Troy Kennedy Martin (autore di *Un colpo all'italiana* dal film di Peter Collison del 1969, la cui traduzione viene pubblicata da Garzanti) e Jean Claude Carrieré (che assieme al regista Jaques Tati scrive *Le vacanze del signor Hulot*, 1953, edito da Fabbri nel 1961), figure che, attive in questi lavori, provengono ugualmente dal mondo del cinema, come l'interprete di vaudeville, star della radio e attore Jack Pearl alias Jack Perlman (si veda la traduzione *Agente Flint: missione spaccatutto* pubblicata nel 1965 all'interno della collana «Segretissimo» Mondadori, tratta dal film *Il nostro agente Flint* di Daniel Mann, 1966). Date tuttavia le sostanziali diversità col business americano, inglese e francese⁵⁰⁶, il bilancio degli autori attivi nel genere è da reputarsi assai più problematico da conseguire se si passano in rassegna le pubblicazioni prettamente italiane. Estrapolando invero analoghi dati dal *corpus* di romanzi-film isolato, le tassonomie proposte da Larson e Guariento vengono, non solo compromesse da figure difficilmente classificabili in quanto attive su più fronti medialità (e basti in tal merito appellarsi al caso emblematico di Pier Paolo Pasolini)⁵⁰⁷. Buona parte delle collaborazioni risulta, in aggiunta, fortuita e rappresenta cioè un *unicum* nella carriera degli autori chiamati in causa.

Nonostante ciò, la «roll call»⁵⁰⁸ di addetti ai testi nostrani si direbbe tutto sommato essere comunque limitata. A partire da alcune tendenze isolate relativamente all'arruolamento delle varie professionalità, è possibile infatti circoscrivere uno spazio di negoziazione che,

1980) e *Still of the Night* (basato sulla pellicola *Una lama nel buio*, Robert Benton, 1982). Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 8 febbraio 1973 e Randall D. Larsson, *Films Into books*, cit., p. 451.

⁵⁰⁵ Cfr. <https://www.imdb.com/name/nm0195618/> (16 dicembre 2021).

⁵⁰⁶ In questi Paesi, infatti, secondo Guariento l'affermazione dei «paperback» degli anni Cinquanta porta i *film-tie ins* verosimilmente a conseguire un discreto successo in quanto a vendite. Stephen Martin Guariento, *Light into ink*, cit., p. 22. Una simile constatazione, si ricorda, è inoltre rinvenibile nella presentazione dell'idea editoriale della collana «I grandi romanzi del cinema» pubblicata dalla Edizioni F.M.; cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1962, b.12H, fasc. 24, 9 marzo 1962.

⁵⁰⁷ In merito agli «incroci di mestieri» si rimanda a Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 131-138. Significativi sull'argomento sono inoltre ulteriori studi sviluppati in area padovana: cfr.: Beatrice Bartolomeo, Saveria Chemotti, Manlio Piva (a cura di), «Letterati al cinema, Atti del convegno (Padova, 25-26 ottobre 2001)», *Studi Novecenteschi*, vol. 28, n. 61, 2001; Beatrice Bartolomeo, Farah Polato (a cura di), «Scrivere per il cinema III», *Studi Novecenteschi*, vol. 33, n. 72, 2006 e Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019.

⁵⁰⁸ Stephen Martin Guariento, *Light into ink*, cit., p. 9.

estendendosi plausibilmente tra estremi collaudati sin dalle manifestazioni più canoniche della pratica, risulta, alla fine dei conti, grossomodo circoscritto. Dopo aver, dunque, ripercorso un interessante contributo di Elisa Trapani riguardante gli autori dei «cinemini» degli anni Quaranta – scritto che, date le poche notizie disponibili sull’argomento, rappresenta un punto di partenza ideale per le successive trattazioni e permette di fissare alcuni punti cardine circa la questione della rosa di autori trovatisi coinvolta nel fenomeno –, il presente capitolo mira a focalizzarsi su alcune figure ingaggiate per scrivere (o per rivestire i panni autoriali) dei romanzi-film italiani degli anni Sessanta e Settanta. In linea con l’orientamento generale della presente ricerca, le pagine che seguono verranno, nello specifico, articolate secondo due casi di studio paradigmatici delle tendenze complessive rilevate. Il reclutamento e il ruolo della “falsa traduttrice” dei «KKK. I classici del terrore» Leonia Celli è da reputarsi, in primo luogo, indicativo della partecipazione al genere di “aspiranti” pubblicisti o, soprattutto, “cinematografari” che, nell’ambito dell’editoria popolare romana, si occupano di redigere romanzi-film non solo per ragioni di sostentamento ma, probabilmente, anche anelando a mansioni assai più prestigiose. Le personalità chiamate in causa lungo l’*iter* produttivo della serie «Ombre Rosse» Bompiani permetteranno, invece, di disquisire di un altro aspetto raramente investigato in materia di cineromanzi e affini, ossia dei registi e sceneggiatori autori di romanzi-film.

III.1.2. Un punto di partenza: buoni nomi ed estensori di cinemini

In un numero del 1944 della rivista «Film: settimanale di cinematografo, teatro e radio» (1938-1950), la scrittrice e collaboratrice del periodico Elisa Trapani propone per la rubrica *Lo schermo e la folla*, un servizio dedicato ai cineromanzi del periodo. La disamina del fenomeno realizzata da Trapani, in ragione anche di una presumibile familiarità della scrittrice con la prassi⁵⁰⁹, è a dir poco illuminante. L’autrice riporta invero innanzitutto una chiara definizione del genere, che viene inteso nei termini di «volgarizzazione o libera traduzione di soggetti» che costano «mesi di lavoro al soggettoista, agli interpreti, a una massa di gente, insomma, che fa parte dell’esercito cinematografico»⁵¹⁰. Ciò dona quindi una

⁵⁰⁹ In merito alle attività e alla sorprendente vitalità intermediale di Elisa Trapani e di altre figure femminile che, come lei, concorrono dagli anni Trenta all’affermazione dell’industria culturale italiana, si rimanda a Lucia Cardone, “Scritture a perdere: le donne, il cinema, l’industria culturale e la dimenticanza”, *Economia della cultura*, 4 dicembre 2019, pp. 599-609.

⁵¹⁰ Elisa Trapani, “Dal film al romanzo”, cit., p. 4.

seconda vita al film, che parimenti ad una «araba fenice [...] risorge dalle sue ceneri e rispunta inaspettato, in cento vesti, in duecento travestimenti»:

la sua sorte mortale è una sola; la sua fine, come la fine degli uomini, è segnata: è nel fascicoletto, più o meno minuscolo, dalla copertina illustrata a tre, quattro o sette colori, con la diva protagonista, in una posa molto fatale, o con una scena del film stesso, molto movimentata, molto confusa.⁵¹¹

La maggior parte dell'articolo di Trapani è tuttavia riservata ai retroscena produttivi della novellizzazione ossia a quell'editoria che «vive dietro lo schermo e ne succhia, occhiuta e ingorda ape, le ultime goccioline di miele»⁵¹² nonché, in particolare, agli autori di cui si fregia il settore. La scrittrice opera a tal proposito una differenziazione molto utile per quanto d'interesse. Relativamente alle pubblicazioni coeve, Trapani rileva infatti che una parte delle case editrici attenta a fare «le cose in regola», «fascicoli dignitosi, bene illustrati, discretamente scritti, fedeli quasi sempre, alla trama del film [...] che, naturalmente, si fanno pagare cari», ricorre generalmente a «buoni e seri nomi»⁵¹³. Dietro ai «cinemini» di «certi editorucci che per fortuna sono andati scomparendo» – anche perché responsabili della divulgazione di fascicoli dalle «dimensioni del notes tascabile», caratterizzati da «una stampa infame», «che ti fanno diventare astigmatico», «uno stile melodrammatico languoroso che è, si può dire, il trionfo del punto esclamativo» – l'autrice riconosce contrariamente un «estensore», il quale indossa spesso «abiti femminili»⁵¹⁴.

Non vi sono nel contributo ulteriori dettagli concernenti la prima categoria. Ampio spazio viene invece dedicato al «misconosciuto» o mancato autore e vale a dire alla «pallida» e «malinconica» scrittrice responsabili dei cinemini. Viene primariamente specificato in che cosa consista effettivamente la mansione: essendo le più numerose clienti degli estensori le «servette» – «un pubblicchetto minuto» «senza pretese, incapace di accorgersi delle sviste, delle dimenticanze, delle diversioni del film originale» che della pellicola «non ha capito nulla» e che conta perciò di trovare nella pubblicazione reperibile presso le edicole la risposta ad «angosciosi» interrogativi circa la visione⁵¹⁵ – spetta all'estensore di cinemini il compito di «districare certi nodi e illuminare certi punti oscuri»: «che cosa metterà per spiegare che la mamma di lui, che il papà di lui...».

⁵¹¹ Elisa Trapani, «Dal film al romanzo», cit., p. 4.

⁵¹² *Ibidem.*

⁵¹³ *Ibidem.*

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ *Ibidem.*

Trapani precisa in seguito anche alcune *routines* caratterizzanti il «lavoro dei cinemini» (come lo definisce l'editore) o dei «romanzi cinematografici» (per dirla con il redattore): «una, due, tre volte alla settimana», il novelliere si reca al cinema, dove

si siede in una dura poltrona di legno tra gli odori varii [*sic!*] della platea, assiste coscienziosamente al film tagliuzzato (irricognoscibile dall'originale, il cui sonoro imita la voce dell'orco e della tempesta), prende qualche nota nel suo taccuino e, tic, tic, tic, travasa nella sua macchinetta quello che ha visto. E anche quello che non ha visto.⁵¹⁶

L'attività poco remunerata portata avanti dall'estensore viene infine ritenuta dalla Trapani ironicamente un'occupazione: un compito «coscienzioso, fedele, ricco»⁵¹⁷. Gli scrittori impegnati in simili operazioni sebbene agiscano nella convinzione di «ricreare il film, di metterci [...] almeno altrettanto di quello che ci hanno messo gli autori e l'autore», concorrono tuttalpiù a far conseguire alle pellicole «nel loro ultimo travestimento, ancora illusione e ancora denaro»⁵¹⁸.

Come si è precisato inizialmente, l'approfondimento di Elisa Trapani risale alla metà degli anni Quaranta e allude verosimilmente a prassi autoriali consolidate nel campo di cineracconti che, come ricorda Raffaele De Berti, a partire dalle riviste negli anni Venti si affermano definitivamente anche «come un vero e proprio genere letterario con la pubblicazione di collane di libri»⁵¹⁹. La dicotomia riscontrata dall'autrice in quanto agli scrittori impegnati nella stesura delle novellizzazioni non si direbbe ciononostante essere poi tanto variata e, giunti a questo punto, occorrerà di conseguenza chiedersi chi siano gli estensori e i buoni nomi stanti alle origini dei romanzi-film italiani.

III.1.3. Professione estensore: Leonia Celli

Tra il 1959 e il 1965 all'interno della serie di romanzi horror «KKK. I Classici dell'Orrore» (1959-?), pubblicata in concomitanza delle collane, «I Racconti di Guerra» (1959-?), «I Gialli dell'Ossessione» (1957-1962), «Gialli USA» (1959-1962), «I Gialli della Medusa» (1961) dalla casa editrice Atlantica di proprietà dei fratelli Vicario, vengono divulgati nelle edicole, ogni quindici giorni e al costo contenuto di 150 lire, una decina di albi dai titoli

⁵¹⁶ Elisa Trapani, «Dal film al romanzo», cit., p. 4.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ Raffaele De Berti, *La novellizzazione in Italia*, cit., p. 22.

evocativi. Il ragguardevole numero di pubblicazioni proposte dall'azienda romana, attiva, si ricorda, sia nel campo dell'editoria che in quello cinematografico⁵²⁰, viene infatti inaugurato da *Il vampiro* di Clay O'Neil: volume che sin dal titolo rimanda al film omonimo diretto due anni prima da Paul Landres e che, nonostante la fuorviante dicitura riportata in copertina⁵²¹, contiene una novellizzazione della pellicola. Alcuni dei successivi numeri dei «KKK» propongono quindi parimenti ulteriori romanzetti, della lunghezza di 130 pagine, tratti da film e corredati talora anche di ulteriori brevi racconti a puntate o da alcune rubriche poste in appendice⁵²²: *La vendetta di Frankenstein* di John Shaw, *Terrore* di Lionel Cayle, *La stirpe dei vampiri* di William Hudson, *Il bacio dello spettro* di Raymond Cook, *Il sonno nero del dottor Satana* di Conrad Hilman, *La mummia* di Colley Laine, *La medusa* di Lionel Cayle e *Amante folle*, sempre di Cayle⁵²³.

Come si evince dalle copertine, imperniate nella maggior parte dei casi su «una fanciulla formosa e di solito urlante»⁵²⁴ o che non distano molto dai cliché proposti nei manifesti delle pellicole dell'orrore, si tratta, nell'insieme, di romanzi che si avvalgono di ipotesi «con un retaggio horror di matrice classica (vampiri, demoni, mummie, maledizioni)»⁵²⁵ e che infarciscono le storie, finalizzate a far leva sulle «emozioni più viscerali dei lettori», con una forte componente sessuale. A uno sguardo più acuto della collezione, e rispetto ai nomi vagamente esotici dei suoi fautori, si potrebbe perciò pensare di trovarsi sostanzialmente di fronte a una serie costituita da versioni italiane di trasposizioni letterarie maturate altrove,

⁵²⁰ L'Atlantica Cinematografica si occupa, tra il 1958 e il 1969, inizialmente della realizzazione di *pepla* nonché di film come: *Giovane canaglia* (G. Vari, 1958), *La schiava di Roma* (S. Grieco, 1961), *Solo contro Roma* (L. Ricci, 1962), *Il crollo di Roma* (A. Margheriti, 1963), *La vergine di Norimberga* (A. Margheriti, 1963), *Le ore nude* (M. Vicario, 1964), *Il pelo nel mondo* (A. Margheriti, R. Marvi, 1964), *Sette uomini d'oro* (M. Vicario, 1965), *Il grande colpo dei 7 uomini d'oro* (M. Vicario, 1966) e *Gli intoccabili* (G. Montaldo, 1969).

⁵²¹ Nel paratesto si dichiara invero: «A questo romanzo si è ispirato il film IL VAMPIRO realizzato per la United Artists distribuito in Italia dalla Dear Film», cfr. Nicola Lombardi, «KKK: le caratteristiche della collana», in Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 74.

⁵²² Nei primi tre numeri vengono per esempio editate tre puntate di *Central Park: ore diciannove di Van Reynolds*, nonché la rubrica *Il Dizionario infernale* e la posta dei lettori, cfr. Ivi, pp. 77-81.

⁵²³ Si riporta di seguito una specifica delle uscite e dei film stanti alla base delle trasposizioni: *La vendetta di Frankenstein* di John Shaw («KKK», n.2, luglio 1959) è tratto dal film di Terence Fisher del 1958; *La stirpe dei vampiri* di William Hudson («KKK», n. 4, agosto 1959) si basa sulla pellicola di Fernando Mendez *El vampiro* del 1957; *Il bacio dello spettro* di Raymond Cook («KKK», n. 5, settembre 1959) è tratto dal film di Paul Landres *The return of Dracula* del 1958; *Il sonno nero del dottor Satana* di Conrad Hilman (n. 6, settembre 1959) si basa sul film di Reginald Le Borg *Black Sleep* del 1956; *La mummia* di Colley Laine («KKK», n. 9, dicembre 1959) è tratto dall'omonimo film di Terence Fisher del 1959, *La medusa* di Lionel Cayle («KKK», n. 53, aprile 1965) si basa sulla pellicola diretta dal medesimo regista *Lo sguardo che uccide* (1964), *Sadismo* di Christian Bush («KKK» n. 54, maggio 1965) è tratto dal film *A bruciapelo* di James Landis (1962); e *Amante folle* di Lionel Cayle («KKK», n. 55, maggio 1965) si basa sul film *La bara del dottor Sangue* (Sidney J. Furie, 1961).

⁵²⁴ Nicola Lombardi, «KKK: le caratteristiche della collana», cit., p. 74. Per quanto concerne l'erotizzazione delle copertine delle novellizzazioni si rimanda inoltre a cfr. Giuliana Galvagno, «Il mio corpo ti appartiene», in Emiliano Morreale (a cura di), *Lo schermo di carta*, cit., pp. 197-204.

⁵²⁵ Nicola Lombardi, «KKK: le caratteristiche della collana», cit., p. 74.

probabilmente in ambito anglofono. I recenti volumi dedicati all'argomento da Luigi Cozzi concorrono, tuttavia, a chiarire la questione: dietro alle firme di Lionel Cayle, Clay O'Neil, Conrad Hilman, Colley Laine, William Hudson, Raymond Cook, John Shaw ecc., impiegate, similmente a quanto accade nel cinema di genere del periodo⁵²⁶, primariamente per «esercitare maggiore fascino e attrazione nei confronti del [...] lettore» esterofilo del periodo si cela in realtà una sola autrice, alla quale è possibile risalire in quanto, quest'ultima, figura in qualità di traduttrice dei libri: Leonia Celli.

Similmente ad altri “editori d'assalto” romani, ossia ad altre imprese del settore che, tra gli anni Cinquanta e Settanta, hanno generalmente dimensioni ridotte, una conduzione familiare e si occupano di piccole pubblicazioni periodiche *pulp* – proliferate sulla scia delle proposte delle collane economiche Mondadori –, l'Edizioni Atlantica dispone per la produzione degli albi di un budget che difficilmente consente all'azienda di sostenere un duplice (se si considerano le spese per l'acquisto dei diritti e per la lavorazione della traduzione) costo anticipato, problematica desumibile anche dalle trattative avviate dall'azienda con l'ALI:

Ci è stata indicata la Vs/agenzia quale titolare, dei diritti di noti autori di testi di letteratura gialla.

Vi preghiamo pertanto volerci cortesemente indicare quali autori americani di romanzi gialli e “suspence” siano da Voi rappresentati e, nel contempo, quali dei loro libri siano ancora disponibili per l'eventuale acquisto da parte nostra dei diritti per la loro pubblicazione in Italia nella nostra collana “I GIALLI DELL'OSSESSIONE”, periodico quindicinale che, riteniamo, conoscerete.

Vi saremo altresì grati se vorrete indicarci il prezzo di acquisto per i testi di cui trattasi, tenendo presente che la ns/pubblicazione consta di 128 pagine.

In attesa di Vs cortese cenno di riscontro cogliamo l'occasione per ben distintamente salutarVi.

Alfonso Vicario⁵²⁷

Nonostante la casa editrice sembri, in un primo momento, potersi permettere il costo di «100.000 lire per tirature non superiori alle 15.000 copie al prezzo unitario massimo di lire

⁵²⁶ Come ricorda invero Paolo Noto: «il cinema di profondità tra [gli] anni Sessanta e Settanta [...] è un cinema “anonimo, pseudonimo, illegittimo e trovato”, in cui non è sempre facile risalire all'identità dei realizzatori dietro ai nomi spesso fantasiosi riportati dai crediti. Perché? Per finta credibilità, per semplificazione produttiva, per vergogna artistica». Cfr. Paolo Noto, “Dal falsario all'instant author: esempi di falsificazione e autorialità nel cinema italiano degli anni Sessanta”, *La valle dell'Eden*, n.23-24, 2010, p. 161.

⁵²⁷ FAAM, *ALI*, Serie 1959, b. 12A, fasc. 34, 16 gennaio 1959.

150», e vi sia, inoltre, testimonianza dell'invio di alcuni fascicoli prodotti dall'azienda o di richieste mirate da parte di quest'ultima, la compravendita s'interrompe bruscamente.

La strategia messa in pratica dall'editore è, di conseguenza, quella di ricorrere per la creazione delle pubblicazioni «ai tanti giovani giornalisti o agli altri abili professionisti della penna disponibili nella Capitale in quegli anni»⁵²⁸. Stando a quanto finora appurato da Nicola Lombardi, per i «KKK» collaborano infatti negli anni coi fratelli Vicario per la stesura dei fascicoli oltre a Celli: Renato Carocci, Maddalena Gui, Laura Toscano, Maria Luisa Piazza, Domenico Dubbini, Silvano Alessandrini, Alberto De Guglielmi, Svenno Tozzi, Mara De Mercurio, Giorgio Ricci, Francesca Gautieri, Adelmo Arpini, A. Fenucci, M. Masetti, Attilio Brasolin. Si tratta di personalità che risultano con buona probabilità per la maggior parte sconosciute ai molti. Tra questi nomi, ciononostante, si possono individuare soggetti attivi nell'ambito pubblicistico (Svenno Tozzi è un collaboratore della testata «L'Araldo dello Spettacolo») oppure futuri sceneggiatori come Laura Toscano⁵²⁹.

Anche Leonia Celli proviene dal mondo dell'industria cinematografica e data la cospicua produzione di romanzi-film da lei “tradotti”, si può provare a compiere, avviandosi in parte anche da quanto da lei stessa dichiarato durante un'intervista rilasciata a Luigi Cozzi,⁵³⁰ un piccolo approfondimento proprio sul suo percorso e sui suoi primi passi in casa Vicario.

Nata il 20 dicembre 1918 e moglie di Giglio di Alfredo⁵³¹, un dipendente della nota Agenzia Stefani, negli anni del regime Celli compie le sue prime esperienze lavorative col marito al Giornale Radio, dove svolge verosimilmente le mansioni di annunciatrice, radiocronista e collabora con la redazione. Risale, inoltre, al 1941 anche l'isolata esperienza come attrice della neo-giornalista, la quale risulta accreditata in qualità d'interprete in una pellicola diretta da Alexandre Wolkoff: *Amore imperiale*.

Con la fine della guerra, Celli è costretta⁵³² a intraprendere nuovi percorsi: stando alle sue dichiarazioni scrive per il «Popolo di Roma. Quotidiano politico del mattino» (1950-1955), «La Libertà» (1952-?) e per altri quotidiani, racimolando duemila lire per ogni scritto. L'ingresso tra le fila delle redattrici della rivista «La Domenica della donna. La vostra rivista di attualità e di moda» (?-1954) segna, dunque, una svolta nella carriera della giornalista.

⁵²⁸ Luigi Cozzi, “Er ‘pulp’ de’ no’antri”, in Idem (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 15.

⁵²⁹ Sergio Bissoli, Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei racconti di Dracula*, cit., p. 225.

⁵³⁰ L'intervista viene rilasciata al regista-sceneggiatore (con cui, tra l'altro, la Celli collabora per la stesura di «un paio di soggetti cinematografici di tipo fantahorror, poi non andati in porto») nel dicembre del 1979 ed è pubblicata in Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., pp. 38-56.

⁵³¹ ACS, *Ministero dell'interno. Direzione generale pubblica sicurezza. Divisione affari riservati*, b. 105, Celli Leonia.

⁵³² L'espressione è della stessa Celli, che risulta nei documenti stilati dalla Direzione generale pubblica sicurezza «vigilata come ex fascista». Cfr. ACS, *Ministero dell'interno. Direzione generale pubblica sicurezza. Divisione affari riservati*, b. 105, Celli Leonia.

Per il periodico essa invero si occupa di cinema e di moda e, come spesso accade in luogo di questo genere di apprendistati⁵³³, la mansione funge inoltre da trampolino di lancio per un'ulteriore passione:

Mi sono improvvisata fotografa, con buoni risultati perché ho amato fotografare sempre per tutta la vita. [...] Ho finito per scrivere anche un corso per fotoreporter. [...] E perciò, in quel modo, ho guadagnato moltissimo [...] ho guadagnato molto allora facendo i fotoreportage sia di cinema che di moda.⁵³⁴

Leonia Celli esordisce, dunque, nel campo assieme ai numerosi «nuovi addetti ai lavori fotografici»⁵³⁵ di quegli anni e dimostra, inoltre, un'apprezzabile capacità imprenditoriale, in quanto la giornalista provvede a istituire anche un'agenzia di stampa personale⁵³⁶. Presso la propria impresa Celli lavora a contratto con agenzie italiane delle majors come Paramount e Universal nonché con i rispettivi uffici stampa (che, a suo dire, la pagano a loro volta), continuando inoltre a mantenere i contatti, e cioè a scrivere e a inviare fotografie a numerose riviste come «Marie Claire» (1960-1966) e «La Domenica del Corriere» (1946-): «non c'era giornale in Italia, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, con il quale io non abbia collaborato»⁵³⁷. Parte dell'archivio di Leonia è oggi conservato al Museo del Louvre e le fotografie custodite danno, in effetti, una chiara testimonianza della sorprendente prolificità di Celli⁵³⁸. Oltre che ai servizi di moda dedicati a Ophelia, Sorelle Mascetti, Fabiani, Schubert e Ferragamo, tra i suoi soggetti vi sono attori cinematografici come William Holden, Yvette Mimoux, Gina Lollobrigida, Debbie Reynolds, Rock Hudson, George Sanders, Vittorio De Sica, Maurice Chevalier, Claudio Villa e Anna Magnani. Vi sono poi anche ritratti di personaggi provenienti dal mondo del teatro, della letteratura e della danza: Dario Fo', Anna Miserocchi, Giuseppe Ungaretti, Léonide Massine, Klaus Mann e Curzio Malaparte.

⁵³³ Su questa aspetto si veda Simonetta Soldani, Silvia Franchini (a cura di), *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Angeli, Milano 2004, p. 26.

⁵³⁴ Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 40.

⁵³⁵ Dario Reteuna, *Cinema di carta: storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000, p. 243.

⁵³⁶ Seppur avvalorato da Luigi Cozzi, non si è potuto trovare, al momento, conferma di questo dato. Significativa, tuttavia, in merito è la Collezione Leonia Celli parzialmente consultabile dal sito Scala Archives, dove sono digitalizzate numerose fotografie di scena. Si veda http://www.scalarchives.com/web/ricerca_risultati.asp (ultima consultazione: 6 gennaio 2021).

⁵³⁷ Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 40.

⁵³⁸ Alcune fotografie di Celli sono visionabili nella libreria-galleria della mostra Roma 1950-1960. La moda e i suoi fotografi curata da Giuseppe Casetti al sito <https://www.ilmuseodellouvre.com/2015/12/02/roma-1950-1960-la-moda-e-i-suoi-fotografi/> (ultima consultazione: 6 gennaio 2021).

La mancanza di entrate fisse, ciononostante, non è sempre sostenibile:

Venne a Roma l'attore americano Broderick Crawford, che allora con la Anna Magnani girava il film di Fellini intitolato *Il bidone*... ecco, io, Crawford e la Magnani, me li portai in giro entrambi per tutto un giorno a mie spese scattando fotografie su fotografie, e per fare qualcosa di nuovo e di un po' più originale usai i fiaschi, la gastronomia romana, i carciofi, la porchetta, tutte queste cose tipiche romane... e li fotografai in quel modo. Poi, per scaricare il rotolino, li misi davanti al Colosseo, tanto ero lì... e li ripresi anche su una carrozzella, le foto più banali del mondo. Bene, e poi in Italia che cosa di quel servizio sono riuscita a vendere ai giornali? Solo quelle mie due ultime foto, gli attori al Colosseo e sulla carrozzella... [...] a un certo punto... insomma, non mi conveniva più davvero...⁵³⁹

Nemmeno la frenetica attività di scrittura, portata avanti parallelamente soprattutto presso le case editrici della Capitale, garantisce alla donna un sostentamento regolare. A suo nome, in quel periodo, risultano invero pubblicati testi di diverso argomento come *L'avvento dell'anticristo* (1945, E. Bibliotechina d'attualità), *Nove mesi sereni* (Ed. Mundus, 1951), *l'Enciclopedia di genetica e psicosessuologia* (Ed. Mundus, 1951-?), il libro di poesie *Appassionata* (Gastaldi, 1957) nonché perlomeno una decina di romanzi: *E tutti morirono* (Omnigraf, 1957), *La terribile alleanza* (Editrice Maya, 1958, a firma Lionel Cayle), *Interpol. Squadra falsari di Pamon Niagar* (Edizioni USA, 195?), *Anno 1233. Civiltà superstite* (Editrice Maya, 1959), *La casa del terrore* (Utem, 1961), *Nell'etere il cataclisma* (Edizioni Pen, 1961, a firma Caesar Kurt), *La morte innamorata* (Edizioni Periodici Italiani, 1961). Tra i libri a opera della Celli compaiono, tra l'altro, singolari volumi come il fotogiornale *Il volto dell'impossibile* (Aro, 1962, a firma Leny Nixon) e il romanzo tratto dal film fanta-horror diretto da Edward L. Cahn, *Il mostro dell'astronave* (Editrice Maya, 1959, a firma Lionel Cayle)⁵⁴⁰.

È proprio in quel periodo, ossia tra il 1958 e il 1959, che Celli, nonostante i compensi non siano dei migliori, tenta di avviare con i fratelli Alfonso e Marco Vicario e con la moglie di quest'ultimo Rossana Podestà una collana di romanzi horror. Stando alle memorie della donna, l'esperienza lavorativa presso l'Atlantica Cinematografica comincia a seguito di un contatto avvenuto «per altri affari»: «Marco Vicario mi chiamò e mi chiese se io sarei stata

⁵³⁹ Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 41.

⁵⁴⁰ Limitandosi, qui, a riportare l'elenco delle pubblicazioni edito sotto i *noms de plume* noti di Celli. Dato, inoltre, il genere e la varietà di questi lavori di penna l'elenco delle pubblicazioni redatte dalla scrittrice ricostruito è da considerarsi inevitabilmente parziale.

capace di scrivere un libro del terrore. Sì, disse proprio così: ‘Del terrore’. E io gli risposi: ‘Va bene, sì, allora le scrivo un libro del terrore»⁵⁴¹. La prova ha esito positivo e la scrittrice viene quindi assunta presso la casa editrice romana per scrivere, oltre ai romanzi horror, anche i gialli divulgati dall’azienda nonché per ricoprire la posizione di direttrice responsabile della testata. In merito a quest’ultimo ruolo, va precisato che si tratta di uno scatto di carriera che, guardando anche alle esperienze di altri giornalisti come Ennio Mancini (il quale subentrerà a Celli nella gestione dei «KKK») o di Mario Luzzatto Fegiz, viene sovente ricoperto dai nuovi arrivati nell’ambito di questa branca dell’editoria. Figurare a capo delle pubblicazioni in questione significa infatti, tra le righe, rendersi letteralmente «a disposizione di chiunque» ossia «a norma della legge sulla stampa» dover nell’eventualità «rispondere personalmente se qualcosa di illegale, immorale, osceno od offensivo usciva a parere della Magistratura sulla testata periodica» gestita⁵⁴².

Al di là di ciò, e tornando alle condizioni dell’assunzione di Celli presso casa Vicario, per due dattiloscritti consegnati settimanalmente, e per le ulteriori mansioni la donna riesce a pattuire uno stipendio di 90.000 a libro⁵⁴³. Al fine di rispettare le tempistiche di consegna previste dal Vicario la scrittrice, quindi, non solo provvede ad alternare, durante la giornata, le differenti stesure commissionate («la mattina scrivevo un romanzo giallo, mentre al pomeriggio mi mettevo a scriverne un altro, ma del terrore»⁵⁴⁴) ma escogita anche una modalità di scrittura alternativa a quella consueta: «c’erano in circolazione o in uscita nei cinema in quel momento del 1958-59 tanti film dell’orrore», «quando mi si presentava un film che si poteva adattare facilmente... e che sapevo di poter ottenere facilmente l’autorizzazione a pubblicarlo come libro... io lo proponevo: per me era un soggetto di meno da pensare!»⁵⁴⁵.

Non è solo grazie al network di conoscenze che Celli vanta nel mondo del cinema, e in particolare all’interno di aziende di distribuzione e di uffici stampa (Celli tratta perlomeno con CEIAD, United Artists e Dear Film), che la scrittrice riceve il via a trarre i propri romanzi-film. La giornalista fa leva, infatti, anche sull’apporto pubblicitario gratuito offerto

⁵⁴¹ Luigi Cozzi (a cura di), *KKK. I classici dell’orrore*, cit., p. 43.

⁵⁴² Ivi, p. 35. Sia Fegiz che Celli invero incorrono durante la loro esperienza lavorativa in una denuncia penale. Si veda Mario Luzzato Fegiz, *Intervista rilasciata in data 24 aprile 2020*.

⁵⁴³ Ivi, p. 45. Celli, più precisamente, riesce a trattare con il Vicario, intenzionati a offrirle «al massimo 60.000 lire a libro», cifra verosimilmente in linea con quanto corrisposto normalmente agli autori paraletterari del periodo.

⁵⁴⁴ Luigi Cozzi (a cura di), *KKK. I classici dell’orrore*, cit., p. 43.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

potenzialmente dai volumi: «su ogni copertina si sarebbe specificato bene in chiaro che il volumetto era stato tratto dal film tal dei tali con gli attori tali e tali»⁵⁴⁶.

L'Atlantica accoglie di buon grado l'idea editoriale e l'autrice, di conseguenza, comincia a recarsi regolarmente nelle salette di proiezione private delle case cinematografiche onde visionare i film di suo interesse. Rispetto al fatto che i Vicario ricorrono talora, per le pubblicazioni, ad *house names* come “Frank Boghart” (onde non voler svelare il fatto che i numeri dei «KKK» siano molte volte ideati dalla medesima persona)⁵⁴⁷, non vi è alcuna remora: «non mi importava che mi cambiassero spesso lo pseudonimo, perché erano libri tratti dai film, cioè si trattava di mie opere delle quali però non mi importava molto [...] Non ci tenevo a quei libri. Non erano opere mie nel vero senso della definizione»⁵⁴⁸.

A seguito di problemi giudiziari e attirata dalla promessa di uno stipendio “fisso” («quegli editori erano sempre precisi nel rispettare le scadenze»)⁵⁴⁹, intorno alla metà degli anni Sessanta, la donna intraprenderà, nonostante la fruttuosa cooperazione con i Vicario, una nuova occupazione, collaborando con un «napoletano colto e curioso» il quale dopo aver anch'esso istituito, nel 1936, «una sua società di servizi per il cinema» – che si occupa inizialmente «della promozione di film incaricandosi delle affissioni dei manifesti per conto delle case di distribuzione cinematografica e per gli impresari»⁵⁵⁰ aveva intrapreso l'attività editoriale. Dopo aver sbancato con «Lancio. Cine-Stadio» (1949) e, a partire dal 1956, con «Lancio cineromanzo», «Stelle» e «Cine Successo» nonché con i cineromanzi francesi «Toi et Moi», «Ciné Sélection» e «Ciné Succès», l'imprenditore Arturo Mercurio aveva infatti acquistato un terreno al km 11.50 della via Tiburtina (a 300 m. dalla Cronograph) dove avviare, nel 1961, la produzione in proprio dei fotoromanzi editi nei mensili «Charme» e nel bisettimanale «Letizia».

Avendo acquisito una precedente esperienza in «Sogno» nel “filare film” («cioè mettere i filetti di cotone nella perforazione dei fotogrammi per indicare quelli che verranno trasformati in fotografie»)⁵⁵¹, la «giornalista, fotografa e scrittrice» Leonia Celli, assieme a Stelio Rizzo, Mario Sprea e al letterista-redattore Bepi Marzulli, viene arruolata dalla Lancio

⁵⁴⁶ Luigi Cozzi (a cura di), *KKK. I classici dell'orrore*, cit., p. 47.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 53

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Francesco Coniglio, “Ritornano i gloriosi fotoromanzi”, in *Sogno*, n. 1, 2020, p. 4. Per alcuni cenni storici relativi alla storia del fotoromanzo si veda inoltre Ermanno Detti, *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Scandicci, La nuova Italia 1990, Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino 2003, Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa 2004, e Silvana Turzio, *Il fotoromanzo: metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano 2019.

⁵⁵¹ Luigi Cozzi (a cura di), *KKK. I classici dell'orrore*, cit., p. 41.

come sceneggiatrice in concomitanza dell'ampliamento delle produzioni della casa⁵⁵². Contribuirà, quindi, perlomeno fino al 1979 a elaborare una miriade di «storie d'amore» con protagonisti «uomini e donne che si dibattono nella realtà della vita quotidiana»⁵⁵³ e che traggono dunque spunto da un immaginario vicino al fotoromanzo ma riconducibile a un differente *medium*: il cinema.

Giunti a questo punto, e alla luce di quanto visto finora, può sorgere forse spontaneo chiedere il perché si sia scelto di riservare una simile attenzione all'intero percorso di Leonia Celli: che cosa cioè si può trarre, in quanto all'arruolamento e alla professione di "estensore" di romanzi-film da una singola esperienza se non qualche aspetto circoscritto concernente questioni abbastanza note in materia – come, per esempio, le ristrette tempistiche previste per la consegna dei testi o il maggiore «senso d'inferiorità latente e avvilita che la accompagna lungo tutto il corso della sua esistenza»⁵⁵⁴, la frustrazione di lavorare a testi non prettamente originali, e il conseguente «rifugio» nello pseudonimo⁵⁵⁵ –, o peculiari della totalità degli scrittori della cosiddetta paraletteratura?

Quella che potrebbe apparire come una lunga digressione, mira in realtà a delineare un clima nonché ad esplicitare una dinamica che, ravvisabile potenzialmente anche nell'*iter* di ulteriori scrittori coevi (pensando in particolare ai percorsi dei giornalisti-estensori Liliana Madeo, Orazio Gavioli, o del poeta Mario Testa), regola l'ingaggio di coloro che si sono trovati alle prese con similari attività di scrittura. Nello specifico, rispetto a quanto si è potuto ricostruire finora della vita celliana, dovrebbe risultare chiaro come la giornalista si muova per tutta la sua carriera in un ramo dell'industria finalizzato nel complesso alla produzione di prodotti popolari. Quello degli editori d'assalto è, nello specifico, un ambiente estemporaneo, popolato generalmente da soggetti che svolgono le mansioni talora come secondo lavoro. È invero il cosiddetto "gioco dell'anticipazione" che porta, nel periodo, molti imprenditori esterni al settore ad aprire e chiudere repentinamente le aziende e a modificare la produzione secondo le mode del momento, onde non pagare interamente i debiti accumulati con i distributori⁵⁵⁶. All'interno dei numerosi uffici che, come l'Atlantica,

⁵⁵² Francesco Coniglio, "Ritornano i gloriosi fotoromanzi", cit., p. 5.

⁵⁵³ Ivi, p. 6.

⁵⁵⁴ Su questo aspetto in particolare si veda Carlo Bordoni, *Il romanzo di consumo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/ (ultima consultazione: 7 gennaio 2021).

⁵⁵⁵ Sullo pseudonimo come prassi in auge per la scrittura di libri che possono essere considerati di basso profilo culturale si rimanda a Lodovica Braida, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Laterza, Bari-Roma 2019.

⁵⁵⁶ Come sostenuto più volte (nonché durante un'intervista rilasciata ai fini della presente ricerca il 30 luglio a Roma presso lo store Profondo Rosso) da Luigi Cozzi. Cfr. Idem (a cura di), *KKK. I classici dell'orrore*, cit., p. 109. Significativo in merito all'eterogeneità dei volumi prodotti è anche quanto dichiara Luzzatto Fegiz sull'ESAP. Attiva a partire da fine anni Sessanta e istituita dallo stesso Luzzatto Fegiz, dal fumettista Furio

sorgono, in maniera pressoché improvvisata, presso edifici moderni della Capitale⁵⁵⁷, non viene richiesta alle figure locali (ingaggiate, come si è visto, per contenere i costi della produzione) alcuna particolare formazione. Il solo requisito chiesto è infatti «saper scrivere abbastanza bene»⁵⁵⁸ e in modo rapido. Gli “addetti alla penna” arruolati si orientano conseguentemente verso queste mansioni per “ragioni alimentari” e in concomitanza di plurime attività. Sostiene in tal merito per esempio Franco Pratico:

io lavoravo solo per Cantarella. Ma comunque, lo ripeto, in quegli anni c'erano parecchi giornalisti romani, anche tra quelli poi diventati molto noti, che integravano lo stipendio scrivendo romanzetti gialli o d'altro tipo per le collane periodiche da edicola dei vari piccoli editori tipo Cantarella... non era un fatto insolito, insomma, anche se naturalmente tutti costoro si nascondevano sotto nomi stranieri e non se ne vantavano di certo in giro. Li scrivevano per soldi e basta.⁵⁵⁹

Non dissimile è la testimonianza di Mario Luzzatto Fegiz, direttore, negli stessi anni, della casa editrice romana Edizione Scientifica Attualità Periodici (ESAP):

ero a caccia di soldi però ero già un musicista e ho accettato di fare da direttore di queste testate [...] Per me era un modo di guadagnare un po' di soldi come Direttore Responsabile, e niente, nient'altro. Io tra l'altro sono un esperto di musica e non di cinema. [...] Questa è la colla [*sic!*] di un'avventura editoriale che è stata redditizia perché, insomma, mi sono pagato gli studi. Perché mi davano, mi pare, 60.000 lire al mese a testata che, negli anni Sessanta, era una bella somma.⁵⁶⁰

Allo stesso tempo, data la prossimità e la partecipazione di soggetti riconducibili a industrie differenti, e in particolare a quella cinematografica – poiché il caso dei Vicario non è da reputarsi isolato se si considerano, per esempio, le esperienze di altri protagonisti del settore come Antonino Cantarella, amico e collaboratore di Goffredo Lombardo (*La donna che*

Arrasich e da un certo ragionier Antonio Corte (del quale non si è attualmente trovata alcuna notizia), l'ESAP pubblica infatti le collane «Colloqui di Sessuologia», «Panorama di Sessuologia», «Colloqui di Magia» per poi dedicarsi, anche a seguito di alcune denunce per pubblicazione oscena, ai «Romanzi da Films di Successo». Si veda Mario Luzzato Fegiz, *Intervista rilasciata in data 24 aprile 2020* cit.

⁵⁵⁷ Sergio Bissoli, Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei racconti di Dracula*, cit., p. 92.

⁵⁵⁸ Luigi Cozzi, Enrico Luceri (a cura di), *Giallo pulp. La storia del romanzo poliziesco italiano*, Profondo Rosso, Roma 2017, p. 116.

⁵⁵⁹ Sergio Bissoli, Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei racconti di Dracula*, cit., p. 117.

⁵⁶⁰ Mario Luzzato Fegiz, *Intervista rilasciata in data 24 aprile 2020* cit.

inventò l'amore, F. Cerio, 1952) nonché produttore cinematografico (*Baldoria nei Caraibi*, U. Ragona, 1961) a capo, tra il 1956 e il 1982 delle Edizioni Periodiche Romane (ERP)⁵⁶¹ – la piccola editoria romana si dimostra essere anche un ambiente in grado di incentivare spinte partecipative verso l'industria culturale più consolidata. Significativo in tal senso è anche quanto afferma Ennio Jacobelli nelle sue *Istruzioni Pratiche* sul fotoromanzo, un trampolino di lancio «per chi vuole avviarsi alla carriera cinematografica:

seguiteci con attenzione ed alla fine di questo volume anche voi sarete in condizioni di poter realizzare un Fotoromanzo in brevissimo tempo, con spesa minima e senza alcuna speciale attrezzatura. Vi sarà aperta, così, la strada del cinema o potrete specializzarvi in quest'arte nuovissima del Fotoromanzo che dà vita a tutta un'industria [*sic*] editoriale, realizzando guadagni che non sono molto inferiori a quelli del cinema.⁵⁶²

All'interno di una sfera simile, quindi, si può dire che Leonia Celli, similmente a coloro che intervengo in questa struttura di “servizi vari” per il cinema, talvolta senza competenze specifiche, compia una sorta di auto-investitura *grassroots* quando incomincia a occuparsi della stesura dei romanzi-film, riadattando il concetto Henry Jenkins per porre l'attenzione più che altro sulla spinta autonoma dell'ingaggio (che seppur dal basso, prende piede da un settore dell'industria culturale). D'altra parte, come considerare inversamente questi più o meno fortuiti estensori che, mossi, alla base, da una attrazione per lo schermo nonché dal recondito desiderio di far parte di quel mondo o di altri settori più prestigiosi dell'industria culturale, pur svolgendo altre professioni, si occupano «di far crescere il valore di una proprietà intellettuale»⁵⁶³? Il cinema di quel periodo non si dimostra restio nei confronti di questa «forza rigenerante» in grado di fornire anche un'ulteriore «produzione a basso costo di nuovi contenuti»⁵⁶⁴. A contare in tal senso (ma sono dati di cui al momento che necessitano di conferme) non sarebbe esclusivamente il riconoscimento da parte delle aziende cinematografiche che, per esempio, secondo il *press agent* Enrico Luccherini cominciano, proprio negli anni Sessanta ad “accorgersi” ufficialmente delle novellizzazioni⁵⁶⁵: «questa

⁵⁶¹ La casa editrice Edizioni Periodiche Romane (ERP) risulta essere attiva dal 1956 fino al 1982, assumendo nomi e ragioni sociali differenti (For Bestseller Increase, FARCA, Wamp, Cantarella Editore). La ERP divulga quindi collane come «I Racconti di Dracula», «I Gialli dello Schedario FBI», «I Narratori Americani del Brivido», «Far West», «Dossier Segreti – Controspionaggio, i fotoromanzi di Moulin Rouge». Cfr. Sergio Bissoli, Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei racconti di Dracula*, cit. e Luigi Cozzi, Enrico Luceri (a cura di), *Giallo pulp. La storia del romanzo poliziesco italiano*, cit., p. 37.

⁵⁶² Ennio Jacobelli, *Istruzioni pratiche per la realizzazione del fotoromanzo*, Editrice Politecnica italiana, Roma 1956.

⁵⁶³ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2011, p. 139.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ La dichiarazione si trova nel documentario *Sfogliare un film* (Lorenzo d'Amico de Carvalho, 2007).

Nicoletta [segretaria dell'ufficio stampa della United Artists] si entusiasmò di come io avevo ridotto in libro *Il mostro dell'astronave*, e così quello mi aprì la porta a tutti i film della United, anche di altro genere come i gialli»⁵⁶⁶. Di tutto rilievo invero è anche il fatto che, tra i vari autori, si trovino a collaborare con l'Atlantica anche futuri “cinematografari” come Alfio Caltabiano, il regista-sceneggiatore Franco Prosperi, Dario Argento e il fratello Claudio. Parimenti emblematico in tal senso è l'ambivalente dinamismo di Renato Carocci: scrittore a cui si deve plausibilmente il romanzo-film *Sadismo*, nonché autore sotto contratto presso i Vicario, in grado di elaborare contemporaneamente per l'azienda, oltre ai racconti da pubblicare negli albi, «molte idee per soggetti cinematografici»⁵⁶⁷.

Lungi tuttavia dal voler avanzare, in questa sede, l'idea di un'archeologia della convergenza (che richiederebbe indagini e trattazioni assai più estese di quanto finora proposto)⁵⁶⁸, si può concludere che Leonia Celli in qualità di autrice di romanzi-film, si trovi, perlomeno, allo snodo di un campo di forze eterogeneo: al centro di un magnetismo orizzontale (se si considerano i settori coinvolti) nonché, allo stesso tempo, in preda a un'irresistibile attrazione verticale (date le modalità del suo coinvolgimento e degli scambi con l'industria cinematografica), ma pur sempre con gli occhi puntati sullo schermo, la penna in mano e il cuore palpitante.

III.1.4. Sulla “situazione degli scrittori di cinema che pensano di poter vivere con la letteratura”. Gli autori della collana «Ombre Rosse» Bompiani

«Quindi se c'è un film, c'è una sceneggiatura, e se c'è una sceneggiatura inevitabilmente gli autori della stessa, prima o poi, si convincono o si fanno convincere a farne un libro»⁵⁶⁹.

Non ha tutti i torti Sergio Corbucci a porre, nel 1976, una simile osservazione nella sua *Doverosa prefazione di un regista a due amici* per il già menzionato libro *Il Signor Robinson*, e il regista non è soprattutto il solo ad accorgersi di questa dubbia tendenza in auge, attorno alla meta degli anni Settanta, nell'industria editoriale. Alcide Paolicini nel «Corriere della sera» inquadra, per esempio, il fenomeno nei termini di moda estera e asserisce

⁵⁶⁶ Luigi Cozzi, *KKK. I classici dell'orrore*, cit., p. 56.

⁵⁶⁷ Lo ricorda Claudio Argento: «era davvero una mente fertile. Era un periodo di grande fermento per la cinematografia italiana, c'era bisogno di autori, idee, invenzioni, ed è su questi elementi che si basa lo sviluppo di un film». L'intervista è riportata in Luigi Cozzi, Enrico Luceri (a cura di), *Giallo pulp. La storia del romanzo poliziesco italiano*, cit., pp. 115-118, qui p. 117.

⁵⁶⁸ Un primo tentativo di riflettere sulla nozione circa al caso del cineromanzo è compiuto in Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., pp. 55-85.

⁵⁶⁹ Sergio Corbucci, *Doverosa prefazione di un regista a due amici*, in Castellano & Pipolo, *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure*, cit., p. 9.

conseguentemente in questi termini dell'uscita dell'*Ultimo tango da chevet* di Robert Alley: «non è la prima volta che si rovescia la sequenza classica: dal film al romanzo, anziché dal romanzo al film, ma è certamente l'ultimo tocco dei successi per così dire mondiali»⁵⁷⁰. Anche secondo Sandro Casazza, inoltre,

ormai hanno imparato anche gli editori italiani. Seguono l'esempio dei colleghi statunitensi. Quando sta per essere lanciato sugli schermi un film per il quale si annuncia grande successo [...] scatta contemporaneamente sul mercato l'operazione "letteraria" pronta a sfruttare la massima pubblicità indiretta.⁵⁷¹

Su «Tutto libri», al contrario, si può apprendere che un simile «allegro commercio di chincaglieria cinematografica» compie in realtà il proprio ingresso in libreria, apprestandosi a «conquistare un mercato nuovo», dopo essere semmai stato «monopolio di una editoria minore che si affida alla distribuzione nelle edicole»⁵⁷². Il «problema» che si traggano romanzi da film, per Emio Donaggio, risale invece proprio all'autunno del 1976:

C'è il sospetto che Alberto Bevilacqua abbia fatto prima il film di "Attenti al buffone" e poi il libro; ambigui sono Bevenuti, De Bernardi e Pinelli, che hanno manipolato la loro sceneggiatura di "Amici miei", in romanzo, pur conservando lo schema "teatrale" con le battute del dialogo precedute dal nome di chi le pronuncia; dichiaratamente in forma di romanzo il "Novecento" di Norman Thomas Di Giovanni; fortissimamente sospetto il "Taxi driver" di Richard Elman che denuncia una prima edizione americana nel '76, quasi contemporanea alla nostra.⁵⁷³

All'interno del medesimo periodico, nel maggio del 1977, in merito a questo fenomeno «curioso e recentissimo» ci si chiede persino se tutto ciò sia, magari, «il segno di un interesse nuovo che l'opera cinematografica suscita sia nel pubblico sia nel mondo industriale»⁵⁷⁴. Se, quindi, i discorsi sulla «novità» dei romanzi-film sono decisamente diffusi nella stampa specializzata e sulle pagine dei quotidiani riservate alla promozione libraria, sin dai pochi nomi chiamati in causa dagli articoli, è probabilmente deducibile la ragione per cui Corbucci riconduca simili operazioni all'iniziativa degli sceneggiatori. Limitandosi invero ai romanzi-

⁵⁷⁰ Alcide Paolicini, "Ultimo tango da chevet", *Corriere della sera*, 27 maggio 1973, p. 12.

⁵⁷¹ Sandro Casazza, "Taxi driver: meglio il film? La crociata del taxista", *Tuttolibri*, 23 ottobre 1976, p. 9.

⁵⁷² Fernaldo Di Giammatteo, "Visto che bel film? Ne farò un romanzo", *Tuttolibri*, 4 dicembre 1976, p. 14.

⁵⁷³ Emio Donaggio, "E adesso i libri nascono dai film", *Stampa sera*, 28 settembre 1976, p. 3.

⁵⁷⁴ O.g., "Stasera leggiamoci un buon film", *Tuttolibri*, 28 maggio 1977, p. 14.

film redatti da autori italiani, nel giro di pochi anni ossia nel periodo compreso tra il 1972 e il 1977 vengono editi almeno una decina di volumi firmati dagli autori della sceneggiatura come, per esempio, e tralasciando i titoli già menzionati negli articoli riportati: *La bella di Lodi* di Alberto Arbasino (1972), *La grande abbuffata* di Marco Ferreri e Raphael Azcona (1973), *Amarcord* di Federico Fellini e Tonino Guerra (1973), *Le cinque giornate* di Dario Argento e Nanni Balestrini (1974), *Il dio sotto la pelle* di Folco Quilici, Carlo Alberto Pinelli, e Bruno Modugno (1974), *Anonimo Veneziano* di Giuseppe Berto, *Casanova* di Bernardino Zapponi (1977), *Il Bel Paese* di Castellano e Pipolo (1977).

In tutta evidenza, la questione non verte tuttavia solamente attorno agli sceneggiatori dell'epoca. Proprio in quegli anni, e in particolare tra il 1975 e il 1976, si assiste, stando per esempio ai rilievi di Lino Micciché, a «un boom editoriale senza precedenti»: «clamoroso non solo rispetto al nostro passato ma anche rispetto al presente delle altre “civiltà cinematografiche” che fino a ieri potevano vantare nei nostri confronti primati impensabilmente irraggiungibili»⁵⁷⁵. Nel quinquennio 1975-1979 la produzione dell'editoria cinematografica arriva a risultare maggiore di circa il 70% di quella dell'intero decennio 1950-1959. In concomitanza, inoltre, del netto aumento quantitativo si verifica anche un «miglioramento qualitativo» con il «prevalere dei “generi alti” (contributi storici, storia del cinema, monografie, saggi teorici) sui generi biografico, informativo, tecnico divulgativo; una maggiore attenzione verso il cinema come fenomeno internazionale e una netta [...] autonomia degli studi italiani da quelli stranieri»⁵⁷⁶. Come si è detto è proprio attorno al 1975-1976 che vengono proposte sul mercato librario numerose collezioni editoriali sul cinema come la «Castoro Cinema» pubblicata, dal 1974, dalla casa editrice La Nuova Italia, la «Storia Illustrata del Cinema» edita da Milano Libri a partire dal 1975, la «Contemporanea» edita da Moizzi dal 1976, la «Cinema Saggi» di Marsilio pubblicata dal 1975, i «Quaderni di Filmcritica» editi da Bulzoni dal 1977, il «Pellicano» edito da Vallecchi dal 1977. Al di là, però, delle molteplici iniziative (che vedono in questi anni protagoniste ulteriori case editrici come Cappelli, Il formichiere, Longanesi, Gremese, Garzanti, Feltrinelli e Larterza)⁵⁷⁷, occorre evidenziare soprattutto una delle principali cause che scatena, a parere di Micciché, una simile svolta. Dal fatto che il boom dell'editoria coincida sostanzialmente con la crisi della domanda cinematografica («se gli spettatori cinematografici diminuiscono del 36% [...] i lettori di libri cinematografici aumentano del 250%»), lo studioso deduce infatti che lo spettatore «non solo non va più “al cinema” e va

⁵⁷⁵ Lino Micciché, «Verso una nuova sociologia del cinema», cit., p. IX.

⁵⁷⁶ Ivi, pp. XII-XIII.

⁵⁷⁷ Ivi, pp. XII-XIV.

ormai esclusivamente a vedere certi film; ma, tendenzialmente, almeno in parte, non si contenta più di “vedere” il film»⁵⁷⁸.

Rispetto a simili premesse, i sospetti dei pubblicitari acquisiscono una credibilità di certo maggiore, così come non dovrebbe risultare anomalo quanto si è talora sostenuto su similari operazioni in ambito speculativo. Al contrario, infatti, di quanto sostenuto a tal proposito da Jan Baetens – il quale spendendo alcune riflessioni sulla proliferazione di scritture similari in Francia a opera, per esempio, di Marcel Moussy (autore con François Truffaut del volume *Les 400 coups*, edito nel 1959 da Gallimard) non esita a tirare in ballo Alexandre Astruc e il concetto di *caméra-stylo* da lui elaborato nonché l’«auteur theory»⁵⁷⁹, su *La novellizzazione (in cerca) d’autore* italiane degli anni Settanta, Anton Giulio Mancino nutre qualche dubbio. Esaminando romanzi come *La grande abbuffata*, *La proprietà non è più un furto* o *Le cinque giornate*, lo studioso nota più precisamente come non sia «una cosa semplice rintracciare» in questi testi «gli autori “letterari” effettivi, poiché spesso in copertina vengono riportati esclusivamente i nomi degli sceneggiatori dei film corrispondenti»⁵⁸⁰. Di conseguenza, le osservazioni manciniane attestano in ultima istanza il fatto che sia Giuseppe D’Agata a “curare”, e cioè a “scrivere”, i romanzi-film Bompiani, in quanto a suo nome viene edita, nel 1987, anche una versione romanzata dello sceneggiato televisivo *Il segno del comando* (Daniele D’Anza, 1971), e, inoltre, anche «lo spessore letterario e meta-cinematografico crescente» dei volumi risulta in tal senso persuasivo⁵⁸¹.

Al di là delle insinuazioni sull’evidente natura commerciale delle iniziative, la questione degli sceneggiatori e registi novellieri, sembra, ciononostante, meritare qualche approfondimento ulteriore, che provi magari a far luce sul tema, ossia sulla veridicità dei nomi degli scrittori accreditati e sulle ragioni stanti alla base del loro eventuale ingaggio, prendendo in considerazione la documentazione rinvenibile presso gli archivi editoriali. Date le personalità chiamate in causa, la collana «Ombre rosse» Bompiani costituisce effettivamente un ottimo, caso di studio.

Qualcosa a proposito del progetto, risalente verosimilmente al 1971 e riconducibile all’idea di Valentino Bompiani di proporre «testi che non sono sceneggiature, ma che sono il racconto di ciò che il film o l’originale televisivo propongono visivamente»⁵⁸² e che possano uscire a ridosso della distribuzione delle pellicole, la si è già anticipata nella prima parte di questo elaborato. Riprendendo, quindi, quanto asserito in precedenza e fornendo alcune

⁵⁷⁸ Lino Micciché, “Verso una nuova sociologia del cinema”, cit., pp. XIV-XV.

⁵⁷⁹ Jan Baetens, *La novellisation. Du film au roman*, cit., p. 57.

⁵⁸⁰ Anton Giulio Mancino, *L’uovo e la gallina*, cit., p. 55.

⁵⁸¹ Ivi, p. 69.

⁵⁸² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, fasc., 23 luglio 1971.

informazioni ulteriori, si possono, in aggiunta, riportare anche alcuni ragguagli circa il nome scelto per la serie e il target ipotizzato per i «libri per il cinema» Bompiani⁵⁸³. Come si apprende, invero, dalla documentazione prodotta a seguito di una diffida compiuta dalla S.r.l. Giulio Savelli Editore (responsabile della divulgazione della nota rivista cinematografica «Ombre rosse», 1967-1981), la serie prende spunto per il nome dal celeberrimo *Stagecoach* del 1939 diretto da John Ford – da cui, tra l’altro, Robert Krepps ricava un romanzo⁵⁸⁴ –, e si tratta, perlomeno negli intenti –, di una «collana popolare di narrativa cinematografica»⁵⁸⁵: cosa avvalorata dai titoli chiamati complessivamente in causa nelle varie fasi di gestazione della collana, essendo questione di film che conseguono un grosso successo al botteghino nonché di pellicole riconducibili all’ampia area del cinema politico⁵⁸⁶. Dalla documentazione attinente a queste pubblicazioni sono distinguibili grossomodo tre fasi progettuali. In un primo momento, ossia a partire dal maggio del 1971, vengono contattati Giuseppe D’Agata e Flaminio Bollini, al fine di stendere il racconto del «felice sceneggiato televisivo» *Il segno del comando* «da pubblicare quanto più rapidamente possibile», nonché Tonino Guerra onde effettuare una trasposizione del film diretto da Francesco Rosi del 1972, *Il caso Mattei*⁵⁸⁷. A causa di alcuni dissapori tra D’Agata e Bollini e nonostante il possibile rimpiazzo di un racconto scritto da Ugo Tognazzi⁵⁸⁸, il progetto subisce tuttavia una prima battuta d’arresto. Nell’agosto del 1972 vi è dunque l’offerta, inviata a Federico Fellini, di lavorare sulla «bellissima» sceneggiatura di *Amarcord*, testo che, come si è visto, a seguito di alcune titubanze da parte del regista romagnolo verrà pubblicato da Rizzoli. Sulla serie di romanzi-film Bompiani si torna perciò a discutere in modo decisivo soltanto nel 1973. Tra il luglio e il dicembre del medesimo anno vengono infatti preparate le bozze dei contratti con Elio Petri e Ugo Pirro per la pubblicazione della sceneggiatura cinematografica della pellicola *La proprietà non è più un furto* «rielaborata in forma narrativa»⁵⁸⁹; con Marco Ferreri e Raphael Azcona per la novellizzazione del film *La grande Bouffée*⁵⁹⁰; con la Seda Spettacoli, Dario Argento e Nanni Balestrini per l’edizione del romanzo tratto da *Le cinque giornate*⁵⁹¹; e con Agenore Incrocci, Furio Scarpelli e Mario Monicelli per procedere alle

⁵⁸³ «Ombre rosse», *Notiziario Bompiani*, n. 1, gennaio 1974.

⁵⁸⁴ La traduzione italiana del romanzo-film viene pubblicata da Longanesi nel 1972.

⁵⁸⁵ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 1385, fasc. ACEB, 7 giugno 1974.

⁵⁸⁶ Peppino Ortoleva, «Cinema politico e uso politico del cinema», in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008, pp. 151-166. Per quanto concerne la fortuna dei film chiamati in causa si rimanda alle *Statistiche cinematografiche* riportate in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume XII*, cit., pp. 648-652.

⁵⁸⁷ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, fasc., 23 luglio 1971.

⁵⁸⁸ Ivi, b. 98, fasc. ACEB, s.d.

⁵⁸⁹ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 26 luglio 1973.

⁵⁹⁰ Ivi, b. 1439, fasc. ACEB, 27 settembre 1973.

⁵⁹¹ Ivi, b. 339, fasc. ACEB, 25 ottobre 1973.

stampe del volume basato su *Romanzo popolare*⁵⁹². Risale, inoltre, al medesimo periodo il reperimento della sceneggiatura firmata da Ruggero Maccari del film a episodi *Sessomatto* (Dino Risi, 1973) e di due copioni di film western diretti da Sergio Leone: *Per qualche dollaro in più* (1965, scritto dal regista in collaborazione con Luciano Vincenzoni) e *C'era una volta il west* (1968, sceneggiatura di Sergio Leone e Sergio Donati)⁵⁹³. La pianificazione stante dietro questi testi non va verosimilmente a buon fine ma l'anno successivo, ciononostante, ci si adopera comunque per un ulteriore ampliamento della serie. Non è chiaro, più precisamente, se all'interno della collana si preveda di inserire un romanzo tratto da *Lo smemorato di Collegno* (Sergio Corbucci, 1962), e se Paolazzi cioè alluda alla commedia con Toto' protagonista quando suggerisce a D'Agata di «scrivere anche Bruneri e Canella che è un caso che sempre appassiona gli italiani»⁵⁹⁴. Certo è però che nell'aprile del 1974 si lavora all'ultima uscita della serie e si provvede cioè a richiedere, nonostante alcune perplessità, il parere di lettura della *novelization* del film con Paul Newman e Robert Redford («una specie di continuazione di Butch Cassidy») *La stangata*⁵⁹⁵. In seguito a ciò è rinvenibile esclusivamente un'ultima segnalazione circa i romanzi-film Bompiani ovvero il fatto che il 17 ottobre 1974, anche il regista Luigi Comencini spedisca a Giuseppe D'Agata una sceneggiatura (probabilmente quella di *Mio Dio, come sono caduta in basso!*) dimostrandosi disponibile a «trasformarla in un vero e proprio romanzo»⁵⁹⁶; dato il giudizio negativo dello stesso curatore («a me pare una cosa piuttosto debolina»), per la raccolta, non si procede comunque ad avviare alcuna collaborazione aggiuntiva. Nel settembre del 1974 la collezione di romanzi-film pubblicati ammonta dunque in totale a cinque uscite.

Spendendo, per proseguire, anche qualche considerazione di natura stilistico-formale, si può rilevare che in effetti (pensando a quanto nota Mancino) *La grande abbuffata* non disti molto dalle narrazioni leggibili nelle collane storiche di libri di romanzi-film⁵⁹⁷, trattandosi fondamentalmente di un testo scritto al passato che adotta un punto di vista esterno alla diegesi permettendo al narratore «di riassumere con facilità avvenimenti, di descrivere ambienti e personaggi ma, soprattutto, di commentare e interpretare azioni e pensieri dei

⁵⁹² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 6473, fasc. ACEB, 21 dicembre 1973.

⁵⁹³ Ivi, b. 98, fasc. ACEB, 26 novembre 1973.

⁵⁹⁴ Ivi, 24 aprile 1974.

⁵⁹⁵ 3 aprile 1974. Dato il giudizio positivo di Amelia Mazzeo («Ove lo si voglia, credo lo si possa lanciare con buon successo commerciale») si procede a trattare con la Bantam Books. Cfr. Ivi, b. 7811, ACEB, 3 aprile 1974.

⁵⁹⁶ Ivi, b. 98, fasc. ACEB, 17 ottobre 1974.

⁵⁹⁷ Raffele De Berti, *La novellizzazione in Italia*, cit., p. 22.

protagonisti»⁵⁹⁸ nonché di accentuare talora, in linea con le novellizzazioni di quel periodo⁵⁹⁹, gli aspetti più piccanti della pellicola:

Philippe manovrava un piccolo proiettore nel quale passavano delle diapositive. Erano fotografie di nudi femminili d'epoca liberty: le donne ritratte, dai grandi occhi dipinti a cerchio, le bocche piccole a cuore, esibivano le loro forme, sempre piuttosto procaci, con un atteggiamento ben studiato di malizia e insieme di pudore. Sulla parete apparve una composizione con evidenti ambizioni artistiche: una donna nuda teneva una compagna sulle ginocchia coprendole con la mano la peluria del pube, che comunque s'intravedeva.⁶⁰⁰

Diverso è il discorso riguardante le uscite successive. Tralasciando la traduzione della *novelization La stangata*, come notato anche da Anton Giulio Mancino, *La proprietà, Le cinque giornate e Romanzo popolare* si distinguono notevolmente dalle manifestazioni più canoniche del genere e non solo per lo spessore letterario e meta-cinematografico che affiora sorprendentemente dalle pagine, ma anche per la scelta di un io narrante in prima persona e per il racconto al tempo presente.

Avendo, con ciò, provveduto a illustrare alcune delle principali caratteristiche dei romanzi-film «Ombre Rosse» ci si può ora chiedere, in linea con quanto più preme appurare in queste pagine, se le stesure delle pubblicazioni si debbano davvero all'autore delle opere di successo *L'esercito di Scipione* (1960), *Il medico della mutua* (1960) nonché al curatore della serie, responsabile, sin dagli anni Sessanta, anche di adattamenti radiofonici per la RAI (come *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa) e, soprattutto, della stesura di soggetti e sceneggiature per il cinema nostrano: *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968), *Vergogna schifosi!* (Mauro Severino, 1969), *Il generale dorme in piedi* (Francesco Massaro, 1972) e *Travolto dagli affetti familiari* (Mauro Severino, 1978)⁶⁰¹.

Per poter di conseguenza tentare di rispondere a un simile quesito, si può far nuovamente riferimento ai contratti di cessione siglati con i detentori dei diritti dei soggetti e delle sceneggiature chiamate in causa, documentazione secondo cui D'Agata riveste i panni di *ghost writer* (prassi in auge nel periodo e in particolare all'estero per questo genere di

⁵⁹⁸ Raffele De Berti, *La novellizzazione in Italia*, cit., p. 21.

⁵⁹⁹ Cfr. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano: cinema, generi e sessualità su "Cinesex" (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018 e Pina D'Acquisto, "Ondata di calore. Gli ultimi fuochi del cineromanzo", in Emiliano Morreale (a cura di), *Lo schermo di carta*, cit., pp. 221-226.

⁶⁰⁰ Marco Ferreri, Raphael Azcona, *La grande abbuffata*, Bompiani, Milano 1973, p. 32.

⁶⁰¹ <http://www.giuseppedagata.it/filmografia.html> (ultimo accesso: 10 gennaio 2021).

scritture)⁶⁰² esclusivamente nel romanzo-film tratto da *La grande abbuffata*. Nel quarto punto dell'accordo siglato con Ferreri e Azcona viene invero fatta chiara menzione del fatto che la rielaborazione in forma narrativa della sceneggiatura spetta proprio al curatore della collezione ma in collaborazione con l'autore e il regista⁶⁰³. In merito invece al resto dei volumi per la trasposizione della sceneggiatura del film *La proprietà non è più un furto* si valuta, in un primo momento, una scrittura a quattro mani di sceneggiatore e regista⁶⁰⁴. Stando tuttavia ai carteggi successivi, l'elaborazione della sceneggiatura per il romanzo-film viene, in ultima istanza, curata da Ugo Pirro in accordo con Petri⁶⁰⁵. Non vi è, quindi, quasi alcun dubbio sul fatto che sia Nanni Balestrini ad occuparsi della lavorazione del testo *Le cinque giornate*⁶⁰⁶, mentre per quanto riguarda l'autore di *Romanzo popolare* è necessaria qualche considerazione suppletiva. Nel contratto non compare difatti alcuna specifica relativa al responsabile della stesura e a confondere le cose vi è anche un progetto di D'Agata (che risale però verosimilmente all'ottobre del 1971) di "buttarsi" su un romanzo "popolare"⁶⁰⁷, libro che risulta in fase di stesura proprio nei mesi destinati dallo scrittore alla curatela di «Ombre rosse»⁶⁰⁸. Ciononostante, pensando al fatto che nella documentazione attinente al romanzo-film *La grande abbuffata* l'intervento del *ghost writer* venga chiaramente esplicitato, e facendo in aggiunta fede a quanto dichiarato in merito all'operazione da Giacomo Scarpelli⁶⁰⁹, il testo si direbbe essere riconducibile alla mano degli sceneggiatori.

Talvolta, dunque, e alla luce di quanto si è potuto apprendere circa i romanzi-film Bompiani, si può ipotizzare legittimamente che siano realmente gli sceneggiatori a rappresentare i "buoni nomi" responsabili delle novellizzazioni originate nelle case editrici più prestigiose ma, giunti a questo punto, è forse però opportuno anche andare oltre la mera attestazione di un simile ingaggio e provare ad avanzare anche alcune ipotesi circa le possibili ragioni stanti alla base di simili collaborazioni. Al fine di compiere un primo affondo sulla questione si può tornare ancora una volta ai documenti deputati a commissionare le stesure. Primariamente si può prendere in considerazione il fatto che le condizioni prevedano, per tutti gli autori, al quarto punto del contratto di cessione, la facoltà di concordare con la casa

⁶⁰² Randall D. Larsson, *Films Into books*, cit., p. 9.

⁶⁰³ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 1439, fasc. ACEB, 27 settembre 1973.

⁶⁰⁴ Ivi, b. 250, fasc. ACEB, espresso del 6 settembre 1973.

⁶⁰⁵ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 26 luglio 1973 e lettera del 6 settembre 1973.

⁶⁰⁶ Ivi, b. 339, fasc. ACEB, 25 ottobre 1973.

⁶⁰⁷ Ivi, b. 98, fasc. ACEB, 11 ottobre 1971.

⁶⁰⁸ Ivi, aprile 1974.

⁶⁰⁹ Ci si basa qui su alcune dichiarazioni rilasciate da Giacomo Scarpelli durante un'intervista telefonica rilasciata in data 15 febbraio 2019.

editrice la data di uscita del volume. Le date prefissate, funzionali in parte a incalzare, in linea con quanto avviene anche nei settori più popolari dell'industria editoriale, il lavoro di scrittura⁶¹⁰, seguono, quindi, di qualche mese l'uscita della pellicola stante alla base delle trasposizioni (nei casi di *La grande abbuffata* e *La proprietà non è più un furto*) o non vanno comunque oltre l'anno della data della prima proiezione⁶¹¹. Come si può dedurre, ciò fa pensare che siano i benefici di una potenziale «strategia pubblicitaria congiunta» a motivare l'avvio dei lavori di scrittura. In merito a ciò si può invero rilevare come negli accordi vengano previste anche delle copie distribuite gratuitamente in omaggio alle stampe per finalità di propaganda, limitati alla prima edizione di ciascuna opera (di almeno 2000 esemplari) il cui numero non deve tuttavia superare il 20% della relativa tiratura⁶¹². In quanto alla possibile leva della promozione cine-editoriale urge, in aggiunta, segnalare che, attenendosi alle parole dello stesso direttore generale Bompiani, per la pubblicità a soli due libri usciti nella collana «Ombre Rosse» l'azienda spende 8.914.080: una cifra rilevante non solo per la casa editrice⁶¹³.

Sebbene, ciononostante, la logica promozionale fornisca senza dubbio una prima risposta circa le ragioni di un contributo al genere da parte di sceneggiatori alquanto noti nel periodo come Pirro e di Age e Scarpelli, perché occuparsi di persona della lavorazione dei romanzi-film?

Si dia, per esempio, uno sguardo ai compensi corrisposti da Bompiani per gli incarichi di stesura. Per *La proprietà* si prevede di corrispondere a Petri e Pirro una partecipazione del 10% sul prezzo di copertina di ogni copia venduta (a 1500 lire) e, come anticipo 2000000 lire. Per l'elaborazione in forma narrativa del film della sceneggiatura viene inoltre corrisposta la cifra di 1000000 lire. Maggiore è quindi la spesa di anticipo per *La grande abbuffata*, che costa alla casa editrice 5000000 lire di anticipo, mentre il restante delle condizioni rimane invariato. Per il romanzo-film tratto da *Le cinque giornate* viene invece versato ai coautori 1000000 lire ai fini della cessione. Nanni Balestrini riscuote, in aggiunta, per la scrittura del testo 500000 lire; anche in questo caso il restante delle clausole rimane

⁶¹⁰ Cesare Sughi scrive per esempio a Balestrini il 18 aprile 1974: «Carissimo Nanni, mi sollecitano con estrema urgenza le tue bozze delle “Cinque giornate” che, se non mi sbaglio dovevano essere qui già da alcuni giorni», cfr. FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b.339, fasc. ACEB.

⁶¹¹ Stando alle banche dati e ai contratti consultati, *La proprietà non è più un furto* viene approvato per la proiezione il 28 giugno 1973 mentre si prevede che il volume «Ombre rosse» non possa essere rilasciato dopo il 31 dicembre del medesimo anno; *La grande abbuffata* ottiene il visto il 13 settembre 1973 e per il volume si ipotizza la data limite del 31 gennaio 1974; *Le cinque giornate* viene approvato il 17 dicembre 1973 e per il romanzo-film omonimo viene prevista la data del 31 dicembre 1974; *Romanzo popolare* infine ottiene il visto l'11 settembre 1974 e in merito al libro tratto dalla pellicola si fa menzione della data del 31 gennaio 1974.

⁶¹² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 339, fasc. ACEB, 25 ottobre 1973.

⁶¹³ Ivi, b. 1385, fasc. ACEB, 4 marzo 1973.

invariato. Significativa, lo si può dedurre, è infine la cifra pagata dall'editore per l'acquisizione dei diritti di rielaborazione della sceneggiatura di *Romanzo Popolare* ad Age, Scarpelli e Monicelli: 2700000 lire. In quanto al lavoro di stesura del testo non si è tuttavia reperita alcuna transazione; circa poi i diritti secondari le percentuali sono pressoché immutate. Ragionando dunque in un'ottica economica, si può in effetti ipotizzare che la chiamata da parte di Bompiani a «Ombre rosse» rappresenti per gli sceneggiatori arruolati sia in quanto cessionari che in quanto autori, un investimento a lungo termine e un guadagno extra da non trascurare, avendo anche visto in precedenza i costi talvolta corrisposti in quegli anni dagli industriali del cinema.

Ciononostante, la questione si direbbe vertere anche su quel «percorso di autolegittimazione» che, stando a quanto ha potuto ricostruire Federica Villa, dopo “le prove generali” e dopo essersi cioè stabilizzato lungo «la pratica del lavoro di bottega» negli anni Cinquanta, un momento in cui gli sceneggiatori «non si sentono ancora del tutto saldi [...] per affrontare una piena uscita allo scoperto», porta negli anni Sessanta a un'affermazione del ruolo, che nell'ambito del film medio acquisisce «funzioni, merceologiche innanzitutto e ideologiche poi, non minori (e talora, perfino maggiori) di quelle del regista»⁶¹⁴. La realizzazione di questo «percorso di affrancamento della sceneggiatura dalla pratica registica»⁶¹⁵, non viene infatti realizzata soltanto grazie all'ideazione di «dinamiche lavorative inedite» o all'«elaborazione di stili e di forme» che consentano a queste figure di definire «un proprio spazio»⁶¹⁶: il lavoro dello sceneggiatore cioè non acquisisce esclusivamente autonomia nel «processo creativo-produttivo del film»⁶¹⁷. Come ricorda Giacomo Manzoli nel 1954 vi è anche l'avvio di un'iniziativa editoriale verosimilmente responsabile di determinare «la consapevolezza di pari dignità fra il testo letterario “vero e proprio” e quello scritto per il cinema, fra quest'ultimo e il romanzo in quanto fenomeni attinenti alla sfera della cultura»⁶¹⁸, nonché di «animare un dibattito che culminerà in un celebre saggio di Pier Paolo Pasolini, intitolato *La sceneggiatura come “struttura che vuole essere altra struttura”*»⁶¹⁹. Similmente ad altre raccolte di testi che proliferano negli anni Sessanta e Settanta – si vedano per esempio, oltre alle collezioni già menzionate, la collana

⁶¹⁴ Federica Villa, “Lo spazio della sceneggiatura”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964*, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, p. 393.

⁶¹⁵ Ivi, p. 394.

⁶¹⁶ Ivi, p. 393.

⁶¹⁷ Federica Villa, “Lo spazio della sceneggiatura”, cit., p. 396.

⁶¹⁸ Giacomo Manzoli, “Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei ‘Maestri’ degli anni ‘60 e ‘70””, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, p. 186.

⁶¹⁹ *Ibidem*. Sull'argomento confronta inoltre Giuliana Muscio, *Scrivere il film: sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Savelli, Milano 1981, pp. 136-159.

«Il film» edita da Salvatore Sciascia (1959-1961), la collana «...Ciak!» edita da Zibetti (1961-1962?), i testi pubblicati nella collana «Film e discussioni» Garzanti o le sceneggiature edite all'interno delle serie «I saggi», «I coralli» e «Nuovi coralli» da Einaudi – all'interno della collana Cappelli «Dal soggetto al film» i volumi vengono commercializzati recando solamente il titolo del film in copertina o il nome del regista, richiamando dunque la nozione di *auteur of commerce*⁶²⁰. Di conseguenza, anche se i libri «Ombre rosse» escono, come talora previsto nelle stesse trattative, a nome di regista e sceneggiatore, il mercato “alternativo” dei romanzi-film può comunque avere in quegli anni costituito un'occasione per parlare di sé in quanto autori in maniera più esplicita. Sostiene per esempio Bernardino Zapponi in un'intervista pubblicata nel volume di Giuliana Muscio:

Le sceneggiature belle, scritte per i grandi registi, vengono pubblicate in apposite collane. Ma quante sceneggiature di film quotidiani restano nelle case di produzione, o nello studio di un autore che ha nutrito per loro un affetto paterno? [...] Il mio amico Ruggero Maccari conserva, elegantemente rilegate, tutte le sceneggiature della sua carriera trentennale. Centinaia di volumi. Io spero che un editore brillante si decida a pubblicare queste storie ingiallite. Certo questi libricini dovrebbero essere stampati con una degna modestia, come i canovacci della commedia dell'Arte, o le rime dei cantastorie, insomma, considerando la sceneggiatura come un'arte povera” (anche se ben pagata).

Inoltre pensate che oggi ci si va sempre più distaccando dalla schiavitù di una scrittura specializzata. È finito il tempo in cui si scriveva “Panoramica a destra per scoprire in primo piano la punta del piede di Carolina”. Attualmente si tende a scrivere nient'altro che un racconto molto dettagliato, che in seguito il regista scandirà a suo piacere.

Il nuovo romanzo nascerà dalla sceneggiatura? Io credo sia ormai inevitabile. Ma bisogna che, prima di tutto, queste sceneggiature vengano pubblicate, che si conoscano, che vengano esibite senza ghetti o razzismi, in libreria: un Vincenzoni di fianco alla Morante, un Age e Scarpelli tra Arbasino e Montale.⁶²¹

Orbene, provando a trarre le fila del discorso e per avviarsi alle conclusioni, si può constatare innanzitutto che, in un panorama contrassegnato da una straordinaria crescita dell'editoria cinematografica atta a soddisfare uno spettatore-lettore che vuole essenzialmente

⁶²⁰ Cfr. John Caughie, “Authors and auteurs: the uses of theory”, in James Donald, Michael Renov (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies*, Sage, London 2007, pp. 408-42.

⁶²¹ Cit. in Giuliana Muscio, *Scrivere il film* cit., p. 151.

«rivedere»⁶²² le pellicole, anche le “novellizzazioni d’autore” sembrano provare a conquistare la propria fetta di mercato librario. Avvalendosi, onde impreziosire i volumi, soprattutto del contributo degli sceneggiatori, le aziende responsabili delle collane o dell’edizione di romanzi-film, sembrano quindi, far principalmente leva sui vantaggi promozionali ed economici e di assicurare, allo stesso tempo, un’imperdibile opportunità di affermazione per gli scrittori cinematografici:

GUERRA

Vorrebbe fare un libro da un suo soggetto non andato in porto, intitolato IL BURRO (però Fellini assicura di averlo dato lui a Guerra)

Guerra vorrebbe realizzare questo libro con doppio corredo d’immagini:

1. di un grande fotografo inviato da Roma a Sant’Arcangelo, per fare alcune foto “topiche”
2. di un fotografo locale che possa ritrarre aspetti dal paese giorno dopo giorno per estrarne immagini stagionali

Per questo libro G. si aspetta MOLTO, economicamente, dalla casa editrice, ma per lui tratterà la Cau.

Parlato con la Cau per stabilire rapporti e anche per parlare con lei della situazione degli scrittori di cinema che ora pensano di poter vivere con la letteratura.⁶²³

Considerando tuttavia l’insieme delle novellizzazioni edite nel periodo, si può immaginare come giacciono fra i “buoni nomi” più prettamente riconducibili all’ambito letterario, anche motivazioni ulteriori. Le ragioni della pubblicazione del libro *La bella di Lodi* dopo quasi dieci anni dall’uscita del film omonimo, per esempio, sono, perlomeno nelle dichiarazioni dello stesso scrittore-sceneggiatore, squisitamente legate al percorso professionale di Alberto Arbasino: «ho ripreso la *Bella di Lodi*, perché trovo giusto che appaia prima di altre cose idealmente e cronologicamente posteriori»⁶²⁴. In ultima istanza, e riflettendo nuovamente sulle testimonianze di Giacomo Scarpelli, Bernardino Zapponi e Oreste Del Buono, si può pensare inoltre che la repentina fioritura di pubblicazioni sia implicitamente legata anche a quel ben noto e inconfessabile desiderio di impedire, alla base, che i testi

⁶²² Lino Miccicché, “Verso una nuova sociologia del cinema”, cit. p. XV.

⁶²³ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, 2-3 giugno 1977 (Appunti di Oreste del Buono). In quanto alle questioni concernenti la produzione italiana di fotolibri si rimanda inoltre a Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2020.

⁶²⁴ AST, *Fondo Giulio Einaudi Editore*, Collaboratori italiani, mazzo 7, Lettera di Arbasino a Davico, 19 dicembre 1971.

elaborati per il cinema giacciono, alla fine dei conti, dimenticati in polverosi cassette o più semplicemente restino lettera morta. In merito, però, alla disponibilità e alla potenziale valenza di materiali che “servono soltanto come base di partenza per il film” (per dirla con Federico Fellini) si asserirà più estesamente nel prossimo capitolo.

Capitolo 2. Writing Italian novelizations

III.2.1. “Tratto dal film omonimo”

«Dal film»⁶²⁵, «Racconto tratto dal film omonimo»⁶²⁶, «Tratto dal soggetto originale del film»⁶²⁷, «Tratto dalla sceneggiatura originale»⁶²⁸, «Il romanzo è ridotto dalla sceneggiatura»⁶²⁹, «Il tema del presente romanzo [...] è stato originariamente l’oggetto di una versione filmata»⁶³⁰, «tratto dalla sceneggiatura e dai dialoghi originali»⁶³¹. Queste sono solo alcune delle diciture che, di norma, vengono stampate sulle copertine o sulle prime pagine dei romanzi-film e, sin da questi pochi cenni, si può intuire come mai, in ambito speculativo, ci si sia trovati talvolta a interrogarsi sugli ipotesti d’origine (per richiamarsi alle categorie genettiane)⁶³² delle novellizzazioni. Leonardo Quaresima, ragionando su un piano filologico in merito alle «novellizzazioni letterarie», riconosce per esempio alla base degli ipertesti le sceneggiature o altri livelli testuali: una derivazione, tra l’altro, da non sottovalutare affatto se si è interessati a ricostruire «la genesi o la storia dell’edizione di un film»⁶³³. In merito, inoltre, alla novella tratta dalla pellicola *La Lupa* (Alberto Lattuada, 1953), lo studioso scorge anche alcuni espedienti di provenienza verghiana, i quali danno a ipotizzare che i pre-testi stanti alla base degli adattamenti cinematografici concorrano a loro volta a costituire l’origine delle novellizzazioni.⁶³⁴

Rilevando, invece, la generale difficoltà a comprendere quali fossero generalmente le fonti di cui si serviva la redazione di «Novellefilm»⁶³⁵ (1947-1958) per redigere i cineracconti, Remigio Guadagnini ha maggiori titubanze sull’argomento e si appella a una risposta pubblicata nella posta dei lettori del periodico nonché a una testimonianza rilasciata da Mario Quargnolo:

⁶²⁵ Castellano & Pipolo, *Il Belpaese*, Longanesi, Milano 1977, copertina.

⁶²⁶ [Liliana Madeo], *Sodoma e Gomorra*, Edizioni F. M., Roma 1962.

⁶²⁷ Françoise D’Eaubonne, *I bari*, Lerici Editori, Milano 1959, p. 7.

⁶²⁸ Michael Sinclair, *Come rubare un milione di dollari (e vivere felici)*, Bietti, Milano 1966, p. 3

⁶²⁹ Orazio Gavioli, *I due nemici*, Longanesi, Milano 1961, p. 3

⁶³⁰ Robert Marsan, *Il bel Sergio*, Lerici Editori, Milano 1961, p. 7

⁶³¹ Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, Longanesi, Milano 1962, sovraccoperta.

⁶³² Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 7-8.

⁶³³ Leonardo Quaresima, “L’arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo”, in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, p. 109.

⁶³⁴ Leonardo Quaresima, “La scure, il rogo (e il fucile): *La Lupa* da Verga a Lattuada”, *Annale d’Italianistica*, vol. 6, 1988, pp. 123-147.

⁶³⁵ Remigio Guadagnini, “Novellefilm (1947-1958). Film narrati e racconti filmati”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, nn. 38-39, 1997, pp. 21-32.

Alla domanda sul perché un personaggio del film *Mambo* di Robert Rossen (1955) si chiami principe Martinengo al cinema e conte Morosoni sulla rivista, il curatore della rubrica risponde che *Novellefilm* si è basata sulla sceneggiatura per romanzare il film. In fase di doppiaggio è avvenuto il cambiamento. Questa risposta va ad integrare la testimonianza rilasciata da Mario Quargnolo (all'epoca collaboratore di *Hollywood*) [...]. Egli ricorda come le case di produzione – ma ancor più quelle di distribuzione – fornissero alle riviste le sceneggiature ed un gran numero di foto. Ma per sceneggiatura non si intendeva quello strumento che oggi conosciamo, bensì un riassunto particolareggiato della trama con i dialoghi. Una specie di “trattamento”, un copione, privo delle indicazioni tecniche di ripresa che sono presenti nella sceneggiatura vera e propria.⁶³⁶

Sin da queste prime osservazioni reperibili in letteratura si dovrebbe dunque immaginare come l'investigazione delle prassi più diffuse in quanto al reperimento, alla scelta e alla lavorazione degli ipotesti, rappresenti un obiettivo non agevole da conseguire, e questo non solo a causa delle poche fonti utili a far luce sull'argomento. Oltre, infatti, a dover tener conto del magmatismo dei vari *steps* evolutivi della sceneggiatura a cui allude Quargnolo, è necessario anche considerare il fatto che le glosse reperibili nei volumi riguardanti l'origine delle novellizzazioni non sempre possono dirsi del tutto coerenti, e questo non solo perché si asserisce, più volentieri, del libro da cui viene tratto il film. A titolo esemplificativo, ci si può richiamare alla riduzione di *Non uccidere* di Elisa Morpurgo, volume che, stando alla sovraccoperta, viene «tratto dalla sceneggiatura e dai dialoghi originali» della pellicola mentre, attenendosi a quanto viene indicato sul frontespizio, reca una «RIDUZIONE E TRADUZIONE DAL SOGGETTO DEL FILM»⁶³⁷. Le note concernenti le origini ufficiali dei testi di secondo grado possono poi risultare, anche per questioni attinenti al diritto d'autore, volutamente ardue da decifrare. Al fine di risolvere una controversia sorta tra gli eredi di Pietro Germi – coautore con Piero De Bernardi, Leo Benvenuti e Tullio Pinelli del soggetto e della sceneggiatura del film *Amici Miei* (Mario Monicelli, 1975) –, per il romanzo omonimo tratto dalla pellicola e pubblicato a nome dei tre sceneggiatori, si procede, per esempio, a operare una lieve rettifica della glossa introduttiva in luogo della riedizione «BUR» del testo derivato⁶³⁸. La novellizzazione quindi, che stando a quanto dichiarato nel

⁶³⁶ Remigio Guadagnini, *Novellefilm*, cit., p. 28.

⁶³⁷ Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, cit., frontespizio.

⁶³⁸ Evaldo Violo scrive invero a Benvenuti: «ecco la bozza della prima frase rifatta della nota introduttiva a Amici miei. Spero che vada bene e che serva a risolvere la vertenza legale, così possiamo fare il libro nella

volume del 1976, viene tratta «direttamente dal soggetto di *Amici miei*» messo a punto due anni prima dagli sceneggiatori assieme a Pietro Germi e dalla sceneggiatura che De Bernardi, Benvenuti e Pinelli «scrivono per lui subito dopo»⁶³⁹, si rifà successivamente a un ipotesto di partenza dai confini più approssimativi: «Questo libro deriva direttamente dal soggetto e dalla sceneggiatura del film *Amici miei* che due anni fa inventammo e scrivemmo assieme a Pietro Germi»⁶⁴⁰. Altrettanto vaga, quindi, è la postilla inaugurativa di *Amarcord* di Federico Fellini e Tonino Guerra, libro edito da Rizzoli nel 1973:

La singolarità di *Amarcord* sta nel suo rifiutarsi alle definizioni. Che cos'è esattamente? Una autobiografia? Un romanzo? Le perplessità aumentano di pagina in pagina insieme con l'interesse, l'illusione o la quasi certezza di carpire il momento magico in cui un film da teoria comincia a diventare pratica, l'azione che trasformerà un'ossessione individuale in suggestione collettiva. [...] Il testo che qui presentiamo è [...] un testo da vedere più che da leggere. Provate a vederlo, e, quando uscirà il film, confrontate le immagini.⁶⁴¹

Il fatto, dunque, che a una disamina complessiva delle postille rinvenibili nei romanzi-film isolati vi sia una netta predominanza delle sceneggiature come testi privilegiati per avviare le stesure è da ritenersi fuorviante e, a un'analisi maggiormente approfondita, di conseguenza, il panorama italiano si presenta ben più ricco di sfaccettature.

Circa le novellizzazioni in vendita nelle edicole, come gli albi editi dai Vicario, dalla ESAP, o riconducibili alla produzione della piccola editoria romana – che non recano di norma diciture atte a chiarire la genesi dei volumi –, è possibile per esempio avanzare l'ipotesi che vi sia una netta supremazia di processi di “scuola trapaniana-celliana”, dove sarebbero la visione del film, e le eventuali note appuntate al buio dei cinema o delle salette di proiezione interne alle case cinematografiche, a costituire la base delle trasposizioni:

Mi avrebbero dato anche il copione, ma spesso non l'avevano ancora pronto o era ancora in doppiaggio, e così... allora non aveva importanza e poi non mi interessava averlo,

B.U.R. La tipografia ha rifatto solo la prima frase di quella nota, più la data che va in calce assieme alle firme perché il resto rimane uguale». Cfr. FCS, *Archivio Fondo Rizzoli*, b. 1737, fasc. RIZ, 29 marzo 1977.

⁶³⁹ Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, *Amici Miei*, Rizzoli, Milano 1976, p. 7.

⁶⁴⁰ Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, *Amici Miei*, Rizzoli, Milano 1977, p. 5.

⁶⁴¹ Federico Fellini, Tonino Guerra, *Amarcord*, Rizzoli, Milano 1973, sovraccoperta.

perché nel mio adattamento scritto non seguivo mai pedissequamente il film scena per scena... anzi, delle volte mi inventavo un antefatto oppure cominciavo dalla fine...⁶⁴²

Nonostante, però, la conferma di una eventuale “proiezione-ipotesto” potrebbe senza dubbio dare di che riflettere in merito alle *routines* produttive degli autori, e circa le loro possibili «tecnologie memoriali»⁶⁴³, i processi di interpretazione del film e di costruzione narrativa del testo secondario nonché in quanto alla risaputa connessione con le «tendenze d'inquadramento, contestualizzazione»⁶⁴⁴ da parte del pubblico, occorre tuttavia tener conto che, per sposare una simile idea, ci si può al momento basare esclusivamente su dichiarazioni personali, riscontrando, tra l'altro, una certa ritrosia a fornire informazioni circa i materiali giunti (in modo più o meno lecito) a “supporto” delle stesure⁶⁴⁵.

Stando ai dati finora raccolti, la questione risulta, ciononostante, essere meno problematica nel campo delle pubblicazioni divulgate nell'ambito dei grandi editori, dove credibilmente si maneggia un numero senz'altro superiore di testi. In una missiva risalente al 1960 e inviata dall'ALI a un addetto di Lerici Editore⁶⁴⁶ si può leggere invero: «purtroppo ho scoperto che non trattiamo il Kennan che Le interessa, né THE FATHERS di Allen Tate, e neppure lo script di SOME LIKE HOT. Purtroppo non posso neppure dirle da chi siano trattati i tre diritti. So sorry»⁶⁴⁷. Per avvalorare l'ipotesi è possibile poi rammentare anche le numerose sceneggiature che giungono sulle scrivanie di casa Bompiani ai fini di progetti di romanzi-film ovvero la sceneggiatura di *Un uomo a metà*⁶⁴⁸, del film *Il caso Mattei*, di *Amarcord*, di *Sesso Matto*, *Per qualche dollaro in più*, *C'era una volta il west* e di *Mio Dio come sono caduta in basso*. A queste si può aggiungere, inoltre, la sceneggiatura della pellicola *Le cinque giornate*, spedita a Balestrini subito dopo le contrattazioni per la pubblicazione nella collana «Ombre rosse»⁶⁴⁹.

Anche queste produzioni, tuttavia, si direbbero talvolta vertere su ipotesi di natura eterogenea, che vanno verosimilmente dal *pressbook* a ulteriori materiali originati nelle fasi produttive del film. Per l'ipotetico volume tratto da *Viva L'Italia* la Cineriz, come si ha avuto

⁶⁴² Luigi Cozzi (a cura di), *KKK. I classici dell'orrore*, cit., p. 51.

⁶⁴³ Andrea Mariani, “Il cinefilo, il fotogramma e la storia del cinema”, in Mariapia Comand, Andrea Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltemi, Milano 2019, p. 136.

⁶⁴⁴ Leonardo Quaresima, *La voce dello spettatore*, cit., p. 30.

⁶⁴⁵ Cfr. Mario Luzzato Fegiz, *Intervista rilasciata in data 24 aprile 2020*. Similare inoltre è l'atteggiamento in merito di Giacomo Scarpelli, durante un'intervista rilasciata in data 15 febbraio 2019.

⁶⁴⁶ In quel tempo attivo serie romanzi-film

⁶⁴⁷ FAAM, ALI, Serie 1960, b. 20CBIS, fasc. 7, 12 settembre 1960, ALI a Marco Fini.

⁶⁴⁸ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 3 (Corrispondenza con il presidente ultima 1963-1966), 24 febbraio 1965.

⁶⁴⁹ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 339, fasc. ACEB, 14 novembre 1973.

modo di appurare nella prima parte di questo elaborato, fornisce alla Bompiani un *dépliant*⁶⁵⁰; Giuseppe Berto chiede invece a Rizzoli «che cosa fare del *treatment* di *Anonimo Veneziano*»⁶⁵¹. Anche Enrico Filippini si complimenta con Guerra per *Amarcord* in quanto si tratta di «un bellissimo libro nonostante qualche notazione di tipo puramente indicativo, come sempre avviene nei trattamenti»⁶⁵². Fabio Mauri, infine, domanda a Marco Vicario, impegnato con la regia del film *Il grande colpo dei sette uomini d'oro*, «se esiste il suo romanzo»⁶⁵³.

Beninteso, nemmeno in questo ambito, che sembra essere contrassegnato da pratiche maggiormente circoscrivibili, non si direbbero tuttavia mancare episodi di ipotesti di partenza singolari. Il racconto del documentario di finzione *Il Dio sotto la pelle* (Folco Quilici, 1974), nascendo da negativi non utilizzati per la serie televisiva *L'alba dell'uomo* (1970-1974) deriva, stando alle dichiarazioni rilasciate dall'autore del testo – il giornalista-documentarista Bruno Modugno –, «dal film, un po' a memoria perché la sceneggiatura la improvvisavamo un pochino perché... Secondo quello che trovavamo, il personaggio vero, che doveva fare se stesso, che trovavamo – che ne so – in Nepal, o.. capito? Noi aggiustavamo...»⁶⁵⁴. Il traduttore italo-americano Norman Thomas di Giovanni, diversamente, segue per più di un anno le riprese di *Novecento* («con tutti gli imprevisti legati alla presenza di divi e dive talvolta bizzosi che Bertolucci con polso ferreo è riuscito a domare») ⁶⁵⁵ lungo il Po e la campagna parmense al fine di procedere alla stesura del romanzo del film omonimo.

Lungi, dunque, dal volere avere un intento esaustivo, questa carrellata introduttiva di spunti, mira più che altro a porre in evidenza alcuni aspetti che risultano alquanto significativi. Ragionando invero in termini più marcatamente industriali, oltre ai numerosi casi di incoerenza peritextuale rilevati, il mero fatto che alla base delle stesure siano concretamente talora in gioco *steps* differenti dello scenotesto non risulta affatto da sottovalutare, poiché ciò riposiziona, tra le righe, il fenomeno della novellizzazione in una maggiore prossimità al mondo del cinema e lo ascrive cioè più marcatamente tra le strategie *top driven* di suddetta industria. Questo può dirsi ancor più pregnante, se nella definizione delle varie tipologie di forme testuali che vengono rielaborate nel periodo d'interesse ai fini delle trasposizioni

⁶⁵⁰ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2 (Corrispondenza con il presidente dal 30. 9. 60), 10 febbraio 1961.

⁶⁵¹ FCS, *Archivio Fondo Rizzoli*, b. 404, fasc. RIZ, 24 maggio 1966.

⁶⁵² FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 3807, fasc. ACEB, 18 settembre 1973.

⁶⁵³ APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 3 (Corrispondenza con il presidente ultima 1963-1966), 13 luglio 1966.

⁶⁵⁴ Bruno Modugno, *Intervista rilasciata il 21 maggio 2020*.

⁶⁵⁵ Roberto Serafin, “Novecento senza pace”, cit., p. 13.

letterarie, è possibile riconsiderare anche una gamma di materiali che da sempre giace in una insospettabile adiacenza alla novellizzazione e che, data la diffusione di una narrativa sempre più caratterizzata dalle modalità di scrittura del cinema e del giornalismo (per quanto riguarda per esempio il taglio delle sequenze e il montaggio delle immagini che rimandano alla rapidità e alla frammentazione tipiche di certe esperienze letterarie coeve)⁶⁵⁶ sembra acquisire una certa importanza nelle prassi di stesura. Come ricorda Giuliana Muscio infatti:

il trattamento è una fase di sviluppo della storia che potrebbe assomigliare a un romanzo. Le situazioni vi sono descritte minuziosamente, l'intreccio è articolato in tutte le sue implicazioni; i personaggi vengono analizzati a fondo dal punto di vista psicologico, per chiarirne carattere e motivazioni. Ci possono essere anche brani di dialoghi, ma la forma predominante è quella narrativo-letteraria, del racconto e del romanzo⁶⁵⁷.

Come si può intuire, l'ipotetica "novità ipotestuale", rimanda anche a riflessioni di natura diversa e richiede cioè verosimilmente una valutazione delle modalità con cui gli autori di romanzi-film trasformano le storie per il cinema tra gli anni Cinquanta e Settanta. Rispetto invero a quanto precedentemente riscontrato dagli studiosi che si sono dedicati al genere, per il *corpus* di testi individuati si direbbero vigere prassi di stesura talvolta differenti. In alcuni casi, infatti, le caratteristiche che contraddistinguono sin dagli esordi la novellizzazione presentano alcuni sostanziali variazioni, dando a presupporre che gli autori attingano, per le riscritture, anche alle procedure che in quegli anni si sviluppano per il business anglofono.

Beninteso, nel periodo di riferimento risultano ancora in auge, soprattutto per i testi divulgati nelle edicole, i processi di riduzione noti, essendo riscontrabile in parte dei casi isolati le consuete prassi di «linearizzazione» del racconto, «normalizzazione delle figure stilistiche fuori schema» o di «devalorizzazione dello spazio dell'azione»⁶⁵⁸. In questi testi vige conseguentemente anche l'utilizzo di una narrazione al passato ed esterna alla diegesi – cosa che «consente di riassumere con facilità avvenimenti, di descrivere ambienti e personaggi» e «di commentare e interpretare azioni e pensieri dei protagonisti» –, il ricorso a «gli stereotipi più consolidati dei [...] generi letterari più popolari» così come «un certo

⁶⁵⁶ Circa *Il flusso dell'immagine* si veda Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999, pp. 191-194.

⁶⁵⁷ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 115.

⁶⁵⁸ Leonardo Quaresima, *L'arte del fotogramma*, cit., p. 110. Sull'argomento si veda inoltre Jean Cléder, Jullier Laurent, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Flammarion, Paris 2017, pp. 297-321.

compiacimento sull'utilizzo d'immagini poetiche e retoriche»⁶⁵⁹. Altrettanto vivide, tuttavia, sono le tracce nei romanzi-film di un lavoro sostanzialmente differente che, oscillante tra il *replicate* e il *reinvent*⁶⁶⁰, non teme, ad esempio, la riproposta di un racconto filmico al tempo presente o che, più in generale, opera giusto lo stretto necessario per «avvicinarsi il più possibile alla forma del romanzo»⁶⁶¹ e guadagnarsi un posto nella letteratura popolare. [da un punto di vista dei consumi, ciò da di che riflettere circa a un “rimpicciolimento” della struttura di mediazione tra film e pubblico?]

Allo scopo di proporre un affondo su questi aspetti, nel presente capitolo si compirà primariamente l'analisi della riduzione della pellicola diretta da Autant-Lara *Non uccidere*: caso emblematico non solo delle ambiguità facilmente riscontrabili rispetto al riconoscimento delle fonti dei romanzi-film, ma anche di alcune consuetudini di “trascrizione” delle sceneggiature attuate per le novellizzazioni più recenti. Onde avvalorare, poi, l'ipotesi dell'impiego, ai fini delle stesure, di “materiali di servizio” nonché il consecutivo aggiornamento di alcune caratteristiche stilistico-formali dei testi secondari, ci si focalizzerà su due casi di «trattamento alla rovescia»⁶⁶²: *4 mosche di velluto grigio. Il terzo film di Dario Argento* (Edizioni Inteuropa-Williams, 1972) e *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri e Ugo Pirro.

III.2.2. Sceneggiature “ridotte”. *Non uccidere di Elisa Morpurgo*

La pubblicazione del testo della sceneggiatura e del dialogo di *Tu ne tueras point* (Autant Lara, traduzione e riduzione dall'originale di Elisa Morpurgo), appare quindi come un sicuro riconoscimento dell'interesse generale e costituisce insieme il contributo più atteso per la puntualizzazione di alcuni degli argomenti coi quali il film è stato interpretato e giudicato.⁶⁶³

Esiste, ormai, su quest'opera che scotta tutta una letteratura critica, morale e politica. La Longanesi ha pubblicato un libro, con la riduzione di Elisa Morpurgo (ma sarebbe, forse, stato più efficace pubblicare la sceneggiatura originale, con le battute amputate anche: un documento).⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ Raffaele De Berti, *La novellizzazione in Italia*, cit., p. 22.

⁶⁶⁰ Stephen Martin Guariento, *Light into ink*, p. 51.

⁶⁶¹ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 198.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ “Non uccidere”, in *Catalogo Generale Longanesi & C.*, Longanesi, Milano s.d., p. 410.

⁶⁶⁴ Vice, “In otto pellicole a Milano, guerra amore e peccato”, *Corriere d'informazione*, 24 aprile 1962, p. 15.

Per incominciare la disamina del caso *Non uccidere* si può prendere spunto dai due estratti riportati in apertura e provenienti dal *Catalogo Generale* della casa editrice Longanesi nonché da un articolo edito nell'aprile del 1962 nel «Corriere dell'informazione». I due contributi fungono infatti da premessa ideale dei nodi che si è intenzionati a sciogliere nelle prossime pagine, esplicitando in maniera palese quanto già anticipato circa la complessiva difficoltà a definire in modo univoco l'origine del romanzo-film. Onde investigare più in dettaglio queste tematiche, occorre tuttavia spendere, in primo luogo, qualche parola circa la genesi della pellicola di Autant-Lara e i numerosi problemi sopraggiunti per la circolazione del film, poiché la questione verte anche su una produzione che, sin dalle fasi realizzative, incontra numerose difficoltà per l'argomento su cui si impernia la vicenda del testo audiovisivo⁶⁶⁵. La pellicola *Non uccidere* s'incentra invero sulla storia di un processo congiunto a un seminarista tedesco che, divenuto soldato della Wehrmacht esegue la fucilazione di un partigiano francese, e a un giovane francese che, chiamato alle armi nel 1949, si dichiara obiettore di coscienza. Rinnegata dalla Francia –in quanto la mancata autorizzazione dalle autorità competenti di Parigi blocca la co-produzione con l'Italia –, la pellicola viene prodotta “a porte chiuse” in Jugoslavia e camuffata come un film svizzero: Paese che si opporrà in ultima istanza di proiettarlo sotto la propria bandiera alla Mostra Cinematografica di Venezia. Nel novembre del 1961, la pellicola non ottiene il parere positivo della Divisione Censura del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, in quanto viene ravvisata una esaltazione della figura dell'obiettore di coscienza. Ciò provoca dunque un acceso dibattito intellettuale e alcuni tentativi di proiezione abusiva: è probabilmente a tal proposito nota l'iniziativa dell'allora sindaco di Firenze Giorgio La Pira, il quale organizza per il 18 novembre 1961 la proiezione del film a un gruppo ristretto di persone, invitando anche Giulio Andreotti all'evento.

La riduzione di *Non uccidere* viene di conseguenza edita da Longanesi all'interno della collana «La Fronda» (che ospita al suo interno ulteriori saggi di argomento politico come *Una nazione di pecore* di William Lederer, *Da Vittorio Emanuele a Gronchi* di Domenico Bartoli, *Chi comanda in Italia* di Alfredo Pieroni, *Storia dello squadristico* di Manlio

⁶⁶⁵ Le informazioni sulla vicenda produttiva del film, nonché, per esempio, sulla mancata autorizzazione a procedere sotto la formula di coproduzione italo-francese sono rinvenibili nel fascicolo conservato presso ACS, *Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema*, busta 263, fasc. CF 3284. Per un approfondimento sulle problematiche intercorse con la censura si rimanda invece ai documenti d'archivio disponibili in <http://cinecensura.com/violenza/non-uccidere-tu-ne-tueras-point/> (Ultima consultazione: 9 gennaio 2021).

Cancogni ecc.) nelle vesti di «libro del film che non si può vedere»⁶⁶⁶ o, per dirla con Anton Giulio Mancino, nei termini di «fedele risarcimento/surrogato di cui lo spettatore, trasformandosi di necessità in lettore, può beneficiare in alternativa forzata al film»⁶⁶⁷. In appendice il volume reca, inoltre, una selezione di pareri sul caso, tra cui per esempio le testimonianze di Guido Piovene, Dino Buzzati e Indro Montanelli⁶⁶⁸. Responsabile della stesura del testo è, invece, la mediatrice culturale, scrittrice (e futura astrologa) Elisa Morpurgo, che per Longanesi si occupa di tradurre testi dall'inglese e dal francese, ricoprendo inoltre la carica di responsabile dell'Ufficio Diritti Esteri⁶⁶⁹.

A seguito di questi primi dati su film e volume, e venendo dunque alla disamina delle fonti impiegate per la riduzione, stando ai materiali del film conservati presso il fondo Lungometraggi (1946-1992) dell'Archivio Centrale dello Stato, si può ipotizzare che il volume sia basato sulla sceneggiatura in francese e sui dialoghi originali del film nonché (in particolare per gli ultimi capitoli che risultano nella versione dello scenotesto consultato alquanto lacunosi) sulla stessa pellicola. Date le diverse sistemazioni grafiche e organizzative della forma testuale in questione, va specificato che nel caso di *Tu ne tueras point*, il copione italiano presenta un aspetto ibrido, che nelle prime pagine si attiene al formato americano per disporsi, dopo una decina di pagine, su due colonne. Ciò, quindi, potrebbe aver determinato le perplessità circa l'ipotesto d'origine da dichiarare ufficialmente; oppure, se si considera che le note di commento al romanzo asseriscono sostanzialmente di “film e soggetto di Claude Autant-Lara” in due zone “calde” dell'apparato peritextuale, a giustificare la riscontrata incoerenza potrebbero essere fattori di natura legale⁶⁷⁰.

⁶⁶⁶ Lo slogan è riportato nella pubblicità del volume pubblicata per esempio nel quotidiano «La Stampa» il 6 marzo 1962.

⁶⁶⁷ A. Mancino, *L'uovo e la gallina*, cit., p. 62.

⁶⁶⁸ Nell'appendice compaiono più precisamente gli articoli Dino Buzzati, “Un'opera altamente morale”, *Corriere della sera*, 22 ottobre 1961; Guido Piovene, “Non uccidere doveva vincere”, *La Stampa*, 7 novembre 1961; Indro Montanelli, “Non siamo tutti ciccilli”, *Corriere della Sera*, 7 novembre 1961. Cfr. Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, cit., pp. 169-188.

⁶⁶⁹ Lisa Morpurgo *alias* Lisa Dordoni (la quale assume il cognome del marito) entra più precisamente in Longanesi dopo la laurea in lettere intorno alla metà degli anni Quaranta. Morpurgo diverrà in futuro una scrittrice (risale invero al 1967 il romanzo autobiografico *Madame andata e ritorno*), fondatrice della cosiddetta astrologia morpurghiana, publicista nonché, persino, co-sceneggiatrice di due film diretti da Eriprando Visconti (*La orca*, 1976 e *Una spirale di nebbia*, 1977). Per un ulteriore approfondimento sulla storia della mediatrice culturale si rimanda all'appassionato contributo di Melissa Panarello, *Lisa Morpurgo*, Giulio Perrone Editore, Roma 2021.

⁶⁷⁰ Si allude qui al fatto che stando, per esempio, alla denuncia di inizio di lavorazione del film inviata dalla ZEBRA FILM alla Direzione Generale dello Spettacolo, Claude Autant-Lara risulta (tra l'altro assieme al drammaturgo-sceneggiatore non accreditato Diego Fabbri) autore esclusivamente del soggetto del film. A scrivere la sceneggiatura sono infatti, stando a suddetta documentazione, Diego Fabbri, Jean Aurenche e Pierre Bost. Cfr. ACS, *Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema*, busta 263, fasc. CF 3284, 24 febbraio 1960.

Dal copione italiano ci si può inoltre fare un'idea delle pratiche messe verosimilmente in atto da Morpurgo per la trasposizione letteraria, tralasciando le questioni prettamente attinenti al lavoro di traduzione dal francese. Complessivamente è possibile riscontrare *in primis* l'eliminazione dei vari tecnicismi caratterizzanti la sceneggiatura e un generale ridimensionamento del testo di partenza. In questo processo di diminuzione, tuttavia, la traduttrice provvede a eliminare anche "ridondanze" di matrice stilistica della pellicola, come per esempio alcune scene delle varie strette di mano e/o rifiuti di saluto al protagonista da parte dei commilitoni ricoverati prima delle dimissioni di Cordier dal sanatorio⁶⁷¹: lungi dall'essere un aspetto trascurabile, questo genere di tagli, come si avrà modo di vedere, è da ritenersi potenzialmente emblematico dell'intera operazione morpurghiana.

Fornendo qualche dettaglio suppletivo circa le caratteristiche stilistico-formali del romanzo-film occorre quindi notare che il racconto, talora al presente, prevede un'istanza narrante in terza persona, che soltanto di rado si avventura a compiere una superficiale introspezione interiore dei personaggi e che si esime, inoltre, da particolari pigli retorici o pedagogici. Si veda per esempio la narrazione del dialogo tra il protagonista e il maggiore medico:

Il maggiore si immobilizzò con la penna in mano, gli occhi fissi su Cordier. Era lui l'indeciso ora; non aveva sbagliato sul conto del ragazzo e ciò gli dava una certa soddisfazione, ma lo preoccupavano le conseguenze di quel gesto. Si passò la mano sul volto e gettò via la penna, quasi con rabbia.⁶⁷²

Rispetto a ciò si può dunque sostenere che Morpurgo segua per la stesura del testo derivato la strategia della «replicazione» del film piuttosto che quella della «reinvenzione»⁶⁷³. La riduzione di *Non uccidere* può infatti considerarsi alla stregua di quelle *novelizations* che, essendo «quasi l'esatta traduzione della sceneggiatura in una forma narrativa»⁶⁷⁴, vengono talvolta richieste espressamente in quanto tali dagli stessi contratti stipulati per gli ingaggi⁶⁷⁵ e trovano, per giunta numerosi, oppositori all'estero tra i fautori dediti al genere:

⁶⁷¹ Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, cit., p. 64.

⁶⁷² Ivi, p. 58.

⁶⁷³ Stephen Martin Guariento, *Light into ink*, cit., p. 51.

⁶⁷⁴ Alan Dean Foster cit. in Stephen Martin Guariento, *Light into ink*, p. 50. Occorre specificare che non si tratta qui di mettere in questione, nel processo di "traduzione" nel *medium* letterario, la generale strategia di "addomesticamento" («un metodo di addomesticamento, una riduzione etnocentrica del testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo») per dirla con Venuti, in auge come si può vedere anche nella riduzione morpurghiana. Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, Routledge, London 1995, p. 20, trad. dell'autore.

⁶⁷⁵ È la Seda Spettacoli S.p.A., per esempio, a manifestare alla casa editrice Sonzogno e ai fini della pubblicazione delle novellizzazioni dei film *Il gatto a nove code*, *L'uccello dalle piume di cristallo* e *Quattro*

Penso che se non metti almeno il 40-60% di materiale originale nel libro, allora stai imbrogliando il lettore [...] Chiunque può sedersi e semplicemente trascrivere una sceneggiatura in forma di prosa. Non lo considero un lavoro di trascrizione: lo vedo come una collaborazione.⁶⁷⁶

Beninteso, diversamente da quanto forse si potrebbe pensare, la “truffa” al lettore di cui parlano gli *hacks*, non compromette affatto l’impianto generale poiché nonostante la stretta aderenza al testo d’origine, non mancano nel testo secondario tentativi di messa a punto dei livelli interpretativi della pellicola. Similmente, cioè, a quanto accade per cineromanzi e affini del periodo aureo, nella riduzione stilata da Morpurgo si possono isolare aggiustamenti finalizzati primariamente a rendere il racconto del film più lineare. Si veda, per esempio, la descrizione dell’innesto del *flashback* durante la cerimonia religiosa – ossia della sequenza dove viene mostrato l’episodio della fucilazione del prigioniero francese Heurteloup (antecedente che provoca l’incarcerazione del sacerdote) così come viene descritto nelle sequenze 272-274 della sceneggiatura:

272 – M.S. Adler ed il prete (A)
Adler va al tavolo-altare:
un semplice tavolo ricoperto
da un lenzuolo bianco. Due
candele di cera accese, un bic-
chiere con alcuni fiori.

272-seguito
Adler aiuta il prete
e si svolge tutta la messa
durante la quale Adler non
riesce a trovare la calma

273- M.S. del prete ed Adler di faccia.
A (A)
B

Messa.

Adler turbato, riprenderlo da
Vicino, mentre s’innalzano i canti.

“ENCHAINE” LENTO

mosche di velluto grigio, la sua preferenza per l’edizione «delle singole sceneggiature, leggermente elaborate». FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 339, fasc. ACEB, 20 giugno 1974.

⁶⁷⁶ Cfr. anche la dichiarazione di Ann Crispin cit. in Randall D. Larsson, *Films Into books*, cit., p. 14.

PICCOLA PRIGIONE – OFFICINE SPIDEL – Giorno – SOLE-
Estate

274 - Q.S. del viso di Adler (A)

A curato, senza berretto, senza cinta.

B

C LA MACC. Indietreggia. Riveste un

D abito militare. Apre un libretto

E e prende un lapis.

F

L'ambiente cambia. Stanzino piccolo, nudo.

Da una finestra a sbarre, scopriamo

la Torre Eiffel in lontananza.

Adler suda. Scopriamo che sta con

3 giovani francesi, in camicia Bianche [*sic!*]

e Kaki, aperte sul petto, maniche imboccate,

le mani dietro alla schiena. La camicia

del più giovane è strappata a

274- seguito

Alla spalla. Uno di loro

porta una scritta sulla

camicia "F.F.I" (partigiani)

Fa caldissimo.

Adler passa davanti al primo F.F.I

(partigiani) [*sic!*] che porta al braccio

un nastro tricolore.

Egli lo guarda e chiede, in francese

con un forte accento:

Adler: Votre nome?

(B) Il ragazzo risponde con voce sorda:

Pottier: Pottier Marcel

Adler scrive. Poi passa al secondo

(C)

Adler: Vostro nome?

Leblond: Leblond Mimile

(D) poi al terzo

Adler: Vostro nome?

Heurteloup: Heurteloup Felicien

E' un giovanissimo ragazzo

Di 17 anni, tutto riccio,

La sua camicia è strappata.

Adler scrive il nome. Vediamo

Dietro a lui un soldato tedesco,

con dito sulla mitragliatrice,

pronto a sparare.

Adler va verso la finestra, mentre

Chiude il libretto.

Sta piuttosto a disagio. (PAN) (E)

... poi torna verso i prigionieri

(F) Esita:

Adler: Vi hanno dato da mangiare?

Heurteloup: Nulla.

Adler: Mi dispiace... non ho niente neanche io... Ma fra un attimo...

Cerca nella sua tasca...

Adler: Volete delle sigarette?

... e tende un pacchetto di
Sigarette verso Heurteloup che
avanza la mano.
A quel momento si sente una

274- seguito
voce (f.c., dura che grida:

Stein: f.c.: È proibito dare sigarette⁶⁷⁷

Ecco, invece, come il medesimo passaggio viene narrato nel romanzo-film:

L'altare era un semplice tavolo rettangolare coperto da una tovaglia bianca; tra i due ceri accesi, pochi fiori in un bicchiere di vetro.

Il sacerdote che aveva già indossato i paramenti, salutò Adler con un lieve cenno del capo. Adler, commosso, si voltò un'ultima volta verso Cordier, poi si inginocchiò e agitò il campanello con aria assente, come un automa. Il sacerdote arrivò portando il ciborio e la patena. Si genuflesse e le note dell'harmonium si diffusero nella cappella. Tutti i presenti si fecero il segno di croce.

Adler si preparava a servir messa, ma il suo pensiero correva a un giorno ormai lontano.

Adler, in divisa militare, a capo scoperto, si era fermato davanti alla porta della cella dove si trovava Heuterloup.

«Le hanno dato qualcosa da mangiare?» chiese.

«No, niente», rispose Heuterloup.

«Mi dispiace. Io non ho nulla con me. Ma forse tra poco...» Si udirono dei colpi di fucile in distanza. Adler cavò un pacchetto di sigarette di tasca, ne porse una a Heurteloup. «Prenda questa, intanto.»

In quel momento una voce furiosa gridò in tedesco: «E' proibito dare sigarette!»⁶⁷⁸

Alla luce di questi due estratti, il *modus operandi* morpurghiano dovrebbe risultare abbastanza palese. Il divario spazio-temporale viene nella novellizzazione, in tutta evidenza,

⁶⁷⁷ *Non uccidere*, sceneggiatura originale, pp. 117-119. Il testo è conservato nel fascicolo: ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema, busta 263, fasc. CF 3284.

⁶⁷⁸ Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, Longanesi, Milano 1962 pp. 75-76.

ricongiunto e la storia assume, di conseguenza, un andamento lineare e coerente. Alle “meditazioni adleriane” escogitate dalla mediatrice per suddetta finalità si potrebbe tra l’altro aggiungere un ulteriore rinserramento posto nel volume una decina di pagine dopo, dove in merito all’accaduto si specifica, inoltre, come «il ricordo di quel momento terribile aveva lasciato Adler così sconvolto che la sua fronte era imperlata di sudore»⁶⁷⁹.

Al di là di questa tipologia di rettifiche «disciplinanti» (per dirla con Jean Cléder e Laurent Jullier)⁶⁸⁰, notoriamente in auge per simili pubblicazioni, colpisce nuovamente un aspetto concernente la complessiva sintesi operata dalla traduttrice-scrittrice. Su questo passaggio della revisione morpurgiana si direbbero in altri termini influire circostanze assai più pragmatiche, se ci si sofferma a riflettere sul fatto che la modifica apportata alla sequenza comporta anche il dissolvimento della, seppur minima, descrizione di Heuterloup. Detto diversamente, dietro a questo irrisorio “ritocco” sembra giacere il chiaro intento di non fomentare, col volume, asserzioni affini a quella di Charles Avril, il quale percepisce, proprio a partire da questo momento della pellicola diretta da Autant-Lara, tutta «l’ingiustizia del sistema: viene assolto il prete tedesco che, per obbedienza e paura, ha selvaggiamente massacrato un giovane partigiano (e ammetto che la scena sfiori il limite dell’intollerabile)»⁶⁸¹. Oltre, infatti, ai tagli previsti per ragioni di censura sin dalla sceneggiatura rinvenuta, simili “aggiustamenti” non sono rari nel volume e vanno a interferire soprattutto sulle parti dello sceno-testo allusive di una sorta di implicita solidarietà da parte dell’esercito francese nei confronti dell’obiettore. All’arrivo spontaneo in caserma di Cordier, per esempio, il marescallo Bonnet chiede al soldato Francon nella sceneggiatura: «È tornato da solo...?» e il milite risponde ansante: «Sì... come un uomo grande...». Nel volume redatto da Morpurgo il responso (proponendo una soluzione mediana tra scenotesto e pellicola) diviene «Pare di sì, signore» ed è semmai il maresciallo a farsi sfuggire un «Oh, dio dio dio» a commento dell’inevitabile condanna che spetta al protagonista.

Orbene, avviandosi, dunque, alle conclusioni del discorso è opportuno rilevare che la disamina sin qui riportata potrebbe dar forse luogo a qualche perplessità. Non essendo invero possibile, al momento, riferirsi a ulteriori documenti che chiariscano univocamente l’origine del romanzo-film, non ci può, in altri termini, essere la certezza che analoghe «censure ideologiche» – per richiamarsi a una definizione messa a punto da Luciana Salibra esaminando gli alleggerimenti e le “opportune” omissioni (di sfere relative «alla sessualità,

⁶⁷⁹ Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, cit., p. 87.

⁶⁸⁰ Jean Cléder, Jullier Laurent, *Analyser une adaptation*, cit., p. 314.

⁶⁸¹ Charles Avril, “Un precetto divino”, *Téleronia*, 16 dicembre 1961, ora in Elisa Morpurgo, *Non uccidere*, cit., p. 161.

alla decenza e alla morte») rinvenibili per esempio anche nelle riduzioni che «trasformano» *Il caso Kodra* (Renato Olivieri, 1978) e *Il Gattopardo* (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1958) «in letteratura di consumo»⁶⁸² –, si debbano a versioni non reperite della sceneggiatura. Ciononostante, gli appunti annotati da Morpurgo circa il lavoro effettuato sulla traduzione della novellizzazione *La signora in giallo. Martini & follia* di Donald Bain (1999), se non risolutivi in quanto al caso esaminato, offrono, in ultima istanza, perlomeno molto su cui riflettere in quanto alle possibili «omissioni» nonché circa le origini delle molte sceneggiature all'apparenza irreprensibili, poiché meramente «trascritte escludendo i tecnicismi e il tipico formato [...] per avvicinarsi il più possibile al romanzo», non riconducibili «a una letteratura di tipo specialistico [...] né a «un genere particolare» bensì alla «letteratura popolare»⁶⁸³:

Il libro è stato scritto a quattro mani e agli autori sono sfuggite alcune sviste che ho corretto. Per esempio a distanza di poche pagine [...] Jessica indossa una tuta rosa e poi esce con maglione e giacca a vento. Il padre del suicida Brett Pearl vive in Inghilterra, però misteriosamente si trova a San Francisco per riconoscere la salma del figlio (questo non l'ho modificato perché c'è una mancanza di informazione più che una contraddizione).

Più grave che si dica, in una delle tante ricostruzioni del processo, che Kimberly Steffer aveva negato di essere andata al centro commerciale, mentre invece l'aveva sempre ammesso. L'ho corretto, e ho corretto anche un punto in cui Jessica ammette implicitamente di essere bionda, mentre poi afferma più volte che avrebbe desiderato essere bionda [...].

Ho davvero modificato, con omissioni, la parte relativa a Norman Lana e ai suoi rapporti con Brett Pearl. Lo stupore di Jessica all'idea che tra due conviventi, di cui uno dichiaratamente gay, potesse nascere una relazione omosessuale mi è sembrava ingenua e ridicola. Tanto più in quanto Jessica si presenta come una scrittrice cosmopolita di idee aperte e non come una puritana bigotta dal Maine.⁶⁸⁴

III.2.3. Un “trattamento alla rovescia”

⁶⁸² Luciana Salibra, *Riscrivere. Cinema e letteratura di consumo* (Rohmer, Moravia, Olivieri, Tomasi di Lampedusa), Franco Cesati Editore, Firenze 2008, p. 97.

⁶⁸³ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 198.

⁶⁸⁴ Lisa Morpurgo, *Appunti sulla traduzione del libro La signora in giallo. Martini & follia*, s.d., Archivio Morpurgo, <https://www.lisamorpurgo.org/homepage/index.html> (Ultima consultazione: 9 gennaio 2021).

In merito alla cosiddetta “trilogia degli animali” diretta dal «capostipite del thriller italiano»⁶⁸⁵, Dario Argento, è, forse, probabilmente nota l’iniziativa editoriale condotta dalla casa editrice Sonzogno che, nel 1975, pubblica il volume *Profondo thrilling* contenente una “rilettura” delle sceneggiature dei film *L’uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Il gatto a nove code* (1971) e *Quattro mosche di velluto grigio* (1971). Si tratta invero di un libro che, contenente tre romanzi tratti dal “bestiario” argentino (ossia tre pellicole che riscuotono un apprezzabile successo di pubblico, piazzandosi nella *top ten* degli incassi delle due stagioni cinematografiche)⁶⁸⁶, viene riccamente pubblicizzato⁶⁸⁷ nonché pubblicato dall’editore nel periodo estivo: una finestra per cui il mercato editoriale nutre da sempre grandi aspettative⁶⁸⁸.

Meno nota e ambiziosa è, tuttavia, l’iniziativa condotta nel 1972 da un’ulteriore azienda attiva in ambito editoriale. Nel gennaio del 1972 esce infatti, in vendita nelle edicole e all’interno della «Collana di cinema» bimestrale divulgata dalle Edizioni Williams Inteuropa di Milano, *4 mosche di velluto grigio. Il terzo film di Dario Argento* a cura del regista-sceneggiatore e soggetto della pellicola Luigi Cozzi. Responsabile della pubblicazione della rivista «New cinema» (1970-1973), amministrata da «un certo Vigorelli» e successivamente rilevata dalla ditta americana Williams, l’Inteuropa aveva verosimilmente avviato la divulgazione dei volumi in questione, su suggerimento di un dipendente dell’azienda addetto «a girare per gli uffici stampa delle case cinematografiche» onde racimolare gratuitamente foto sexy da rivendere in ambito editoriale. Data l’enorme disponibilità di questi materiali («il suo salotto era pieno di foto accatastate che per lui non erano di grande valore, erano prodotti»), il mediatore aveva quindi proposto alla casa di pubblicare «un volume solo fotografico»⁶⁸⁹. Si deve in altri termini a Domenico Laminafra⁶⁹⁰ l’idea editoriale di una serie di libri della lunghezza media di 150 pagine, indirizzati a un pubblico probabilmente maschile e da vendersi nelle edicole al prezzo di 1000 lire, dai titoli

⁶⁸⁵ Pier Maria Bocchi, “Dario Argento e i thriller argentini”, in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, cit., p. 44.

⁶⁸⁶ Circa la fortuna del film si rimanda alle *Statistiche cinematografiche* riportate in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, cit., pp. 648-652 e Giovanni Modica, Luigi Cozzi, *Dario Argento e le 4 mosche*, Profondo Rosso, Roma 2017, pp. 255.

⁶⁸⁷ Il libro in vendita al costo di 3500 lire compare infatti in prima linea sulle strisce riservate alla pubblicizzazione dei numeri della collana «Omnibus» Sonzogno o, appunto, ai libri per l’estate. Sull’iniziativa si veda inoltre “Bestiario al cinema”, *La stampa*, 26 settembre 1975, p. 13. Segna infine anche la riedizione del 1995 nei «Grandi tascabili Economici Newton» del volume che contiene anche i romanzi *Profondo rosso* e *Tenebre*.

⁶⁸⁸ Francesco Anselmo, “Più di un decennio. Gli anni Settanta e i libri”, in Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, Pubblicazioni dell’I.S.U. Università Cattolica, Milano 2000, pp. 13-54.

⁶⁸⁹ Luigi Cozzi, *Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

piuttosto eloquenti: *L'amore nel Cinema Italiano* (n. 1), *Un anno di Cinema d'Amore* (n.2), *L'amore nel Cinema Tedesco* (n.3), *L'amore nel Cinema Francese* (n.4), *L'amore nel Cinema Underground* (n.5), *Il Mostro Sexy* (n.6), *Sesso e comicità* (n. 7). La formula risulta, più o meno, sempre la medesima: editare foto “scollacciate” estrapolate da pellicole insospettabili («venivano magari dal *Giardino dei Finzi Contini*») e corredarle da testi «di un certo livello» onde evitare possibili problemi legali. Nel settimo numero della collana dedicato ai «mostri sacri» della comicità italiana (ossia a Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi e Vittorio Gassman), per esempio, una selezione delle foto più piccanti dei film *Sissignore* (Ugo Tognazzi, 1968), *Una moglie americana* (Gian Luigi Polidoro, 1964), *L'ape regina* (Marco Ferreri, 1963), *La califfa* (Alberto Bevilacqua, 1971), *Le ore dell'amore* (Luciano Salce, 1963), *Femmine di lusso* (Giorgio Bianchi, 1960), *Le prime nozze* (secondo episodio di *Marcia Nuziale*, Marco Ferreri, 1965), *Le piacevoli notti* (Armando Crispino, Luciano Lucignani, 1966) e di altre pellicole della filmografia di Ugo Tognazzi scandisce la biografia dell'attore meticolosamente redatta da Cozzi avvantaggiandosi quindi della duplice strategia che, facente perno sulla rappresentazione sempre più esplicita del corpo e della sessualità è ben delineata da Fausto Colombo⁶⁹¹.

Decisamente diversa, tuttavia, è la struttura del volume riservato al terzo film di Dario Argento, che s'impenna sulle vicissitudini del batterista Roberto Tobias il quale, perseguitato da uno sconosciuto, uccide una sera involutamente il proprio aguzzino per poi essere nuovamente ricattato e inseguito da un misterioso e inquietante testimone dell'omicidio. Oltre ad alcune interviste (*Incontro con Dario Argento*) e ad approfondimenti sulla biografia del regista (*Dario Argento*), sulla sua filmografia (*Dario e gli squartatori, I primi due film di Argento, Gli incassi*), sui suoi modelli, sugli imitatori e concorrenti del filone *sexy thriller* (Carroll Baker, Lucio Fulci, Alberto De Martino, Fernando Di Leo, Duccio Tessari, Luigi Bazzoni, Sergio Martino, Paolo Cavara, Sergio Amadio) nonché su *4 mosche (Si gira)*, l'ottavo numero della collana s'incentra, infatti, sul racconto del film. Della lunghezza di un centinaio di pagine e pubblicato senza alcuna particolare indicazione nella zona peritextuale relativa al nome dell'autore, la “storia” *4 mosche di velluto grigio* si

⁶⁹¹ «Nella rappresentazione sempre più esplicita del corpo e della sessualità si intrecciavano due strategie differenti: quella ancora spiegabile in termini di logica del corvo, in cui lo sconfinamento del senso “borghese” del pudore aveva una funzione di lotta e nemmeno tanto paradossalmente pedagogica, configurandosi una volta di più come un'operazione d'élite, non a caso condotta da “autori”; e quella ragionevolmente appartenente a una strategia d'intrattenimento, obiettivamente industriale, in cui si riconosceva una disponibilità di una ragionevole fetta del pubblico a consumare prodotti in cui l'erotismo fosse protagonista», cfr. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano 1998, p. 255.

presenta sin dal frontespizio come un'operazione inconsueta. Viene invero riportata nella prima pagina, al di sotto del titolo la seguente postilla:

Poiché questo volume esce contemporaneamente al film, non abbiamo ritenuto di rivelare nel finale l'esatta identità dell'assassino. La storia contiene comunque una serie di indizi appositamente disposti e più che sufficienti per identificarlo. Ciascuno è invitato a trarne le proprie supposizioni e, naturalmente, a vedere il film per verificarle.⁶⁹²

Al di là della peculiare mossa strategica in linea con le finalità promozionali del genere, colpisce anche la forma ibrida del romanzo-film. Confrontando questo prodotto con gli altri libri individuati, che di rado vengono corredati da immagini, la storia di *4 mosche* risulta invero riccamente illustrata. In un centinaio di pagine vengono distribuite 144 *film stills*⁶⁹³ del film argentiano, con una media di due fotografie per pagina che si riducono a un minor numero esclusivamente nei casi in cui il foglio ospita un ingrandimento del protagonista in pose solitamente erotiche. Sebbene, quindi, manchi una composizione "a bande parallele", il racconto può essere definito come una sorta di «proto-cinefotoromanzo» in volume, dato che le fotografie «montate in successione» sembrano talvolta affrancarsi dalla mediazione verbale e rappresentare «il principale veicolo della progressione narrativa».⁶⁹⁴

Oltre però a questi aspetti, senza dubbio meritevoli di maggiori approfondimenti, ciò che preme maggiormente evidenziare a proposito della novellizzazione Inteuropa-Williams, è soprattutto la prassi impiegata per la stesura del racconto, ossia il ricorso a una fonte che, come si ha avuto modo di affermare anche nei precedenti paragrafi, risulta verosimilmente in voga per la genesi di altri romanzi-film. Su un piano generale, il racconto di *4 mosche di velluto grigio* presenta grossomodo le caratteristiche delle novellizzazioni più canoniche. La narrazione è invero in terza persona e sono di conseguenza presenti le consuete descrizioni di ambienti e personaggi, nonché l'interpretazione delle azioni e dei gesti di questi ultimi, come si evince, per esempio, dall'*incipit* del romanzo-film:

⁶⁹² *4 mosche di velluto grigio*, Edizioni Williams-Inteuropa, Milano, 1972.

⁶⁹³ Stando alle dichiarazioni di Luigi Cozzi (*Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*) sulle quali si tornerà più estesamente nel prossimo capitolo.

⁶⁹⁴ Similmente, dunque, a quanto accade per i "film di carta" pubblicati tra gli anni Quaranta e Cinquanta in riviste come «Cinevita» o «Fotofilm». Sull'argomento cfr. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano*, cit., p. 30, Elena Mosconi, "Cinevita: la costruzione del popolare", *Bianco e Nero*, n. 548, 2004, pp. 61-70; Antonella Angelini, Sonia Del Secco, "I cineracconti dal 1920 al 1950", in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta*, cit., pp. 249-263.

Più di quanto si possa sopportare! Uno si alza al mattino e qual è la cosa che vede? Quel dannato tipo, un uomo di quarant'anni, corpulento, robusto, leggermente calvo, due occhiali scuri sul naso, il viso molliccio e un paio di piccoli baffi ispidi...

Ecco, quel sinistro sconosciuto che sembra pedinare Roberto Tobias, senza mollarlo mai un attimo, confuso tra la folla, mischiato al traffico cittadino, oppure in attesa all'uscita del negozio...

Ma perché segue Roberto? Perché proprio Roberto, un giovane come tanti, il batterista di un complesso pop. Niente di trascendentale, ma un buon suonatore, benestante ma di certo non straricco. Un giovane che non dovrebbe provare un tonfo al cuore ogni volta che si gira.

Ma Roberto, ogni volta che si gira, vede alle proprie spalle quell'ombra maledetta, quell'infame sconosciuto che non lo molla un momento.

Roberto sta suonando nella sala di incisione. Gli altri compagni sono tutti tesi sui propri strumenti, a picchiare sui tasti e sulle corde creando un ritmo trascinante, rock, ossessivo.⁶⁹⁵

Alla luce del passo riportato, dovrebbe insomma risultare abbastanza palese come lo scritto vada a integrare la sequenza iniziale della sala incisione del film. Per la trasposizione letteraria, infatti, l'autore si attiene plausibilmente ai metodi assodati, andando fondamentalmente ad agire sul *background* di Roberto, a colmare i divari dovuti alle «scene a incrocio» su cui vanno a «stamparsi di volta in volta» i titoli di testa e fornendo «al personaggio motivazioni interiori e sentimenti profondi»⁶⁹⁶.

Il racconto presenta anche tracce di dettagli plausibilmente scartati durante la lavorazione del film. A titolo esemplificativo ci si può appellare alla sequenza della pellicola successiva all'incubo ricorrente dell'esecuzione del boia, durante la quale Roberto si sveglia di soprassalto e sente un rumore. Vagando alla ricerca di un potenziale intruso nella sua dimora, il protagonista subisce quindi nel film una prima aggressione dal persecutore mascherato, che tenta di strozzarlo con un filo metallico. Roberto si alza stordito, scruta sulla soglia di casa per cercare il criminale e, infine, trovando l'interruttore di servizio, riesce ad accendere la luce. Il racconto di *4 mosche* riguardante questi minuti dell'opera non riporta però alcuna colluttazione e risulta di conseguenza leggermente differente:

Dopo un'ultima esitazione, Roberto si decide, si alza, si avvia per il corridoio, nelle tenebre.

⁶⁹⁵ *4 mosche di velluto grigio*, Edizioni Williams-Inteuropa, Milano, 1972.

⁶⁹⁶ Mike McQuay cit. in Randall D. Larsson, *Film into books*, cit., p. 14.

Roberto passa davanti alla camera dove dorme Amelia. Dopo la porta socchiusa, si apre il salone. Il giovane avanza nelle tenebre, si affaccia sulla soglia e guarda. L'oscurità non è profonda. Roberto non vede nulla. Si volta e fa per tornare a letto.

Il rumore, di nuovo.

E [sic] vicino a lui, questa volta. Roberto si gira e torna ad affacciarsi sul salone, cerca di frugare nel buio con gli occhi. Invano. Poi si decide, allunga il braccio sulla parete scura al suo fianco, per cercare l'interruttore della luce.

E le sue dita toccano qualcosa. Una cosa molliccia, tiepida. Il tessuto di un vestito.

Roberto viene scagliato all'indietro, sbatte contro la parete, e quando si rialza la testa fa appena in tempo a vedere l'ombra che svanisce oltre la porta del giardino. Passi fulminei che svaniscono nella notte. Roberto Tobias guarda a lungo tra gli alberi, le piante, ma non vede nulla e le tenebre sono troppo sinistre, pericolose perché osi addentrarvi. Allora ritorna in casa. Allunga le mani sulla parete e finalmente le dita trovano l'interruttore, lo premono. La luce si accende.⁶⁹⁷

Rammentando anche quanto si ha avuto modo di vedere nel precedente paragrafo relativamente alla novellizzazione di *Non uccidere*, il testo si dimostra, in buona sostanza, prettamente allineato alle caratteristiche del genere e gli unici accorgimenti inconsueti che si possono riscontrare sono, tutt'al più, l'utilizzo del tempo presente, il rapido passaggio da una focalizzazione interna a una focalizzazione zero dell'inizio nonché l'impiego di un narratore che talvolta fa sentire la propria presenza da una posizione distaccata e vicina alla dimensione del lettore-spettatore:

E adesso credete di vedere un fantasma. Già però si tratta di un uomo in carne ed ossa, un vero e proprio redivivo: Carlo Marosi, intento a fagocitare avidamente un piattone di pastasciutta. E non ha certo l'aria del morto, a giudicare dal modo con il quale si ingozza e allunga una sonora pacca al sedere della cameriera.⁶⁹⁸

Data la mancanza di ulteriori informazioni poste nel peritesto e utili a spiegare il concepimento della novellizzazione, tutto porterebbe insomma a ipotizzare di trovarsi di fronte alle "usuali" *routines* produttive, e cioè all'ideazione di un testo basato sulla sceneggiatura del film argentiano se non sulla stessa pellicola. Nei fatti, però, le cose si direbbero essere andate in maniera molto differente, in quanto il racconto pubblicato nella

⁶⁹⁷ *4 mosche di velluto grigio*, cit., pp. 32-33.

⁶⁹⁸ Ivi, p. 50.

«Collana di cinema» Inteuropa-Williams è in realtà il trattamento di *4 mosche di velluto grigio* edito dal soggettista del film senza alcun rimaneggiamento.

A ricostruire le origini del progetto editoriale è infatti lo stesso Luigi Cozzi durante un'intervista rilasciata sull'argomento. Redattore, all'epoca, del settimanale musicale «Ciao 2001» e soggettista del film *Il gatto a nove code*, Cozzi inizia a lavorare alla stesura di *4 mosche* tra l'autunno e l'inverno del 1970, a partire da un titolo e da un'idea che Argento ha in mente per l'inizio di un nuovo progetto. Tra regista e soggettista s'instaura una collaborazione intensa e fruttuosa⁶⁹⁹ che porta direttamente all'elaborazione del trattamento della pellicola, senza, quindi «partire da un soggetto o da una scaletta»:

Dario Argento aveva una vaga idea per lo spunto di partenza, me l'ha espressa, e da quella abbiamo cominciato ad andare avanti improvvisando, scrivendo e inventando, cambiando, tornando indietro, ripartendo, riscrivendo... insomma, non abbiamo mai avuto un vero e proprio “soggetto” definito, una traccia, una scaletta o uno schema da seguire. [...] Il soggetto del film, in altre parole, l'abbiamo creato mentre procedavamo con il racconto.⁷⁰⁰

La stesura del “trattamentone” procede senza porsi particolari problemi sul finale («Dario fin dal principio mi aveva detto che l'avrebbe deciso lui solo alla fine del lavoro [...] L'importante era invece che noi due costruiamo tutta una serie di personaggi sospettabili»)⁷⁰¹, parte che viene in ultima istanza elaborata a partire dal soggetto di un giornalista e membro della commissione censura del Ministero dello Spettacolo, Mario Foglietti, il quale propone ad Argento l'idea di girare un film su una «donna che odia il marito fino a volerlo morto tra sofferenze atroci»⁷⁰². Completata quindi la «riscrittura finale» di *4 mosche*, Argento consegna il testo alla compagnia cinematografica Seda (di proprietà del padre, Salvatore) che acquista dal regista, Cozzi e Foglietti tutti i diritti del trattamento, che sarà poi inviato in lettura alla Paramount. Essendo, in quel periodo, anche un collaboratore della casa editrice Inteuropa-Williams, e per guadagnare un compenso di 5-600.000 lire – prezzo corrisposto dall'azienda per gli ideatori dei volumi –, Luigi Cozzi propone quindi alla Seda anche di poter pubblicare, prima dell'uscita del film, il trattamento

⁶⁹⁹ Per una ricostruzione dei numerosi scambi e delle suggestioni che accompagnano la stesura si rimanda al volume Giovanni Modica, Luigi Cozzi, *Dario Argento e le 4 mosche*, cit., pp. 33-58.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 33.

⁷⁰¹ Ivi, p. 46.

⁷⁰² Ivi, p. 47.

a fini pubblicitari. Il produttore accoglie di buon grado l'iniziativa, concordando però di non inserire le ultime pagine del racconto onde non "bruciare" il film⁷⁰³.

Cosa pensare dunque dell'operazione? Va specificato che del trattamento esiste anche una versione recentemente riproposta dalle edizioni Profondo Rosso (afferenti allo *store* omonimo fondato da Dario Argento nel 1989, nel quale lavora attualmente Luigi Cozzi). Soffermandosi allora a riflettere proprio su quest'ulteriore versione cartacea dello scenotesto sopraggiunge non solo qualche perplessità circa la questione della troncatura del finale, che potrebbe essere stata determinata in realtà anche da questioni di natura legale (essendo, come si è visto, questa porzione dell'ipotesto stata ideata da Foglietti). A colpire, infatti, è soprattutto una postilla posta a titolo introduttivo nel volume:

Argento e Cozzi hanno scritto questo "trattamento" senza partire da un soggetto o una scaletta, inoltre l'hanno steso in una normale forma narrativa, quasi come se si trattasse di una novella fatta per apparire su una qualsiasi rivista letteraria, malgrado la sua destinazione fosse invece assolutamente e unicamente visiva, ovvero cinematografica.⁷⁰⁴

Date le caratteristiche del testo, nonché le esperienze lavorative di Luigi Cozzi e Dario Argento (il quale in gioventù collabora anche coi Vicario presso le edizioni Atlantica)⁷⁰⁵, l'ipotesi di una sorta di "novellizzazione in potenza" risulta indubbiamente suggestiva. Tuttavia, il fulcro della questione si direbbe giacere, più che altro, alla radice, e cioè a livello del trattamento nonché del possibile «aspetto sociale» di questa scrittura per il cinema. Interrogandosi sulla mediazione editoriale, sostiene infatti Vittorio Spinazzola:

Il punto di complessità della mediazione sta nel fatto che l'editoria è un'industria davvero singolarissima; si appropria non di una materia prima o di un semilavorato, ma di un prodotto finito, il testo letterario, che predetermina già in se stesso la sua utenza e lo serializza per offrirlo a un mercato che sino a quel momento ha un'esistenza solo potenziale, dovendo essere di volta in volta suscitato a realtà.⁷⁰⁶

⁷⁰³ Luigi Cozzi, *Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*.

⁷⁰⁴ Giovanni Modica, Luigi Cozzi, *Dario Argento e le 4 mosche*, cit., p. 59.

⁷⁰⁵ Cfr. "I ricordi di Dario Argento", in Luigi Cozzi, Enrico Luceri (a cura di), *Giallo pulp*, cit., pp. 114-115.

⁷⁰⁶ Alberto Cadioli, *Le diverse pagine: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Il saggiatore, Milano 2012, p. 30.

III.2.4. Backstory e multiple first person (*all'italiana*)

Il romanzo-film *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri e Ugo Pirro esce, all'interno della collana «Ombre Rosse» Bompiani, nel dicembre del 1973: un periodo decisamente bollente per la pellicola omonima su cui si basa il volume poiché quest'ultima, ricevendo una fredda accoglienza durante le Giornate del Cinema organizzate dall'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) a Venezia, avvia tutta una serie di polemiche riguardanti «suscettibilità autoriali» e «baronie» da parte dei critici⁷⁰⁷. Presentato durante una serie di proiezioni rammentata da molti come la «Woodstock del cinema»⁷⁰⁸, il film, che s'incentra sulle vicissitudini di un giovane bancario, il quale soffre di una fortissima allergia al denaro e opta di lasciare il proprio lavoro per dedicarsi interamente al furto e alla persecuzione di un ricchissimo macellaio, suscita invero pareri discordanti tra il pubblico nonché il dissenso della maggior parte dei critici.

Terzo e ultimo tassello di quella che Lino Micciché definisce, in una recensione al film, come “trilogia sociale” (ciclo che segnerà la fine del sodalizio tra regista e sceneggiatore), in seguito a una denuncia per oscenità presentata alla Procura della Repubblica, il film viene per giunta sequestrato a Genova per essere successivamente prosciolto dal sostituto procuratore della Repubblica di Venezia.

Circa la parallela operazione condotta dalla casa editrice Bompiani, si ha già avuto precedente modo di risalire all'idea editoriale che dà plausibilmente origine all'iniziativa, di ricostruire le principali caratteristiche della collana «Ombre Rosse» nonché di appurare come la stesura della «forma narrativa» della sceneggiatura venga commissionata a Ugo Pirro. Quanto, dunque, si è intenzionati a esaminare nel presente paragrafo sono soprattutto le prassi di scrittura attuate dallo sceneggiatore il quale, avviandosi verosimilmente anch'egli dal trattamento (diversamente da quanto previsto nei contratti stipulati con Bompiani), sembra inoltre ricorrere a tecniche non dissimili da quelle diffuse nei “laboratori” di scrittura di *novelizations* più avanzati.

Per incominciare ad affrontare la questione, si possono quindi fornire alcuni dettagli riguardanti il romanzo-film, testo che, in un momento di forte dibattito circa gli equilibri tra «pubblico, lettore, spettatore, autore, critico»⁷⁰⁹, prova a virare, in linea coi consueti

⁷⁰⁷ Un riassunto dei principali interventi del dibattito è riportato in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume XII*, cit., pp. 606-631.

⁷⁰⁸ Cfr. Donata Carelli, *Ugo Pirro: la scrittura del conflitto. Il futuro sceneggiatore e i suoi quattro romanzi di guerra*, Universitalia, Roma.

⁷⁰⁹ Up [Ugo Pirro], “Quando il critico imita Lo Bello”, in *Il Manifesto*, 26 ottobre 1973, ora in Flavio De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. 12*, cit., p. 617.

meccanismi e similmente agli altri «libri per il cinema» «Ombre rosse», verso le masse (tra i destinatari privilegiati del filone politico) un film di non immediata fruizione, operando inoltre qualche aggiustamento utile, in un'ottica socio-culturale, a “correggere” l'eventuale travisamento delle parti più scottanti della pellicola.

Il romanzo si suddivide in otto capitoli (dei quali l'ultimo è della lunghezza di una pagina) intitolati *Il ladro*, *Il macellaio*, *La “cosa”*, *Il poliziotto*, *Il professionista*, *Il ladro*, *Il macellaio*, *Il padre* e ciascuna di queste parti reca il racconto, in prima persona, del film dal punto di vista del personaggio protagonista della sezione. A titolo esemplificativo si veda l'*incipit* del primo capitolo centrato su Total:

Se, come mi piacerebbe, quest'ultimo periodo della mia giovane esistenza potesse fornire la materia per un film, io saprei come cominciare, benché sia notorio che non è facile cominciare nulla.

Subito dopo i titoli che contengono i nomi degli interpreti, degli autori, dei tecnici, dei responsabili, io metterei, senza vergognarmi della mia immodestia, un mio lungo primo piano, di quelli che mostrano le facce degli attori in tutta la loro carnalità e porosità.

Vorrei anche che una luce sinistra e drammatizzante mi rendesse irreali, cioè l'uomo non vero e attore sublime, mentre rivolgendomi agli spettatori, superando il cumulo delle mie inibizioni, parlerei apertamente di ciò che accomuna loro e me, a loro insaputa. Direi, puntando il dito contro questo o quello spettatore: “Io sono diverso da te... da te... da te... da lui... Né voi siete diversi da me... Siamo uguali nei bisogni, disuguali nel loro soddisfacimento... [...]”

Ma piace riferire con ordine, esattamente; del mio passato di impiegato mi è rimasta la tendenza all'esattezza, il rispetto formale dell'ordine, non sociale, ma commemorativo. Infatti, io intendo commemorarmi. Per questo mi preme confessare pubblicamente perché io decisi di diventare un ladro totale.⁷¹⁰

Si tratta indiscutibilmente di un testo di maggior spessore letterario rispetto alle più comuni manifestazioni del genere, ma alla luce del passo riportato, si evince tuttavia come il racconto del protagonista miri comunque a fornire l'ideale preambolo al monologo che inaugura l'ingresso nel mondo finzionale della *Proprietà* e a colmare, allo stesso tempo, l'inspiegabile frattura temporale che si crea nella pellicola. Oltre, dunque, alle molteplici motivazioni interiori atte a giustificare il peculiare rapporto di Total col denaro – considerato «come un animale commestibile [...] inafferrabile e vivo» che «graffia» il personaggio, mentre «gli

⁷¹⁰ Elio Petri, Ugo Pirro, *La proprietà non è più un furto*, Bompiani, Milano 1973, pp. 5-7.

altri lo scuoiavano, lo cucinavano, lo mangiavano, se ne saziavano, lo conservavano in frigorifero, in banche, in cassaforte, in materassi» – nonché l’odio nei confronti del Macellaio – «una gran rabbia mi invase, divenni rosso e bollente, mentre un senso inatteso di benessere mi invase, cancellando all’istante ogni forma di prurito. Ecco: la rabbia poteva forse essere l’antidoto al mio male singolare» –, si provvede a legittimare, per esempio, anche i momenti di recitazione brechtiana del padre-fantasma del protagonista:

Era un uomo di poche sensazioni, tutte concentrate nel palato; per il resto si sforzava di negare la mia esistenza, mi usava e mi usa come un serbatoio, un ripostiglio dal quale intende prelevare senza rimorso tutto ciò che gli occorre. [...]

Ci sedemmo, anche quel giorno, in silenzio, di fronte; i nostri dialoghi hanno sempre avuto bisogno del vocabolario; sottratto ai libri contabili della banca, si è dedicato al vocabolario, alle parole astruse con l’assiduità del burocrate rincretinito dalle pratiche.

Uomo dalle frasi fatte, condisce i suoi discorsi con massime spropositate.⁷¹¹

Rispetto alle prassi disciplinanti viste finora, si può segnalare inoltre l’inedita attenzione riservata alla *backstory* dei personaggi nonché ad esempio per il Macellaio, del quale viene ricostruito pressoché l’intero e torbido percorso di ascesa sociale, soltanto accennato nella pellicola:

Tutto già scritto, tutto già deciso, anche quando ingravidai Palmira la figlia del principale, cioè la mia moglie legittima. Io c’entrai poco. A pensarci bene, lei restò ingravidata soltanto perché era impossibile che ci restassi io. Cosa non fare per provocarmi che era pronta e umida come una vaccina? Io m’assoggettai, e basta, durante la licenza di leva, a casa sua, su un’ottomana, tutti e due vestiti, solo che lei s’era levata le mutande, m’assoggettai alla sua smania di cazzo, ma niente più, non feci altro che seguirla, assecondarla. Il nostro copione era già stato scritto.⁷¹²

Dall’estratto si può dedurre come, tra le pagine, non manchi anche una discreta carica di erotismo, come quando «la presenza inquietante dietro la cassa» di Anita, suscita in Total «un desiderio carnale e osceno», dal piglio talora misogino, sfumatura, quest’ultima, che trova una spiegazione verosimile nel capitolo riservato a “la cosa”:

⁷¹¹ Elio Petri, Ugo Pirro, *La proprietà non è più un furto*, cit., p. 18.

⁷¹² Ivi, p. 35.

Mi piacerebbe assai, anziché raccontarvela a parole, cantarvela la mia vita, il mio romanzo senza amore. Ma benché legga Sorrisi e canzoni, ascolti la radio e resti davanti alla televisione tutte le sere, non ho trovato trovata una canzone per dirvi chi sono io. Sono anche amica di una ragazza, Mirella, che si occupa dell'IVA in uno studio commerciale, ma di sera canta nei locali ed ha persino inciso un 45 giri; ma anche Mirella non mi ha saputo trovare una canzone che dica che una donna è una cosa. Perché io sono una cosa. Anzi tante cose: zinne, cosce, pancia, bocca e tutto il resto, che lo spieghino meglio sui giornali femminili che io. Io mi sento di essere fatta di tanti pezzi e mi viene da ridere. Perché non ci sarebbe da ridere a sentirsi un vaso pieno di buchi che non può servire nemmeno come portafiori?⁷¹³

Onde rendere “accettabile” al pubblico il monologo di Anita viene, in altri termini, qui amplificato e ribadito il valore di apologo delle scene di sesso più scabrose, ossia quanto specificato dallo stesso Petri in un'intervista pubblicata su «La Stampa» nell'ottobre del 1973: articolo dove il discorso della protagonista viene dichiaratamente ricondotto a una critica della «condizione della donna oggetto»⁷¹⁴. Al di là di questo evidente «compromesso fra i punti di vista più radicali o “scandalosi” interni al film e quelli esterni dello spettatore»⁷¹⁵, il romanzo presenta infine alcune differenze a livello di intreccio narrativo. Sono infatti raccontate sequenze non montate nel testo audiovisivo come, per esempio, il primo furto del bancario al supermarket e la conseguente fuga in una moto rubata al parcheggio⁷¹⁶.

Rispetto a quanto si è finora elencato, risulta dunque palese come a grandi linee si tratti dei consueti procedimenti che caratterizzano storicamente il fenomeno della novellizzazione. Allo stesso tempo, è tuttavia necessario riscontrare anche un aggiornamento delle prassi di trasposizione che prevedono, come si è visto e in linea con le *routines* in voga per le trasposizioni letterarie anglofone, “l’espansione” della *backstory* dei personaggi (instillata sotto forma di memoria di questi ultimi) – una delle possibili «grandi aree di cambiamento dalla sceneggiatura al formato romanzo» – nonché l’impiego generalizzato di quello che, in gergo *hack*, verrebbe comunemente definito *multiple first person*⁷¹⁷:

⁷¹³ Elio Petri, Ugo Pirro, *La proprietà non è più un furto*, cit., p. 77.

⁷¹⁴ Lietta Tornabuoni, “Elio Petri: Le mie sequenze non sono oscene né sensuali”, *La Stampa*, 21 ottobre 1973, p. 9.

⁷¹⁵ Raffaele De Berti, “Leggere il film”, cit., p. 21.

⁷¹⁶ Elio Petri, Ugo Pirro, *La proprietà non è più un furto*, cit., pp. 23-29.

⁷¹⁷ In quanto al fatto che Pirro abbia potenzialmente una certa conoscenza delle *novelization* estere, oltre a rimandare a quanto si è visto su Jovanka nella prima parte di questa ricerca, può essere utile segnalare anche quanto previsto nell’ulteriore cessione stipulata per la cessione del soggetto *Le soldatesse* con la Gold Film

Per *Heart of the Country*, ho lottato su come raccontare la storia. C'erano più personaggi di cui mi importava profondamente quando ho letto la sceneggiatura. Le loro storie erano così intime. Volevo che il lettore si sentisse vicino a ognuno di loro. Mi sono assunto l'impegnativo compito di raccontare la storia attraverso una tecnica raramente usata chiamata prima persona multipla. Ci sono poche ragioni per raccontare una storia in questo modo, e non è una tecnica che raccomanderei se non avete mai scritto un romanzo prima, ma per i miei scopi, mi è servita.⁷¹⁸

Dietro alla simile scelta di Pirro si direbbe celarsi, tuttavia, soprattutto l'intento di voler ovviare, sulla carta, ai continui cambiamenti «di fuoco della narrazione» del film, «che si sposta via via sul macellaio, sull'amante dell'uomo e sul giovane Total, senza approfondire veramente nessuno dei tre»⁷¹⁹. Bisogna però tener conto che una simile modalità di stesura è per certi versi prevista sin dall'ipotesi d'origine del libro, fonte che conferisce al romanzo-film un'atipica venatura meta-riflessiva, conducendo lo studioso che si avvicina al caso di fronte a un'*impasse*.

Il testo derivato da *La proprietà non è più un furto* porta, in altre parole, a interrogarsi su un eventuale ammodernamento stilistico emblematico della vitalità dei romanzi-film rispetto alle novellizzazioni su rivista, ma non è tuttavia possibile prescindere dagli aspetti metanarrativi del testo⁷²⁰, a maggior ragione se questi ultimi sono iscritti nella *Storia per un film* redatta da Elio Petri e Ugo Pirro nel 1972, dal quale lo sceneggiatore trae probabilmente spunto⁷²¹ per elaborare il romanzo:

Anstalt il 24 ottobre 1962. Al quinto punto del contratto (dove viene ceduta la «facoltà di pubblicare e di mettere in commercio [...] la trama e la sceneggiatura del film») resta infatti «esplicitamente convenuto» come da tale facoltà sia «esclusa la pubblicazione dei Pocket Books (edizioni tascabili) normalmente editi in U.S.A». Cfr. FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Progetti della Vides Cinematografica per la realizzazione di film (A-G), 24 ottobre 1962.

⁷¹⁸ Rene Gutteridge, Cheryl Mckay, *Novelizations. How to Adapt Scripts Into Novels. A Writing Guide for Screenwriters and Authors*, Rene Gutteridge, Inc & Cheryl Mckay, United States of America, 2014, p. 55, trad. dell'autore.

⁷¹⁹ Teresa Biondi, «Elio Petri: l'indagine definitiva», in Flavio De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 12, cit., p. 185.

⁷²⁰ Anton Giulio Mancino, *L'uovo e la gallina*, cit., p. 55.

⁷²¹ Presso il fondo Ugo Pirro, le bozze manoscritte e dattiloscritte dei capitoli del volume Bompiani vengono invero archiviati come appunti senza data «sullo sviluppo dei personaggi del film: Il macellaio, il professionista, Lui, L'altro, Il poliziotto». Che non si tratti tuttavia, nel romanzo, della pubblicazione di materiali di servizio e predisposti per il film, lo attesta verosimilmente una nota dello stesso Ugo Pirro: «Caro Paolazzi, ti invio il 2° e il 3° capitolo che vanno inseriti prima del capitolo dedicato al poliziotto. Manca ora l'ultimo capitolo che non poteva essere pronto se prima non c'era il capitolo del Macellaio. Mi sbrigherò in settimana». Cfr. FCB, *Fondo Ugo Pirro*, b. 32, fasc. 32.0315 e FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 25 ottobre 1973.

I

Se come auspicabile, quest'ultimo periodo della mia giovane vita potesse fornire la materia per un film, io saprei già come incominciare. Sotto ai titoli di testa io metterei un mio lungo primo piano, di quelli che mostrano le facce degli attori in tutta la loro carnalità e porosità. Dal primo piano, io fisserei lo spettatore e parlerei, senza sottintesi, del mio e del suo complesso d'inferiorità.

Direi "Non credo d'essere diverso da te. Io soffro molto a causa di come stanno le cose in questa società."⁷²²

In conclusione, è un laboratorio singolare, quello di Ugo Pirro. Da una parte, infatti, lo sceneggiatore si direbbe avvalersi spesso, per le sue pubblicazioni⁷²³, di un lavoro per la gran parte già compiuto, essendo invero suggerito da maestri del calibro di Mario Monicelli che, per il trattamento, lo scrittore tenti di «avvicinarsi allo schermo, di osservare i fatti e di analizzarli dal di dentro» e che i personaggi siano, di conseguenza, «presentati sfacciatamente, totalmente detti»⁷²⁴ e denunciino se stessi. D'altro canto, però, quasi a non voler "truffare" il lettore e nonostante il ricorso a procedure assimilabili a quelle collaudate altrove, l'autore non si premura di cassare dalle stesure il marchio di fabbrica rivelatore della natura dell'operazione: un ammiccamento che rivolto ai «diavoli» (poiché è di solito in base al trattamento che si concludono gli accordi per la produzione) genera forse possibili fraintendimenti ma immette, allo stesso tempo, nella novellizzazione *nuance* innovative.

⁷²² FCB, *Fondo Ugo Pirro*, b. 32, fasc. 320313.

⁷²³ Oltre che al caso *Jovanka*, si allude per esempio, qui, anche al romanzo *Il luogo dei delitti* (1991) nato verosimilmente da una sceneggiatura dal titolo *Avvenimenti intorno a un delitto di mafia* (la cui scaletta risalirebbe nel 1968). FCB, *Fondo Ugo Pirro*, b. 27, fasc. 27.0271.

⁷²⁴ Ugo Pirro, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino 2001, p. 97

Capitolo 3. Il business delle immagini

III.3.1. Frammenti di film tra i volumi

Più che a un capitolo, le questioni attinenti alla produzione e circolazione delle immagini tratte dai film nel mercato editoriale, potrebbero dar vita a una nuova ricerca. Ciononostante, e senza alcuna pretesa di completezza, si ritiene comunque doveroso provare a dar conto di quanto si è finora riuscito a ricostruire sull'argomento, nonché di isolare alcuni aspetti che, più prettamente connessi al business dei romanzi-film, potranno magari dar luogo ad approfondimenti futuri.

Va specificato, invero, che una simile indagine non si rivela esclusivamente complessa in quanto al riconoscimento dei soggetti coinvolti in questo genere di processi, alla comprensione delle modalità di scambio o delle procedure di «isolamento» e «ritaglio»⁷²⁵ del frammento filmico. Si tratta anche di una materia dalla pregnanza talora quasi trascurabile per quanto concerne il genere di novellizzazioni preso in esame, dato che i romanzi-film non sono di norma arricchiti da un gran numero di immagini. Vi sono infatti testi che mancano di qualsiasi riferimento fotografico alla pellicola (*La bella di Lodi*), o che recano foto di film esclusivamente in copertina (si vedano per esempio *Non uccidere, Il signor Robinson* o i numeri della collana «Ombre rosse» Bompiani). Altri volumi possono in alternativa aggiungere, dietro indicazione sul frontespizio, una media di 10-15 immagini disseminate tra le pagine o fuori testo, corredate o meno di didascalie esplicative (è il caso dei volumi editi da Lerici o del *Belpaese* di Castellano & Pipolo). Piuttosto cospicuo è, inoltre, il numero di copertine disegnate (caratterizzanti i libri *Amici miei, Gola profonda*, o le più rinomate serie Mondadori) nonché di libri recanti, al loro interno, ricalchi di inquadrature (*Sodoma e Gomorra, Cartouche*) o soluzioni ibride di disegni e fotografie (fig). Seppur il quantitativo risulta allo stato attuale delle ricerche minore, non mancano comunque i romanzi-film riccamente illustrati, assimilabili, data la rilevanza dell'apparato illustrativo, a dei veri e propri proto-cinefotoromanzi in formato volume (oltre al caso già menzionato di *4 mosche di velluto grigio*, si veda *I due nemici*).

Data la marginalità della questione, l'argomento delle immagini da pubblicarsi a corredo dei volumi viene menzionato di rado nei documenti riguardanti l'attività degli editori. Qualche traccia, seppur minima, è tuttavia reperibile ed è proprio a partire da questi ridotti indizi

⁷²⁵ Andrea Mariani, "Il cinefilo, il fotogramma e la storia del cinema", cit., p. 124.

nonché assimilando opinioni già rese note in materia, che risulta possibile perlomeno elaborare alcune ipotesi sulle pratiche maggiormente diffuse in quanto ai rapporti intrattenuti da industria cinematografica ed editoriale per il reperimento dei materiali illustrativi dei volumi.

Riflettendo, per esempio, primariamente sulla provenienza delle fotografie poste in copertina o a corredo dei romanzi, si può pensare a priori che in maniera non dissimile da quanto in auge per i cinefotoromanzi, ci si approvvigioni generalmente dal supporto originale oppure, molto più di frequente, dall'intera serie delle fotografie di scena⁷²⁶. A questi due filoni occorre perciò aggiungere l'ulteriore prassi (in auge soprattutto nell'ambito delle pubblicazioni da edicola) di ricorrere a composizioni grafiche di illustratori ingaggiati dalle case editrici. L'Atlantica Cinematografica si avvale per le copertine (non attinenti al film raccontato e incentrate di norma sulla «donna provocante») delle collaborazioni di pittori cinematografici come Nino Caroselli⁷²⁷ ed Enzo Nistri, al quale viene corrisposta la cifra di 20.000 lire a copertina⁷²⁸. Similmente, la copertina del *Sipario strappato*, romanzo di Richard Wormser pubblicato nel numero 152 del 27 ottobre 1966 all'interno della nota collana «Segretissimo» viene elaborata da Carlo Jacono: creatore arruolato da Alberto Tedeschi negli anni Cinquanta e al quale si debbono numerosissime copertine di «Gialli», «Urania» e «Segretissimo» Mondadori⁷²⁹.

Chiedendosi invece chi fossero i soggetti interpellati per l'acquisizione delle materie prime, gli interlocutori privilegiati in tal senso sembrano essere soprattutto le stesse case cinematografiche e a tal proposito è necessario dunque aggiungere una breve riflessione di natura legale. Come si ha già avuto modo di specificare, stando alla l.d.a. l'utilizzo di scene o fotogrammi a scopi pubblicitari spetta in effetti al produttore, che non può però impiegare le immagini per «separati usi commerciali» e per «fotoromanzi e fotonovelle» salvo «accordo con gli autori e attori primari»⁷³⁰. Il dettame (e le relative scappatoie legali) sono ben riassunte anche da Amedeo Giannini nella trattazione da lui elaborata di *Diritto dello spettacolo*:

⁷²⁶ Dario Reteuna, *Cinema di carta: storia fotografica del cinema italiano*, cit., p. 244. Per la distinzione tra fotogramma e film o photography stills si vedano invece Andrea Mariani, «Il cinefilo, il fotogramma e la storia del cinema», cit., p. 126 e Luisa Farinotti, Barbara Grespi, Barbara Le Maître, «Suspended Evidence: Rethinking the Photographic», in *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, n. 25, 2015, p. 13.

⁷²⁷ Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei KKK*, cit., p. 54.

⁷²⁸ Ivi, p. 66.

⁷²⁹ Per una prima panoramica di questi lavori si rimanda all'archivio <https://archiviojacono.org/> (ultima consultazione: 10 gennaio 2021) dove è riportata una cospicua parte dei suoi lavori.

⁷³⁰ Luciano Menozzi, *Diritto cinematografico*, cit., p. 79.

Il produttore può quindi far eseguire dei cartelloni anche di grande formato coi ritratti dei principali autori o interpreti [...] e diffonderli, riprodurre scene caratteristiche in forma pubblicitaria, esporre fotografie, pubblicare album di fotografie, produrre programmi illustrati, anche a pagamento [...], da utilizzarsi all'ingresso o dentro la sala delle proiezioni, ecc. Tutto ciò può fare in quanto sia in funzione dello sfruttamento cinematografico dell'opera [...]. I limiti della liceità dell'azione del produttore sono determinati dalla finalità dell'azione stessa. [...] Se, ad esempio, il successo piccante di qualche scena, di qualche atteggiamento di un interprete, lo inducesse a mettere in vendita le relative fotografie, non si potrebbe addurre che egli lo faccia per agevolare lo sfruttamento cinematografico in modo sia pure indiretto, perché egli lo farebbe per mera finalità di lucro; vende ritratti o fotografie, non fa della pubblicità per l'opera cinematografica [...].

Deve dirsi lo stesso se produce album fotografici o libretti illustrati dell'opera cinematografica, ponendoli in vendita fuori delle sale di proiezione. In queste ipotesi la finalità di mero lucro va fuori dello sfruttamento cinematografico.

Il produttore non può quindi fare che tutto ciò che è proprio dell'organizzazione tecnico-economica dello sfruttamento meramente cinematografico dell'opera. Se intende avere una maggiore libertà di azione, in modo da poter svolgere attività che solo indirettamente o mediamente possano ricondursi allo sfruttamento cinematografico deve usare la precauzione di riservarsene contrattualmente la facoltà, ma ciò che egli può fare, oltre lo sfruttamento meramente cinematografico dell'opera, può in tal caso farlo *non iure* proprio, ma in virtù della convenzione e nei limiti dei patti contrattuali con gli autori e con gli interpreti, in quanto essi, salvo diversi impegni contrattuali, hanno dato il loro contributo di autori o di esecutori per produrre una opera cinematografica, onde restano salvi i loro diritti per una diversa utilizzazione dei loro contributi e devono formare oggetto di un'espressa deroga.⁷³¹

Alla luce di ciò, la strategia messa in atto dalle case per ovviare a qualsiasi problematica giuridica, sembra consistere nella divulgazione gratuita delle fotografie alle aziende non direttamente riconducibili all'ambito pubblicitario, nonché nella generale acquisizione, a livello contrattuale, della proprietà intellettuale delle immagini. In tal merito si può invero ricordare che le clausole rinvenibili nei contratti della Vides e riguardanti la tesaurizzazione dei diritti d'autore, non compaiono esclusivamente nei documenti chiamanti in causa gli

⁷³¹Amedeo Giannini, *Il diritto dello spettacolo. Cinematografia, teatro, radiodiffusione, televisione, fonogramma, l'artista interprete*, cit., pp. 59-60.

scrittori cinematografici, intaccando queste ultime anche attori⁷³² e fotografi di scena, come per esempio Ferruccio Giudantoni, il quale nel contratto redatto per il film *Per amore... per magia...* riconosce «l'esclusiva e totale proprietà del materiale fotografico» che gli viene commissionato alla casa cinematografica⁷³³. Decisamente esplicita in tal senso è poi la postilla riportata nella scrittura privata riguardante *Il signor Robinson*, dove restano di pertinenza di Castellano, Pipolo, Corbucci e Villaggio «i diritti di pubblicare in forma narrativa, o letteraria, non cinematografica, quanto da essi per la VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A elaborato». «Tale pubblicazione» non deve quindi «sfruttare in alcun modo il materiale cinematografico e fotografico del film, che resta comunque acquisito alla VIDES»⁷³⁴.

Beninteso, come sostenuto da Menozzi nonché stando a quanto recentemente appurato da Paola Bonifazio⁷³⁵, le cautele contrattuali non annullano evidentemente del tutto la possibile insorgenza di problematiche legali. Ipotizzando tuttavia la diffusione di simili “garanzie” contrattuali, non risulta anomalo apprendere, per esempio, che Luigi Cozzi, onde approvvigionarsi delle immagini da inserire nel volume *Inteuropa-Williams* tratto da *4 mosche di velluto grigio* si sia rivolto, previa autorizzazione della Seda e pagando di tasca propria la stampa delle immagini scelte, a uno dei laboratori di sviluppo e stampa romani⁷³⁶ detentore, su concessione, dei provini delle foto della pellicola in deposito. Alla luce dell'avvenuta tesaurizzazione, trovano inoltre giustificazione alcune glosse concernenti l'apparato illustrativo dei romanzi-film e rinvenibili negli stessi volumi. Nelle prime pagine di *Laura Nuda* viene invero appuntato che le fotografie della sovraccoperta e le tavole fuori testo sono di proprietà della Documento-Film, azienda co-produttrice del film. Interessante poi è la menzione posta in apertura del volume *Menage all'italiana*, in quanto ci si premura di precisare come «le fotografie delle tavole fuori testo siano tratte dal film» e «la pubblicazione venga «autorizzata dalla Dino De Laurentiis Cinematografica»⁷³⁷

⁷³² Nel contratto stipulato invece il 18 maggio 1960 con Antonio La Rana per l'impegno a prestare la propria opera come attore, si precisa al punto 16: «Lei ci cede fin d'ora ogni e qualsiasi diritto di proprietà intellettuale che Le spetti o sia per spettarLe (anche in virtù di futuri provvedimenti) in ordine al film, e pertanto avremo, fra l'altro, il diritto di sfruttare il film da Lei interpretato in tutto il mondo, in versione originale, doppiata (potendo all'uopo e per quanto concerne le versioni in lingua straniera doppiare la Sua voce con altra), in formato normale o ridotto con qualsiasi mezzo in uso o che sia per essere in uso in avvenire; potremo inoltre sfruttare il film da Lei interpretato anche attraverso i mezzi non cinematografici, come ad es. la radio, la televisione ed i cineromanzi». Cfr. FCB, *Vides Cinematografica di Franco Cristaldi*, Contratti (1960-1963), 18 maggio 1960.

⁷³³ Ivi, Contratti (1965-1966), 25 settembre 1966.

⁷³⁴ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostuosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 12 agosto 1976.

⁷³⁵ Paola Bonifazio, *The Photoromance*, cit., p. 89.

⁷³⁶ Dario Reteuna, *Cinema di carta: storia fotografica del cinema italiano*, cit., p. 223.

⁷³⁷ Mario Testa, *Menage all'italiana*, Lericci, Milano 1966, p. 6.

responsabile appunto della produzione. Lerici interpella, tra l'altro, verosimilmente la Aymis-Films per la traduzione del romanzo tratto da *Le beau Serge* (Claude Chabrol, 1957)⁷³⁸. All'interno del *Satyricon* edito dalla ESAP si provvede invece a ringraziare la PEA Cinematografica per la gentile concessione a pubblicare alcune immagini del *Fellini. Satyricon* (Federico Fellini, 1969) e così via.

Il contatto diretto col produttore sembra insomma rappresentare una delle vie per procurarsi le fotografie, avere, in alternativa, indicazioni precise su dove reperirle e ricevere l'eventuale permesso a procedere con la pubblicazione, ma non si tratta della soluzione esclusiva. Alle volte invero ci si orienta anche verso le case di distribuzione (addette all'organizzazione del lancio del film e dunque in possesso di numerosi materiali)⁷³⁹ e subentrano, in aggiunta, dei mediatori.

III.3.2. Mercanti di film stills

Il ruolo nella filiera produttiva dei cinefotoromanzi di mediatori responsabili di girare «per le produzioni o le distribuzioni» onde acquisire «diritti del film»⁷⁴⁰ e altri materiali riguardanti le pellicole da proporre alle case editrici ha dato sovente adito, in ambito speculativo, a qualche sospetto. Afferma per esempio Jan Baetens circa l'ortodossia e la legittimità della prassi:

la politica italiana di subappalto - nel senso che i contratti con il produttore o il distributore del film erano gestiti non dall'editore della rivista ma dal libero professionista che materialmente realizzava il fotoromanzo - non si basava su un quadro giuridico fisso. In molti casi, tutto sembra essere stato regolato da contatti personali, e l'improvvisazione deve essere stata prevalente.⁷⁴¹

Per la circolazione delle immagini nel mercato librario la situazione non si presenta in alcuni casi troppo differente. Sebbene però le fotografie di film si perdano, per certi versi, nelle maglie della filiera cinematografica anche in tempi più recenti, non sembra del tutto lecito definire suddette operazioni come arbitrarie. Significativo in tal senso, è per esempio il giro

⁷³⁸ Robert Marsan, *Il bel Sergio*, Lerici, Milano 1961, p. 7.

⁷³⁹ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 44.

⁷⁴⁰ Michele Mercuri, "Confidenze di un addetto ai lavori", cit., pp. 212-220.

⁷⁴¹ Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019, p. 29, trad. dell'autore.

di *film stills* compiuto da Erich Linder, il quale, tra l'altro, si trova più di una volta coinvolto in simili trasferimenti⁷⁴². Per l'edizione italiana della *novelization* di *Ultimo tango* e adoperando l'illustrazione come leva di vendita per i diritti di traduzione il *middleman* avanza tra l'altro un quesito di tutto interesse per quanto più preme appurare in questa sede:

Bompiani vorrà illustrare il libro abbastanza abbondantemente; è ovvio che dovranno ottenere le fotografie gratuitamente, ma è importante sapere a chi rivolgersi in questo paese per ottenere delle fotografie. Da quanto ho capito, la loro selezione cercherà di trovare una media tra fotografie ordinarie e fotografie erotiche: la selezione a loro disposizione deve quindi essere la più ampia possibile.⁷⁴³

È dunque la Scott Meredith Literary Agency a inviare una prima selezione di «*stills*» del film che Linder provvede a sua volta a inoltrare a Garzanti e nella lettera che correda il plico, Linder si premura anche di segnalare a Paola Dalai della possibilità di rivolgersi ai distributori del film bertolucciano⁷⁴⁴. Al di là, infatti, degli scambi di materiali tra intermediari e case editrici, che si direbbero vigere soprattutto in luogo di traduzioni vengono verosimilmente interpellati per simili approvvigionamenti proprio i distributori delle pellicole.

Sintomatiche a tal proposito sono infatti le richieste di immagini conservate tra i documenti prodotti dall'Ufficio stampa e pubblicità Cineriz per il film *Viva l'Italia*. Il 31 ottobre 1962, nello specifico, l'amministratore delegato della romana E.P.S. Edizioni per la Stampa scrive alla Cineriz:

Un nostro cliente desidererebbe illustrare una sua prossima edizione di un libro sulla spedizione dei Mille con fotografie tratte dal film di Vostra produzione "Viva l'Italia". Egli avrebbe bisogno di quattro fotografie a colori e quattro bianchi e neri. Naturalmente, perché egli possa effettuarne una scelta, sarebbe opportuno sottoporgliene un numero maggiore.

L'Editore in questione si impegna, naturalmente, a citare il film nell'indice.

Vi saremo grati se vorrete cortesemente, qualora siate d'accordo, consegnare al nostro incaricato signor Anton Mario Macchi le fotografie di cui sopra.

⁷⁴² Nell'asserire ciò ci si riferisce, in particolare, a una precisazione riportata in una missiva di Maud Muller (a capo dell'Ufficio Stampa della CEIAD) in merito alla pubblicazione degli articoli redatti da Irwin Shaw sul film *Amore alla francese*. Muller si rende infatti disponibile per l'eventuale materiale fotografico richiesto. Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1963, b. 24, fasc. 12, 30 settembre 1963.

⁷⁴³ Ivi, Serie 1973, b. 21, fasc. 2, 7 febbraio 1973.

⁷⁴⁴ Ivi, Serie 1973, b. 13, fasc. 1, 2 aprile 1973.

Le fotografie non impiegate Vi saranno restituite entro brevissimo tempo.⁷⁴⁵

Il giornalista pubblicista Mario Congedo invia, inoltre, nell'aprile dello stesso anno una missiva simile a nome dei "servizi giornalistici" del centro editoriale meridionale:

Siamo lieti di comunicare con la presente, che nel quadro della nostra collaborazione ad una diffusa rivista per ragazzi interamente a colori, in concomitanza con la celebrazione del Centenario dell'Unità, abbiamo in preparazione la presentazione del Vs. Film:

"VIVA L'ITALIA" di Rossellini.

A tal uopo ci permettiamo chiedere l'indispensabile collaborazione di codesto On/le Ufficio Stampa per ottenere oltre ad opuscoli illustrativi del film, una serie di almeno N° 7 fotocolors, tenendo conto della particolare destinazione di integrazione scolastica della Rivista.

Il materiale va inteso a titolo di prestito e potrà essere restituito non appena esperite le selezioni: a richiesta sarà versata immediata cauzione.

In attesa di un cortese quanto urgente riscontro siamo lieti dell'occasione per formulare i sensi della nostra stima più cordiale.⁷⁴⁶

Congedo, dunque, richiede a monte una selezione delle immagini che tenga conto del target della pubblicazione e, in maniera analoga a quanto si verifica in passato tra major come la Metro Goldwin Mayer ed editori come Sonzogno, Aurora, Bompiani e Bietti, le case cinematografiche si dimostrano piuttosto disponibili a divulgare gratuitamente le immagini in loro possesso⁷⁴⁷. Tra le due industrie però si interpongono plausibilmente anche dei soggetti o delle aziende responsabili dei "servizi" di mediazione e in grado, potenzialmente, di deviare le sorti delle fotografie diffuse. A fornire ulteriori dettagli sull'argomento è ancora una volta Luigi Cozzi, trovatosi in gioventù a praticare una simile professione dopo aver conosciuto il "mercante di immagini" Domenico Laminafra:

veniva a Roma per quattro/cinque giorni e girava gli uffici stampa delle case cinematografiche. Si era specializzato sulla vendita delle foto sexy, si faceva cioè dare le foto dagli uffici stampa gratuitamente per poi rivenderle agli editori. Ha fatto così il

⁷⁴⁵ CSC, *Cineriz*, Viva l'Italia (Materiale documentario 1960-1962), 31 ottobre 1962.

⁷⁴⁶ Ivi, 19 aprile 1961; Stando a un appunto riportato a matita sulla missiva, la Cineriz invierà 7 fotocolors e 10 "bianco e nero" del film di Rossellini.

⁷⁴⁷ Sull'argomento si vedano Marta Sironi, *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Edizioni Unicopli, Milano 2019, pp. 206-223 e Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, cit.

suo business; il suo salotto era pieno di foto accatastate che per lui non erano di grande valore, erano prodotti.⁷⁴⁸

Rispetto a quanto rinvenuto presso l'archivio della Cineriz ciò potrebbe risultare forse fuorviante ma, come precisa il regista-sceneggiatore, le fotografie "sexy" raccolte da Laminafra provengono il più delle volte da pellicole insospettabili⁷⁴⁹. Non ha, inoltre, alcuna particolare "specializzazione" lo stesso Cozzi quando svolge il medesimo incarico recandosi presso gli uffici stampa delle case («se li avevano»)⁷⁵⁰ o direttamente nelle case di produzione. Ciò che ricorda sulla mansione da lui svolta si rivela essere per giunta altrettanto rilevante: accade infatti non solo che talora le case richiedano in realtà un corrispettivo per le fotografie e che dunque il regime gratuito dell'acquisizione venga meno, cosa avvalorata anche da altri soggetti intervistati come Bruno Modugno⁷⁵¹. Le immagini distribuite corrispondono, stando a quanto dichiara il regista-sceneggiatore, di norma a quelle del corredo pubblicitario della pellicola: «erano quelle delle fotobuste – avevano anche le trame se non ricordo male – e dei pressbook»⁷⁵².

III.3.3. Fratello Mare: favola iconica preannunciata

Ma chi sceglieva e in base a quali criteri le scene da trarre dal film e da trasporre in cartolina? Se si considera l'efficacia narrativa che queste scene continuano ad avere ancora oggi, dobbiamo convenire che queste scelte non furono banali.⁷⁵³

L'affermazione di Luigi Cozzi posta provocatoriamente in chiusura del precedente paragrafo e allusiva di una possibile coincidenza tra le fotografie che costituiscono i vari paratesti cinematografici, richiede, come si può dedurre, una discussione assai più articolata nonché verifiche ulteriori e il quesito sollevato da Matilde Tortora sulle *Serie cinematografiche* degli anni Dieci offre alcuni spunti per provare ad affrontare la questione. Il richiamo alle cartoline, *in primis*, rimanda a quanto ha ben spiegato Augusto Sainati circa la «galassia di

⁷⁴⁸ Luigi Cozzi, *Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*, cit.

⁷⁴⁹ E dunque avvalendosi sempre alla duplice strategia del corvo e d'intrattenimento di cui asserisce Fausto Colombo, in *Idem, La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, cit., p. 255.

⁷⁵⁰ Luigi Cozzi, *Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*, cit.

⁷⁵¹ Nonché in merito alle fotografie del volume *Il dio sotto la pelle*. Cfr. Bruno Modugno, *Intervista rilasciata il 21 maggio 2020*.

⁷⁵² Luigi Cozzi, *Intervista rilasciata il 30 luglio 2021*, cit.

⁷⁵³ Matilde Tortora, "Lo schermo in tasca", in *Bianco e nero*, n. 548, 2004, p. 114.

materiali figurativi che costituiscono l'iconosfera del paratesto filmico». «Malgrado alcune rilevanti assonanze interne» questi ultimi «sembrano adottare strategie narrativizzanti di diverso tipo»⁷⁵⁴. Detto altrimenti e come si può intuire pensando alla selezione preventiva richiesta da Congedo alla Cineriz, la divulgazione delle fotografie cinematografiche è verosimilmente tutt'altro che indiscriminata nei casi presi in esame. Sebbene attinente a un progetto particolare (e si tratti cioè di fotografie parzialmente scattate *ad hoc* per un libro fotografico), si prenda comunque a titolo esemplificativo quanto chiarito da Rinaudo a Cristaldi in merito alle immagini che illustrano il volume edito da Lerici *Claudia Cardinale* (Alberto Moravia, 1962):

Queste sono le foto di Pinna, fatte in “supplemento d'istruttoria” per il libro di Moravia. Non sono favolose?

Claudia ed io abbiamo provveduto ad una scelta accuratissima. Noterà che le fotografie sono divise in tre gruppi: quelle col “no”, che non vengono mandate a Lerici; quelle col “si” che – non solo gli vengono mandate – ma anche raccomandate, perché sono quelle che preferiamo; e quelle che vanno bene e gli mandiamo per consentirgli maggiore possibilità di scelta.

Un dubbio espressoci da Blanche ci induce a rimettere a Lei ogni decisione sul soggetto scollato, che Blanche – appunto – trova “troppo” scollato. Se lei condivide quest'opinione, ovviamente non lo mandiamo. Claudia ed io, però, la pregheremmo umilmente di soffermare la sua attenzione proprio sulla foto scollata, non sulle altre. Ci abbiamo lavorato molto per sceglierle e – se dovessimo rimetterle tutte in discussione forse perderemmo un sacco di tempo per fare piccole modifiche tra foto assai simili.

Grazie.⁷⁵⁵

Riadattando quanto recentemente sostenuto da Andrea Mariani in merito ai fotogrammi su rivista (ossia sui *frame* appartenenti alle sequenze dei film e non, quindi, sulle fotografie di scena impiegate per finalità promozionali), anche le immagini tra le pagine dei romanzi-film incorporano, inoltre, «significativamente un'istanza originale, che si rivela in una relazione produttiva tra il medium cinematografico»⁷⁵⁶ e l'industria editoriale. Oltre a quanto riferito da Cozzi sulla “riattivazione” dei *photography stills* più piccanti rilasciati dalle case

⁷⁵⁴ Augusto Sainati, “La novellizzazione nelle fotografie pubblicitarie: l'esempio Pathé”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film*, cit., p. 273.

⁷⁵⁵ FCB, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi 1956-1986, 12 ottobre 1962. Il libro reca un'intervista di Moravia e le fotografie di Chiara Samugheo, Carlo Cisventi e Tazio Secchiaroli, cfr. Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia*, cit., p. 85.

⁷⁵⁶ Andrea Mariani, “Il cinefilo, il fotogramma e la storia del cinema”, cit., p. 127.

cinematografiche, è soprattutto il caso del volume *Fratello mare* a dare adito a simili supposizioni.

Tratto dal documentario omonimo del 1975 diretto da Folco Quilici e indirizzato prevalentemente al giovane pubblico, il racconto viene pubblicato nello stesso anno da un'azienda leader dell'editoria per ragazzi, la Emme Edizioni, ed elaborato (“ufficialmente”)⁷⁵⁷ dall'illustratore e scrittore per l'infanzia Pinin Carpi. Tralasciando il discorso prettamente ecologico nonché il rimando al presente polinesiano dilaniato dal turismo di massa, la storia s'incentra esclusivamente sulla favola di Atai, e assume le fattezze di un breve romanzo di formazione del «bambino polinesiano fratello del mare»⁷⁵⁸ narrato in terza persona. Il volume, dalle vesti editoriali prestigiose, si presenta quindi riccamente illustrato: in copertina vi è riportata una foto aerea delle isole polinesiane mentre 44 immagini monocromatiche analogamente estrapolate dal film e stampate sotto o sopra le poche righe di testo o su tutta la facciata si susseguono nel volume.

In linea con la storia narrata, la prima fotografia mostra il piccolo Atai che cammina controluce in riva al mare. A questa seguono poi immagini della quotidianità polinesiana, – e dunque degli uomini alle prese con i vari lavori tra le capanne costruite sull'acqua oppure intenti a raccogliere, arrampicati sulle alte palme, le grandi noci di cocco. Nelle pagine successive vengono quindi ospitate le fotografie che mostrano le attività giocose di Atai e così via. Rispetto a ciò, e riprendendo le parole di Sainati si può sostenere che, disposte una di seguito all'altra, le immagini del documentario di Quilici sostanzialmente «impongono una storia». Il volume propone infatti la ripresa dei vari quadri del documentario che vengono, più che altro, “riletti” dalla didascalica narrazione di Carpi. *Fratello mare* assume, in altre parole, i connotati di quella che lo studioso chiama «novellizzazione iconica: un processo di riscrittura narrativa» dove l'immagine sembra essere «“colmata dalla didascalia” quasi de-iconizzata nel suo ridotto potere di evocazione di un'integrazione spettatoriale»: «fungendo in un certo senso da *voice over* sopra l'immagine, la didascalia conferisce a quest'ultima uno statuto essenzialmente assertivo»⁷⁵⁹. Onde chiarire almeno la natura strategica *top driven* di queste immagini è opportuno però portare all'attenzione un opuscolo rinvenibile tra i materiali prodotti a corredo pubblicitario del film: un libello credibilmente demandato dai produttori del documentario con la funzione analoga di «rendere il film presente, di assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo “consumo”» e

⁷⁵⁷ Alcune notizie sulle attività dell'autore si trovano nel volume *Pinin Carpi. Labirinti di storie*, Liceo Artistico A. Frattini, Varese 2002.

⁷⁵⁸ Pinin Carpi, *Fratello Mare*, Emme Edizioni, Milano 1975, p. 4.

⁷⁵⁹ Augusto Sainati, “La novellizzazione nelle fotografie pubblicitarie”, cit., p. 276.

che prevede tra i suoi destinatari privilegiati «critici, recensori e addetti alla pubblicità»⁷⁶⁰. Conservato tra i lasciti di Folco Quilici al Centro Sperimentale di Cinematografia il pressbook di *Fratello mare* ha l'aspetto di una *brochure* decisamente elegante. Non diversamente, infatti, dalle altre “pubblicazioni di servizio” – che risultano essere, come nota Elena Mosconi, piuttosto variegata in quanto a «tipologie, formati, grafica e schemi compositivi» – ⁷⁶¹, l'opuscolo in questione, di formato orizzontale, reca al suo interno un numero piuttosto limitato di epiteti ossia esclusivamente i dati tecnici del documentario e, nell'ultima pagina, la sinossi della pellicola. Sono, al contrario, almeno una cinquantina e di grandezze differenti i *photography stills* presenti. I più grandi, a colori, occupano l'intera facciata del pieghevole mentre le fotografie in bianco e nero sono stampate in pagine di formato dimezzato, cosa che crea, nella sovrapposizione, un semplificato effetto *flap book*. Si direbbe dunque essere dissolta proprio in questo elementare e frammentario gioco di monocromie e colori la bozza della favola iconica di *Fratello Mare*. Tra i *film stills* in bianco e nero sono infatti ravvisabili, sebbene in un ordine che non si attiene alla trama del documentario, una decina di immagini che compaiono nel volume mentre le restanti fotografie, leggermente differenti per esempio nelle pose dei personaggi, fanno comunque riferimento agli stessi momenti della pellicola diretta da Quilici.

Alla luce di ciò, e rispetto all'interrogativo con cui si è aperto il presente paragrafo riguardante l'ipotetico responsabile delle scelte illustrative dei romanzi-film, si può quindi pensare essersi verificato, per il volumetto Emme, quanto accaduto per le fotografie di *Last tango in Paris* (e la Scott Meredith Agency non casualmente asserisce di “*stills*”) ovvero che sia stata inoltrata all'editore una selezione di immagini non dissimile da quella che arricchisce il *pressbook*, segnalando inoltre presente la possibilità di richiedere, al bisogno, immagini ulteriori.

Quella che, a conti fatti, può essere essenzialmente reputata (per richiamarsi nuovamente a quanto nota Mariani e considerando il potenziale lettore-spettatore) fondamentalmente un'iniziativa di «educazione visiva [...] alla costruzione, alla postura e alla disposizione dello sguardo» del giovane pubblico, nel caso del racconto di *Fratello mare*, prevede dunque un ridotto margine di manovra per coloro che agiscono nella fase della mediazione editoriale, essendo questa parzialmente “predisposta” sin dalle fasi di produzione del film. Qualcosa di simile, tra l'altro si potrebbe sostenere anche in merito al racconto di formazione elaborato

⁷⁶⁰ Elena Mosconi, “Segnali d'autore nel press-book cinematografico”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film*, cit., p. 338. In quanto al pressbook si veda inoltre della stessa autrice, “Le frange del film: i press-book”, in Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, *Pressbook*, Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini, Roma 2004, pp. 11-21.

⁷⁶¹ Elena Mosconi, “Segnali d'autore nel press-book cinematografica”, cit., p. 338.

da Pinin Carpi, essendo lo spunto della riduzione (nonché una certa dose di retorica) implicito nella sinossi del *pressbook*:

Il ragazzo cerca, come e quanto può, di rimanere ragazzo, con i giochi, le fantasie, la serena incoscienza... Ma se è possibile vincere la tempesta, uccidere il pescecane, sopravvivere alla fame e alla sete, non è possibile vincere il tempo, l'età che passa, la realtà che si presenta dura e ferma come una roccia di corallo.

Il ragazzo cresce suo malgrado. E infine la morte del capofamiglia – la morte oscura e silenziosa del pescatore di perle che rimane soffocato negli abissi marini – lo scaglia nella vita con un grido di dolore. Da quel momento l'età non ha più importanza: egli è cresciuto, è responsabile, è uomo!

È probabilmente forse inutile tuttavia specificare che, lungi dall'adeguarsi dall'ordine «del potere, della legge e della Storia» il giovane spettatore, seppur alcuni anni dopo l'uscita del film, dimostra di poter comunque operare una diversa riattivazione delle immagini. Nei disegni che compongono la coloratissima versione di *Fratello mare rifatto da noi bimbi di montagna* (sorta di proto-fumetto spettatoriale giunto nelle redazioni RAI nell'ambito dell'iniziativa “Folco da vedere”), il vecchio Atai, invero, si siede e, con lo sguardo rivolto verso il pubblico presente in sala, incomincia ancora una volta il racconto della propria infanzia⁷⁶².

III.3.4. *Ri-copertinature*

Avendo provveduto a delineare alcune ipotesi circa le principali pratiche che regolano la circolazione delle immagini tratte da film da pubblicarsi a corredo delle novellizzazioni, è inevitabile, a questo punto, imbattersi sulla «vexata quaestio»⁷⁶³ delle copertine. Sin dagli esordi del fenomeno, infatti, questo tipo di peritesto editoriale, nonché «il luogo del marchio» dove, similmente a quanto accade nel frontespizio, sono riportate le indicazioni editoriali e autoriali (il nome o pseudonimo dell'autore, il titolo dell'opera, il nome o la

⁷⁶² La novellizzazione spettatoriale è conservata presso il Fondo Folco Quilici del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

⁷⁶³ Elisa Mandelli, Valentina Re, “Le donne in copertina “vanno”: Cinema nuovo e le attrici italiane (1952-1958)”, in *Arabeschi*, n. 10, 2017. In quanto alle copertine si vedano inoltre: *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2014 e Giovanna Zaganelli, “Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale”, in *Arabeschi*, n. 1, 2013, pp. 197-207. Circa, infine, al caso specifico dei cineromanzi cfr. Giuliana Galvagno, “Il mio corpo ti appartiene”, cit.

ragione sociale e/o la sigla e/o l'emblema dell'editore ecc.)⁷⁶⁴ presenta «illustrazioni specifiche» che fanno leva (e incentivano) l'impianto divistico secondo le note dinamiche descritte da Edgar Morin. Come nota invero Giuliana Galvagno, già le copertine dei primi cineracconti degli anni Trenta si contraddistinguono per deviare, in linea con una sorta di «liturgia stellare» l'attenzione dal film al ritratto del divo o della diva, che viene enfatizzato nei peritesti secondo «pattern di rappresentazione» reiterati, tra l'altro, anche in prodotti editoriali di natura differente. Non si è, però, qui intenzionati a intessere una disamina approfondita delle copertine dei romanzi-film, poiché sia nei casi di illustrazioni che di fotografie queste ultime non presentano tutto sommato particolari differenze rispetto a quanto si è rilevato per le pubblicazioni più prestigiose o recenti in ambito speculativo. L'orientamento generale è infatti assimilabile con quanto Galvagno, per esempio, riscontra sulle novellizzazioni edite all'interno della collana «Il Romanzo del giorno» (1942-?), le quali si contraddistinguono di norma per una grafica «semplice ed elegante» e prevedono, come nel caso di *Catene invisibili*, un'immagine in bianco e nero su sfondo colorato accompagnata da pochi altri elementi⁷⁶⁵. La complessiva raffinazione dei peritesti che impreziosiscono il mercato librario, non sembra comportare, in altre parole, il mancato ricorso agli elementi che contraddistinguono le copertine delle collane più popolari. L'attenzione rivolta ai divi può comunque manifestarsi secondo schemi di rappresentazione noti (e si vedano, in particolare, le illustrazioni che ritraggono la coppia Cardinale-Belmondo o il premuroso e melodrammatico abbraccio di Stewart Granger e Anouk Aimée stampate nelle sovraccoperte dei «Grandi Romanzi del Cinema» F. M., o per mezzo «dell'assenza di elementi che rimandino al film o alla sua ambientazione» (come nella copertina del romanzo *I due nemici*, dove Alberto Sordi si distacca, a mezza figura e con un'espressione fiera, da uno sfondo interamente bianco). Analogamente a quanto accade nei cineromanzi successivi all'epoca d'oro del genere, i peritesti delle pubblicazioni più recenti (ossia le copertine dei romanzi-film *I bari*, *Laura Nuda*, *Menage all'italiana*, *La grande abbuffata*, *La proprietà non è più un furto*, *Romanzo popolare*, i «KKK» ecc.) puntano inoltre sull'erotizzazione del soggetto e non ci si astiene, inoltre, nemmeno dall'impiegare, per incorniciare le illustrazioni, elementi grafici che ricordano la pellicola cinematografica (elemento in auge per esempio nelle pubblicazioni della collana «Ombre rosse»).

Parimenti, potrebbe probabilmente risultare poco proficuo anche soffermarsi a ragionare sui soggetti chiamati in causa in questo *step* della produzione, nonostante vada precisato che tra

⁷⁶⁴ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 24-25.

⁷⁶⁵ Giuliana Galvagno, «Il mio corpo ti appartiene», cit., p. 201.

i grafici chiamati a gestire «la regia visiva dell'intera veste editoriale» dei romanzi-film e fra gli illustratori di copertina a cui spetta di «scegliere, suggerire, realizzare la tipologia di immagine da sistemare negli spazi liberi dalle scritte»⁷⁶⁶ compaiano talvolta personalità di spicco come Giulio Confalonieri e Ilio Negri (per la serie Lerici)⁷⁶⁷ o pittori cinematografici (come si ha avuto modo di appurare, per esempio, analizzando la collana dei «KKK»). Di maggiore interesse risultano invece le prassi che ruotano attorno alle “ri-copertature” ossia a quei casi in cui l'illustrazione pensata e/o stampata inizialmente nel peritesto originale viene, per varie ragioni, modificata: una trasformazione che, sotto varie forme, si presenta di frequente nell'iter produttivo dei romanzi-film e che, date le peculiarità del genere offre numerosi spunti di riflessione.

Passando infatti al vaglio la documentazione rinvenuta fino a questo momento sembra che le prassi di ri-copertatura siano almeno di tre tipologie. La prima nello specifico si direbbe consistere nella variazione della fotografia tratta dal film per ragioni di censura⁷⁶⁸. Similmente a quanto accade per l'edizione italiana del saggio scritto da Simone de Beauvoir su Brigitte Bardot (1960) – volumetto che viene ritirato dal commercio e riedito due anni dopo con «una copertina spiritualmente blu anziché emotivamente arancione»⁷⁶⁹ –, il viraggio in rosso della fotografia estrapolata dal film *Peccatori in blue-jeans* (*Les tricheurs*, Marcel Carné 1958) viene sostituito con un più languido bianco e nero nella ristampa della traduzione della novelizzazione *I bari*, scritta da Françoise D'Eaubonne ed edita (su progetto grafico di Confalonieri e Negri), due anni dopo da Lerici Editore. Altrettanto significativo poi è il caso della copertina italiana di *Last tango in Paris* di Alley per la quale si opta di non ricorrere al famoso *film still* dei due amanti avviluppati durante l'atto sessuale (ed è verosimilmente solo Garzanti a operare – tra l'altro senza i risultati sperati – una simile scelta)⁷⁷⁰ e di puntare, semmai, sulla parte drammatica della pellicola onde precauzionalmente «smitizzare quella erotico sessuale»⁷⁷¹. La copertina bianca col titolo incasellato in caratteri verdi all'interno di un riquadro viene quindi sigillata da un

⁷⁶⁶ Giuliana Galvagno, “Il mio corpo ti appartiene”, cit., p. 201.

⁷⁶⁷ Per un primo approfondimento sui lavori dei due autori presso la Lerici cfr. Mauro Chiabrando, “La forma moderna. Dal progetto grafico al libro di cultura: Ilio Negri e le edizioni Lerici”, *Charta*, n. 110, luglio-agosto 2010.

⁷⁶⁸ In merito alla censura libraria cfr. *Inchiostro proibito: libri censurati nell'Italia contemporanea*, Edizioni di Santa Caterina, Pavia 2012.

⁷⁶⁹ Il caso è indagato da Gabriella Baptist, “Censura per Venere. L'edizione italiana del saggio di Brigitte Bardot”, *Kainos*, n. 8, 2008, <http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/DeBeauvoirBardot.html> (ultima consultazione: 8 gennaio 2021).

⁷⁷⁰ Cfr. la notizia “Sequestrato il romanzo *Ultimo tango a Parigi*”, cit., p. 8

⁷⁷¹ Andrea Minuz, Silvia Vacirca, “69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta”, *Cinergie* n. 5, 2014, p. 117.

melodrammatico *casqué* di Jean tra le braccia di Paul, selezionato *ad hoc* per la sovraccoperta.

L'esempio di *Ultimo tango*, tuttavia, dà modo di riflettere anche sul secondo tipo di ricopertature isolabili, che possono essere definite come "identitarie" essendo queste ultime riconducibili a operazioni finalizzate a conseguire il riconoscimento da parte del lettore della casa editrice. Come ricorda invero Federica Orsi esaminando l'attività dell'illustratore Bruno Munari per conto dell'Einaudi, la copertina non deve esclusivamente essere un «piccolo manifesto» ideato allo scopo di «comunicare all'osservatore che, in quel libro, c'è qualcosa di interessante per lui» ma deve anche «rispondere all'immagine che il lettore ha della casa editrice stessa»⁷⁷². Per la copertina del romanzo *La bella di Lodi* (romanzo pubblicato nella collana «Supercoralli» Einaudi nel 1972), per esempio, Arbasino interpella il fotografo di scena del film diretto da Mario Missiroli (1963), Angelo Novi: «fra i suoi materiali vorrei tirar fuori una Sandrelli molto bella e significativa»⁷⁷³. Forse sono sopraggiunte problematiche legali, oppure, molto più probabilmente, la figura di una «donna moderna» degli anni Sessanta, con «cappelli ossigenati e raccolti in una corta coda di cavallo, abiti di sartoria, tono di voce autoritario con gli uomini al suo servizio»⁷⁷⁴, non deve essere parso in linea con «l'essenzialità» e la «semplicità» del «bianco della tradizione»⁷⁷⁵. Il volume viene, infatti, in ultima istanza pubblicato con l'illustrazione in sovraccoperta del più raffinato (ma non privo di connotazioni cinematografiche e sensuali) *Primo piano labbra* di Pino Pascali (1965).

Analogamente, la già menzionata illustrazione di Carlo Jacono elaborata per l'albo «Segretissimo» tratto dal *Sipario strappato* sembra similmente a quanto accade per le altre immagini di film dipinte nelle copertine delle collane tascabili Mondadori, privare l'immagine prescelta per l'edizione originaria anglofona di qualcosa di hitchcockiano. Una variante anomala, infine, di questo genere di ri-confezionamenti compiuta internamente alla casa editrice è la proposta di stampare in copertina del *Romanzo Popolare* Bompiani *Il quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907). Essendo tuttavia previsto per

⁷⁷² Federica Orsi, "Complicare è facile, semplificare difficile. Bruno Munari e la grafica di Casa Einaudi", in *Storie in copertina*, cit., p. 23.

⁷⁷³ AST, *Fondo Giulio Einaudi Editore*, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, marzo 7, 1 gennaio 1972.

⁷⁷⁴ Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 290

⁷⁷⁵ Matteo Giorgi, "Una mano di bianco. Percorso nella grafica dei tascabili Einaudi", in *Storie in copertina*, cit., p. 169.

contratto l'approvazione dell'illustrazione da porre sul peritesto da parte di Age, Scarpelli e Monicelli⁷⁷⁶, si può intuire quale sia stata la scelta finale.

Quest'ultima oscillazione tra non film e film, permette tuttavia di asserire dell'ultima tipologia di ri-copertature che, rilevate anche nell'ambito della produzione di periodici, nonostante siano messe in atto da aziende attive nel campo editoriale, si profilano maggiormente assimilabili a delle prassi *bottom-up*. Pubblicato dalla romana ESAP, come confermato dal direttore editoriale della serie «Romanzi da films di successo», il romanzo-film *Una ragazza di Praga* di Sergio Pastore viene divulgato in due differenti edizioni. La prima reca in copertina l'immagine impiegata per la locandina del film (facendo tra l'altro tornare alla mente quanto detto da Cozzi sulla distribuzione dei materiali pubblicitari) mentre la seconda, edita tra l'altro col titolo *Donna da lupi*, prevede una foto dell'attrice Jeannette Len che, discostandosi da un albero il cui tronco le nasconde un seno, è completamente denudata.

Avendo, con quest'ultimo esempio, reso noto quanto si è potuto in generale sulle prassi delle ri-copertature dei romanzi film è lecito dunque chiedersi: che valore dare a simili iniziative? Guardando allo studio di Giovanna Zanganelli, la quale si premura di spendere alcune considerazioni sullo spazio planare caratterizzante le varie edizioni che si susseguono negli anni di *Lolita* (Nabokov, 1955) nonché sui rapporti intessuti tra le copertine e il film di Stanley Kubrick (1962), simili oscillazioni che da “centrifughe” (quando «la dialogicità intertestuale trova una resa immediata in copertina con il rinvio a una immagine conosciuta»)⁷⁷⁷ divengono “centripete” (ossia «un ulteriore modo a cui affidare e comunicare il romanzo»)⁷⁷⁸ sembrano rimandare, in ultima istanza, a dinamiche già acquisite.

Argomentando la sua idea di «dispositivo come assemblaggio» e cioè come «complesso eterogeneo di elementi che si combinano e si ricombinano senza tregua, con un soggetto sempre teso tra il non essere più e il provare a essere altro» Francesco Casetti vede nella «profanazione» e «risacralizzazione» del cinema due facce della stessa medaglia:

Poteva morire – perché assorbito da altri dispositivi, perché mancante di pezzi necessari.

Ritorna tra noi – ma grazie alla nostra azione, grazie a una sfida e a un re-impadronimento.

⁷⁷⁶ FCS, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 6473, fasc. ACEB, 21 dicembre 1973.

⁷⁷⁷ Giovanna Zanganelli, “Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità, cit., p. 204.

⁷⁷⁸ Ivi, p. 205.

Nel 2002 Adelphi pubblica una riedizione del romanzo di Arbasino *La bella di Lodi*. In copertina, Stefania Sandrelli, fotografata in una posa sensuale, sorride audacemente al lettore-spettatore davanti alla sua bianca decapottabile: «cinema, non-più-cinema, e nuovamente cinema, sono configurazioni che si danno continuamente la mano».⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ Francesco Casetti, “La questione del dispositivo”, *Fata morgana*, n. 20, 2013, p. 30.

Conclusioni

Concentrandosi su una peculiare e negletta forma di novellizzazione, i romanzi-film pubblicati in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, il presente studio si è posto l'obiettivo di indagare questo genere di volumi da un punto di vista produttivo. A causa delle poche fonti disponibili, non esistono infatti a oggi indagini sistematiche sui cineracconti e affini da un punto di vista industriale: poco o nulla sappiamo sui rapporti tra editoria e case cinematografiche in questo specifico ambito, sulla regolazione dei diritti, sull'ideazione e la realizzazione di questi prodotti di ampia diffusione (e dunque, possiamo supporre, di un certo portato economico) e sulle figure professionali incaricate di pensarli e crearli. Tranne che per qualche rara testimonianza degli addetti ai lavori, queste pratiche, in parte oscure o non del tutto istituzionalizzate, continuano, ancor oggi, a restare all'ombra del grande schermo.

Essendo, dunque, intenzionati a fornire perlomeno qualche risposta a simili interrogativi e nella convinzione, inoltre, che la novellizzazione-libro, originata da un *iter* realizzativo più complesso rispetto a quello dei cineracconti pubblicati sulle riviste, potesse concorrere a conseguire un qualche risultato in materia, si è scelto di intraprendere un percorso per certi versi inedito.

La graduale emersione del *corpus*, costruito grazie a un lavoro di mappatura (condotto su tipologie eterogenee di cataloghi, bollettini nonché su fondi archivistici pubblici, privati e digitali), ha dischiuso un'ampia gamma di dati, con tutto ciò che ne consegue in quanto ai possibili archivi o alle memorie orali da interrogare: autori, traduttori, curatori dei romanzi-film; soggettisti, sceneggiatori, registi delle pellicole da cui vengono tratti i volumi; case editrici responsabili della divulgazione dei testi, produttori cinematografici a cui si deve la realizzazione delle pellicole e distributori. Da dove cominciare?

Onde tentare di svegliare, nel suo timbro più autentico, «la voce dell'editore»⁷⁸⁰ (e quella dei suoi collaboratori interni ed esterni alla casa editrice) ci si è concentrati primariamente sui posseduti degli archivi editoriali del Novecento. Custodendo i materiali di persone o imprese che hanno operato, o che continuano attualmente a operare nel settore dell'editoria, presso centri universitari, fondazioni private, archivi di Stato, biblioteche o gli stessi soggetti produttori, e recando al loro interno «enormi quantità di documenti relativi ai singoli libri [...] ai testi in essi contenuti, oppure relativi a riviste letterarie e ad altri progetti individuali

⁷⁸⁰ Tommaso Munari, *Scelte culturali, decisioni editoriali*, cit., p. 23.

o collettivi»⁷⁸¹ questi contenitori, alla luce del percorso compiuto, si sono dimostrati essere un formidabile ausilio per la ricerca.

A dire il vero, va specificato che i materiali eterogenei preservati in questi fondi sono risultati, in prima istanza, apparentemente non proficui per uno studio di argomento cinematografico, trattandosi sostanzialmente di documenti tecnici come contratti, rendiconti, tirature, schede tecniche, piani editoriali, pareri di lettura, materiali redazionali o di carteggi: la categoria più prolifica e in voga degli archivi editoriali. L'idea di effettuare delle consultazioni mirate facenti perno sulle informazioni estrapolate dal *corpus* di romanzi-film al fine di non smarrirsi, per esempio, tra le corrispondenze commerciali di aziende come l'Agenzia Letteraria Internazionale (il cui archivio consta di 1909 faldoni) si è rivelata conseguentemente proficua. Altrettanto valida per questi studi è risultata inoltre l'ottica dei «casi paradigmatici», un approccio che, guardando all'insieme delle pubblicazioni ritrovate, potrebbe forse apparire limitante. Eppure, l'indagine “profonda” di aspetti tutto sommato liminari ha consentito sul lato pratico di effettuare un metodico raffronto con fonti eterogenee (provenienti anche da archivi di case di produzione e distribuzione, fondi di persona ecc.), di interpretare i risultati di questa sistematica *collatio* e le tendenze riscontrate con gli strumenti teorici via via più opportuni, senza compromettere, dunque, la proiezione del discorso su un piano generale.

Nella prima parte dell'elaborato, mirata ad interrogarsi nel complesso su quei rapporti strategici che, intrattenuti da industria cinematografica e industria editoriale, costituiscono potenzialmente un terreno fertile per l'ideazione dei romanzi-film, gli studi di caso prescelti, in quanto riconducibili alle attività di aziende *leader* dei due settori, hanno permesso per esempio di collocare la pratica all'interno di una serie assai ampia di scambi commerciali. Si sono potute inoltre riconoscere, dietro ai libri tratti da film, finalità ulteriori rispetto agli scopi finora riconosciuti a cineracconti e affini.

Le numerose corrispondenze intercorse tra la casa editrice Bompiani e alcune importanti compagnie cinematografiche nella prima metà degli anni Sessanta non stupiscono più di tanto, se si rammenta che in gioco non ci siano certamente «anni qualunque per il cinema e la letteratura»⁷⁸². I carteggi, tuttavia, hanno documentato di affari soprattutto pubblicitari, condotti congiuntamente con aziende come la De Laurentiis, l'Arco Film, con il produttore Carlo Ponti, la Zebra Film, la Cineriz, in un momento di generale rafforzamento dei

⁷⁸¹ Maria Villano, “Documenti, testi, e intellettuali di servizio. Fonti e figure ‘nell’ombra degli archivi editoriali”, in Virna Brigatti, *et al.* (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Edizioni Unicopli, Milano 2018, pp. 195-208.

⁷⁸² Mario Sesti, “Cinema e letteratura”, in Gianni Canova, (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XI, 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 304-311.

meccanismi promozionali di industria cinematografica ed editoriale. In un simile contesto, tra cocktail cine-letterari, serate di gala e prime spettacolari, la novellizzazione “dissimulata” e basata sul soggetto romanzato di un film-evento⁷⁸³ come *Jovanka e le altre* o il progetto (non realizzato) del volume tratto da *Viva l’Italia* assumono, di conseguenza, le vesti di *movie tie-ins*⁷⁸⁴ nobilitanti, libri assimilabili cioè, in quanto a valore strategico e alla relativa macchina pubblicitaria messa in moto, alle potenziali ristampe *ad hoc* di opere stanti all’origine di fortunati adattamenti di quegli anni (*Il Bell’Antonio* di Vitaliano Brancati, *La noia* di Alberto Moravia)⁷⁸⁵ o a quei volumi che, prodotti da case editrici come Cappelli, fomentano rivalità commerciali (si pensi a quanto sostiene Bompiani sul “fumetto” della *Ciocciara*) pur proponendo, in similari vesti e formule editoriali, materiali differenti⁷⁸⁶.

Al di là delle tattiche stanti all’origine di questi peculiari e sontuosi progetti di novelizzazione, dalla ricostruzione effettuata dei rapporti tra le due industrie, sono emersi tuttavia anche elementi meritevoli di approfondimenti futuri. Ragionando, ad esempio, sulla distribuzione dei volumi, *step* della filiera che necessiterebbe di per sé un ulteriore studio (essendosi questa ricerca concentrata sulle fasi produttive), colpiscono, nello specifico, le attività di formazione promosse da compagnie come l’Arco Film presso la categoria dei librai, per i quali si organizzano proiezioni private. Circa, infatti, simili campagne di *training* indirizzate agli addetti alle vendite dei volumi, i quali fungono, a ben pensarci, da anello di collegamento col lettore-spettatore potenziale, nulla attualmente è dato a sapersi.

I *media apparatuses* marchiati “Cronograph” sono risultati, invece, essere divulgati da una società marchiata Titanus e istituita dallo stesso Goffredo Lombardo, come si è comprovato consultando il Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni: una *private press* che, similmente ad altre tipografie del periodo, è operativa sia come stamperia che in qualità di editrice, per aziende esterne e per gli scopi pubblicitari della compagnia cinematografica.

⁷⁸³ Nonché, come rilevato da Alessandro Ferraù, uno dei 35 fortunati «film campioni d’incassi» del quinquennio 1960-1965, pellicola che stando alle stime riportate in «Cinespettacolo» si trova al secondo posto della classifica delle produzioni che hanno superato gli 800 milioni d’incasso (con un guadagno complessivo di Lire 873.060.000). Cfr. Alessandro Ferraù, “I film italiani dal 1960 al 1964”, in *Cinespettacolo*, n. 7-8, 1965.

⁷⁸⁴ Non è casuale, infatti, il rimando «all’impulso al cineromanzo» di cui parla Amedeo Giannini che apre la prima parte dell’elaborato. Il giurista pone infatti la novellizzazione sullo stesso piano della «riedizione di un romanzo che precedente è stato adattato in un film [...] ri-confezionata con il logo della pellicola (a volte con un nuovo titolo, se il titolo originale del libro è stato cambiato per il grande schermo», cfr. Randall D. Larson, *Films into books*, cit., p. 3.

⁷⁸⁵ Tratto dall’opera di Moravia del 1960, il film diretto da Damiano Damiani compare infatti al settimo posto delle produzioni che dal 1° gennaio 1960 al 31 dicembre 1964 superano i 900 milioni d’incasso (con un guadagno complessivo di Lire 903.742.000). *Il bell’Antonio* si trova invece al sesto posto dei film che superano, nel medesimo periodo, gli 800 milioni (con un guadagno di 826.712.000). Cfr. Alessandro Ferraù, “I film italiani dal 1960 al 1964”, cit.

⁷⁸⁶ Circa al ruolo di promozione della cultura cinematografica nonché al fatto che dietro a questi volumi ci sia l’intento di conferire «dignità artistica» ai film si rimanda a Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, (Roma, 2003) Carocci, 2010, p. 67.

Una tale prossimità ha permesso, quindi, di ricondurre l'idea editoriale della collana «I grandi romanzi del cinema» alle direttrici produttive promosse da Lombardo. Anche in questo caso i libri tratti da film vengono dichiaratamente editi “per ragioni di prestigio” e cioè per preservare l'equilibrio tra intrattenimento e pregio peculiare delle produzioni della major italiana.

Le strategie di Erich Linder si direbbero virare analogamente verso la legittimazione di prodotti editoriali attinenti a film. Si è valutato infatti di cercare le contrattazioni per le traduzioni di novellizzazioni estere nell'archivio dell'Agenzia Letteraria Internazionale: ufficio leader in Italia nel business dei *foreign rights*. Le contrattazioni sono state perciò individuate, all'interno del complesso giro d'affari dell'ALI, passando cioè al vaglio i nominativi che compongono l'ampissima *client list* dell'ufficio e isolando le denominazioni dei soggetti o delle aziende d'interesse.

La differente visione strategica della *novelization* di *Last tango in Paris*, che vira verso l'«intrattenimento obiettivamente industriale» (nel caso della United Artists) e il proposito di accentuare (da parte di Linder) lo «sconfinamento “borghese” del senso del pudore»⁷⁸⁷ determina un primigenio arresto delle trattative finalizzate al *placing* in Italia del romanzo-film di Alley. Da ciò, nonché dalle “caste” vesti editoriali con cui viene proposta successivamente la traduzione del romanzo-film Garzanti, o dai carteggi che giustificano l'uscita tardiva di *Deep throat*, si è compiuta una primissima stima del grado di influenza di Linder: un *gatekeeper* che, rivestendo il ruolo di potenziale «agente di legittimazione» e di «promozione»⁷⁸⁸ delle novellizzazioni estere in Italia, si trova a interferire conseguentemente anche sulle sorti di pellicole di cui la distribuzione viene compromessa. La questione, vertendo su un *middlemen* capace potenzialmente di condizionare i processi di *transfer* culturale così come «di influenzare gusti, modi di pensare, immaginari individuali e collettivi»⁷⁸⁹ necessiterebbe senza dubbio di maggiore attenzione. Non si tratterebbe, in tale eventualità, soltanto di argomentare più estesamente il peso e l'entità delle *political attitudes*⁷⁹⁰ dell'agente: sarebbe infatti interessante effettuare uno studio sistematico dei carteggi dell'ALI, chiamanti in causa le personalità, più o meno note, provenienti o riconducibili al mondo del cinema. Rispetto alle funzioni che si sono qui attribuite all'agenzia, ossia la gestione di determinate prassi marginali, delle questioni attinenti al diritto d'autore, le consulenze in quanto a “storie per il cinema” (soprattutto americano), i

⁷⁸⁷ Fausto Colombo, *La cultura sottile*, cit., p. 255.

⁷⁸⁸ Marco Solaroli, “Introduzione: vecchi e nuovi intermediari culturali”, cit., p. 2.

⁷⁸⁹ Anna Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., p. 17.

⁷⁹⁰ Pamela J. Shoemaker, *Gatekeeping Theory*, cit., p. 31.

peculiari servizi di *scouting* finalizzati ad adattamenti cinematografici e la raccolta di informazioni cine-editoriali, un'analisi sistematica della documentazione conservata presso il Fondo Agenzia Letteraria Internazionale della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori potrebbe condurre a stilare una casistica assai più estesa di incarichi commissionati dai vari esponenti del cinema nostrano.

Sin dagli inizi, questa ricerca si è posta però anche l'obiettivo di verificare se, dato il loro evidente statuto ambiguo e pensando inoltre a quanto si è detto circa le problematiche legali incontrate dai cinefotoromanzi, i romanzi-film fossero da considerarsi alla stregua di pubblicazioni clandestine. L'analisi della l.d.a. (L. 22 aprile 1941) ha portato all'individuazione di alcune informazioni generali concernenti le spettanze dei coautori dell'opera cinematografica e dei produttori nei casi di romanzi-film. Ricontrando, tuttavia, la stipula di contratti di cessione finalizzati alla realizzazione delle novellizzazioni e siglati, per esempio, sia dagli autori del soggetto o della sceneggiatura (coautori che, in effetti, hanno diritto secondo l'art. 44 della l.d.a. agli utilizzi separati dei testi che originano le stesure) che dai produttori (i quali secondo il medesimo dettame non sono legittimati ad eseguire trasformazioni e processi simili), si è provato a comprendere, in termini pratici, quale fosse il *modus operandi* in questi casi.

A tal scopo, ci si è volti, *in primis*, verso la pubblicistica, concepita in ambito legislativo allo scopo di rispondere in maniera immediata ai «fenomeni nuovi» e per permettere agli addetti del settore «di ambientarsi» in un «dinamico cantiere ove il mondo cinematografico ha movimento effettivo di vita»⁷⁹¹. La rilettura proposta nel 1956 da Amedeo Giannini della nota sentenza relativa al cinefotoromanzo tratto dal film *Le ragazze di Sanfrediano* – all'interno, tra l'altro, di un contesto produttivo che, come dimostrano gli *Atti del Primo Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, anela ad acquisire un diverso statuto giuridico rispetto alla paternità legale del film – ha fornito quindi alcuni spunti per reperire una “soluzione pratica” al problema. Il giurista, infatti, confermando il mancato diritto del produttore cinematografico a eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni, o traduzioni delle pellicole, specifica anche come queste facoltà possano essere ciononostante acquisite in via derivata, e cioè «risolvendo sul terreno di una prassi non discutibile dal punto di vista legale le questioni controverse»⁷⁹².

Procedendo alla disamina dei documenti predisposti dall'Ufficio di un autorevole *decision maker* del periodo, Franco Cristaldi, si è voluto visionare nel dettaglio quelle che si sono

⁷⁹¹ Ernesto Eula, “Aspetti Giuridici della Cinematografia”, in *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 10.

⁷⁹² Amedeo Giannini, “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell'opera cinematografica”, cit., p. 9.

definite nei termini di prassi di “tesaurizzazione” della proprietà intellettuale cinematografica: un incondizionato accumulo di diritti d’autore d’ogni tipo che influisce potenzialmente anche sul dominio giuridico dei romanzi-film.

Dai medesimi contratti si sono apprese anche ragguardevoli informazioni riguardanti i meccanismi che regolano il difficoltoso *iter* di riacquisizione, dietro pagamento, che spetta ai soggettisti e agli sceneggiatori intenzionati a riappropriarsi dei materiali elaborati per trarne delle pubblicazioni. Si ha avuto inoltre modo di appurare come l’atteggiamento degli autori di fronte alla tesaurizzazione non sia del tutto remissivo. Stando alle carte consultate, invero, aleggiano diffidenze, malumori e vi è la volontà di tutelare maggiormente i propri interessi. Seppur non connesse in alcun modo a Cristaldi, la serie di operazioni messe in atto da Giuseppe Berto per le diverse trasposizioni di *Anonimo Veneziano* e, soprattutto, nonostante si tratti di un episodio limite, l’istanza di “contro-tesaurizzazione”, nonché di presunta “contro-novellizzazione”, avviata da Bernardo Bertolucci si sono reputate in questo senso emblematiche di un’atmosfera di fermento generale, oltre che di una prassi produttiva ancora tutta da indagare.

Rimarchevoli, in quanto a prospettive di studio future, sono dunque gli interrogativi spesi sulla registrazione, più o meno iterata⁷⁹³, presso l’Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica dei soggetti cinematografici da parte di Cristaldi, effettuata secondo le procedure previste per le opere a stampa. Nel dettaglio, si è potuto appurare che l’omissione di un simile deposito non pregiudica l’acquisto e l’esercizio del diritto d’autore sulle opere protette e che questo adempimento burocratico non sia, di conseguenza, obbligatorio. Le finalità specifiche e la diffusione di un’ipotetica *routine* produttiva condotta presso «l’anagrafe delle opere dell’ingegno» che, perlomeno negli intenti, funge da «completo osservatorio sulla produzione intellettuale italiana in ogni campo»⁷⁹⁴ restano perciò ancora da chiarirsi.

L’ultima sezione di questo elaborato dà in primo luogo conto di quanto si è potuto apprendere circa gli autori dei romanzi-film. Si è constatata, a priori, l’impossibilità di delineare una tassonomia attendibile dei profili professionali che, ingaggiati o meno, si occupano generalmente delle stesure, poiché di rado la questione verte attorno a collaborazioni durature. Si sono provati, allora, a fissare perlomeno gli estremi di uno spazio di manovra che tuttavia sembrava, stando al *corpus*, risultare circoscritto anche nel Paese ed

⁷⁹³ Viene per esempio depositato come opera a stampa a nome di Cristaldi anche il soggetto non realizzato di Fabio Rinaudo *Il caso Burger* (cfr. Ivi, Progetti della Vides Cinematografica, 30 marzo 1971).

⁷⁹⁴ “I Servizi per le Informazioni e la Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri”, supplemento a *Vita italiana*, n. 1, 1968, p. 32.

oscillare, come notato anche da Elisa Trapani in merito agli scrittori di “cinemini” della metà degli anni Quaranta, tra “estensori” e “buoni nomi”.

L’investitura *grassroot* ad autrice di romanzi-film, di Leonia Celli è stata scelta in quanto questo percorso dava modo di convogliare ed esplicitare parte di quanto testimoniato dalle fonti orali intervistate sui romanzi-film originati nella Capitale. Il caso Celli ha fornito, più precisamente, l’occasione di accedere a un contesto, quello degli editori d’assalto romani tra gli anni Sessanta e Settanta, per la maggior parte sconosciuto e piuttosto arduo da decifrare. Si tratta, infatti, di un ambito contraddistinto da un peculiare accostamento dell’industria cinematografica ai settori più marginali dell’editoria e da un clima di vivace effervescenza: un fattore che fomenta plurimi scambi e spinte verticali delle maestranze.

Le molteplici attività potenzialmente condotte da questa struttura di “servizi vari di scrittura”, tutte finalizzate a racimolare un guadagno (tra l’altro, talora di un certo peso)⁷⁹⁵ dall’accrescimento del valore della proprietà intellettuale cinematografica⁷⁹⁶ vengono svolte da figure locali, il più delle volte senza una specifica formazione o competenza. Il fatto di essere giunti a fornire almeno qualche attestazione concreta di un simile dinamismo sembra, di conseguenza, avvalorare la prolificità della microstoria come prospettiva idonea allo studio di questo particolare e generalizzato concorso.

Sarebbe, per questa ragione, interessante proiettare in larga scala l’approccio impiegato, onde, però, non solo reperire ulteriori avvedimenti circa le *routines* degli estensori romani, a proposito, per esempio, delle caratteristiche delle proiezioni-ipotesi (pensando “ai film tagliuzzati” di cui asserisce Trapani o delle visioni private a cui assiste la scrittrice romana). Seguire traiettorie simili a quelle di Celli e degli editori d’assalto potrebbe forse portare ad interrogarsi più estesamente sui processi «di interna partenogenesi» culturale propri dell’industria cinematografica e descritti (pensando alle critiche su quotidiani e settimanali) in questi termini da Micciché:

Mentre in altri campi – musicale, letterario, teatrale, artistico, ecc. – la stampa d’informazione è andata a prendere i propri esperti nella “alta cultura” settoriale (gli “studiosi, universitari e no, della musica, della letteratura, del teatro, dell’arte, ecc.) per affidare loro rubriche informativo culturali di musica, letteratura, teatro, arte, ecc., nel campo del cinema l’ovvia assenza di una tradizione accademico scientifica e la nascita della “cultura cinematografica” come supporto diretto della (e direttamente prodotto

⁷⁹⁵ Per farsi perlomeno un’idea della diffusione dei fotoromanzi, potenziale “via d’accesso” al mondo del cinema dove Celli si occuperà della scrittura di sceneggiature si rimanda a Milly Buonanno, *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile in Italia*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975.

⁷⁹⁶ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, cit., p. 139.

dalla) industria cinematografica e del suo “assetto globale”, ha fatto sì che la stampa d’informazione creasse, per interna partenogenesi, una propria “cultura cinematografica” o dal nulla, per decreto direttoriale o editoriale, o dalla esperienza meramente giornalistica in settori magari del tutto irrelati.⁷⁹⁷

In quanto invece ai “buoni nomi” plausibilmente responsabili della scrittura di romanzi-film, è stata, invece, la documentazione concernente le “novellizzazioni d’autore” Bompiani a dare univocamente modo di accertare come scrittori per il cinema della levatura di Ugo Pirro, Age e Scarpelli, si occupino (seppur con modalità variabili) concretamente delle stesure. Ci si è perciò chiesti anche quali siano le potenziali motivazioni che portano queste personalità, già di per sé retribuite per la cessione dei diritti d’autore, a collaborare attivamente nell’*iter* produttivo, per giunta in un momento non privo di sospetti nei confronti dei romanzi-film, se si guarda ai discorsi proposti in ambito giornalistico. A partire nuovamente dalle clausole riportate nei contratti e riferendosi inoltre a quanto prescritto in letteratura, simili partecipazioni sono state, in ultima istanza, giustificate dagli ulteriori vantaggi promozionali ed economici conseguibili tramite simili affari, da ragioni squisitamente letterarie, da un desiderio di parlare di sé in quanto autori nonché dalla consueta volontà di impedire l’obsolescenza di materiali letterari pensati esclusivamente come base di partenza per il film. Questi aspetti rimandano a quanto si è potuto investigare nel capitolo successivo circa gli ipotesi d’origine dei volumi. Nello specifico, riscontrando la poca attendibilità di quanto riportato sulla questione nei peritesti dei libri, si è portato avanti, onde chiedersi quali fossero le fonti da cui si attingeva per creare i romanzi, un duplice *modus operandi*. Da una parte, cioè, si è cercato di trovare il maggior numero di notizie riguardanti la circolazione di testi per il cinema in ambito editoriale attenendosi ai criteri di ricerca precedentemente dichiarati. Si è operata, però, anche una valutazione filologica e si sono cioè visionati (prevalentemente presso la Biblioteca “Luigi Chiarini”, la Cineteca di Bologna, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e l’Archivio Centrale dello Stato) parte dei numerosi livelli di scenotesto chiamati in causa dai romanzi-film.

Un simile lavoro ha portato ad avanzare alcune ipotesi (deducibilmente non risolutive) sugli ipotesi più diffusi nell’ambito della grande editoria. Non si tratta, come si è potuto apprendere, esclusivamente di sceneggiature (che comunque circolano sovente sulle scrivanie degli editori) ma anche di fonti dalla molteplice natura, come *pressbook* e trattamenti, o testi più singolari.

⁷⁹⁷ Lino Micciché, “Verso una nuova sociologia del cinema”, cit., p. XVIII.

Questo effettivo ricorso fa verosimilmente assumere alle novellizzazioni in esame perlomeno una valenza più segnatamente *top driven*, lasciando, in alcuni casi (ed emblematico in tal senso è anche quanto si è detto circa il rapporto tra trama e volume di *Fratello mare*) uno spazio di azione maggiormente ridotto all'autore. Quest'ultimo, stando a quanto si è successivamente intuito a partire dagli appunti di Lisa Morpurgo, traduttrice-astrologa e autrice della riduzione di *Non uccidere*, non si astiene, beninteso, dall'agire in certi casi tramite opportune "omissioni".

Simili rilevamenti risultano, poi, ancor più pregnanti se si considera quanto si è sostenuto circa la storia del film (perifrasi, tra l'altro, di matrice vagamente statunitense)⁷⁹⁸ *4 mosche di velluto grigio*, pubblicata nel 1972 dalle Edizioni Inteuropa-Williams: una prova concreta, acquisita grazie alla testimonianza dell'artefice dell'operazione, che in modo più o meno lungimirante la genesi dei romanzi-film si giochi talora tutta su «intendimenti dovunque sottintesi»⁷⁹⁹ ossia sull'«aspetto sociale»⁸⁰⁰ del trattamento. Proprio a causa di questa peculiare natura ipotestuale strettamente legata alle problematiche questioni di routinizzazione delle scritture per il cinema nostrano, l'ipotesi di un possibile aggiornamento delle caratteristiche stilistico-formali dei romanzi-film più recenti (postulabile, per esempio, a partire dall'impiego del tempo presente o della narrazione in prima persona) denotativo della vitalità della pratica (con ciò che ne consegue sul piano delle potenziali analisi sullo spettatore), non ha potuto trovare, sulla base della disamina della "meta-novellizzazione" tratta da *La proprietà non è più un furto* e del laboratorio di scritture per il cinema pirriano, risposte univoche.

Altrettanto problematica è risultata l'indagine delle prassi legate alle illustrazioni dei romanzi-film, ovvero alle immagini pubblicate in copertina, a corredo o in altre formule compositive dei libri, e questo non solo per il ruolo talora marginale da esse rivestito nei volumi. Non sempre, infatti, risulta agevole, come per la lavorazione delle fotografie dei «Film-Romanzi» Lerici (dichiaratamente operata per esempio nei *Bari* da Giulio

⁷⁹⁸ Alludendo, in particolare, alla sezione intitolata nel settimanale «The Motion Picture Story Magazine» pubblicato negli anni Dieci *Stories of the Films* Thomas Van Parys, "The commercial novelization", cit., p. 310.

⁷⁹⁹ Indro Montanelli, "Avvertenza", in Id., *Il generale della rovere*, Rizzoli, Milano 1959, p. 5. Montanelli ritiene invero superflua la precisazione da lui effettuata in apertura del volume: «Quanto alla ricostruzione della singolare vicenda che condusse il pregiudicato Bertone a una morte degna del miglior Della Rovere, essa è interamente frutto della inventiva di Sergio Amidei e di Diego Fabbri che insieme a me hanno rielaborato la trama del mio racconto originale per adattarla alle esigenze del film *Il generale Della Rovere* diretto da Roberto Rossellini e interpretato da Vittorio De Sica. Questo piccolo libro non è che la traduzione in termini narrativi del cosiddetto "trattamento", su cui la sceneggiatura si è basata. L'ho scritto cioè come una storia, non come una pagina di Storia».

⁸⁰⁰ Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 30.

Confalonieri e Ilio Negri) risalire dai libri o dai contributi di storia dell'editoria ai soggetti attivi nelle mansioni di grafica editoriale, soprattutto in luogo delle pubblicazioni da edicola. Il dietro le quinte "figurativo" dei romanzi-film spesso poi corrisponde alle prove di copertina presso gli archivi editoriali e, da quanto si è potuto verificare fino a questo momento, l'argomento avvia inoltre di rado lunghe trattative: cosa che dà a presupporre di dover elaborare metodi di ricerca alternativi (magari proiettati verso i distributori o i fondi delle agenzie fotografiche) allo scopo di approfondire più esaurientemente tale aspetto.

Ciononostante, nelle parti conclusive dello studio si è voluto comunque dare conto di quanto finora rinvenuto anche grazie alle memorie orali. Sulla base di una diversa analisi dei contratti Vides, si è ipotizzato, per esempio, che la tesaurizzazione attuata dai produttori cinematografici investa anche i *film stills* e lo stesso "materiale cinematografico": le due fonti di approvvigionamento probabilmente privilegiate, date anche le informazioni stampate sui peritesti dei libri. I dati raccolti hanno portato di conseguenza a rilevare come il contatto con le case di produzione rappresenti una delle vie intraprese dagli interessati per procurarsi, necessariamente a titolo gratuito (dato quanto prescritto dalla l.d.a.) le fotografie o per avere, in alternativa, indicazioni precise su dove reperirle. Al di là, inoltre, degli scambi tra intermediari o tra case editrici italiane ed estere, che si sono visti essere talvolta in auge per le traduzioni di romanzi-film gestite dall'ALI (per la versione italiana di *Last tango in Paris*) o da Rizzoli (per l'edizione francese di *Amarcord*), sulla base delle richieste inoltrate alla Cineriz reperite, si è dedotto che vengano interpellati a questi scopi anche i distributori delle pellicole o, se presenti, gli uffici stampa di suddette compagnie.

L'osservazione di questi documenti ha dato inoltre prova di come la parabola delle immagini tratte dalle opere cinematografiche sia spesso condizionata da mediatori, i quali tramite processi selettivi mirati, concorrono potenzialmente a determinare, di contro a quanto si verifica per la "favola iconica" preannunciata nel pressbook di *Fratello mare*, una riattivazione "ludica" degli *stills* di film d'autore rilasciati dalle case cinematografiche (come nel caso delle operazioni condotte dal mercante di immagini Laminafra narrate da Luigi Cozzi).

Provocatoriamente, quindi, si è terminata la ricerca con un approfondimento concernente le "ri-copertinature", ossia asserendo delle circostanze in cui i materiali fotografici del film prescelti per le copertine, vengono per ragioni plurime compromessi: una modifica che per vari motivi (di censura, identitarie, *bottom-up*) sembra affacciarsi di frequente nell'*iter* produttivo del genere e risulta emblematica di risapute dinamiche di «profanazione» e

«risacralizzazione»⁸⁰¹ del cinema nonché, in ultima istanza, degli andamenti e delle stesse sorti del fenomeno dei romanzi-film italiani.

Proprio queste “manomissioni”, infatti, in merito alle quali (pensando ancora una volta alle pubblicazioni divulgate da Lericci) sarebbe certo interessante stabilire se la pratica «in quanto fenomeno interno alla letteratura» agisca talora anche come «elemento di modificazione» grafica dell’istituzione «avendo come referenti le caratteristiche più avanzate del cinema»⁸⁰², esplicitano la problematica dei “corsi e ricorsi” di un genere che risulta ai molti sempre nuovo⁸⁰³.

Etichettati variabilmente come prodotti cinematografici o letterari, i romanzi-film, poco si prestano, in conclusione, a delle stime di taglio più generale. Alla luce di quanto si è potuto tuttavia apprendere lungo questo percorso, si può essere perlomeno sicuri di un fatto, e cioè che, anche attraverso i loro “retroscena” industriali, queste peculiari forme di novellizzazione continuino ancora a parlarci non solo «di un rapporto con lo spettatore controverso» ma anche «di un cinema più complesso di quanto siamo abituati a considerare»⁸⁰⁴.

⁸⁰¹ Francesco Casetti, “La questione del dispositivo”, cit., p. 30.

⁸⁰² Leonardo Quaresima, “La voce dello spettatore”, cit., p. 32.

⁸⁰³ Significativo, in tal merito, è per esempio quanto si è asserito in merito al “boom di romanzi” tratti da libri.

⁸⁰⁴ Leonardo Quaresima, “La voce dello spettatore”, cit., p. 32.

Bibliografia

Testi sulla novellizzazione

Dal romanzo al film...Dal film al romanzo. Cinelibri e affini nella Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Torino, Salone del Libro-Museo Nazionale del Cinema, 1989.

Alovisio, S. (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Biella 2007.

Angelini, A., Del Secco, S., “I cineracconti dal 1920 al 1950”, in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta, Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

Baetens, J., “Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing”, in *Poetics Today*, vol. 31, n. 1, 2010.

Baetens, J., *Novelization. From film to Novel* (Liège, 2008), The Ohio State University Press, Ohio 2018.

Baetens, J., “Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found”, in *Electronic Book Review*, n. 30, 2018.

Baetens, J., *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019.

D’Acquisto, P., “Ondata di calore. Gli ultimi fuochi del cineromanzo”, in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta, Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

De Berti, R., “I rotocalchi cinematografici e la casa editrice Vitagliano”, in Id. (a cura di), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

De Berti, R., Mosconi, E., “Film e cineromanzi”, in *Comunicazioni sociali*, n. 4, 1998.

De Berti, R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

De Berti, R., “Il cinema fuori dallo schermo”, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XIII, 1949-1953*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2003.

De Berti, R. (a cura di), “Leggere il film”, in *Bianco e nero*, n. 548, 2004.

De Berti, R., “I rotocalchi illustrati”, in Orio Caldiron, *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2006.

De Berti, R., “R. “King Vidor comes to Italy”: dai film alle trasposizioni in romanzo di *The Big Parade* e *The Crowd*” in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.

De Berti, R., “I filmi appassionati. Breve storia dei cineracconti”, in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

De Berti, R., “Un omaggio per la première di *Tarzan, l'uomo scimmia*”, in *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Eugeni, R., De Berti, R., “La statura orizzontale. Il caso di «Novelle film»”, in *La scena e lo schermo*, gennaio-giugno, 1992.

Eugeni, R., “Lo sguardo rosa. *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer, Italia, 1952), *Senso* (Luchino Visconti, Italia, 1954) e le loro versioni nella rivista «Novelle film»”, in Id., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e pensiero, Milano 1999.

Galvagno, G., “Il mio corpo ti appartiene”, in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

Gaudreault, A., Marion, P., “Dal filmico al letterario: i testi dei cataloghi della cinematografia-attrazione”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.

Giovenco, S., “Rileggere, Rivedere. Riguardare. Le novellizzazioni italiane e francesi dei melodrammi di Cottafavi”, in *Bianco e Nero*, n. 3, 2007.

Goldberg, L., *Tied In: The Business, History and Craft of Media Tie-In Writing*, The International Association of Media Tie-In Writers, 2010.

Guadagnini, R., “Novellefilm (1947-1958). Film narrati e racconti filmati”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, nn. 38-39, 1997.

Guariento, S. M., *Light into ink. A critical survey of 50 film novelizations*, Midnight Edition, 2019.

Gutteridge, R., Mckay, C., *Novelizations. How to Adapt Scripts Into Novels. A Writing Guide for Screenwriters and Authors*, Rene Gutteridge, Inc & Cheryl Mckay, United States of America, 2014.

Jandelli, C., “Novellizzazioni d'attore. Il caso *Za la Mort*”, in *Bianco e Nero*, n. 548, 2004.

Jandelli, C., “*Za la Mort*, dal film al romanzo”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.

Landrini, G., “Riviste popolari e cinema di carta. Il caso dei cineromanzi di Franco Bozzesi”, in *L'avventura*, vol. 4, n. 2, 2018.

Landrini, G., “Dubbi cinematografici e sexy corrispondenze. L'evoluzione della piccola posta nei cineromanzi italiani”, in *Cinergie* n. 15, 2019.

Larsonn, R. D., *Films Into books: an Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and Tv Tie-Ins*, Scarecrow, Metuchen 1995.

Maina, G., “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, *Bianco e Nero*, n. 573, 2018.

Maina, G., *Corpi che si sfogliano: cinema, generi e sessualità su “Cinesex” (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018.

Mancino, A. G., “L’uovo e la gallina: La novellizzazione (in cerca) d’autore”, in *Il lettore di provincia*, n. 144, 2015.

Masoni, T. (a cura di), *Padri, Figli. Il cineromanzo di Gianni Amelio*, Solares Fondazione Culturale, Parma 2006.

Meneghelli, A., “Letteratura del cinema, ma letteratura”, *Immagine*, n. 43-44, 2001.

Mercuri, M., “Confidenze di un addetto ai lavori”, in Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

Morreale, E., “Chi è senza peccato...Cineromanzi alla sbarra”, in Id. (a cura di), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano 2007.

Mosconi, E., “Cinevita: la costruzione del popolare”, *Bianco e Nero*, n. 548, 2004.

Mosconi, E., “Segnali d’autore nel press-book cinematografico”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film, La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.

Quaresima, L., “La scure, il rogo (e il fucile): *La Lupa* da Verga a Lattuada”, *Annuale d’Italianistica*, vol. 6, 1988.

Quaresima, L., “La “Novélisation” comme source d’analyse des film et du public”, in Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoires du Cinéma. Problématiques des sources*, INHA/AFRHC, Paris 2004.

Quaresima, L., “La voce dello spettatore”, in *Bianco e Nero*, n. 548, 2004.

Quaresima, L., “L’arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo”, in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015.

Sainati, A., “La novellizzazione nelle fotografie pubblicitarie: l’esempio Pathé”, in Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film, La novellizzazione dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.

Spimpolo, S., “I cineromanzi. Per una schedatura. Il fondo della Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino”, in *Bianco e nero*, n. 552, 2005.

Spimpolo, S., “I cineromanzi. Proposta metodologica per una schedatura analitico-descrittiva e la creazione degli indici”, *Studi goriziani. Rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia*, n. 108, 2015.

Tortora, M., “Lo schermo in tasca”, in *Bianco e nero*, n. 548, 2004.

Van Parys, T., “The commercial novelization: research, history, differentiation”, in *Literature/Film Quarterly*, vol. 37, n. 4, 2009.

Van Parys, T., “The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography”, in *Belphégor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, n. 2, 2011.

Virmaux, A., Virmaux, O, *Un Genre nouveau: le cinéroman*, Edilig, Paris 1982.

Testi sull’industria cinematografica

Alberione, E., “Franco Cristaldi”, in Gianni Canova, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.

Barlozzetti, G., *et al.* (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1986.

Bernardini, A., Martinelli, V. (a cura di), *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Coliseum, Milano 1986.

Bertini, A., Carpiceci, S., *Franco Cristaldi*, Aiace, Roma 1994.

Biarese, C., “Europacinema dei produttori: Franco Cristaldi”, in *EuropaCinema '89*, Edizioni Europacinema, Roma 1989.

Cantore, F., Minuz, A., “Il pubblico del film d’autore nell’Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz”, in *Cinema e storia*, n. 1, 2018.

Cattani, G., Ferriani, S., “Networks and Rewards among Hollywood Artists. Evidence for a Social Structural Ordering of Creativity”, in James C. Kaufman, Dean Keith Simonton (eds.), *The Social Science of Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Corsi, B., *Con qualche dollaro in meno: storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.

Corsi, B., *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012.

Corsi, B., “Italian Film Producers and the Challenge of Soviet Coproductions: Franco Cristaldi and the Case of The Red Tent”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 40, n. 1, 2020.

Corsi, B., Schoonover, K., “Primed Real Estate: Film Producers and Land Development”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 40, n. 1, 2020.

Corsi, B., *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia 2021.

Cosulich, C., “Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X., 1960-1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001.

Cucco, M., Di Chiara F., (a cura di), “I *media industry studies* in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana”, *Schermi*, n. 5, 2019.

De Vincenti, G., “La pubblicità”, in Idem (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X., 1960-1964*, Marsilio- Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001.

Di Chiara, F., *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

Di Chiara, F., *Sessualità e marketing cinematografico italiano: industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubettino, Soveria Mannelli 2021.

Holdaway, D., “La rete sociale del cinema di interesse culturale”, in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il mulino, Bologna 2017.

Montini, F., Striano, R. (a cura di), *Cortocinema. Seduzione, Promessa, sublimazione nella pubblicità dei grandi film*, Comune di Roma, Roma 1991.

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

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

Staiger, J., “Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals. Thinking about the History and Theory of Film Advertising”, in *Cinema Journal*, vol. 29, n. 3, 1990.

Testi sull'editoria libraria

Albano, L., "I libri di cinema (1950-1959)", in *Materiali su cinema italiano degli anni '50*, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978, p. 185.

Alberti, G., "Il ruolo dell'agente letterario italiano nell'editoria di ricerca: il carteggio fra Erich Linder e Alberto Mondadori", in *Fabbrica del libro*, n. 1, 2005.

Baldelli, P., "A proposito di una collana cinematografica", in *Letterature moderne*, n. 6, 1958.

Baptist, G., "Censura per Venere. L'edizione italiana del saggio di Brigitte Bardot", *Kainos*, n. 8, 2008, <http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/DeBeauvoirBardot.html> (ultima consultazione: 8 gennaio 2021).

Biagi, D., *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano Editore, Roma 2007.

Braida, L. (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigianato"*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003.

Braida, L., *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Laterza, Bari-Roma 2019.

Cadioli, A., *L'industria del romanzo*, Editori Riuniti, Roma 1981.

Cadioli, A., *Le diverse pagine: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Il saggiatore, Milano 2012.

Cadioli, A., Vigini, G., *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2018.

Chiabrando, M., “La forma moderna. Dal progetto grafico al libro di cultura: Ilio Negri e le edizioni Lerici”, *Charta*, n. 110, luglio-agosto 2010.

Decleva, E., “Editore in Italia: un mestiere difficile”, in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, Mondadori-Il Saggiatore, Milano 2000.

Ferrando, A., *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Angeli, Milano 2019.

Ferretti, G. C., Iannuzzi, G., *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum Fax, Roma 2014.

Gillies, M. A., *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2007.

Gimmi, A. (a cura di), “Pareri di lettura”, in *Quanto basta online*, n. 3, novembre 2001, <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/pareri-di-lettura/> (ultima consultazione: 26 aprile 2021).

Matteo Giorgi, “Una mano di bianco. Percorso nella grafica dei tascabili Einaudi”, in *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2014.

Inchiostro proibito: libri censurati nell'Italia contemporanea, Edizioni di Santa Caterina, Pavia 2012.

L'agente letterario da Erich Linder a oggi, Sylvestre Bonnard, Milano 2004.

Marazzi, M., “Erich Linder”, *Belfagor*, vol. 57, n. 1, 2002.

Marazzi, M. (a cura di), *Erich Linder. Autori, Editori, Librai, Lettori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2003.

Miccichè, L., “Verso una nuova sociologia del cinema”, in Ufficio Servizi Culturali dell’Amministrazione provinciale di Pavia, *Catalogo dei libri di cinema editi nel 1979*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia, 1980.

Mistretta, E., *L’editoria. Un’industria dell’artigianato*, Il Mulino, Bologna 2002.

Munari, T., *Scelte culturali, decisioni editoriali: la Einaudi e il cinema. 1949-1952*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2006.

Orsi, F., “Complicare è facile, semplificare difficile. Bruno Munari e la grafica di Casa Einaudi”, in *Storie in copertina*, in *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2014.

Ragone, G., “Tascabile e nuovi lettori”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997.

Ragone, G., *Un secolo di libri. Storia dell’editoria in Italia dall’Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999.

Schiffrin, A., *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Sironi, M., *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Edizioni Unicopli, Milano 2019.

Sisto, M., “A ciascun autore il suo editore? Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)”, in *Studi Germanici*, n. 1, 2012.

Soraci, P., “Olympia” dal maledettismo alla pornografia”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '93*, Baldini & Castoldi, Milano 1993.

Tavella, C., “Stamperie private in Italia: fra tradizione e modernità”, in *Fabbrica del libro*, n. 1, 2012.

Villano, M., “Documenti, testi, e intellettuali di servizio. Fonti e figure ‘nell’ombra’ degli archivi editoriali”, in Virna Brigatti, *et al.* (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.

Zaganelli, G., “Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale”, in *Arabeschi*, n. 1, 2013.

Testi sulla paraletteratura

Belloni, C., De Berti, R., “Il rapporto tra cinema e paraletteratura negli anni Cinquanta: il caso Majano”, in *Comunicazioni sociali*, n. 2-3, 1995.

Bissoli, S., Cozzi, L., *La storia dei Racconti di Dracula*, Profondo Rosso, Roma 2013.

Bonifazio, P., *The Photoromance. A Feminist Reading of Popular Culture*, MIT Press, Cambridge 2020.

Bravo, A., *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino 2003.

Buonanno, M., *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile in Italia*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975.

Cardone, L., *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa 2004.

Cardone, L., «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

Cardone, L., “Scritture a perdere: le donne, il cinema, l’industria culturale e la dimenticanza”, *Economia della cultura*, 4 dicembre 2019.

Cozzi, L. (a cura di), *La storia dei KKK. I classici dell’orrore. Incubi sul Tevere*, Profondo Rosso, Roma 2013.

Cozzi, L., Luceri, E. (a cura di), *Giallo pulp. La storia del romanzo poliziesco italiano*, Profondo Rosso, Roma 2017.

Deti, E., *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Scandicci, La nuova Italia 1990.

Guadagnini, R., “Novelle Film (1947-1958). Film narrati e racconti filmati”. *Immagine. Note di Storia del Cinema* n. 38-39, 1997.

Keller, Y., “Was It Right to Love Her Brother's Wife so Passionately?: Lesbian Pulp Novels and U.S. Lesbian Identity, 1950-1965,” in *American Quarterly*, vol. 57, n. 2, Giugno 2005.

Ricci, L., *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2013.

Turzio, S., *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano 2019.

Testi sull'industria culturale

Anzelmo, F., “Più di un decennio. Gli anni Settanta e i libri”, in Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 2000.

Bellavita, A., “Il cinema dei mostri”, Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 2000.

Colombo, F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.

Forgacs, D., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna 1992.

Testi sul diritto cinematografico

Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia, Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1968.

Giannini, A., “Cineromanzo e sfruttamento cinematografico dell’opera cinematografica”, in *Estratto della Rivista TEMI*, n. 4, 1956.

Giannini, A., *Il diritto dello spettacolo. Cinematografia, teatro, radiodiffusione, televisione, fonogramma, l’artista interprete*, Jandi-Sapi, Roma 1959.

“I Servizi per le Informazioni e la Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri”, supplemento a *Vita italiana*, n. 1, 1968.

Menzio, L., *Diritto Cinematografico*, Centro Sperimentale per la Cinematografia, Roma 1995.

Montanari, M., *Le leggi sulla cinematografia*, La navicella, Roma 1957.

Rossini, R., *Questioni di diritto cinematografico*, Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1958.

Testi su cinema e letteratura

Bartolomeo, B., Chemotti, S., Piva M. (a cura di), “Letterati al cinema, Atti del convegno (Padova, 25-26 ottobre 2001)”, *Studi Novecenteschi*, vol. 28, n. 61, 2001.

Bartolomeo, B., Polato, F. (a cura di), “Scrivere per il cinema III”, *Studi Novecenteschi*, vol. 33, n. 72, 2006.

Brotto, D., Motta, A. (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019.

Cinquegrani, A., *Letteratura e cinema*, La scuola, Brescia 2009.

Cléder, J., Laurent, J., *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Flammarion, Paris 2017.

Manzoli, G., *Cinema e letteratura*, (Roma, 2003) Carocci 2010.

Murray, S., *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, New York-Abingdon 2012.

Salibra, L., *Riscrivere. Cinema e letteratura di consumo (Rohmer, Moravia, Olivieri, Tomasi di Lampedusa)*, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.

Sesti, M., "Cinema e letteratura", in Gianni Canova, (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XI, 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.

Tinazzi, G., *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2010.

Testi sulla sceneggiatura

Alovisio, S., *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005.

Carelli, D., *Ugo Pirro: la scrittura del conflitto. Il futuro sceneggiatore e i suoi quattro romanzi di guerra*, Universitalia, Roma 2020.

Manzoli, G., "Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei 'Maestri' degli anni '60 e '70", in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006.

Mazzei, L., "Me lo dica in quattro pagine", in *Bianco e Nero*, n. 557-558.

Muscio, G., *Scrivere il film: sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Savelli, Milano 1981.

Villa, F., “Lo spazio della sceneggiatura”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001.

Altri testi

Autelitano, A., *Il cinema infranto. Intertestualità e intermedialità nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Forum-Aleas, Udine-Lyon, 2011.

Biondi, T., “Elio Petri: l’indagine definitiva”, in Flavio De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2008.

Bocchi, P. M., “Dario Argento e i thriller argentiani”, in Flavio De Bernardis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2008.

Brunetta, G. P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.

Brunetta, G. P., *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell’impero dei sogni nell’Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

Caneppele, P., *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Persiani Editore, Bologna 2014.

Casetti, F., “Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact”, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999.

Casetti, F., “La questione del dispositivo”, *Fata morgana*, n. 20, 2013.

Caughie, J., “Authors and auteurs: the uses of theory”, in James Donald, Michael Renov (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies*, Sage, London 2007.

Christie, I. (a cura di), *Audiences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

Criscione, M., *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2020.

De Bernart, E., *Le corna della gloria. Autobiografia e segreti di un press-agent*, Canesi, Roma 1966.

De Kosnik, A., *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, MIT Press, Cambridge-London 2016.

De Sanctis, F. M. (a cura di), *Un uomo a metà di Vittorio De Seta. Analisi di un film in costruzione*, Cappelli, Bologna 1966.

Fanchi, M., “La trasformazione del consumo cinematografico”, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964*, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001.

Fanchi, M., Mosconi, E., *Spettatori, forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, Marsilio, Roma-Venezia 2002.

Fanchi, M., *Spettatore*, Il castoro, Milano 2005.

Fanchi, M., *L’Audience. Storie e teorie*, Laterza, Roma-Bari 2014.

Farinotti, L., Grespi, B., Le Maître, B., “Suspended Evidence: Rethinking the Photographic”, in *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, n. 25, 2015.

Fiorentino, G., *Il sogno dell’immagine. Per un’archeologia fotografica dello sguardo. Benjamin, Rauschenberg e Instragram*, Meltemi, Milano 2019.

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (Paris, 1982), Einaudi, Torino 1997.

Genette, G., *Soglie. I dintorni del testo* (Paris, 1987), Einaudi, Torino 1989.

Ginzburg, C., *Il caso, i casi. A partire da Nondimanco. Machiavelli, Pascal* (Adelphi, 2018), Conferenza tenutasi il 3 aprile 2019 presso l'Università degli Studi di Milano, <http://www.dipafilo.unimi.it/ecm/home/aggiornamenti-e-archivi/tutte-le-notizie/content/carlo-ginzburg-%E2%80%9Cil-caso-i-casi-a-partire-da-nondimanco-machiavelli-pascal.0000.UNIMIDIRE-79548>

Gundle, S., *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jacobelli, E., *Istruzioni pratiche per la realizzazione del fotoromanzo*, Editrice Politecnica italiana, Roma 1956.

Jenkins, H., *Cultura convergente* (New York, 2006), Apogeo, Milano 2011.

Kezich, T. (a cura di), *Salvatore Giuliano*, Edizioni F.M., Roma 1961.

Maggitti, V., *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

Mariani, A., “Il cinefilo, il fotogramma e la storia del cinema”, in Mariapia Comand, Andrea Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltemi, Milano 2019.

Mandelli, E., Re, V., “Le donne in copertina “vanno”: Cinema nuovo e le attrici italiane (1952-1958)”, in *Arabeschi*, n. 10, 2017.

Minuz, A., Vacirca, S., “69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta”, *Cinergie*, n. 5, 2014.

- Modica, G., Cozzi, L., *Dario Argento e le 4 mosche*, Profondo Rosso, Roma 2017.
- Teo Mora, *Storia del cinema dell'orrore*, Fanucci Roma 2001.
- Mosconi, E., “Le frange del film: i press-book”, in Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, *Pressbook*, Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini, Roma 2004.
- Noto, P., “Dal falsario all’*instant author*: esempi di falsificazione e autorialità nel cinema italiano degli anni Sessanta”, *La valle dell’Eden*, n.23-24, 2010.
- Ortoleva, P., “Cinema politico e uso politico del cinema”, in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008.
- Panarello, M., *Lisa Morpurgo*, Giulio Perrone Editore, Roma 2021.
- Pasolini, P. P., *Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988.
- Pastore, S., *Il pressagent*, Edizioni Mediterranee, Roma 1968.
- Pinin Carpi. Labirinti di storie*, Liceo Artistico A. Frattini, Varese 2002.
- Reteuna, D., *Cinema di carta: storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000.
- Rossetti, E. (a cura di), *Jovanka e le altre*, Cappelli, Bologna 1960.
- Scarpelli, F., Monicelli, M., Scarpelli, G., *Storia meravigliosa di Niccolò Paganini. Un progetto per un film non fatto*, ETS, Pisa 2016.
- Shoemaker, P. J., Vos, T. P., *Gatekeeping Theory*, Routledge, New York 2009.
- Solaroli, M., “Introduzione: vecchi e nuovi intermediari culturali”, in *Studi culturali*, n. 3, dicembre 2014.

Soldani, S., Franchini S. (a cura di), *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Angeli, Milano 2004.

Spinazzola, V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974

Venuti, L., *The Translator's Invisibility. A history of translation*, Routledge, London 1995.

Wormser, R., *How to Become a Complete Nonentity*, Ira Skutch, 2006.

Articoli

“Bestiario al cinema”, in *La stampa*, 26 settembre 1975.

Bignardi, I., “Addio alla passionaria Lu' Leone agente speciale del cinema”, in *la Repubblica*, 28 luglio 1998.

Buzzati, D., “Un'opera altamente morale”, in *Corriere della sera*, 22 ottobre 1961.

Casazza, S., “Taxi driver: meglio il film? La crociata del taxista”, in *Tuttolibri*, 23 ottobre 1976.

Coniglio, F., “Ritornano i gloriosi fotoromanzi”, in *Sogno*, n. 1, 2020.

Crowther, B., “La parte del leone. Storia dell'impero della Metro Goldwin Mayer”, in *La fiera del cinema*, n. 2, 1961.

Di Giammatteo, F., “Visto che bel film? Ne farò un romanzo”, in *Tuttolibri*, n. 47, 4 dicembre 1976.

Donaggio, E., “E adesso i libri nascono dai film”, in *Stampa sera*, 28 settembre 1976.

“Due ‘rapate’ al cocktail”, in *Corriere d’informazione Milano*, 1 febbraio 1960.

Favo, A., “Arriva nei cinema di Milano mezzo secolo fatto pellicola”, in *Corriere della sera*, 3 settembre 1976.

Ferraù, A., “I film italiani dal 1960 al 1964”, in *Cinespettacolo*, n. 7-8, 1965.

“I due nemici, denunciato a Milano per vilipendio delle forze armate”, in *La Stampa*, n. 271, 15 novembre 1961.

Lombardo, G., “Tre direttrici convergenti per il cinema italiano e mondiale”, in *Cinemundus*, agosto 1956.

Martini, S. “Caccia all’autore”, in *La fiera del cinema*, n. 3, marzo 1961.

Montanelli, I., “Non siamo tutti ciccilli”, in *Corriere della Sera*, 7 novembre 1961.

Morris, H., “Il Traspositore”, in *Vice*, 26 novembre 2012, <https://www.vice.com/it/article/pp7zm9/il-traspositore-a8n9>.

O.g., “Stasera legghiamoci un buon film”, in *Tuttolibri*, 28 maggio 1977.

Paolicini, A., “Ultimo tango da chevet”, in *Corriere della sera*, 27 maggio 1973.

Piovene, G., “Non uccidere doveva vincere”, in *La Stampa*, 7 novembre 1961.

“Roma: cocktail Jovanka”, in *Caleidoscopio Ciac*, 4 febbraio 1960.

“Sequestrato il romanzo Ultimo tango a Parigi”, in *La Stampa*, n. 142, 19 giugno 1973.

Serafin, R., “Novecento senza pace”, in *Corriere della sera*, 6 agosto 1976.

Tornabuoni, L., “Elio Petri: Le mie sequenze non sono oscene né sensuali”, *La Stampa*, 21 ottobre 1973, p. 9.

Up [Ugo Pirro], “Quando il critico imita Lo Bello”, in *Il Manifesto*, 26 ottobre 1973.

Vice, “In otto pellicole a Milano, guerra amore e peccato”, in *Corriere d'informazione*, 24 aprile 1962.

Cataloghi

Catalogo Generale Longanesi & C., Longanesi, Milano s.d.

Catalogo dei libri di cinema editi nel 1979, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia, 1980.

Turconi, D., Bassotto, C., *Soggetti e sceneggiature*, Mostra cinema, Venezia 1967.

Turconi, D., Bassotto, C., *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*, Mostracinema, Venezia 1973.

Turconi, D., *Catalogo dei libri italiani di cinema (1898-1960)*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia 1981.

Sitografia

<https://www2.bfi.org.uk/explore-film-tv/films-tv-people>

<https://archividiuruk.wordpress.com/>

<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it>

<https://archiviojacono.org/>

<http://cinecensura.com/>

<https://www.cinematografo.it/>

<https://www.film-tvteins.com/>

<https://www.fondazionemondadori.it/livre/>

<https://www.francosimongini.it/>

<http://www.giuseppedagata.it/>

<https://www.ilmuseodellouvre.com>

<http://www.italiataglia.it>

<https://www.lisamorpurgo.org/homepage/index.html>

https://pro.imdb.com/company/co0092241/?ref_=search_search_result_4

<http://www.scalarchives.com/web/>

<https://www.scottmeredith.com/about-us/history/>

Appendici

Appendice A. Romanzi-film

A.1. Descrizione sommaria del corpus

In merito al lavoro di mappatura delle pubblicazioni effettuato, urge innanzitutto precisare che l'adozione di una periodizzazione convenzionale ha portato, attenendosi ai criteri precedentemente dichiarati e prendendo come riferimento il periodo 1955-1976, all'individuazione di romanzi-film editi alcuni anni prima oppure in seguito a tale lasso temporale. Nella convinzione che sia importante, anche nella prospettiva di future ricerche sulla novellizzazione, potersi avvalere di informazioni il più possibile esaustive si è scelto di includere negli elenchi che seguiranno anche questi volumi.

Al di là di questa precisazione e onde agevolare la lettura dei dati riportati, è opportuno compiere una breve panoramica esplorativa del *corpus* trattandosi di un insieme di pubblicazioni piuttosto eterogeneo. Le novellizzazioni isolate, infatti, non solo chiamano in causa prodotti audiovisivi che, evocati (anche tramite la presenza di veri e propri credits in copertina) o meno, spaziano da alcuni grandi successi del cinema americano (*Ombre rosse*, *Sette spose per sette fratelli*, *La stangata* ecc.) al documentario (*Il Dio sotto la pelle*, *Fratello mare*), passando inoltre per il cinema di genere (*Il vampiro*, *La vendetta di Frankenstein*, *La mummia* ecc.), la Nouvelle Vague (*Fino all'ultimo respiro*, *I cugini*, *Il bel Sergio*), il cosiddetto cinema d'autore nostrano (*Amarcord*, *Il Casanova di Federico Fellini*, *Ultimo tango a Parigi*), politico (*La proprietà non è più un furto*) o per film poco noti (*Laura nuda*, *Una ragazza di Praga*). Oltre che per l'immaginario di riferimento, le novellizzazioni si presentano alquanto variegata anche in quanto a formati o a case editrici responsabili della loro divulgazione. Muovendosi soprattutto nell'ambito dell'industria editoriale milanese e romana, i romanzi-film s'inseriscono all'interno di collane vendute con cadenza periodica nelle edicole (in collezioni a essi dedicate come la «Cinecollana» ESAP o in "miscellanee" di tascabili simili a quelle editate da Mondadori o Longanesi) oppure all'interno di serie più prestigiose (si vedano i romanzi-film editi nei «Coralli» e «Supercoralli» Einaudi). Diverse, di conseguenza, sono le vesti editoriali via via assunte dai libri, che vengono divulgati in qualità di effimero opuscolo della lunghezza di un centinaio di pagine (*Vacanze a Parigi*, *Il pianeta proibito*, *L'inchiesta dell'ispettore Morgan*) o di volume con copertina rigida e di spessore assai maggiore (*Il bel Sergio*, *Ultimo tango a Parigi*, *Profondo thrilling*, *2001: Odissea nello spazio*). Oscillante è anche il prezzo di vendita, che può variare dalle 100 alle 4500 lire, così come la presenza di immagini (fotografie di scena, fotogrammi o disegni) o

di rubriche (riservate alle corrispondenze dei lettori o di argomento vario) e di scritti pubblicati a corredo del romanzo.

Rispetto a queste peculiarità e a un primo sguardo dei titoli si può perciò intuire come le caratteristiche del *corpus* più segnatamente letterarie risultino essere altrettanto varie. La maggior parte dei romanzi-film si attiene indubbiamente ai tratti che accomunano le diverse ramificazioni della letteratura di consumo. La lingua non si discosta da un livello medio (o in alcuni casi “globalizzato” dall’influsso americano) e rifulge qualsiasi tipo di costrutto innovativo, associazione inattesa nonché dialettalismo o stranierismo. Agisce allo stesso tempo su queste scritture «una sorta di complesso di inferiorità»⁸⁰⁵ che si manifesta in una letterarietà ostentata ravvisabile in determinati passaggi. Raccontata di norma (anche se si possono isolare casi di diegesi in prima persona, *multiple first person* o di narrazione al presente) per mezzo di un narratore esterno e al passato, la storia viene modulata secondo l’armamentario tematico, il repertorio figurale e gli schemi normativi istituzionalizzati nei vari generi di consumo (rosa, giallo, romanzo di fantascienza ecc.). In un romanzo-film “canonico” si può per esempio rilevare una certa esuberanza elencativa di dettagli concernenti l’atmosfera; possono essere in aggiunta riconosciute sullo sfondo le fasi di schermaglia amorosa prescritte, con intento talora moralistico, nel romanzo rosa o la morbosità e volubilità che contraddistingue il filone erotico-sentimentale del genere.

Non mancano, tuttavia, soprattutto nelle manifestazioni più recenti, elementi che si discostano dai meccanismi paraletterari. I romanzi-film prettamente *highbrow* possono virare, come nel caso di *Anonimo Veneziano*, le notazioni psicologiche atte ad approfondire gli stati d’animo dei protagonisti proprie della novellizzazione verso tematiche narrative autoriali; similmente a *Teorema* queste pubblicazioni possono inoltre erigersi su un’elaborata struttura di “referto-parabola” (per assumere una valenza fortemente espressiva e allegorica) o saggistica (come nel caso del *Dio sotto la pelle*).

Tuttavia, anche volumi come *Gli anni in tasca*, “cinéroman” scritto in una prosa sintetica ed essenziale o *Il Signor Robinson. Mostruosa storia d’amore e di avventure*, recante in apertura di ogni capitolo poche righe di riassunto deputate a “facilitare i lettori più indaffarati” adottano in tutta evidenza soluzioni innovative. All’interno di ulteriori insospettabili *livres de chevet* sono inoltre riconoscibili passi che, appellandosi alla complicità dello spettatore-lettore o richiamando i meccanismi cinematografici, conferiscono al testo un andamento a tratti ecfrastico.

⁸⁰⁵ Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2013, p. 10.

Restando al rapporto immagine-parola, si può riscontrare in ultima istanza anche come le novellizzazioni in questione possano giungere a perdere la propria elementare configurazione di racconto e dialogo per articolarsi secondo formule mediaticamente ibride di parola e immagine, che si limitano a collaudare le molteplici potenzialità e gli equilibri della *mise en page* (*4 mosche di velluto grigio*) o che conferiscono alla fotografie, corredate di testo didascalico, una valenza narrativa (*Fratello mare*).

A.2. Romanzi-film

Edizioni S.A.S/SAIE

Collana: «I libri dello schermo»⁸⁰⁶

- n. 1: *L'ingenua maliziosa* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1953, dal film di Robert Z. Leonard)
- n. 2: *Storia di tre amori* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1953, dal film in tre episodi di Gottfried Reinhardt e Vincente Minelli)
- n. 3: *La marea della morte* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1953, dal film di John Sturges)
- n. 5: *La Regina Vergine* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1954, dal film di George Sidney, 1953)
- n. 6: *Il vetturale del Mocenisio* di Rosa Gamberini da Pennabili (1955, dal film di Guido Brignone, 1956)
- n. 7: *Sette spose per sette fratelli* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1955, dal film di Stanley Donen)
- s.n.: *Il pagliaccio* di Maria Cecilia Caro De Rosas (1954, dal film di Robert Z. Leonard, 1952)

Altre collane:

Francesco giullare di Dio di P. G. Sinaldi (1953, dal film di Roberto Rossellini, 1950)

⁸⁰⁶ Circa le informazioni riportate, si specifica che, qualora non compaia alcuna indicazione, il titolo o l'anno d'uscita del film corrispondono a quello del volume. In merito invece alla collana «I libri dello schermo» si precisa che, a causa dell'attuale situazione epidemiologica, si è potuto visionare esclusivamente *Sette spose per sette fratelli*. Il resto della serie è stato individuato tramite il catalogo OPAC della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze <https://opac.bncf.firenze.sbn.it/bncf-prod/home>. Si provvederà quanto prima a effettuare le doverose verifiche nonché in particolare circa l'ottavo numero della serie (*Papà Gambalunga* di Jean Webster, pubblicato nel 1956), che si direbbe essere una riedizione del romanzo da cui è stato tratto il film di Jean Negulesco (1955).

Mondadori

Collana: «Il Giallo Mondadori»

n. 360: *Vacanze a Parigi* di Eddie Constantine (1955, dal film di Jean Laviro, 1954)

Collana: «Urania»

n. 148: *Il pianeta proibito* di W. J. Stuart (1957, dal film di Fred McLeod Wilcox, 1956)

n. 223: *L'uomo isotopo* di Charles Eric Maine (1960, dal film *Sette secondi più tardi* di Ken Hughes, 1955)

Collana: «Segretissimo»

n. 98: *Operazione Crossbow* di Richard Wormser (1965, dal film omonimo di Michael Anderson)

n. 163: *Agente Flint: missione spaccatutto* di J. Pearl (1965, dal film *Il nostro agente Flint* di Daniel Mann)

n. 152: *Il sipario strappato* di Richard Wormser (1966, dal film di Alfred Hitchcock)

n. 527: *Scorpio* di Mike Roote (1974, dal film omonimo di Michael Winner, 1973)

Altre collane

Siamo tutti assassini di Jean Mackert (1957, dal film di André Cayatte, 1952)

Viaggio allucinante di Isaac Asimov (1966, dal film di Richard Fleischer)

Casanova di Bernardino Zapponi (1977, dal film di Federico Fellini, 1976)

Rocky di Julia Sorel (1977, dal film di John G. Avildsen, 1977)

Cappelli

Collana: «Romanzi da grandi film»

n.1 (maggio 1957): *Picnic* (dal film di Joshua Logan, 1955) e *Una cadillac tutta d'oro* (1957, dal film di Richard Quine, 1956)

n.2 (maggio 1957): *Il cigno* (dal film di Charles Vidor, 1956) e *Sangue Misto* (George Cukor, 1956)

Bompiani

Fuori collana:

Jovanka e le altre di Ugo Pirro (1959, dal film di Martin Ritt)

Collana: Ombre rosse

La grande abbuffata di Marco Ferreri e Raphael Azcona (1973, dal film di Marco Ferreri)

La proprietà non è più un furto di Elio Petri e Ugo Pirro (1973, dal film di Elio Petri)

Le cinque giornate di Dario Argento e Nanni Balestrini (1974, dal film di Dario Argento, 1973)

Romanzo popolare di Incrocci Agenore, Furio Scarpelli e Mario Monicelli (1974, dal film di Mario Monicelli)

La stangata di Robert Weverka (1974, dal film di George Roy Hill, 1973)

Rizzoli

Il generale Della Rovere di Indro Montanelli (1959, dal film di Roberto Rossellini)

Amarcord di Federico Fellini, Tonino Guerra (1973, dal film di Federico Fellini)

Amici miei di Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli (1976, dal film di Mario Monicelli, 1975)

Anonimo Veneziano di Giuseppe Berto (1976, dal film di Enrico Maria Salerno, 1970)

Lerici Editore

Collana: «Film-Romanzi»

I bari di Françoise D'Eaubonne (1959, dal film di Marcel Carné)

I cugini di Jehanne Jean-Charles (1959, dal film di Claude Chabrol)

Il bel Sergio di Robert Marsan (1961, dal film di Claude Chabrol, 1957)

Fino all'ultimo respiro di Claude Francolin (1960, dal film di Jean-Luc Godard)

Laura nuda di Tonino Valerii (1961, dal film di Nicolò Ferrari)

Menage all'italiana di Mario Testa (1965, dal film di Franco Indovina)

Viva Maria di Jean-Claude Carrieré (1966, dal film di Louis Malle, 1965)

Edizioni Atlantica

Collana: «KKK. I classici dell'orrore»

- n. 1: *Il vampiro* di Clay O'neil (giugno 1959, dal film di Paul Landres, 1957)
- n. 2: *La vendetta di Frankenstein* di John Shaw (luglio 1959, dal film di Terence Fisher, 1958)
- n. 4: *La stirpe dei vampiri* di William Hudson (agosto 1959, dal film di Fernando Mendez *El vampiro*, 1957)
- n. 5: *Il bacio dello spettro* di Raymond Cook (settembre 1959, dal film di Paul Landres *The return of Dracula*, 1958)
- n. 6: *Il sonno nero del dottor Satana* di Conrad Hilman (settembre 1959, dal film di Reginald Le Borg *Black Sleep*, 1956)
- n. 9: *La mummia* di Colley Laine (dicembre 1959, dal film di Terence Fisher)
- n. 53: *La medusa* di Lionel Cayle (aprile 1965, dal film *Lo sguardo che uccide* di Terence Fisher)
- n. 54: *Sadismo* di Christian Bush (maggio 1965, dal film *A bruciapelo* di James Landis)
- n. 1: *L'amante gelida* di Lionel Cayle (maggio 1965, dal film *La bara del dottor Sangue* di Sidney J. Furie)

Collana: «I gialli dell'ossessione» (1957-1962)

- n. 76: *L'inchiesta dell'ispettore Morgan* di Colley Laine (6 gennaio 1961, dal film di Joseph Losey, 1959)

Longanesi

Collana: «Suspense!»

- I due nemici* di Orazio Gavioli (1961, dal film di Guy Hamilton)
- McLintock* di Richard Wormser (1964, dal film di Andrew V. McLaglen)

Altre collane

- Non uccidere* di Elisa Morpurgo (1962, dal film *Tu ne tueras point* di Claude Autant-Lara, 1961)
- 2001: Odissea nello spazio* di Arthur C. Clarke (1969, dal film di Stanley Kubrick, 1968)
- Stagecoach. Ombre rosse* di Robert Krepps (1972, dal film di John Ford, 1939)
- Novecento* di Norman T. Di Giovanni (1976, dal film di Bernardo Bertolucci)
- Il Belpaese* di Castellano & Pipolo (1977, dal film di Luciano Salce)

La febbre del sabato sera, H. B. Gilmour (1977, dal film di John Badham)
La maledizione di Damien, di Joseph Howard (1978, dal film di Don Taylor)

Edizioni F.M.

Collana: «I grandi romanzi del cinema»

Sodoma e Gomorra di Liliana Madeo (1962, dal film di Robert Aldrich)
Cartouche di Sandro Vitta (1962, dal film di Philippe de Broca)

Bietti

Collana: «Il ventisette»

Come rubare un milione di dollari (e vivere felici) di Michael Sinclair (1966, dal film di William Wyler)
Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure di Castellano & Pipolo (1976, dal film di Sergio Corbucci)

Garzanti

Teorema di Pier Paolo Pasolini (1968, dal film di Pier Paolo Pasolini)
Un colpo all'italiana (1969, dal film omonimo di Peter Collison)
Ultimo tango a Parigi di Robert Alley (1973, dal film di Bernardo Bertolucci)
Shampoo di Robert Alley (1975, dal film omonimo di Hal Ashby)

Editrice Scientifica Attualità Periodici (ESAP)

Collana: «Cinecollana – Romanzi da films di successo»

Una ragazza di Praga (s.d., dal film di Sergio Pastore, 1971)
Donna da lupi (s.d., dal film *Una ragazza di Praga* di Sergio Pastore, 1971)

Sonzogno

Profondo Thrilling di Dario Argento (1975, dai film di Dario Argento *L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970, *Il gatto a nove code*, 1971, *Quattro mosche di velluto grigio*, 1971)

Taxi Driver di Richard Elman (1976, dal film omonimo di Martin Scorsese)

Altre case editrici

Ecco il tempo degli assassini di Maurice Bessy, (Edizioni Librarie Italiane, 1957; dal film di Julien Duvivier, 1956)

Sputerò sulle vostre tombe di Françoise D'Eaubonne (Cino del Duca Editore Milano, 1959; dal film di Michel Gast)

Le vacanze del signor Hulot di Jean-Claude Carrière, Jaques Tati (Fabbri editore, 1961; dal film di Jacques Tati)

I due viandanti di Giovanni Mazza (1961, Gastaldi Editore; dal soggetto non realizzato)

L'eterno amore di G. Mazza e C. Curadi)

Vita privata. Un film di Louis Malle (Sugar Editore, 1962; dal film di Louis Malle)

La conquista del west, Louis L'Amour (Zillitti, 1964; dal film di John Ford, Henry Hathaway, George Marshall)

Il cialtrone di Franco Simongini (Edizioni dell'Albero, 1965; dal soggetto cinematografico)

Un'illusione per la Sera di Simongini)

4 mosche di velluto grigio. Il terzo film di Dario Argento (Edizioni Inteuropa-Williams, 1972, dal film di Dario Argento 1971)

La bella di Lodi di Alberto Arbasino (1972, Einaudi; dal film di Mario Missiroli, 1963)

Specchio delle mie brame di Alberto Arbasino (1974, Einaudi; da un soggetto non realizzato di Arbasino)

Gola profonda di D. M. Perkins (Olympia Press, 1975; dal film di Gerard Damiano, 1972)

Il dio sotto la pelle di Quilici, Pinelli, Modugno, (Minerva Italica, 1974; dal film di Carlo Alberto Pinelli e Folco Quilici)

Fratello mare di Folco Quilici raccontato da Pinin Carpi (Emme Edizioni, 1975; dal film di Folco Quilici)

Gli anni in tasca di François Truffaut (Armando, 1976, dal film di Truffaut)

È nata una stella di Alexander Edwards (Sperling & Kupfer, 1977, dal film di Frank Pierson del 1976)

A.3. Tabelle analitico-descrittive

Nelle prossime pagine sono riportati i risultati del lavoro di spoglio e disamina dei romanzi-film condotto durante le fasi preliminari della ricerca al fine di estrapolare alcune tendenze industriali che caratterizzano il fenomeno. Avviandosi dalle precedenti operazioni effettuate per la schedatura d'archivio di *corpora* di cineromanzi nonché, in particolare, per il fondo di pubblicazioni similari conservato presso la Biblioteca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino⁸⁰⁷, si è scelto nello specifico di operare una selezione delle numerose informazioni quantitative e qualitative isolabili a partire dagli oggetti in questione e di concentrarsi (nonché di interpolare)⁸⁰⁸ prevalentemente sui dati riguardanti le personalità o le società plausibilmente attive nella filiera (autori, traduttori, curatori, case editrici, soggettisti, sceneggiatori, registi, produttori cinematografici e distributori) e sugli elementi utili a risalire alle dinamiche in auge nei processi produttivi dei volumi (per esempio le date orientative di uscita delle pellicole in Italia, ricavate dai visti censura, o le dichiarazioni concernenti gli ipotesti d'origine).

Occorre quindi apporre alcune precisazioni circa l'organizzazione delle informazioni, che risultano talora inevitabilmente parziali: le fonti delle stesure non sempre sono dichiarate esplicitamente, le edizioni pervenute possono non avere il talloncino col prezzo di vendita e così via. La tabella A.3.1 reca una sistemazione dei dati riguardanti i volumi, suddivisi per case editrici ed elencati secondo un ordine numerico. Quest'ultimo viene dunque richiamato nella tabella A.3.2, contenente le informazioni riguardanti i relativi ipotesti d'origine che talvolta hanno titolo diverso rispetto alla novellizzazione.

Si segnala inoltre che, in caso di ristampe, si è fatto riferimento alla prima edizione del romanzo-film. In quanto invece alla data di uscita del volume, quando possibile si è indicato il giorno o il mese di pubblicazione.

⁸⁰⁷ Cfr. Silvia Spimpolo, "I cineromanzi. Per una schedatura. Il fondo della Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino", in *Bianco e nero*, n. 552, 2005, pp. 149-158 e Ead., "I cineromanzi. Proposta metodologica per una schedatura analitico-descrittiva e la creazione degli indici", *Studi goriziani. Rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia*, n. 108, 2015, pp. 7-156.

⁸⁰⁸ Oltre che nei database ANICA, *Italia Taglia*, <https://www.cinematografo.it/> (ultima consultazione: 21 aprile 2022) e similari, i dati sono stati approfonditi in dizionari cartacei nonché nei volumi di Teo Mora, *Storia del cinema dell'orrore*, Fanucci Roma 2001.

A.3.1. Dati pubblicazioni

	Titolo volume	Autore	Traduttore	Collana/n./Curatore	Casa editrice	Luogo	Anno	Ipotesto dichiarato	Pp., ill. e varie	Costo (Lire)
1	L'ingenua maliziosa	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, 1	SAS	Torino	1953		183 pp., 8 c. tav. ill.	400
2	Storia di tre amori	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, 2	SAS	Torino	1953		205 pp., 8 c. tav. ill.	400
3	La marea della morte	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, 3	SAS	Torino	1953		156 pp., 9 c. tav. ill.	
4	La regina vergine	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, 5	SAIE	Torino	1954		144 pp., 8 c. tav. ill.	400
5	Il vetturale del Moncenisio	Rosa Gamberini da Pennabilli		I libri dello schermo, 6	SAIE	Torino	1955		175 pp., 8 c. tav. ill.	400
6	Sette spose per sette fratelli	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, 7	SAIE	Torino	1955	Film	177 pp., 8 c. tav. ill.	
7	Il pagliaccio	Maria Cecilia Caro De Rosas		I libri dello schermo, s.n.	SAS	Torino	1954		200 pp., 6 c. tav. ill.	
8	Francesco giullare di Dio	Gabriele Sinaldi		Collana s.n.	SAS	Torino	1953	Film	188 pp., 8 c. tav. ill. Introduzione di Felix A. Morlion, Antonio Lisandrini	500
9	Vacanze a Parigi	Eddie Constantine	Bruno Just Lazzari	I gialli, 360; dir. resp. Alberto Tedeschi	Mondadori	Milano	1955		129 pp., con rubriche	130
10	Il pianeta proibito	W. J. Stuart	Carlo Rossi Fantonetti	Urania, 148	Mondadori	Milano	28/03/1957		128 pp., con rubriche	130
11	L'uomo isotopo	Charles Eric Main	Andreina Negretti	Urania, 123; dir. resp. Giorgio Monicelli	Mondadori	Milano	14/02/1960		128 pp., con rubriche	150
12	Operazione Crossbow	Richard Wormser	Moma Carones	Segretissimo, 98, dir. resp. Alberto Tedeschi	Mondadori	Milano	14/10/1965		156 pp.	200

13	Agente Flint: Missione Spaccatutto	Jack Pearl	Laura Grimaldi	Segretissimo, 163	Mondadori	Milano	12/01/1967		167 pp., con rubriche	200
14	Il sipario strappato	Richard Wormser	Antonio Ghirardelli	Segretissimo, 152	Mondadori	Milano	27/10/1966	"Romanzo da cui viene tratto il film"	168 pp., con rubriche	200
15	Scorpio	Mike Roote	Simonetta Cattozzo	Segretissimo, 527, dir. resp. Laura Grimaldi	Mondadori	Milano	03/01/1974		156 pp.	350
16	Siamo tutti assassini	Jean Meckert	Bruno Just Lazzari	Il Girasole, 62	Mondadori	Milano	01/1957	Soggetto	192 pp., pref. André Cayatte e Charles Spaak	200
17	Viaggio allucinante	Isaak Asimov	Vincenzo Mantovani	I rapidi, 9	Mondadori	Milano	1966		280 pp.	
18	Casanova. In un romanzo la storia del film di Fellini	Bernardino Zapponi			Mondadori	Milano	1977	Sceneggiatura	146 pp.	2500
19	Rocky	Julia Sorel	Bruno Oddera		Mondadori	Milano	1977	Sceneggiatura	153 pp.	2500
20- 21	Picnic/Una cadillac tutta d'oro	Humphrey Tomson/Harold Whitford		Romanzi da grandi film, 1	Cappelli	Bologna	05/1957		121 pp., 5 c. tav. ill.	200
22- 23	Il cigno/Sangue Misto	Arthur K. Bowles/James Mc Roy		Romanzi da grandi film, 2	Cappelli	Bologna	06/1957		161 pp., 10 c. tav. ill.	200
24	Jovanka e le altre	Ugo Pirro		Letteratura moderna	Bompiani	Milano	1959		221 pp.	
25	La grande abbuffata	Marco Ferreri, Rafael Azcona		Ombre Rosse, 1; a cura di Giuseppe D'Agata	Bompiani	Milano	11/1973		115 pp.	1500
26	La proprietà non è più un furto	Elio Petri, Ugo Pirro		Ombre Rosse, 2	Bompiani	Milano	12/1973		171 pp.	1800
27	Le cinque giornate	Dario Argento, Nanni Balestrini		Ombre Rosse, 3	Bompiani	Milano	05/1974		158 pp.	2000
28	Romanzo popolare	Age, Scarpelli, Monicelli		Ombre Rosse, 4	Bompiani	Milano	06/1974		120 pp.	2000

29	La stangata	Robert Weverka	n. d.	Ombre Rosse, 5	Bompiani	Milano	09/1974	Sceneggiatura	177 pp.	1500
30	Il generale Della Rovere. Istruttoria per un processo	Indro Montanelli		Zodiaco	Rizzoli	Milano	1959	Trattamento	119 pp.	1000
31	Amarcord	Federico Fellini, Tonino Guerra		La scala	Rizzoli	Milano	1973		156 pp.	2500
32	Amici miei	Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Tullio Pinelli		Biblioteca universale	Rizzoli	Milano	1977	Soggetto, Sceneggiatura	140 pp.	3500
33	Anonimo Veneziano	Giuseppe Berto		BUR	Rizzoli	Milano	1976	Versione inglese dramma omonimo/Dialogo film	116 pp.	900
34	I bari	Francoise d'Eubonne	Franco Ingegneri	Collana di narrativa	Lerici	Milano	1959	Soggetto	296 pp.	1500
35	I cugini	Jehanne Jean-Charles	Franco Ingegneri	Film-Romanzi	Lerici	Milano	11/1959	Sceneggiatura	174 pp., 16 tav. ill.	1000
36	Il bel Sergio	Robert Marsan	Giuliana Signorini	Film-Romanzi	Lerici	Milano	1961	Sceneggiatura	248 pp., 12 tav. ill.	1000
37	Fino all'ultimo respiro	Claude Francolin	Paola Zerbino	Film-Romanzi	Lerici	Milano	10/1960	Sceneggiatura	208 pp., 8 tav. ill.	1200
38	Laura nuda	Tonino Valerii		Film-Romanzi	Lerici	Milano	08/1961	Sceneggiatura	146 pp., 8 tav. ill.	1000
39	Ménage all'italiana	Mario Testa		Film-Romanzi	Lerici	Milano	1/1966	Soggetto, Sceneggiatura	234 pp. 8 tav. ill.	1200
40	Viva Maria	Jean-Claude Carrière	Ettore Capriolo	Film-Romanzi	Lerici	Milano	02/1966	Sceneggiatura	231 pp., 12 tav. ill.	1000
41	Il vampiro	Clay O'neil	Leonia Celli	KKK, 1	Edizioni KKK	Roma	06/1959		128 pp., con rubriche	150
42	La vendetta di Frankenstein	John Shaw	Alberto De Guglielmi	KKK, 2	Edizioni KKK	Roma	07/1959		126 pp., con rubriche	150
43	La stirpe dei vampiri	William Hudson	Franco Coltellacci	KKK, 4	Edizioni KKK	Roma	08/1959		126 pp., con rubriche	150

44	Il bacio dello spettro	Raymond Cook	Sandro Ferrarin	KKK, 5	Edizioni KKK	Roma	09/1959		126 pp.	150
45	Il sonno nero del dottor Satana	Conrad Hilman	Lea De Giglio	KKK, 6	Edizioni KKK	Roma	10/1959		126 pp., con rubriche	150
46	La mummia	Colley Laine	Lea De Giglio	KKK, 9	Edizioni KKK	Roma	12/1959		128 pp.	150
47	Lo sguardo che uccide	Lionel Cayle	Romano Pagani	KKK, 53	EPI	Roma	04/1959		128 pp.	150
48	Sadismo	Christian Busch	Renato Carocci	KKK, 54	EPI	Roma	05/1959		128 pp., con altro racconto	150
49	Amante folle	Lionel Cayle	Leonia Celli, Romano Pagani	KKK, 55	EPI	Roma	05/1965		144 pp.	150
50	L'inchiesta dell'ispettore Morgan	Colley Laine	Romano Pagani	I gialli dell'ossessione, 76	Atlantica	Roma	06/01/1961		127 pp.	150
51	I due nemici	Orazio Gavioli		Supplemento a Suspense!, 5	Longanesi	Milano	11/1961	Sceneggiatura	160 pp., con rubriche	300
52	Mc Lintock	Richard Wormser	Sem Schlumper	Suspense!, 40	Longanesi	Milano	09/1964	"Da un romanzo di successo un film"	208 pp., con rubriche	300
53	Non uccidere	Elisa Morpurgo	Elisa Morpurgo	La fronda, 44	Longanesi	Milano	1962	Soggetto, Sceneggiatura, Dialoghi	220 pp., con appendice scritti	1200
54	2001: Odissea dello spazio	Arthur C. Clarke	Bruno Oddera	I libri pocket, 103	Longanesi	Milano	1969		332 pp., con pref. Mario Monti	
55	Stagecoach. Ombre rosse	Robert W. Krepps	Bruno Oddera	La ginestra, 126	Longanesi	Milano	1972	Sceneggiatura	245 pp., con pref. Mario Monti	4000
56	Novecento	Norman T. Di Giovanni	Bruno Oddera	La ginestra, 150	Longanesi	Milano	08/1976	Sceneggiatura	298 pp.	4000
57	Il Belpaese	Franco Castellano, Giuseppe Moccia		Varia, 30	Longanesi	Milano	1977	Film	134 pp., 4 c. tav. ill.	4000

58	La febbre del sabato sera	H. B. Gilmour	Maria Grazia Prestini	La ginestra, 162	Longanesi	Milano	1978	Sceneggiatura	193 pp., 2 c. tav. ill.	3800
59	La maledizione di Damien	Joseph Howard	Giorgio Rossi	La ginestra, 166	Longanesi	Milano	1978	Sceneggiatura	169 pp. 4, c. tav. ill.	4000
60	Sodoma e Gomorra	[Liliana Madeo]		I grandi romanzi del cinema, 1, dir. resp. Enrico Rossetti	Edizioni F.M.	Roma	1962	Film	179 pp., ill.	400
61	Cartouche	Sandro Vitta		I grandi romanzi del cinema, 2	Edizioni F.M.	Roma	1962	Film	168 pp., ill.	500
62	Come rubare un milione di dollari (e vivere felici)	Michael Sinclair	Francesco Franconeri	Il Ventisette, 4	Bietti	Milano	1966	Sceneggiatura	145 pp., con rubriche	250
63	Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure	Franco Castellano, Giuseppe Moccia			Bietti	Milano	1976	Sceneggiatura	145 p., con prefazione di Sergio Corbucci	2600
64	Teorema	Pier Paolo Pasolini			Garzanti	Milano	1968		203 pp.	2000
65	Un colpo all'italiana	Troy Kennedy Martin, Ken Wlaschin	D. Pini	Romanzi	Garzanti	Milano	1969		183 pp.	950
66	Ultimo tango a Parigi	Robert Alley	Mariapaola Ricci Dettore		Garzanti	Milano	1973		170 pp.	2000
67	Shampoo	Robert Alley	Mariapaola Ricci Dettore	I Garzanti, 591	Garzanti	Milano	09/1975	Film	123 pp.	800
68	Una ragazza di Praga	Sergio Pastore		Romanzi da films di successo, a cura di Furio Arrasich	ESAP	Roma	[1971]	Film	127 pp., ill., con pref. Mario Luzzatto Fegiz e appendice scritti	500
69-71	Profondo Thrilling	Dario Argento; adattamento di Nanni		Omnibus Sonzogno	Sonzogno	Milano	1975	Sceneggiatura	206 pp., con introduzione di Argento	3500

		Balestrini								
72	Taxi driver	Richard Elman	Attilio Veraldi	Narrativa Sonzogno	Sonzogno	Milano	1976		142 pp.	2000
73	Ecco il tempo degli assassini	Maurice Bessy	Felice Dessi	L'ariete, dir. P. Beretta	ELI	Milano	01/1957	Film	287 pp.	3000
74	Sputerò sulle vostre tombe	Francoise D'Eaubonne	Luigi Vesinia		Cino Del Duca	Milano	1961	"Da questo romanzo il film"	257 pp.	
75	Le vacanze del signor Hulot	Jean-Claude Carrière, Jacques Tati		Nuovi successi mondiali, 29	Fabbri	Milano	1961		131 pp., 8 c. tav. ill.	
76	I due viandanti	Giovanni Mazza		Romantica	Gastaldi	Milano	1961	Soggetto non realizz.	185 pp.	700
77	Vita privata	Louis Malle	Valerio Fantinel		Sugar	Milano	1962		147 pp. ill., con intervista Malle	1000
78	La conquista del west	Louis L'Amour	Maria Marini, Lucia Usellini		Zilitti	Milano	1964		312 pp., con 8 c. ill.	500
79	Il cialtrone	Franco Simongini		Opere prime, 4	Edizioni dell'albero	Torino	1965		258 pp.	
80	4 mosche di velluto grigio	s.n.		Collana di cinema, 8	Edizioni Inteuropa-Williams	Milano	8/01/1972		162 pp. Ill.	1000
81	La bella di Lodi	Alberto Arbasino		Supercoralli	Einaudi	Torino	1972	Racconto omonimo/Sceneggiatura	166 pp.	2000
82	Specchio delle mie brame	Alberto Arbasino		Coralli, 301	Einaudi	Torino	1974		137 pp.	2600
83	Gola profonda	D. M. Perkins			Olympia Press Italia	Milano	05/1975	"Romanzo del film"	197 pp.	3000

84	Il dio sotto la pelle	Folco Quilici, Carlo Alberto Pinelli, Bruno Modugno			Minerva Italica	Bergamo	10/1974	Film	199 pp., ill. con scritti vari	3000
85	Fratello mare	Folco Quilici, racconto di Pinin Carpi			Emme	Milano	1975	"Racconto del film"	48 pp., ill.	4500
86	Gli anni in tasca	Françoise Truffaut	Mario Petroni	Scaffale aperto	Armando	Roma	1978	Sceneggiatura	110 pp., 4 c. tav. ill.	3000
87	È nata una stella	Alexander Edwards	Tullio Dobner	Pandora, 46	Sperling & Kupfer	Milano	1977	Soggetto	327 pp.	4900

A.3.2. Dati film

	Titolo film	Data visto censura	Luogo	Regia	Soggetto	Sceneggiatura	Produzione	Distribuzione
1	L'ingenua maliziosa	12643 2/01/1953	USA	Robert Z. Leonard	Everett Freeman	Frances Goodrich, Albert Hackett	LOEW'S, MGM	MGM
2	Storia di tre amori	14234 28/11/1953	USA	Gottfried Reinhardt e Vincente Minelli	John Collier	John Collier	MGM	MGM
3	La marea della morte	14688 23/09/1953	USA	John Sturges	Maurice Zimm - opera	Mel Dinelli	MGM	MGM
4	La regina vergine	14759 17/02/1954	USA	George Sidney	Margaret Irwin - opera	Jan Lustig, Arthur Wimperis	MGM	MGM
5	Il vetturale del Moncenisio	18117 22/12/1954	ITALIA	Guido Brignone	Giovanni Bouchardy- opera	Guido Brignone, Liana Ferri, Ivo Perilli	Alberto Manca, Radius Prod.	Zeus Film

6	Sette spose per sette fratelli	17622 8/04/1955	USA	Stanley Donen	Stephen Vincent Benet - opera	Albert Hackett, Frances Goodrich, Dorothy Kingsley	MGM	MGM
7	Il pagliaccio	14693 12/12/1953	USA	Robert Z. Leonard	Frances Marion	Leonard Praskins, Martin Rackin	MGM	MGM
8	Francesco giullare di Dio	8482 21/09/1950	ITALIA	Roberto Rossellini	Roberto Rossellini	Federico Fellini, Brunello Rondi, Roberto Rossellini	Rizzoli e C., Produzione Film Giuseppe Amato	Cineriz
9	Vacanze a Parigi	19488 8/08/1955	FRANCIA	Jean Laviron		Jerry Epstein, Jacques Vilfrid	Cocinor Concinex Chaillot Film	Diana Cinematografica
10	Il pianeta proibito	23118 3/12/1956	USA	Fred McLeod Wilcox	Irving Block, Allen Adler - opera	Cyril Hume	MGM	MGM
11	Sette secondi più tardi	22365 10/08/1956	UK	Ken Hughes	Charles Eric Maine	Charles Eric Maine	Anglo Amalgamated	Fono Roma
12	Operazione Crossbow	45464 27/07/1965	UK	Michael Anderson	Vittoriano Petrilli, Duilio Coletti	Richard Imrie (Emeric Pressburger), Derry Quinn, Ray Rigby	Carlo Ponti, MGM	MGM
13	Il nostro agente Flint	46501 15/02/1996 VM 14	USA	Daniel Mann	Hal Fimberg	Hal Fimberg, Ben Starr	20th Century Fox	DEAR
14	Il sipario strappato	47933 12/10/1966	USA	Alfred Hitchcock	Brian Moore	Brian Moore	Universal	Universal
15	Scorpio	62986 1/09/1973 VM 14	USA	Michael Winner	David W. Rintels	Gerald Wilson, David W. Rintels	United Artists, Mirish Corporation	United Artists
16	Siamo tutti assassini	12956 16/04/1953 VM 16	FRANCIA, ITALIA	André Cayatte	Charles Spaak, André Cayatte	Charles Spaak, André Cayatte	Jolly, Union Générale Cinématographique, Labor Film	Unidis

17	Viaggio allucinante	47888 6/10/1966	USA	Richard Fleicher	Otto Klement, Jay Lewis Bixby	Harry Kleiner, David Nuncan - opera	20th Century Fox	Dear
18	Il Casanova di Federico Fellini	69484 01/12/1976 VM 18	ITALIA	Federico Fellini	Giacomo Casanova- opera	Bernardino Zapponi, Federico Fellini	PEA	Titanus
19	Rocky	70053 24/03/1977	USA	John G. Avildsen	Sylvester Stallone	Sylvester Stallone	Chartoff-Winkler Productions, United Artists	United Artists
20	Picnic	21809 26/05/1956	USA	Joshua Logan	William Inge	Daniel Taradash	Columbia	CEIAD
21	Una cadillac tutta d'oro	22418 18/08/1956	USA	Richard Quine	George S. Kaufman - opera	Abe Burrows	Columbia	CEIAD
22	Il cigno	22589 4/10/1956	USA	Charles Vidor	Ferenc Molnár	John Dighton	MGM	MGM
23	Sangue misto	22910 2/11/1956	USA	George Cukor	John Masters - opera	Sonya Levet, Ivan Moffat	MGM	MGM
24	Jovanka e le altre	31281 18/02/1960 VM 16	ITALIA	Martin Ritt	Ugo Pirro	Martin Ritt, Ivo Perilli, Irving Ravetch	Dino De Laurentiis	Dino De Laurentiis
25	La grande abbuffata	63098 13/09/1973 VM 18	ITALIA, FRANCIA	Marco Ferreri	Marco Ferreri, Rafael Azcona	Marco Ferreri, Rafael Azcona	Mara Fims, Films 66, Capitolina Produzioni Cinematografiche	Fida Cinematografica.
26	La proprietà non è più un furto	62682 28/06/1973 VM 18	ITALIA, FRANCIA	Elio Petri	Elio Petri, Ugo Pirro	Elio Petri, Ugo Pirro	Quasars Films Company, Labrador Film	Titanus
27	Le cinque giornate	63685 17/12/1973 VM 14	ITALIA	Dario Argento	Luigi Cozzi, Dario Argento, Enzo Ungaro	Nanni Balestrini, Dario Argento	SEDA	Euro International Films

28	Romanzo popolare	65138 11/09/1974	ITALIA, FRANCIA	Mario Monicelli	Age, Scarpelli, Monicelli	Age, Scarpelli, Mario Monicelli	Les films galaxie, Capitolina Produzioni Cinematografiche	Fida Cinematografica
29	La stangata	64113 6/3/1974	USA	George Roy Hill	David S. Ward	David S. Ward	Universal	CIC
30	Il generale Della Rovere	30342 03/10/1959	ITALIA, FRANCIA	Roberto Rossellini	Indro Montanelli	Indro Montanelli, Diego Fabbri, Sergio Amidei	Zebra Film, S.N.E. Gaumont	Cineriz
31	Amarcord	639699 15/12/1973	ITALIA, FRANCIA	Federico Fellini	Federico Fellini, Tonino Guerra	Federico Fellini, Tonino Guerra	Franco Cristaldi, PECF	DEAR
32	Amici miei	66946 07/08/1975 VM 18	ITALIA	Mario Monicelli	Pietro Germi, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Tullio Pinelli	Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Tullio Pinelli	Rizzoli Film S.p.A	Cineriz
33	Anonimo Veneziano	56887 22/09/1970 VM 14	ITALIA	Enrico Maria Salerno	Enrico Maria Salerno	Enrico Maria Salerno, Giuseppe Berto	Ultra Film	Interfilm
34	Peccatori in blue jeans	28271 17/01/1959 VM 16	ITALIA, FRANCIA	Marcel Carné	Charles Spaak, Jacques Sigurd, Marcel Carné	Marcel Carné, Jaques Sigurd	Cinetel, Siversfilms, Zebra Films	MGM
35	I cugini	31798 25/11/1960 VM 16	FRANCIA	Claude Chabrol	Claude Chabrol	Paul Gégauff	AJYM Films, Societe' Francaise du Cinema pour la Jeunesse	Dino De Laurentiis
36	Le beau Serge	29978 15/10/1959 VM 16	FRANCIA	Claude Chabrol	Claude Chabrol	Claude Chabrol	AJYM Films	Regionale
37	Fino all'ultimo respiro	32329 12/07/1960 VM 16	FRANCIA	Jean-Luc Godard	François Truffaut	Jean-Luc Godard	Société nouvelle de cinéma, Les films Georges De Beauregard, Imperia Films	Euro International Films

38	Laura nuda	34135 21/07/1961 VM 16	ITALIA	Nicolò Ferrari	Nicolò Ferrari	Nicolò Ferrari	Documento Film, Orsay Films	Cineriz
39	Ménage all'italiana	46170 15/12/1965 VM 18	ITALIA	Franco Indovina	Rodolfo Sonogo, Franco Indovina	Rodolfo Sonogo, Franco Indovina	Dino De Laurentiis	Dino De Laurentiis
40	Viva Maria!	46461 8/02/1966	FRANCIA, ITALIA	Louise Malle	Louis Malle, Jean- Claude Carrière	Louis Malle, Jean-Claude Carrière	Vides, Nouvelles Éditions du Films, Les Productions Associés S.A.	DEAR UA
41	Il vampiro	29010 27/04/1959 VM 16	USA	Paul Landres	Pat Fielder	Pat Fielder	Gramercy Pictures	DEAR
42	La vendetta di Frankenstein	28161 21/11/1958 VM 16	UK	Terence Fisher	Jimmy Sangster	Jimmy Sangster	Columbia Pictures	CEIAD
43	La stirpe dei vampiri	29705 02/07/1959 VM 16	MESSICO	Fernando Méndez	Ramón Obon	Ramón Obon	Abel Salazar	CIMEX ITALIA
44	Il bacio dello spettro	29018 9/04/1959 VM 16	USA	Paul Landres	Pat Fielder	Pat Fielder	United Artists	DEAR
45	Il sonno nero del dottor Satana	27645 29-08- 1958 VM 16	UK	Reginald Le Borg		John C. Higgins	Prospect Production Inc.	Globe Films International
46	La mummia	306628 11/11/1959	UK	Terence Fisher		Jimmy Sangster	Hammer	Universal
47	Lo sguardo che uccide	44256 4/12/1964 VM 18	UK	Terence Fisher		John Gilling	Hammer	CEIAD
48	A bruciapelo	43071 16/06/1964 VM 18	USA	James Landis	James Landis	James Landis	Fairway International Impact	Atlantica Cinematografica
49	La bara del dottor Sangue	34631 9/05/1961 VM 16	UK	Sidney J. Furie	Jerry Juran (Nathan Juran) - racconto di Nathan Juran	Jerry Juran (Nathan Juran), James Kellwy, Peter Miller	United Artists	DEAR

50	L'inchiesta dell'ispettore Morgan	33549 24/12/1960	UK	Joseph Losey	Leigh Howard	Ben Barzman, Millard Lampell	Paramount, Independent Artists, Rank	Paramount
51	I due nemici	34965 11/10/1961	IT	Guy Hamilton	Luciano Vincenzoni	Jack Pullman	Dino De Laurentiis	Dino De Laurentiis
52	Mc Lintock	42354 22/02/1964	USA	Andrew McLaglen	James Edward Grant	James Edward Grant	United Artists	DEAR
53	Non uccidere	37144 14/04/1962	JUGOSLAVIA	Claude Autant-Lara	Jean Aurenche	Pierre Bost, Claude Autant- Lara, Jean Aurenche	Lovcen Film, Budva, Gold Film Anstalt, Vaduz	CEIAD/IT, Zebra Film
54	2001: Odissea dello spazio	52774 23/11/1968	GB, USA	Stanley Kubrick	Arthur C. Clarke	Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke	MGM, Polaris, Stanley Kubrick Productions	MGM
55	Stagecoach. Ombre rosse	31132 16/10/1940	USA	John Ford	Ernest Haycox-opera	Dudley Nichols	United Artists	Union Film
56	Novecento	68506 17/05/1976 VM 14	ITALIA, FRANCIA, GERMANIA	Bernardo Bertolucci	Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci	Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci	PEA, Les Productions Artistes Associees, Artemis Film	20th Century Fox
57	Il bel paese	71294 15/12/1977	ITALIA	Luciano Salce	Franco Castellano, Giuseppe Moccia	Franco Castellano, Giuseppe Moccia	Italian International Film	77 Cinematografica
58	La febbre del sabato sera	71717 23/03/1978 VM 14	USA	John Badham	Nik Cohn - opera	Norman Wexler	Robert Stigwood Organization	CIC
59	La maledizione di Damien	72282 24/08/1978	USA	Don Taylor	Harvey Bernhard - opera	Stanley Mann, Mike Hodges	20th Century Fox, Industrie Cinematografiche Italiane	Fox

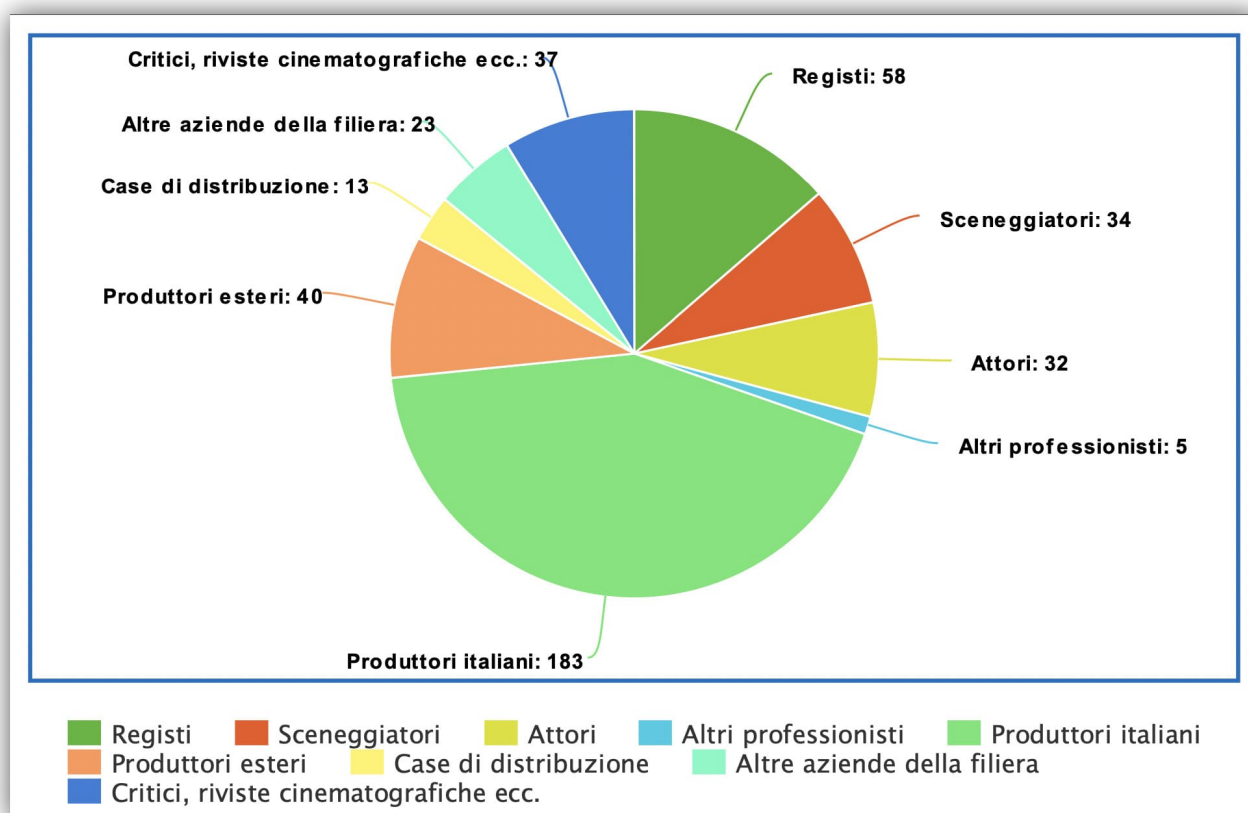
60	Sodoma e Gomorra	38389 21/09/1962	ITALIA, FRANCIA	Rober Aldrich	Giorgio Prosperi, Hugo Butler	Giorgio Prosperi, Hugo Butler	Titanus, S.G.C., 20th Century Fox, S.N. Pathé Cinéma	Titanus
61	Cartouche	36784 18/02/1962	ITALIA, FRANCIA	Philippe de Broca	Daniel Boulanger, Philippe de Broca	Daniel Boulanger, Philippe de Broca	Vides, Titanus, Films Ariane	Titanus
62	Come rubare un milione di dollari (e vivere felici)	47660 9/09/1962	USA	William Wyler	George Bradshaw	Harry Kurnitz	World William Wyler Production	Fox
63	Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure	69581 21/12/1976	ITALIA	Sergio Corbucci	Paolo Villaggio, Sergio Corbucci, Franco Castellano, Giuseppe Moccia	Paolo Villaggio, Sergio Corbucci, Franco Castellano, Giuseppe Moccia	Vides	United Artists
64	Teorema	52275 6/09/1968	ITALIA	Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	Aetos Film	Euro International Films
65	Un colpo all'italiana	54838 18/10/1969	USA	Peter Collison	Troy Kennedy- Martin	Troy Kennedy- Martin	Oakhurst Productions	Paramount
66	Ultimo tango a Parigi	61363 12/12/1972 VM 18	ITALIA, FRANCIA	Bernardo Bertolucci	Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli	Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli	PEA, Artists Associes	United Artists Europa
67	Shampoo	67026 3/09/1975 VM 18	USA	Hal Ashby	Robert Towne, Warren Beatty	Robert Towne, Warren Beatty	Columbia	CEIAD
68	Una ragazza di Praga	57828 1/04/1971 VM 14	ITALIA	Sergio Pastore	Sergio Pastore	Sergio Pastore	Nahum	General
69	L'uccello dalle piume di cristallo	55555 16/02/1970 VM	ITALIA, GERMANIA	Dario Argento	Dario Argento	Dario Argento	SEDA	Titanus

		14						
70	Il gatto a nove code	57565 19/01/1971 VM 14	ITALIA, GERMANIA OCC., FRANCIA	Dario Argento	Dario Argento, Luigi Cozzi, Dardano Sacchetti	Dario Argento	SEDA	Titanus
71; 80	Quattro mosche di velluto grigio	59423 11/12/1971 VM 14	ITALIA, FRANCIA	Dario Argento	Dario Argento, Luigi Cozzi, Mario Foglietti	Dario Argento	SEDA	CIC
72	Taxi driver	68773 3/06/1976 VM 14	USA	Martin Scorsese	Paul Schrader	Paul Schrader	Bill-Phillips, Columbia Pictures Corporation, Italo- Judeo Productions	CEIAD
73	Ecco il tempo degli assassini	25727 7/12/1957 VM 16	FRANCIA	Julien Duvivier	Maurice Bessy - opera	Julien Duvivier, Charles Dorat, Maurice Bessy	Pathe', CICC	INDIEF
74	Il colore della pelle	40231 24/04/1963 VM 18	FRANCIA	Michel Gast	Boris Vian - opera	Jacques Dopagne, Boris Vian, Louis Sapin	CTI, SIPRO	REGIONALE
75	Le vacanze del signor Hulot	15337 5/11/1953	FRANCIA	Jacques Tati	Henri Marquet, Jacques Tati	Henri Marquet, Jacques Tati	Cadi, Discina Film, Specta Film	Diana Cinematografica
76	I due viandanti	Film non realiz.			G. Mazza, C. Curadi			
77	Vita privata	37315 19/04/1962 VM 16	ITALIA, FRANCIA	Louis Malle	Louis Malle	Jean Ferry, Louis Malle, Jean Paul Rappeneau	Progéfi, Cipra, C.C.M.	MGM
78	La conquista del west	39589 18/02/1963	USA	John Ford, Henry Hathaway, George Marshall	James R. Webb	James R. Webb	MGM	MGM
79	Il cialtrone	Film non realiz.			Franco Simongini			

81	La bella di Lodi	39409 29/01/1963 VM 14	ITALIA	Mario Missiroli	Alberto Arbasino	Alberto Arbasino, Mario Missiroli	Arco Film	Cineriz
82	Specchio delle mie brame	Film non realiz.			Alberto Arbasino			
83	Gola profonda	69125 6/10/1976 VM 18	USA	Gerard Damiano, André Koob	Gerard Damiano	Gerard Damiano	Arrow Productions, Universal Exportation	CISI
84	Il dio sotto la pelle	64415 11/04/1974 VM 14	ITALIA	Carlo Alberto Pinelli e Folco Quilici	Carlo Alberto Pinelli, Folco Quilici	Carlo Alberto Pinelli, Folco Quilici	UNIDIS	MGM
85	Fratello mare	67362 18/10/1975	ITALIA	Folco Quilici	Folco Quilici, Ottavio Alessi, Augusto Frassinetti	Folco Quilici, Ottavio Alessi, Augusto Frassinetti	Shamsa	DECA
86	Gli anni in tasca	69774 3/02/1977	FRANCIA	Françoise Truffaut	Françoise Truffaut, Suzanne Schiffman	Françoise Truffaut, Suzanne Schiffman	Films du Carrosse, Simar	PIC
87	È nata una stella	70007 25/03/1977	USA	Frank Pierson	William A. Wellman, Robert Carson	Joan Didion, John Gregory Dunne, Frank Pierson	Warner Bros. Pictures	PIC

Appendice B. *Film division* dell'Agencia Letteraria Internazionale

B.1. *Network* relazionale dell'ALI. Corrispondenti dalla filiera cinematografica⁸⁰⁹



⁸⁰⁹ I dati sono stati estrapolati dall'inventario <https://www.fondazionemondadori.it/linder/> (ultima consultazione: 29 gennaio 2022).

B.2. Informazioni cine-editoriali

Selezione corrispondenze Rank film distributors (1959)⁸¹⁰

[Roma], 29 dicembre 1959

Spett.le Agenzia Letteraria Internazionale

[...]

In data odierna la ns/Casa Madre di Londra ci ha comunicato che Voi siete gli agenti letterari un Mr. Lawrence Bachmann autore del libro "The Lorelei" da cui è stato tratto il ns/film "WIRLPOOL" (Fuga sul fiume).

Vogliate cortesemente comunicarci se i diritti di pubblicazione sono stati venduti in Italia e a quale casa Editrice. Qualora Voi siate a conoscenza della possibile data di pubblicazione del suddetto romanzo, nel ns/paese, vogliate farcelo cortesemente sapere.

Rimanendo in attesa di una Vs/risposta, distintamente Vi salutiamo

[...]

Direttore Ufficio Pubblicità

Milano, 2 febbraio 1959

Spettabile RANK FILM DISTRIBUTORS OF ITALY, s.p.a.

Via XX Settembre n°5

Roma

[...]

Ci scusiamo di rispondere con tanto ritardo alla Vostra cortese lettera del 29 dicembre (n575/53, IN).

Sinora i diritti di pubblicazione italiana dell'opera THE LORELEI di Lawrence Bachmann non sono stati ceduti in Italia. Il libro, declinato da un paio di editori, è attualmente in esame presso l'editore Mondadori, che abbiamo informato della prossima programmazione del Vostro film.

Per accelerare le trattative e per cercare di rendere possibile una pubblicazione italiana ci sarebbe tuttavia sommamente utile sapere per quale data è prevista la distribuzione del film in Italia. Potete scriverci in proposito?

⁸¹⁰ FAAM, *ALI*, Serie 1959, b. 20, fasc. 30.

Con i migliori saluti

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale.

1 luglio 1959

Spett.le Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti 3

Milano

Con riferimento alla Vs/del 2 febbraio, Vi comunichiamo che il film "Wirlpool" tratto dal libro di Lawrence Bachmann The Lorelei, verrà presentato in Italia non prima dei prossimi mesi di Settembre-Ottobre. Non possiamo precisarVi al momento quale sarà il titolo italiano del film.

Sarà ns/cura informarVi in merito appena ci sarà possibile.

Cordiali saluti

[...]

Direttore Ufficio Pubblicità

1 ottobre 1959

Spett.le Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti 3

Milano

All'attenzione del Sig. Erich Linder

La ns/Casa Madre di Londra ci ha comunicato che Voi siete gli Agenti letterari del Sig. Ronald Scott Thorn autore del libro "UPSTAIRS AND DOWNSTAIRS" da cui la Rank ha tratto il film che ha lo stesso titolo del libro in inglese e che in italiano si chiamerà "SU E GIU' PER LE SCALE".

Il film che è stato diretto in Eastmancolour da Ralph Thomas, ha come protagoniste principali tre star internazionali: Anne Heywood, Claudia Cardinale e Mylène Demongeot; accanto a loro per la parte maschile Michael Craig.

Vogliate cortesemente comunicarci se i diritti di pubblicazione sono stati venduti in Italia e a quale Casa Editrice. Qualora Voi siate a conoscenza della possibile data di pubblicazione del suddetto romanzo, nel nostro paese, vogliate farcelo sapere, poiché saremmo veramente interessati ad un eventuale lancio abbinato libro-film.

Rimanendo in attesa di una Vs/risposta, che ci auguriamo sollecita, distintamente Vi salutiamo

[...]

Direttore Ufficio Pubblicità

Spettabile RANK FILM DISTRIBUTORS OF ITALY, s.p.a.

Via XX Settembre n°5

Roma

SU E GIU' PER LE SCALE

Rispondiamo alle Vostre del 1 luglio e 1 ottobre e Vi preghiamo di voler scusare il ritardo.

I diritti del volume emarginato sono tutt'ora liberi. Una copia è attualmente in esame presso l'editore Baldini & Castoldi che abbiamo, a suo tempo, informato del film.

Con i migliori saluti.

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Selezione corrispondenze con MGM (1962-1964)⁸¹¹

Milano, 4 dicembre 1962

Spettabile

METRO-GOLDWIN-MAYER

Direzione Generale

Via Gaeta 11

Roma

Ci rivolgiamo alla Vostra cortesia, nella speranza che Vi sia possibile fornirci alcune indicazioni, relative alla distribuzione nei vari paesi esteri del film: L'ISOLA DI ARTURO.

Noi siamo infatti gli agenti letterari della signora Elsa Morante e ci occorrerebbero appunto le date per le quali è in programma l'uscita del film all'estero.

Nel ringraziarvi anticipatamente per tutte le informazioni che ci vorrete dare in proposito, Vi inviamo i nostri migliori saluti,

⁸¹¹ Cfr. FAAM, *ALI*, Serie 1962, b. 16, fasc. 10 e Ivi, Serie 1964, b. 37, fasc. 8.

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 7 dicembre 1962

Spett.le

AGENZIA LETTERARIA INTERNAZIONALE

Corso Matteotti, 3

MILANO

In merito a pregiata Vostra del 4 u.s., Vi preghiamo di scrivere direttamente alla Metro-Goldwin-Mayer nei vari paesi esteri.

A tale scopo alleghiamo alla presente l'elenco con gl'indirizzi.

Distinti saluti,

METRO GOLWYN MAYER FILMS S.A.I.

Il Capo Ufficio Stampa e Pubblicità

9 settembre 1964

Mr. Eric Linder

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti 3,

Milan, Italy

Dear Mr. Linder:

[...] Franz J. Horch Associates has advised us that you are handling the film rights for THE GARDEN OF FINZI CONTINI, by Giorgio Bassani.

We would like to register our interest in this novel and would appreciate receiving an English translation at the earliest possible date.

Sincerely

[...]

Selezione corrispondenze con Longanesi (1962)⁸¹²

8 febbraio 1962

Wallace: THE CHAPMAN REPORT

Vi informiamo che nel corso del corrente anno verrà distribuito dalla Warner Bros il film tratto da quest'opera.

Il film, diretto da George Cukor, è interpretato da Efrem Zimbalist Jr., Shelley Winters, Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

8 febbraio 1962

Klein: THE COUNTERFEIR TRAITOR

Vi informiamo che nel corso del prossimo mese di aprile uscirà negli Stati Uniti, distribuito dalla Paramount, il film tratto da quest'opera. Prodotto da William Perlberg e interpretato da William Holden, Lilli Palmer, Hugh Griffith e Eva Dahlbeck, il film è diretto da Georgw Seaton.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

13 febbraio 1962

Gypsy Rose Lee: GYPSY

Vi comunichiamo che sono iniziate le riprese del film tratto da quest'opera, da Voi già pubblicata in edizione italiana.

Il film è prodotto da Mervin LeRoy e verrà distribuito dalla MGM.

Coi migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 14 marzo 62

⁸¹² FAAM, *ALI*, Serie 1962, b. 14, fasc. 6.

Caro Monti

da Londra mi sollecitano notizie dell'ultimo John Braine di cui Lei ha il dattiloscritto da qualche tempo (COUNCILLOR LAMPTON)

Come sa, si tratta del seguito di ROOM AT THE TOP, ed i diritti cinematografici sono già stati venduti (alla stessa compagnia che ha prodotto il film da ROOM AT THE TOP) for 75 milioni di Lire.

Può per cortesia sapermi dire qualcosa il più rapidamente possibile?

21 marzo 1962

J. R. Salamanca: Lilith

Vi informiamo che da questo libro, in esame presso la Vostra Casa dal 12 febbraio scorso, si trarrà un film, prodotto e diretto da Robert Rossen.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

18 aprile 1962

Lederer& Burdick: THE UGLY AMERICAN

Vi informiamo che sono iniziate le riprese del film tratto da quest'opera.

Il film, che verrà distribuito dalla Universal International, è prodotto e diretto da George Englund e interpretato da Marlon Brando, Sandra Church, Pat Hingle, Jocelyn Brando

Coi migliori saluti

Milano 23 ottobre 1962

Vi inviamo in visione separatamente con la consueta opzione di due mesi, una copia dell'opera: THE LIST OF ADRIAN MESSENGER di Philip Macdonld.

Quest'opera è già stata vostra e declinata dalle Vostra Casa bel 1959, ma la sottoponiamo nuovamente al Vostro esame poiché se ne sta traendo un film per la Universal International

Il film è diretto da John Huston e interpretato, nei ruoli principali da George C. Scott e Dana Wynter.

Coi migliori saluti

Selezione corrispondenze con DEAR FILM (1962-1966)⁸¹³

Roma, 29 marzo 1962

Spett.le Agenzia
Letteraria Internazionale
Corso Matteotti, 3
Milano

La nostra Società ha i diritti di distribuzione per l'Italia di un film tratto dal romanzo "DOCTOR NO" di Ian Fleming, i cui diritti ci risultano acquistati da Voi.

Vi prego perciò di volermi cortesemente far sapere se tale notizia corrisponde a verità, quando ritenete che il libro sarà posto in vendita e con quale titolo italiano.

Il film non uscirà prima della fine dell'estate e sarò lieta di poter combinare con Voi una pubblicità abbinata, sperando fra l'altro che sia possibile adottare lo stesso titolo per il film e per il libro.

In attesa di Vostre cortesi notizie, invio cordiali saluti.

Milano, 2 aprile 1962

Spettabile DEAR FILM
Via Mercadante 14
Roma

[...]

Gentilissima Signorina,

La ringraziamo della Sua lettera del 29 marzo a proposito di DR.NO di Ian Fleming.

Questi diritti non furono acquistati da noi (noi siamo soltanto gli agenti fiduciari dell'Autore per l'Italia): furono bensì ceduti da noi, sin dal 1958, alla Soc. in Acc. Fratelli Crespi di Milano, che fin dal 1958 pubblicò il romanzo nella sua collezione I Romanzi del Corriere, a Lire 100, col titolo L'IMPRONTA DEL DRAGO.

⁸¹³ Cfr, FAAM, *ALI*, Serie 1962, b. 12G, fasc. 7; Ivi, Serie 1964, b. 26, fasc. 11; Ivi, Serie 1965, b. 33, fasc. 11; Serie 1966, b. 33, fasc. 10.

Dato che l'edizione italiana fu pubblicata in veste economica, temiamo che una collaborazione fra la Soc. Fratelli Crespi e la Dear Film sia ormai fuori questione – visto anche che l'edizione Crespi, pur non essendo del tutto esaurita, è praticamente ormai irreperibile, avendo fruito, come tutte queste pubblicazioni, soltanto di una distribuzione attraverso le edicole e mai attraverso i normali canali library.

Con i migliori saluti

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 8 maggio 1962

DEAR FILM

UFFICIO DISTRIBUZIONE FILM

Sig. Erich Linder

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

Oggetto: libro "WEST SIDE STORY"

Ci viene comunicato dalla United Artists che è in preparazione una edizione speciale del libro tratto dal film "West Side Story" e che Voi siete in grado di darci informazioni circa il nome dell'editore e la data di approntamento.

Vi preghiamo perciò di comunicarci qualche notizia in merito.

Vogliate gradire con l'occasione i nostri migliori saluti.

[...]

Capo Ufficio Stampa & Pubblicità

Milano, 10 maggio, 1962

Spettabile

DEAR FILM

Via Mercadante 14

Roma

In risposta alla Vostre cortese lettera 1750/III/USP, relativa alla situazione dei diritti italiani del volume: WEST SIDE STORY di Irving Shulman, possiamo confermarVi che tali diritti sono trattati dalla nostra Agenzia.

Tuttavia essi non sono stati sinora ceduti ad alcun editore italiano. Alcune Case Editrici hanno già esaminato e declinato il volume, che è ora all'esame di un editore che dovrebbe comunicarci la sua decisione tra poche settimane.

Se perverremo alla cessione dei diritti italiani del libro non mancheremo di informarVene.

Con i migliori saluti,

p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 2 agosto 1962

Spett.

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti 3

Milano

Con riferimento alle nostre precedenti intese ed alla Vostra del 10 maggio u.s., riguardante i diritti letterari per "West Side Story", Vi sarò grata se vorrete gentilmente fari sapere se ci sono delle novità.

Distinti saluti.

Milano, 6 agosto 1962

Spettabile

DEAR FILM

Ufficio Distribuzione Film

Via Mercadante 14

Vi ringraziamo della Vostra cortese lettera del 2 agosto,

relativa alla situazione dei diritti italiani dell'opera: WEST SIDE STORY:

Siamo spiacente di doverVi comunicare che sino a questo punto i diritti italiani del libro non sono stati collocati.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 30 giugno 1964

Spettabile

D.E.A.R FILM SPA

Via Mercadante 12

Roma

Poiché la nostra agenzia tratta i diritti di pubblicazione italiana del volume: A HARD DAY'S NIGHT, di John Burke, basato sull'omonimo film interpretato dai Beatles e prodotto per la United Artists, Vi preghiamo di volerci dare ogni informazione che riterrete utile intorno alla distribuzione in Italia del film. Le informazioni ci saranno utili nei tentativi che faremo per il collocamento dei diritti del libro.

Con i migliori saluti

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 7 ottobre 1964

Spettabile

D.E.A.R FILM SPA

Via Mercadante 12

Roma

Vi saremo molto grati se vorrete cortesemente informarci sul programma di distribuzione in Italia del film TOPKAPI che Jules Dassin ha prodotto e diretto per la United Artists. La nostra Agenzia rappresenta l'autore del libro dal quale il film è stato tratto e ci sarebbe di grande utilità conoscere, al più presto possibile, le date di entrata in circolazione in Italia del film.

Con i migliori ringraziamenti e saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 25 ottobre 1965

Spettabile D.E.A.R FILM

Via Mercadante 12

Roma

La nostra Agenzia tratta i diritti italiani del romanzo: MISTER MOSES, di Max Catto, dal quale la United Artists ha tratto un film con Robert Mitchum e Carrol Baker.

Poiché ci sarebbe utile, al fine del collocamento del libro presso un editore italiano, conoscere la data per la quale è prevista l'entrata in circolazione in Italia dal [sic] film, ci

rivolgiamo alla Vostra cortesia, nella speranza che Vi sia possibile fornirci questo dato, unitamente a ogni altra informazione sul film.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 30 ottobre 1965

Spettabile D.E.A.R FILM

Via Mercadante 12

Roma

Vi saremo grati se vorrete cortesemente farci conoscere la data per la quale è prevista la distribuzione in Italia dal film MASQUERADE, prodotto per la United Artists e tratto da un volume i cui diritti italiani sono trattati dalla nostra agenzia.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia letteraria Internazionale

Roma, 3 novembre 1965

Spett.

AGENZIA LETTERARIA INTERNAZIONALE

Corso Matteotti 3

Milano.

A Vostra del 30 ottobre u.s.

Il film "Masquerade", il cui titolo italiano è "50.00 sterline per tradire", è uscito fin dai primi di settembre in tutte le città capozona del circuito cinematografico ed attualmente si trova nelle seconde visioni.

Distinti saluti

Capo Ufficio Stampa & Pubblicità

Roma, 3 novembre 1965

Spett.

AGENZIA LETTERARIA INTERNAZIONALE

Corso Matteotti, 3

Milano

A Vostra del 25 ottobre u.s.

Vi comunichiamo che il film tratto dal romanzo "Mister Moses" è uscito in Italia con il titolo "Il filibustiere della Costa d'oro" nella stagione cinematografica 64/65.

Distinti saluti

Capo Ufficio Stampa & Pubblicità

Milano, 11 gennaio 1966

Spettabile

D.E.A.R FILM

Via Mercadante 12

Roma

Ci rivolgiamo alla Vostra cortesia nella speranza che Vi sia possibile fornirci qualche informazione intorno al film intitolato: BEHOLD THE FIRE, tratto dal libro omonimo di Michael Blankfort i cui diritti italiani sono trattati dalla nostra agenzia.

Secondo le nostre informazioni, il film, prodotto per la 20th Century Fox, è diretto da Mark Robson. A noi interesserebbe conoscere il cast completo e sapere quanto entrerà in circolazione in Italia.

Con i migliori ringraziamenti e saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 17 gennaio 1966

DEAR FILM

20th Century Fox dept.

UFFICIO STAMPA

n.530/VII [...]

Spett.le

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

In riferimento alla vostra cortese lettera dell'11 gennaio, nessuna notizia è ancora pervenuta a questo ufficio circa il progetto di un film sul vostro libro "Behold the Fire".

Non appena ricevessimo informazioni in proposito, saremmo lieti di trasmettervele.

Cordiali saluti

Roma, 13 maggio 1966

DEAR FILM

20th Century Fox dept.

UFFICIO STAMPA

n.1014/VII

Spett.le

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

In risposta alla vostra del 3 c.m., vi informiamo che il titolo italiano del film "How to steal a Million and Live happily ever after" sarà "COME RUBARE UN MILIONE DI DOLLARI E VIVERE FELICI".

Vi comuniciamo che il film sarà programmato in Italia nel prossimo autunno.

Vi accludiamo il cast.

Direttore della Stampa e delle Relazioni Pubbliche

Per la DEAR FILM-20th Century Fox

Milano, 14 giugno 1966

Spettabile DEAR FILM

Via Goito 60

Roma

Vi saremo molto grati se vorrete cortesemente darci delle informazioni sulla distribuzione in Italia del film della 20th Century Fox STAGECOACH, che sappiamo diretto da Gordon Douglas e interpretato da Ann-Margret, Red Buttons, Michael Connors.

Con i migliori ringraziamenti e saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 22 giugno 1966

DEAR FILM

20th Century Fox dept.

UFFICIO STAMPA

n.1100/U4

Spett.le Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

Ci riferiamo alla vostra del 14 giugno c.a. per informarvi che il film "Stagecoach" (titolo italiano "I 9 di Dryfork City") è già uscito in Italia nello scorso mese di aprile e nella data odierna ha già effettuato le prime e le seconde visioni.

Cordiali saluti

Milano, 11 novembre 1966

Spettabile DEAR FILM

Ufficio Stampa

Via Goito 60

Roma

Vi saremo grati se vorrete darci delle informazioni sul cast e sulla distribuzione in Italia del film BEHOLD THE FIRE, prodotto per la 20th Century Fox e diretto da Mark Robson.

Il film è tratto dall'omonimo romanzo di Michael Blankfort, i cui diritti italiani sono trattati dal nostro ufficio.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 30 dicembre 1966

Spettabile DEAR FILM

Ufficio Stampa

Via Goito 60

Roma

Vi saremo molto grati se vorrete darci tutte le informazioni che riterrete utili circa l'entrata in circolazione in Italia del film della 20th Century Fox THE SAND PEBBLES, tratto dal romanzo omonimo di Richard McKenna.

Con i migliori ringraziamenti e saluti,
p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Selezione corrispondenze con CEIAD (1963-1965)⁸¹⁴

Roma 30 settembre 1963

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

Gentile Signora [...]

faccio seguito alla ns. conversazione di Milano per pregarLa di voler cortesemente interpellare quei settimanali femminili che crede più adatti alla pubblicazione degli articoli di Irwin Shaw relativi al ns. film: 'AMORE ALLA FRANCESE' (In The French Style) Le confermo comunque che il film non uscirà prima del prossimo mese di novembre. Le ricordo che sono a disposizione per l'eventuale materiale fotografico che Le venisse richiesto.

Grata della Sua gentile collaborazione,

Le invio i più cordiali saluti.

C.E.I.A.D.

s.r.l.

Il Capo dall'Ufficio Stampa e Pubblicità

Roma, 17 marzo 1965

Spett/le Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

⁸¹⁴ FAAM, *ALI*, Serie 1963, b. 24, fasc. 12; Ivi, Serie 1965, b. 31, fasc. 4.

In risposta alla Vs/lettera del 15 marzo u.s. indirizzata al [...], Direttore Generale della nostra Società, Vi informiamo che il film “Cat Ballou” tratto dal romanzo “The Ballad of Cat Ballou”, uscirà in Italia non prima del mese di dicembre del c.a.

Siamo anche noi molto interessati ad un eventuale accordo fra l’editore del libro e la nostra Società, e Vi saremmo grati se potrete indicarci quale sarà in Italia l’Editore del suddetto libro.

RingraziandoVi per tutto quanto farete, Vi inviamo i migliori saluti.

C.E.I.A.D

s.r.l

Il Capo dell’Ufficio Stampa e Pubblicità

Milano, 19 aprile 1965

Spettabile C.E.I.A.D.

Via Varese 16 B

Roma

Vi saremo grati se vorrete darci qualche informazione sulla distribuzione in Italia di un film prodotto dalla Columbia, intitolato “The Rise of Genghis Khan” e interpretato da James Mason, Omar Sharif, Stephen Boyd”.

La nostra agenzia tratta i diritti italiani del volume sul quale è stato basato il film e le notizie ci sarebbero utili appunto in vista del collocamento del libro presso un editore.

Con i migliori saluti,

P.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Roma, 5 maggio 1965

Spett/le

Agenzia Letteraria Internazionale

Corso Matteotti, 3

Milano

In risposta alla pregiata Vs/ del 10 aprile u.s., Vi informiamo che il film “GENGHIS KHAN” sarà programmato sugli schermi italiani nella prossima stagione cinematografiche che avrà inizio dal mese di ottobre p.v.

In allegato Vi inviamo il cast ove potrete rilevare tutte le notizie a Voi necessarie.

Per qualsiasi cosa potesse occorrerVi siamo a Vs/ completa disposizione.

Ci è gradita l'occasione per inviarVi i migliori saluti.

C.E.I.A.D

s.r.l.

Il Capo dell'Ufficio Stampa e Pubblicità

Selezione corrispondenze con UNITED ARTISTS (1967)⁸¹⁵

Milano 19 aprile 1967

Messrs. UNITED ARTISTS FILMS

Rue d'Astorg 27

Paris

France

Dear Sirs,

We understand from Messrs. Cemo Films of Rome that they have signed with you an agreement covering foreign distribution of a film directed by Elio Petri, called A CIASCUNO IL SUO, based on the novel by the same title, by our client Leonardo Sciascia.

We should be extremely grateful if you could give us details of your distribution plans of the film in the various countries where you will undertake such distribution: Mr. Sciascia's novel has been sold for translation to a good many countries (England, the U.S., France, Germany, Sweden), and It would be, I think, to our mutual advantage if in all those Countries tie-ins could be worked out between the various publishers and your local offices. In the countries where the rights have not been sold yet, details about your distribution plans might enable us to place the rights – to the advantage of the author, but to some extent to your advantage, too, since the local publishers might then also collaborate with your local offices.

We should be very glad indeed to hear from you at your best convenience.

Yours sincerely

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

⁸¹⁵ FAAM, *ALI*, Serie 1967, b. 52, fasc. 37.

6 luglio 1967

Agenzia Letteraria Internazionale
Corso Matteotti 3
Milano, Italy

Gentlemen:

We are in receipt of your letter of April 19 to our office in Paris, regarding the possible tie-ins with our film A CIASCUNO IL SUO and your client Leonardo Sciascia, author of the novel on which it is based. At this time we have only the release dates on this production. It will open in France and Germany in September. I would suggest that you contact the following persons in those territories regarding specific tie-ins

Mr. Roger Sardou
Les Artistes Associes
25 Rue D'Astorg
Paris 8e, France

Mr. Hellmut Gattinger
United Artists
Wiesenuettenstrasse 11,
Frankfurt, Germany

They will be able to work directly with the local publisher or your representative.

I am also attaching a list of our offices in the territories in which A CIASCUNO IL SUO will be released. Unfortunately, I do not know at this time when the film will be released. However, these names and addresses should aid you in interesting publishers in those countries in which books rights have not been sold.

I would appreciate a list from you of the publishers in the various countries in which the novel has been printed. In this way we would also have the names of persons to contacts should a release date arise unexpectedly.

Sincerely,

[...]

Milano, 21 luglio 1967

Dear Mr Noyes,

Many thanks for your letter of the 6th July:

The following publisher have so far bought the rights in A CIASCUNO IL SUO:

- a) U.S.A: Harper & Row
- b) England: Jonathan Cape
- c) Germany: Otto Waleer Verlag AG, Olten, Switzerland
- d) Francia: Denoel (they already have an arrangement with M. Sardou)
- e) Sweden: Tiden Forlag, Stockholm

Yours sincerely

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Selezione corrispondenze con D.C.I. (1969)⁸¹⁶

Milano, 17 settembre 1969

Gentilissimo [...],

siamo stati informati che la Sua Società curerà la distribuzione in Italia del film basato sul volume di Gavin Maxwell RING OF BRIGHT WATER. I diritti italiani di tale libro sono trattati dal nostro ufficio il quale non è sinora riuscito a collocarli presso un editore.

Poiché il film può essere d'aiuto a tal fine, Le saremo grati se vorrà darci delle informazioni sul cast e sull'entrata in circolazione del film in Italia.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia letteraria Internazionale

⁸¹⁶ FAAM, *ALI*, Serie 1969, b. 44, fasc. 36.

Selezione corrispondenze con Garzanti (1973)⁸¹⁷

Milano, 2 maggio 1973

Spettabile ALDO GARZANTI EDITORE
Via Senato 25
Milano

ROBERT LITTEL: THE DEFECTION OF A. H. LEWINTER

Vi inviamo, qui allegato, un annuncio pubblicitario per questo romanzo, che si trova attualmente all'esame della Vostra Casa e Vi informiamo che i diritti cinematografici sono stati acquistati dalla Avco-Embassy.

Con i migliori saluti,
p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Aldo Garzanti Editore spa
Via Senato 25
Milano

Milano 28 iv 73

[...]

Le mando OKLAHOMA CRUDE di Marc Norman – un romanzo al quale mi par facile predire un sicuro successo di pubblico (incidentalmente, il film tratto dal libro è già in lavorazione, e sarebbe bene che un editore che acquisti i diritti cercasse di produrre il più rapidamente possibile).

[...]

Vorremmo un buon anticipo, ma non trascendentale; soprattutto, perché credo nel libro, vorrei una decisione rapidissima: la lettura dovrebbe realmente impiegare pochi giorni, e spero che Lei mi possa dir qualcosa verso il 20 maggio.

⁸¹⁷ Ivi, Serie 1973, b. 14, fasc. 1.

Milano, 7 giugno 1973

Direz. Edit. Dr. PD/gc

Caro Piero,

per favore mi dia notizia del film tratto da "THE GIRL FROM PETROVKA" di George Feifer. Ci interessa soprattutto sapere chi distribuirà il film in Italia. Grazie.

Cordiali saluti

[...]

Aldo Garzanti Editore

Milano, 6 giugno 1973

Direz. Edit. Dr. PD/gc

Caro Piero,

La prego di darci notizia del film tratto da "DOVE" di Robin Lee Graham. Grazie.

Cordialmente.

Milano 18 giugno 1973

Spettabile

Aldo garzanti Editore

Ufficio Stampa e Pubblicità

Cara Paola,

Lei mi aveva chiesto informazioni sul film tratto da HAROLD AND MAUDE di Colin Higgins. Eccole: il film, prodotto per la Paramount, è stato completato e negli Stati Uniti è già apparso; la data di distribuzione in Italia è provvisoriamente stabilita per il marzo 1974, a cura della Cinema International. Il personaggio di Harold è interpretato da Bud Cort, quello di Maude da Ruth Gordon; regista del film è Hal Ashby.

Cordialmente

22 giugno 1973

Cara Paola,

Lei ci ha chiesto notizie del film tratto da THE GIRL FROM PETROVKA di George Feifer.

Per ora purtroppo non posso ancora darLe notizie precise. Il film dovrebbe essere prodotto da David Brown e Richard Zanuck per la Universal, e il regista sarà Robert Ellis Miller.

Non è ancora, tuttavia, stato approvato il budget del film: se la Universal lo approverà (e si dovrebbe sapere in fretta) si comincerà a girare in ottobre: passerà quindi ancora parecchio tempo prima che il film entri in distribuzione.

Cordialmente

Appendice C. Pareri di lettura

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

DIREZIONE EDITORIALE

2 ottobre 1956

COMITATO DI LETTURA

Autore W. J. Stuart
Titolo Forbidden Planet -184 pagine-
Editore Bentam Books New York, 1956
Proposto da Murray -diritti MGM Roma-
Letttore G. Monicelli

URANIA
Possiamo avviare trattativa?
h' / *Monicelli*
7/10/56

Vent'anni prima che cominci il romanzo, il capitano Edward Morbius, partito con un'astronave bene equipaggiata d'uomini e materiali per il quarto pianeta di Altair non ha più dato notizie di sé. Ma vaghi elementi non hanno mai fatto perdere sulla Terra la speranza che la spedizione non sia andata completamente perduta. Per cui nel 2371 una nuova astronave, con tutti i ritrovati ^{che, in} ~~di~~ quei vent'anni scienza e tecnica hanno saputo escogitare parte, con ventun uomini d'equipaggio, per il lontanissimo Altair 4, alla ricerca del dottor Morbius. Molte cose inesplicabili avvengono appena l'astronave entra nell'atmosfera (respirabilissima) del misterioso pianeta. Da bordo si cominciano a lanciare radiomessaggi sul pianeta, e finalmente la voce di Morbius risponde, cupa e minacciosa, invitando i suoi salvatori a non toccare la superficie del pianeta e a tornarsene immediatamente sulla Terra. Naturalmente, la spedizione di soccorso disobbedisce e tocca la superficie del pianeta.

Una serie di misteri ha inizio che fa rizzare i capelli sul capo. Il pianeta, che sembra una sola distesa di deserti, è invece per larghissimi tratti una specie di Paradiso terrestre. Sembra popolato di mostruose creature metalliche, che poi si rivelano per automi costruiti dalla mano dell'uomo, precisamente dal dottor Morbius. Il quale viene scoperto domiciliato a tutto suo agio in una deliziosa villa in mezzo a un bosco, tra le più prodigiose invenzioni della meccanica e della elettronica. Egli vive in quel paradiso con la figlia, una deliziosa fanciulla, di cui s'innamorano il medico di bordo, il capitano e il secondo. Ma più passa il tempo, più la figura di Morbius si rivela enigmatica e sinistra. E fenomeni terrorizzanti e inesplicabili avvengono sul pianeta. Entità mostruose e invisibili attaccano sempre più spesso gli uomini dell'astronave, mentre lo stato maggiore è ospite di Morbius. Un'atmosfera di crescente terrore cala sempre più sinistra a ogni pagina. Un lungo viaggio nelle viscere del pianeta, sotto la

Figura 1: *Il pianeta proibito* di W. J. Stuart (1957). Parere di lettura di Giorgio Monicelli, FAAM, Fondo AME. Segreteria editoriale estero AB, b. 74, fasc. 99, 2 ottobre 1956.

guida di Morbius finirà per rivelare allo stato maggiore dell'astronave di soccorso i primi indizi del mistero.

Il romanzo si concluderà con la morte di Morbius, il cui id (Freud aiutando) ingigantito fino a scatenarsi come entità a sé, sfoga tutte le libidines di distruzione accumulate per la pazzia di Morbius nel suo subcosciente.

Anche questo è uno di quei romanzi che si leggono d'un fiato e con molti brividi, specie se letto di notte. Efficacissima la descrizione del misterioso pianeta che si sente popolato di presenze malfiche; buona anche la tecnica di farlo svolgere attraverso i diari dei protagonisti, così che il lettore ha una visione di tutto tondo degli eventi.

Giova inoltre al nostro interesse per il romanzo (che Stuart ha ricavato dallo screenplay di Cyril Hume, che a sua volta lo ha tratto da un soggetto di Irving Black e Allen Adler) il fatto che la Metro Goldwyn Mayer ne abbia tratto un film (protagonista Walter Pidgeon) che ha avuto un grande successo in America e in Francia e che mi si assicura verrà dato anche in Italia entro la primavera del '57.

Raccomando pertanto che si acquistino urgentemente i diritti di traduzione di questo romanzo per Urania.

Monicelli
Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori

Figura 2: *Il pianeta proibito* di W. J. Stuart (1957). Parere di lettura di Giorgio Monicelli, FAAM, Fondo AME. Segreteria editoriale estero AB, Serie S, b. 74, fasc. 99, 2 ottobre 1956.

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

DIREZIONE EDITORIALE

COMITATO DI LETTURA

Autore W.J.Stuart
Titolo Forbidden Planet
Editore Bantam Books
Proposto da
Letttore Beata della Frattina

*Al Sig. Giorgio Monicelli
facendogli presente l'urgenza
del giudizio, dato che
ritratta del racconto di un
film*

Forbidden Planet, racconto desunto dalla sceneggiatura di un cinemascope M.G.M., narra l'avventuroso viaggio dell'astronave C-57-D nel pianeta proibito, Altair 4, dove vent'anni prima era approdata l'astronave Bellerophon, di cui non s'era mai più saputo alcunché. Gli uomini del C-57 trovano il professor Morbius, comandante dell'astronave perduta, il quale prima cerca di persuaderli a non atterrare, poi li accoglie, con aria di mistero, alludendo a misteriose forze ed entità nemiche dell'uomo, alle quali egli solo è riuscito a scampare. Il racconto si snoda in un'atmosfera di tensione e di orrore che rende ^{lo} più interessante ~~il racconto~~, fino all'inevitabile conclusione: il bene (onesto comandante del C-57) sconfigge il male (prof. Morbius che, impadronitosi della scienza dei superuomini Krell, voleva competere con Dio). Non manca l'inevitabile romanzetto sentimentale tra la figlia del professore e il comandante dell'astronave.

Figura 3: Il pianeta proibito di W. J. Stuart (1957). Parere di lettura di Beata della Frattina, FAAM, Fondo AME. Segreteria editoriale estero AB, Serie S, b. 74, fasc. 99, s.d.

del Buono

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

(per Rapidi)

DIREZIONE EDITORIALE

9.5.66

Opzione 4.4.66

COMITATO DI LETTURA

9 maggio 1966

Autore Isaac ASIMOV

Titolo FANTASTIC VOYAGE

Editore Houghton Mifflin Co. 1966 - pagg. 239

Ricevuto da Angelucci (22.3.66)

Letttore Carlo Fruttero (23.3.66)

Al SI URANIA per questo volume abbiamo chiesto le condizioni - Angelucci telescrive: "Per Asimov trovo pressoché impossibile agente possa accettare nostre condizioni standard URANIA avendo suo tempo richiesto 1000 dollari anticipo et dieci percento royalty forte anche fatto che dal libro tratto film - pregola comunicarmi massima offerta accettabile per voi che dovrebbe essere via di mezzo tra condizioni URANIA et richiesta agente se vogliamo avere qualche possibilità successo".
L'agente dice che ha avuto 56 richieste da 14 nazioni.

Buon romanzo alla Verne di un famoso autore di fantascienza. Andrebbe benissimo per Urania, ma chiedono 1000 dollari di anticipo, parecchie volte di più di quel che Urania puo' pagare. Si puo' allora considerare per i Rapidi, facendolo però presentare all'autore o al suo agente che il pubblico italiano ne ha già letti larghi estratti a puntate su Epoca (circa un mese fa) e che il valore di novità del libro è quindi molto ridotto. Anche l'anticipo dovrebbe perciò diminuire. Certo, fa pena vedere come ogni settore della casa editrice si fa gli affari suoi all'insaputa di tutti gli altri.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

C.F.

ce

NOTA

- Autore di URANIA - In esame REALM OF NUMBERS (da Racorini)
- NO 66 (scarto d'ufficio): VIEW FROM A HEIGHT
- NO 64: THE HUMAN BODY (scarto d'ufficio)
- NO 61: WORLDS OF SCIENCE (scarto d'ufficio)
- NO 59: BUILDING BLOCKS OF THE UNIVERSE (all.giudizio)
- NO 58: ONLY A TRILLION (scarto d'ufficio)

Figura 4: Viaggio Allucinante di Isaac Asimov (1966). Parere di lettura di Carlo Fruttero, FAAM, Fondo AME. Segreteria editoriale estero AB, Serie A, Cartella 4, Fascicolo 55, 9 maggio 1966.

URGENTISSIMO

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

DIREZIONE EDITORIALE

12.5.66

COMITATO DI LETTURA

Autore Isaac Asimov

Titolo FANTASTIC VOYAGE

Editore Houghton Mifflin 66 pag. 239

Ricevuto da Angelucci (22.3.66)

OPZIONE 4.4.66 - Allegato giudizio di Fruttero
Al SI URANIA per questo volume abbiamo chiesto
le condizioni - Angelucci telescrive: "Per Asimov
trovo pressoché impossibile agente possa accetta-
re nostre condizioni standard URANIA avendo suo
tempo richiesto 1000 dollari anticipo e dieci per
cento royalty forte anche fatto che dal libro trat-
to film - pregola comunicarmi massima offerta accet-
tabile per voi che dovrebbe essere via di mezzo tra
condizioni URANIA et richiesta agente se vogliamo avere qualche possibi-
lità successo".

L'agente dice che ha avuto 56 richie-
ste da 14 nazioni.

V. nota in calce al giudizio di Frut-
tero.

~~Autore~~

12.5.66

Va benissimo per I RAPIDI, a patto che possa essere fatto uscire
piuttosto celermente. Con il film, verrà lanciata la nuova super
diva americana, Rachel Welch, e il film credo uscirà la prossima
stagione. Le considerazioni di Fruttero sugli stralci pubblicati
da Epoca sono esattissime.

Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori

Oreste del Buono

10.5.66: Angelucci chiede notizie e prega di comunicargli quanto
è disposta al massimo a pagare URANIA di anticipo e percentuali
per questo titolo. Chiedono una risposta sollecita.

ce

CRONI 14/5/66

~~Acquistare un altro fu Rapidi;
facendo presenti - nel trattan-
to Mondadori - quanto offerta
Fruttero. Ma come dice Epoca ha
trattato indipendentemente da noi?~~

Figura 5: *Viaggio Allucinante* di Isaac Asimov (1966). Parere di lettura di Oreste del Buono, FAAM, Fondo AME. Segreteria editoriale estero AB, Serie A, Cartella 4, Fascicolo 55, 9 maggio 1966.

Appendice D. Contratti VIDES

MODULARIO
P.C.M. - Sipias - 254

889
6.521

N. B. — La presente dichiarazione dovrà essere redatta in duplice originale

UFFICIO DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA
ARTISTICA E SCIENTIFICA

Via Boncompagni, 15
ROMA

DEPOSITO OPERE A STAMPA

Il sottoscritto dott. FRANCO CRISTALDI Socio Accomandatario della
VIDES CINEMATOGRAFICA di FRANCO CRISTALDI
domiciliato in Roma Piazza Pitagora 9/A
invia a codesto Ufficio, ai sensi dell'art. 105 della legge 22 aprile 1941 n. 633, sulla protezione del diritto d'autore, e degli articoli 31-33-34-35 del regolamento per l'esecuzione di detta legge, approvato con R. D. 18 maggio 1942 n. 1369, la sottoelencata opera e stampa, perchè venga annotata nel registro pubblico generale delle opere protette:

Titolo dell'opera IL CASO BURGER
(oppure Processo indiziario per mezzogramma di marijuana)

Nome e nazionalità dell'autore o suo pseudonimo Fabio Rinaudo di
nazionalità italiana

Nome, nazionalità e domicilio del editore ===

Nome, nazionalità e domicilio dello stampatore Tipografia Mercanti Via Santa
Maria dell'Anima 64 Roma di nazionalità italiana

Anno e luogo di edizione o di pubblicazione 1971 - Roma -

Nome e domicilio di chi effettua il deposito dott. Franco Cristaldi Piazza Pitagora
9/A Roma

Altre indicazioni eventuali (1) ==

Titolo dell'opera originale ==

Nome del traduttore ==

Roma, _____, li 30 marzo 1971

IL DICHIARANTE
VIDES CINEMATOGRAFICA
FRANCO CRISTALDI

(1) Per il deposito di opere di elaborazione, ai sensi dell'art. 4 della legge, occorre indicare i dati riguardanti l'opera originale. In particolare, per le traduzioni da altra lingua o dialetto, debbono essere indicate oltre al nome del traduttore anche il titolo e la lingua o dialetto dell'opera originale.

Figura 6. Il caso Burger (soggetto cinematografico). Atto di deposito presso l'Ufficio Proprietà Letteraria Artistica Scientifica, Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio CristaldiFilm, Progetti della Vides Cinematografica, 30 marzo 1971.

bg

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
UFFICIO DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA ARTISTICA E SCIENTIFICA - ROMA

Prot. N. 3163

Visto l'art. 31 del Regolamento per l'esecuzione della legge 22 aprile 1941 n. 633

SI CERTIFICA

che l'opera IL CASO BURGER - (oppure "Processo indiziario per mezzogramma di marijuana) - Sogg. cinemat.

di FABIO RINAUDO

è stata depositata in data 19/4/71 e registrata al N. I/ 477743 del Registro pubblico generale delle opere protette a norma della legge 22 aprile 1941 n. 633, ai sensi e per gli effetti dell'art. 103 della legge citata.

Della suddetta registrazione viene data notizia nel Bollettino dell'Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica.

Roma, 30 APR 1971

IL CAPO DELL'UFFICIO

(Dott. Gino Galtieri)

Figura 7. *Il caso Burger* (soggetto cinematografico). Atto di deposito presso l'Ufficio Proprietà Letteraria Artistica Scientifica, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Progetti della Vides Cinematografica, 30 aprile 1971.

VIDES

Roma, 28 Luglio 1976

Spettabile
UFFICIO DELLA PROPRIETA' LETTERARIA
ARTISTICA E SCIENTIFICA
Via Boncompagni, 15
R O M A

VIDES CINEMATOGRAFICA
SOCIETA' PER AZIONI
CAP. SOC. L. 600.000.000
C. C. I. A. 263983 - TRIB. ROMA 946/62
VIA CONCESIO KM. 1,8
PRIMA PORTA/ROMA
INDIRIZZO POSTALE:
CASELLA POSTALE N. 1
PRIMA PORTA/ROMA
TELEFONI 691.0891 (n. 3 Linee Urbane)
691.3089 - 691.3109 - 691.3120 - 691.3159

DEPOSITO OPERE A STAMPA

Il sottoscritto dott. FRANCO CRISTALDI in qualità di "Presidente del Consiglio di Amministrazione" della "VIDES CINEMATOGRAFICA Società per Azioni", domiciliato in Roma Prima Porta Via Concesio Km.1,800 Casella Postale n.1 invia a codesto Ufficio, ai sensi dell'art.105 della Legge 22 Aprile 1941 n.633, sulla protezione del diritto di Autore, e degli artt.31-33-34-35 del regolamento per l'esecuzione di detta legge, approvata con R.D. 18 Maggio 1942 n.1369, la sottoelencata opera a stampa, perchè venga annotata nel registro pubblico delle opere protette:

TITOLO DELL'OPERA: "ROBINSON JUNIOR"

<u>NOME E NAZIONALITA' DELL'AUTORE:</u>	FRANCO CASTELLANO	naz. italiana
	SERGIO CORBUCCI	" "
	GIUSEPPE MOCCIA	" "
	(in arte Pipolo)	" "

NOME, NAZIONALITA' E DOMICILIO DELLO STAMPATORE:

Tipografia Mercanti Via S. Maria dell'Anima, 64 ROMA	"	"
--	---	---

PUBBLICATORE: Gli stessi Autori

NOME E DOMICILIO DI CHI EFFETTUA IL DEPOSITO:

dott. Franco Cristaldi Presidente del Consiglio di Amministrazione della "Vides Cinematografica Società per Azioni" Via Concesio Km.1,800 ROMA Prima Porta- Casella Postale n.1

Roma, 28 Luglio 1976


VIDES CINEMATOGRAFICA
SOCIETA' PER AZIONI
IL PRESIDENTE
Dr. Franco Cristaldi

Figura 8: *Il signor Robinson*. Atto di deposito presso l'Ufficio Proprietà Letteraria Artistica Scientifica, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 28 luglio 1976.

fr

NSR

2007 luglio 1976

CA E SCIENTIFICA

Prot.n.4935

A

che l'opera ROBINSON JUNIOR -Sogg.cinematografico

DI FRANCO CASTELLANO-SERGIO CORBUCCI -

GIUSEPPE MOCCIA (PIPOLO)

è stata registrata il 6/8/76 n. II 221685

del Registro Pubblico protetto a norma

della Legge 22-4-1941 n. 1

Roma, 15 SET. 1976

h. Arnes

FRANCO CRISTALDI in qualità di "presidente del Consiglio di Amministrazione" della "VIGOR CINEMATOGRAFICA Società per Azioni", domiciliato in Roma Prima Porta Via Concesio Km. 1, 00130 Caselle Postale n. 1 invia e sottosegna l'ufficio di Roma dell'art. 105 della legge n. 131-33-34-35 del regolamento per l'esecuzione di detta legge, approvato con R.D. n. 1309 del 18 maggio 1942, la sottoscritta opera a stampa, perché venga annotata nel registro pubblico della opera protetta:

TITOLO DELL'OPERA: "ROBINSON JUNIOR"

nome e nazionalità dell'autore: FRANCO CASTELLANO (naz. italiana)
SERGIO CORBUCCI
GIUSEPPE MOCCIA (in arte Pipolo)

nome, nazionalità e domicilio dello stampatore:

Tipografia Mercanti Via S. Maria dell'Anima, 44 ROMA

PUBBLICATORE: Gli stessi Autori

nome e domicilio di chi effettua il deposito:

dott. Franco Cristaldi, Presidente del Consiglio di Amministrazione della "Vigor Cinematografica Società per Azioni" Via Concesio Km. 1, 00130 ROMA
Prima Porta-Caselle Postale n. 1

Roma, 15 Luglio 1976

NSR
VIGOR CINEMATOGRAFICA
SOCIETA' PER AZIONI
IL PRESIDENTE
Dott. Franco Cristaldi

Figura 9: Il signor Robinson. Atto di deposito presso l'Ufficio Proprietà Letteraria Artistica Scientifica, Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio CristaldiFilm, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 15 settembre 1976.

Avv. F. SAVERIO MARASCO
NOTAIO IN ROMA
VIA FONTANELLA BORGHESE, 60
TEL. 87.80.104 - 887.727



È ORIGINALE

SCRITTURA PRIVATA

Con la presente scrittura privata da valere a tutti gli effetti di Legge

T R A

"VIDES CINEMATOGRAFICA Società per Azioni" con sede in Roma Prima Porta Via Concesio km.1,800 in persona del dott. Franco Cristaldi in qualità di "Presidente del Consiglio di Amministrazione"; nato a Torino il 3 ottobre 1924, domiciliato in Roma Prima Porta Via Concesio km.1,800

E

FRANCO CASTELLANO nato a Roma il 20/6/1925 e ivi residente in Via Ettore Petrolini, 49

GIUSEPPE MOCCIA (in arte Pipolo) nato a Viterbo il 27/6/1931 domiciliato in Roma Via Mario Fani n.139

SERGIO CORBUCCI nato a Roma il 6/12/1926 e ivi residente in Via Donatello, 15

PAOLO VILLAGGIO nato a Genova il 30/12/1932 domiciliato in Roma Via Giacinta Pezzana 109

SI CONVIENE E SI STIPULA QUANTO SEGUE:

1) I sigg. FRANCO CASTELLANO, GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo e SERGIO CORBUCCI cedono alla "VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A." che li acquista tutti i diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione che ad essi spettino o siano per spettare loro nella qualità

19906
9/8/76

Figura 10: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.

di AUTORI del SOGGETTO dal titolo provvisorio :

"ROBINSON JUNIOR"

2) I sigg. FRANCO CASTELLANO, GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo, SERGIO CORBUCCI nella loro qualità di "co-autori" alla sceneggiatura e PAOLO VILLAGGIO nella sua qualità di "collaboratore" alla sceneggiatura elaborata dal soggetto di cui al precedente art.1) della presente scrittura privata cedono alla VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A. che li acquista tutti i diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione cinematografica che ad essi spettino o siano per spettare loro nella qualità di "co-autori" e "collaboratore alla sceneggiatura suddetta.

3) I diritti come sopra vengono ceduti dagli AUTORI di cui ai precedenti art.1) e 2) della presente scrittura alla VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A. per la realizzazione del film lungometraggio provvisoriamente intitolato "ROBINSON JUNIOR"


4) I diritti ceduti comprendono non soltanto quelli di riproduzione e di utilizzazione cinematografica di tutto o parte del materiale ceduto, in qualsiasi lingua e con qualsiasi mezzo di diffusione ma anche tutti i diritti, compreso lo sfruttamento dei personaggi che in genere spettano per Legge agli autori e quindi tra gli altri i diritti esclu

Figura 11: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.

sivi di riprodurre, trascrivere, eseguire, rappresentare, recitare, diffondere anche per radio, teatro e televisione, commedie musicali e simili, tutto il materiale ceduto o parte di esso, in qualsiasi lingua e con qualsiasi mezzo di diffusione nonchè il diritto di procedere alla realizzazione cinematografica anche in coproduzione con terzi italiani e/o stranieri traendone uno o più films a colori o in bianco e nero di qualsiasi formato, in una o più edizioni sonore o mute, con o senza musica, in una o più lingue sia a presa diretta sia a mezzo doppiaggio anche con sottotitoli e con tutti i sistemi e i mezzi tecnici esistenti o che possano essere inventati o usati in futuro, compreso il diritto di remake, nonchè il diritto di programmare o comunque commercializzare tali realizzazioni con ogni mezzo presente e/o futuro ivi compresa la radio, la televisione e i cinefotoromanzi.

Per quanto riguarda l'utilizzazione del film attraverso le video-cassette resta inteso che i rapporti tra i signori FRANCO CASTELLANO, GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo, SERGIO CORBUCCI e PAOLO VILLAGGIO saranno regolati in conformità degli accordi derivanti dalle conversazioni in corso tra l'Associazione dei produttori e quella degli autori.

Figura 12: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.



In mancanza di tale accordo, i diritti in questione entreranno a far parte di quelli ceduti con il presente articolo.

5) In deroga a quanto qui stabilito restano invece di pertinenza dei sigg. FRANCO CASTELLANO, GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo, SERGIO CORBUCCI e PAOLO VILLAGGIO i diritti di pubblicare in forma narrativa o letteraria, non cinematografica, quanto da essi per la VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A. elaborato. Tale pubblicazione non dovrà tra l'altro sfruttare in alcun modo il materiale cinematografico e fotografico del film, che resta comunque acquisito alla VIDES CINEMATOGRAFICA S.p.A.

6) I sigg. FRANCO CASTELLANO, GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo, SERGIO CORBUCCI e PAOLO VILLAGGIO dichiarano di essere titolari dei diritti compresi nella cessione di cui trattasi e di averne la piena e libera disponibilità garantendo la VIDES CINEMATOGRAFICA SpA da ogni eventuale evizione di qualsiasi genere.

7) I compensi stabiliti per la cessione di cui al presente atto sono stabiliti come segue:

sig. FRANCO CASTELLANO Lire 3.350.000.=
 (tremilionitrecentocinquantamila)

sig. GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo "3.350.000.=
 (tremilionitrecentocinquantamila)

Handwritten signatures:
 - Top left: Vertical signature
 - Middle left: Signature of Franco Castellano
 - Bottom left: Signature of Giuseppe Moccia

Figura 13: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.



sig. SERGIO CORBUCCI Lire 2.000.000 (duemilioni)

sig. PAOLO VILLAGGIO Lire 800.000.=(ottocentomila)

Il presente contratto è soggetto alla vigenti disposizioni di Legge per quanto riguarda l'importo sul valore aggiunto.

dr. FRANCO CRISTALDI, domiciliato in Roma Prima Porta
Via Concesio km. 1,600

x

FRANCO CASTELLANO, domiciliato in Roma Via Ettore Petrolini n.49

x

GIUSEPPE MOCCIA in arte Pipolo domiciliato in Roma
Via Mario Fani n.139

x

SERGIO CORBUCCI, domiciliato in Roma Via Donatello, 15

x

PAOLO VILLAGGIO domiciliato in Roma Via Giacinta Pezzana n.189

x

Roma, 3 AGO 1976

Partita IVA 01085260584.

R^e Pertorio N 63055

Io sottoscritto Avv. Francesco Saverio Marasco Notaio in

Roma, con studio in via della Fontanella di Borghese n. 60,

iscritto nel Ruolo dei Distretti Riuniti di Roma Velletri e

Figura 14: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.

Civitavecchia

CERTIFICO

che il Dottor Franco Cristaldi nato a Torino il 3 ottobre 1924 domiciliato per la carica in Roma via Concesio Km. 1,800, nella sua qualità di Presidente del Consiglio di Amministrazione della VIDES CINEMATOGRAFICA Società per Azioni con sede in Roma ove sopra;

Franco Castellano nato a Roma il 20 giugno 1925 ed ivi residente via Ettore Petrolini 49;

Giuseppe Moccia (in arte Pipolo) nato a Viterbo il 27 giugno 1931 residente in Roma via Mario Fani N. 139;

Sergio Corbucci nato a Roma il 6 dicembre 1923 e residente in via Donatello 15;

Paolo Villaggio nato a Genova il 30 dicembre 1932 e residente in Roma Via Giacinta Pezzana 109;

della cui identità personale qualifica e poteri tutti per il primo, io notaio sono personalmente certo, previa rinuncia con il mio consenso e d'accordo tra loro, all'assistenza dei testimoni, hanno firmato il superiore atto in mia presenza.

Roma li 3 agosto 1976

1° UFFICIO DEL REGISTRO ATTI PRIVATI - ROMA

Eseguita la registrazione

10592

5.000 Cinquemila

per la registrazione di questo atto di N° di cam.

IL CASIERO

12 AGO 1976

UFFICIO ATTI PRIVATI

Dr. S. S.







Figura 15: *Il signor Robinson*. Scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.



PRESIDENZA CONSIGLIO DEI MINISTRI
 Ufficio Proprietà Letteraria Artistica
 e Scientifica
6 SET 1976
 N. di Prot. **1468** | **V. 184**

On.le

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica
 e Scientifica Via Boncompagni, 15 R O M A

La sottoscritta:

"VIDES CINEMATOGRAFICA Società per Azioni" con se-
 de in Roma Prima Porta Via Concesio Km. 1,800 rap-
 presentata dal dott. Franco Cristaldi in qualità
 di "Presidente del Consiglio di Amministrazione",

C H I E D E

la registrazione ai sensi e per gli effetti dello
 art. 104 della Legge 22/4/1941 n. 633 della scrittura
 privata autenticata nelle firme dei signori Fran-
 co Cristaldi, Franco Castellano, Giuseppe Moccia in
 arte Pipolo, Sergio Corbucci, ~~Paolo Villaggio~~, dal
 notaio Francesco Saverio Marasco di Roma con la qua-
 le i signori Franco Castellano, Giuseppe Moccia in
 arte Pipolo, Sergio Corbucci, cedono alla "Vides
 Cinematografica Società per Azioni" tutti i diritti
 esclusivi di riduzione e utilizzazione del SOGGETTO
 del titolo provvisorio "ROBINSON JUNIOR". Il sog-
 getto sopraindicato è stato depositato presso co-
 desto Ufficio a norma della Legge sul Diritto di
 Autore in data **6.8.76** al n. **221685** del
 Registro Pubblico Generale delle Opere Protette.

Figura 16: *Il signor Robinson*. Richiesta di registrazione della scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 6 settembre 1976.

<p>REGISTRO 6 SET 1976</p>	<p>Allo presente domanda si uniscono:</p>
	<p>-originale dell'atto del quale si richiede la registrazione;</p>
	<p>-ricevuta di versamento di L. 10.000.=(diecimila) sul c/c postale n.1/11770 intestato all'Ufficio del Registro per le tasse sulle Concessioni Governative di Roma.</p>
	<p>Con osservanza.</p>
	<p>Roma, 6 settembre 1976</p>
	<p>VIDES VIDES CINEMATOGRAFICA SOCIETA' PER AZIONI IL PRESIDENTE Dr. Franco Cristaldi</p>

Figura 17: *Il signor Robinson*. Richiesta di registrazione della scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 6 settembre 1976.



		PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica SET 1976
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI UFFICIO DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA ARTISTICA E SCIENTIFICA Divisione VIII - Via Boncompagni, 15 - 00187 ROMA		
Prot. n. 1468/V184		
A NORMA dell'art. 37 del R.D. 18-5-1942, n. 1369; VISTO l'art. 104 della legge 22-4-1941, n. 633; VISTA la ricevuta di versamento della prescritta tassa; SULL'ISTANZA della parte interessata		
SI QUALIFICA		
In data 6.9.1976 è stata registrata al n. 42917		
del R.P.G. parte IV la dichiarazione presentata dalla Vides		
Cinematografica Soc. per Azioni - Prima Porta Via		
Concesio Km.1,800 - Roma		
relativa alla scrittura privata in data 3.8.1976		
autenticata, nella firma da Francesco Saverio Marasco		
notaio in Roma		
con la quale i Sigg. Franco Castellato, Giuseppe Moccia		
(Pipolo), Sergio Corbucci nella qualità di		
autori cedono in suo favore i diritti di		
realizzazione cinematografica del soggetto "Robinson		
Junior"		
che è stato depositato in data 6.8.1976		
registrato al n.221685 del R.P.G. parte I'.		
Roma, 6.9.1976		
IL DIRIGENTE SUPERIORE CAPO DELL'UFFICIO 		

Figura 18: *Il signor Robinson*. Richiesta di registrazione della scrittura privata tra Vides Cinematografica, Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Sergio Corbucci, Paolo Villaggio, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, *Il signor Robinson*. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 6 settembre 1976.

