

La crisi del 1956 e la produzione dei ‘supercolossi’

Nuove fonti di studio

Cosimo Tassinari*

ABSTRACT

Il presente contributo si concentra sulla produzione dei ‘supercolossi’ nel cinema italiano, mettendo in evidenza i meccanismi che ne hanno permesso la realizzazione. Analizzando e confrontando materiali archivistici inediti, la ricerca si concentra sulle dinamiche produttive attivate a seguito degli accordi ANICA-MPEA, sulle operazioni di finanziamento, nonché su alcuni studi di caso. Il quadro tracciato conferma l’analisi economica proposta da Vittorio Spinazzola, ampliando e approfondendo il processo che permise all’industria cinematografica nazionale la realizzazione dei supercolossi.

Parole-chiave. Industria del cinema; Economia del cinema; Produzione e distribuzione; Cinema italiano; Finanziamento dell’industria cinematografica

This paper focuses on the realization of ‘supercolossal’ in Italian cinema, highlighting the mechanisms that enabled their production. By analyzing and comparing unpublished archival materials, the research focuses on the production dynamics emerged after the ANICA-MPEA agreements, the financing operations, and several case studies. The framework outlined confirms the economic analysis proposed by Vittorio Spinazzola, expanding the process that allowed the national film industry to realize supercolossal.

Keywords. Film industry; Economic history; Credit institutions; Financial activities; Production and distribution

* Cosimo Tassinari, Università eCampus, cosimo.tassinari@uniecampus.it.

Introduzione

L'industria cinematografica italiana è stata da sempre soggetta a cicliche crisi che ne hanno condizionato l'evoluzione e lo sviluppo nel corso della sua storia. Ciò nonostante, se guardiamo al secondo dopoguerra molti degli indici produttivi – fa eccezione il numero di spettatori – sono segnati da un progressivo aumento dei propri valori¹, almeno fino alla Legge Corona del 1965. È infatti in questo ventennio che l'industria vivrà il suo periodo di maggior sviluppo produttivo e di espansione commerciale nei mercati internazionali, con l'unica eccezione del biennio 1954-1956, prima grossa crisi cinematografica della neonata Repubblica².

Se, da un lato, l'avvio delle trasmissioni televisive mette in crisi il monopolio della sala nell'audiovisivo, dall'altro l'incertezza legislativa dovuta alla scadenza della Legge Andreotti condiziona i programmi produttivi di molte ditte. In aggiunta, nel corso degli anni Cinquanta si attivano nell'industria processi più profondi, di ridefinizione delle modalità produttive, distributive ed economiche, destinati a mutare gli automatismi della prima fase del dopoguerra e condizionarne la successiva³. Segno principale di questa ridefinizione è l'avvio della produzione dei 'supercolossi', film frutto di ingenti risorse economiche e tecniche dove alla dimensione apertamente spettacolare si affianca però «la preoccupazione di confezionare un prodotto che non dispiaccia a nessuna frazione di pubblico»⁴.

Il presente contributo intende soffermarsi proprio su queste opere e sui meccanismi che ne hanno permesso lo sviluppo: dalle pratiche produttive adottate alle dinamiche di finanziamento attivate, dagli istituti di credito coinvolti nella loro produzione alle formule di erogazione dei prestiti, segni evidenti di quel «preciso calcolo di pesi e contrappesi»⁵ individuato da Vittorio Spinazzola. Se, infatti, i supercolossi:

¹ Cfr. gli annuari statistici SIAE riportati anche nei volumi di *Storia del cinema italiano* pubblicati da Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma.

² Cfr. M. NICOLI, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York 2017.

³ Cfr. F. DI CHIARA, P. NOTO, *Industria*, in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di F. Andreazza, Carocci, Roma 2022, p. 188.

⁴ V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 170.

⁵ *Ibid.*

hanno un carattere di esemplarità produttiva che conferisce loro un'importanza eccezionale ai fini dell'allargamento e dell'unificazione del pubblico e li investe d'una funzione di guida rispetto agli orientamenti generali della produzione: [con] conseguenze decisive su tutti gli sviluppi ulteriori del cinema italiano, tanto nell'ambito commerciale quanto a livello delle tecniche espressive⁶.

Ciò fu dovuto proprio alla natura ibrida di queste produzioni, alla cui realizzazione concorsero interessi di varia natura: economici, politici, produttivi e distributivi. È opinione di chi scrive che i documenti d'archivio consultati confermino la prospettiva critica e l'analisi economica proposte da Spinazzola, ampliando e approfondendo però il processo che portò alla loro realizzazione.

Lo studio partirà, dunque, dall'analisi delle dinamiche produttive attivate a seguito degli accordi Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini-Motion Picture Export Association (ANICA-MPEA), concentrandosi – in particolare – sulle possibilità offerte dai nuovi regolamenti e sulle iniziative portate avanti da Eitel Monaco per sostenere l'industria in un periodo di forte contrazione della produzione.

Secondariamente, l'analisi si concentrerà sulle operazioni di finanziamento attivate per la produzione di queste opere, incentrate soprattutto sui meccanismi del minimo garantito e sulle triangolazioni tra i fondi bloccati presso la Banca d'America e d'Italia (BAI) e gli anticipi concessi da alcuni degli istituti di credito coinvolti nell'industria cinematografica, segnatamente, il Credito di Venezia e Rio de La Plata e la Banca Commerciale Italiana (BCI).

Infine, l'analisi mostrerà nel dettaglio alcune formule economiche adottate dalle produzioni citate, proponendo alcuni esempi significativi di utilizzo dei fondi bloccati e confrontandoli con la documentazione conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS) e l'archivio storico ANICA. Fu, infatti, a seguito dei rapporti consolidatisi negli anni, che si instaurarono vere e proprie compartecipazioni tra le produzioni nazionali e le major hollywoodiane per la realizzazione dei supercolossi, segnando l'ultima fase di questa pratica produttiva.

⁶ *Ivi*, p. 166.

Un biennio decisivo 1954-1956

Gli anni Cinquanta dell'industria cinematografica italiana sono stati segnati dagli accordi ANICA-MPEA che – dal 1951 al 1962 – regolarono l'afflusso di denaro americano nel cinema italiano⁷. Parallelamente, la stipula degli accordi di coproduzione con Francia (1949), Gran Bretagna (1950), Germania (1952), Spagna (1953) e Jugoslavia (1957), incentivò ulteriormente il processo di internazionalizzazione dell'industria portato avanti dall'ANICA e dal suo presidente Eitel Monaco. All'interno di questo processo si situa il primo momento di crisi della cinematografia nazionale del secondo dopoguerra, quel biennio 1954-1956 in cui ANICA avvierà una serie di convenzioni con alcuni istituti di credito interessati al finanziamento cinematografico.

Il 1954 si configura, infatti, come un anno spartiacque, in cui troviamo: la stipula del III accordo ANICA-MPEA, l'avvio della prima convenzione tra ANICA e Italcasse, Banco di Roma (BDR) e Banco di Napoli (BDN), nonché l'uscita in sala del primo supercolosso realizzato in Italia, *l'Ulisse* di Mario Camerini. Una convergenza di interessi che avvia una nuova fase dell'industria e che necessita di alcuni approfondimenti.

Innanzitutto, il III accordo ANICA-MPEA oltre a concludere definitivamente i finanziamenti all'Italian Film Export⁸ (IFE), sancì l'impegno da parte delle major americane a versare metà dei fondi bloccati nei conti cinematografia presso istituti di credito indicati da ANICA. Come, infatti, già sancito dai regolamenti valutari attivi dal 1946 al 1950 e – successivamente – dagli accordi ANICA-MPEA, le major non potevano riportare in patria tutti gli introiti realizzati nelle sale italiane dai loro film, dovendo versare metà di questi incassi in appositi conti cinematografia aperti presso la BAI. Questi fondi rimanevano vincolati in Italia e potevano essere utilizzati, oltre che per attività extra cinematografiche, per impieghi che compren-

⁷ Cfr. F. DI CHIO, *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 12, 2022, pp. 95-111; ID., *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/Parte 2 – Dal finanziamento dei film al finanziamento dell'ANICA*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 13, 2023.

⁸ Creata nel 1951 a seguito del I° accordo ANICA-MPEA, l'Italian Film Export aveva lo scopo di distribuire e promuovere il cinema italiano negli Stati Uniti.

devano: produzione e coproduzione di film, spese di gestione delle filiali, acquisto diritti di distribuzione, lavorazioni per conto, affitto e costruzione sale cinematografiche.

Il tentativo di Eitel Monaco, alla base della clausola di redistribuzione della metà dei fondi bloccati, fu quello di ottenere condizioni di favore per il credito cinematografico, ampliando le possibilità di finanziamento e coinvolgendo nell'industria differenti istituti di credito oltre alla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (SACC). Questi ultimi, in cambio del deposito dei fondi bloccati delle major americane, avrebbero concesso finanziamenti a tassi agevolati, permettendo – inoltre – metodologie di prestito non previste dalla SACC. La scelta ricadde inizialmente su Italcasse, BDR e BDN, le quali garantivano una copertura di tutto il territorio nazionale, per poi ampliarsi anche al Credito di Venezia e Rio de La Plata e al Banco di Santo Spirito (BSS). Conseguentemente, la commistione tra interessi di varia natura si manifestò nelle produzioni dei supercolossi realizzate con le società americane, come nel caso dei primi due prodotti in Italia, il già citato *Ulisse* e – soprattutto – *War and Peace* (*Guerra e pace*, King Vidor, 1956).

Ulisse vide un consuntivo di spesa dal costo di oltre 1 miliardo di lire, di cui il 65% in carico alla Lux film e il 35% alla Ponti-De Laurentiis⁹. In particolare, i 600 milioni investiti dalla Lux Film erano il frutto di un accordo di distribuzione con la Paramount alla quale, a seguito del minimo garantito concesso, furono ceduti tutti proventi di sfruttamento negli Stati Uniti¹⁰. La mancanza di documentazione e del fascicolo CF presso l'ACS non permette, però, di approfondire ulteriormente gli aspetti economici e produttivi del film. Le uniche informazioni disponibili provengono dalla documentazione della Ponti-De Laurentiis conservata dall'Attività Cinematografiche Italiane (ACI)¹¹, dalla quale si evince uno stretto

⁹ Cfr. Cineteca Lucana, Archivio storico Anica (ASA), Attività Cinematografiche Italiane (ACI), F711.

¹⁰ Cfr. F. DI CHIARA, *Peplum. Il cinema italiano alle prese con il mondo antico*, Donzelli, Roma 2016, pp. 155-156.

¹¹ L'ACI era una società creata all'interno dell'ANICA interessata, in particolare, a garantire i prestiti concessi dagli istituti di credito alle case di produzione nazionali. Cfr. B. CORSI, *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 19, 2019.

rapporto tra la Ponti-De Laurentiis e Italcasse, alla quale spettavano il 50% dei contributi governativi del film, calcolati al 31 agosto 1957 in oltre 120 milioni di lire¹². Se, da un lato, come evidenziato da Spinazzola, «occorreva perfezionare la formula, così da ottenere il consenso del più redditizio pubblico delle grandi città»¹³, dall'altro anche le formule economiche dovevano essere migliorate, cosa che avvenne l'anno successivo con *Guerra e pace*, vero punto di svolta nella produzione dei supercolossi¹⁴. Non a caso, i due film sono alla base di un intenso scambio di lettere tra Eitel Monaco ed Eric Johnston, presidente Motion Picture Association of America, nel gennaio 1955, nel quale il presidente ANICA sottolinea come la Ponti-De Laurentiis abbia mostrato con l'*Ulisse* «quali grandi risultati possano raggiungersi attraverso la collaborazione cinematografica fra Italia e Stati Uniti», aggiungendo però come *War and Peace* fosse «l'iniziativa che dovrebbe assicurare una certa continuità in questa particolare politica di produzione»¹⁵.

Questa rete di relazioni creatasi a seguito del biennio 1954-1956, frutto come visto di scelte economiche e politiche portate avanti dalle associazioni di categoria, così come dai maggiori produttori italiani, determinò la strutturazione di un nuovo modello produttivo. Gli accordi di coproduzione – *Guerra e pace* aprì la strada alle collaborazioni con la Jugoslavia prima della firma degli accordi – i denari americani, gli istituti di credito coinvolti nel finanziamento e gli interessi politici determinarono effettivamente una continuità nella produzione dei supercolossi, dimostrata dall'uscita in sala di *La tempesta* (Alberto Lattuada, 1958), *The Naked Maja* (*La Maja Desnuda*, Henry Koster, 1958), *5 Branded Women* (*Jovanka e le altre*, Martin Ritt, 1960), *Barabbas* (*Barabba*, Richard Fleischer, 1961) e *Sodoma e Gomorra* (Robert Aldrich, 1962).

¹² Cfr. Cineteca Lucana, ASA, ACI, F711. Cfr. anche la trascrizione sul PRC n. L1307.

¹³ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 167.

¹⁴ Cfr. U. ROSSI, *Guerra e pace*, in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, a cura di S. Bernardi, vol. IX, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 434-435; C. TASSINARI, “*Guerra e Pace*”. *Storia economico-finanziaria di un 'film cerniera'*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 32, 2025.

¹⁵ Cineteca Lucana, ASA, F514.

Coproduzione, supercolossi e minimi garantiti

La tempesta e *La Maja Desnuda*, rispettivamente prodotti dalla De Laurentiis e dalla Titanus si caratterizzano, infatti, per essere entrambi coproduzioni tra Italia e Francia. *La tempesta* fu inizialmente concepito come una coproduzione italo-ju-goslava con la Bosna Film, salvo poi trasformarsi in una coproduzione italo-francese con compartecipazione della Bosna Film¹⁶. *La Maja Desnuda* fu da subito, invece, una coproduzione tra la Titanus e la Société Générale de Cinematographie con finanziamento all'80% Titanus e il restante da parte francese. L'ufficio per la revisione cinematografica «considerata la notevolissima importanza dell'iniziativa dal punto di vista tecnico, artistico e commerciale»¹⁷, espresse parere favorevole alla coproduzione nonostante i due interpreti principali fossero americani (Ava Gardner e Anthony Franciosa), anche perché questo avrebbe assicurato la più ampia diffusione sul piano internazionale. Lo stesso De Pirro inviò un telegramma al Centre National de la Cinematographie chiedendo di riconoscere la coproduzione per la particolare importanza dell'iniziativa.

Le quote italiane di finanziamento di entrambi i film furono, invece, coperte dai minimi garantiti concessi dalla Paramount e dalla United Artists, in entrambi i casi di quasi 600 milioni di lire. Per *La Maja Desnuda*, con un consuntivo di poco superiore al miliardo di lire, la United Artists impegnò circa il 60% del minimo garantito per la retribuzione degli attori e del regista per la versione americana¹⁸, mentre i restanti vennero versati in 20 rate settimanali in dollari e in lire¹⁹. Il consuntivo de *La tempesta* fu, invece, di oltre 1 miliardo e 400 milioni di lire, suddiviso in 129 milioni del coproduttore francese Gray Film e in 1 miliardo e 300 milioni

¹⁶ L'accordo di coproduzione tra Italia e Jugoslavia era stato firmato ma ancora non era entrato in vigore per ritardi nello scambio di documenti tra i due paesi. De Laurentiis ottenne dunque il cambio del titolo giuridico da coproduzione a compartecipazione. Sugli accordi di coproduzione tra Italia e Jugoslavia cfr. F. DI CHIARA, P. NOTO, *Timber, Horses and Dollars in Free Currency. Film Policy Cycles and the Italian-Yugoslav 1957 Co-production Agreements*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», n. 3-4, 2023.

¹⁷ ACS, CF2806.

¹⁸ 575.000 dollari su 925.000 preventivati.

¹⁹ Una parte di questi fondi servì, ad esempio, per pagare la stampa delle copie alla Technicolor Italia.

versati dalla Dino De Laurentiis Cinematografica e dalla Bosna Film. Di questi, come detto, 600 milioni erano il minimo garantito concesso dalla Paramount, la quale si impegnò a versare a rate il finanziamento – con un tasso d’interesse del 6% – per un totale di 975.000 dollari così suddiviso:

- 1) 100.000 dollari alla firma dell’accordo;
- 2) 145.000 dollari nel controvalore in lire italiane il 28 febbraio 1958;
- 3) 240.000 dollari nel controvalore in lire italiane, mediante pagamenti uguali settimanali cadauno del controvalore in lire italiane di 20.000 dollari per dodici settimane, a decorrere dall’inizio della lavorazione del film;
- 4) 115.000 dollari, pagabili in rate, durante i mesi di aprile e maggio 1958, che verranno utilizzati per coprire le somme dovute dalla sottoscritta Società (cfr. De Laurentiis) alla Bosna Film di Sarajevo;
- 5) 300.000 dollari che la Paramount tratterrà negli Stati Uniti d’America, per effettuare essa direttamente il pagamento delle prestazioni artistiche di attori e tecnici stranieri, della pellicola vergine negativa a colori e di altre spese da sostenere negli USA;
- 6) 75.000 dollari alla consegna della copia campione per il pagamento alla Technicolor²⁰.

Per *La tempesta*, oltre ovviamente alle esigenze narrative, la presenza degli accordi di coproduzione e i buoni rapporti intrattenuti da De Laurentiis con le autorità Jugoslave permisero la realizzazione nel paese di parte delle scene in esterni²¹. Questo fu reso possibile dal già citato *Guerra e pace*, per il quale vi furono accordi tra la De Laurentiis e la Avala Film di Belgrado per molte delle scene in esterni, facilitati anche dall’interessamento del Ministero degli Affari Esteri²² e

²⁰ ACS, CF2806.

²¹ Per un’accurata ricostruzione cfr. DI CHIARA, NOTO, *Timber, Horses and Dollars in free Currency*, cit.

²² Il Ministero scrisse alla Legazione italiana a Belgrado dell’arrivo di Luigi e Dino De Laurentiis per la presentazione dei film al Gala del cinema Italiano, nonché per i sopralluoghi per le riprese del film. Luigi De Laurentiis, inoltre, intratteneva già dei rapporti con l’Associazione Centrale dei Produttori Jugoslavi in Belgrado. Cfr. ACS, CF2124.

dalle serate di gala del cinema italiano organizzate nel gennaio del 1955²³. Lo stesso De Laurentiis scrisse a Nicola De Pirro delle esigenze necessarie alla produzione per la realizzazione delle scene di guerra – in particolare soldati e cavalli – sottolineando come avesse già ricevuto offerte di collaborazione dalla Spagna e dalla Jugoslavia²⁴.

Anche con la Spagna erano, infatti, attivi accordi di coproduzione dal 1953 e – per *La Maja Desnuda* – la Titanus fece dei sopralluoghi per realizzare in loco alcune scene. Il pagamento avvenne tramite i fondi bloccati dell'ANICA presso la Banca Nazionale del Lavoro di Madrid, alla quale fu richiesto uno sblocco di 450.000 pesetas per coprire le spese sia de *La Maja Desnuda* che di *Malinconico autunno* (Raffaello Matarazzo, 1958). La Spagna, infatti, non permetteva il totale trasferimento dei proventi di sfruttamento dei film italiani, obbligando a versare una parte di questi proventi in speciali conti bloccati presso la Banca Nazionale del Lavoro di Madrid, sistema che – come avveniva in Italia con gli Stati Uniti – portò molte produzioni a realizzare opere nella penisola iberica, sfruttando sia gli accordi di coproduzione che i fondi bloccati.

Conclusi gli accordi per il finanziamento tramite minimo garantito, sia la Paramount che la United Artists sbloccarono una parte dei fondi presente nei conti cinematografia presso la BAI per girarli alle produzioni italiane. Per *La Maja Desnuda*, come detto, circa 30 milioni di lire servirono per pagare la Technicolor di Roma per la stampa delle copie, mentre il restante fu versato in rate durante la lavorazione del film, con le stesse modalità attuate dalla Paramount per *La Tempesta*. Per quest'ultimo, ottenuta l'autorizzazione per lo sblocco di una parte dei fondi per un totale di 240 milioni di lire – relativi alla seconda e alla terza tranche di pagamento²⁵ – la Paramount e De Laurentiis operarono tramite la mediazione del Credito di Venezia e Rio de La Plata. Quest'ultimo, come detto, era infatti tra le banche destinatarie di una parte dei fondi bloccati delle major americane e, da subito, cominciò a collaborare con case di produzione nazionali e internazionali, offrendo – come richiesto da Eitel Monaco – condizioni favorevoli per l'apertura

²³ Cfr. *I nostri film tornano in Jugoslavia*, in «La Stampa», 4 gennaio 1955.

²⁴ Cfr. ACS, CF2124.

²⁵ Cfr. ACS, CF2798.

di credito nei confronti dell'industria cinematografica.

Di proprietà del senatore della Democrazia Cristiana Teresio Guglielmone, già amministratore della Industria CortiMetraggi (INCOM), il Credito di Venezia e Rio de La Plata intratteneva rapporti a livello internazionale con la Columbia Pictures International Corporation²⁶ e con la Rank Film²⁷, mentre in Italia finanziava – tra le altre – la Lux Film e la già citata De Laurentiis, quest'ultima attraverso modalità consolidate nella seconda metà degli anni Cinquanta. Per *La tempesta*, infatti, il Credito di Venezia e Rio de La Plata fu il destinatario dei fondi bloccati della Paramount sia per il pagamento della Bosna Film, circa 70 milioni di lire, sia per la terza tranche di pagamento dilazionabile in 12 settimane e del valore di 150 milioni di lire. Su questo pagamento, inoltre, De Laurentiis ottenne un anticipo in conto corrente di 50 milioni di lire, concesso dietro «lettera di impegno irrevocabile della 'Paramount Films of Italy' ad effettuare al nostro istituto il versamento di Lire 150 milioni dovute alla cliente in relazione alla produzione del film *La Tempesta*»²⁸.

A seguito degli accordi ANICA-MPEA e della redistribuzione di parte dei fondi bloccati delle major nelle banche indicate da ANICA, molte produzioni nazionali cominciarono, dunque, ad aprire conti presso istituti come il Credito di Venezia e Rio de La Plata e la BCI, a volte anche contemporaneamente. La Titanus, ad esempio, manteneva rapporti sia con il BSS che con la BCI, ottenendo prestiti – al gennaio 1955 – per un totale di oltre 300 milioni di lire dal BSS²⁹ e di oltre 500 milioni di lire dalla BCI³⁰. Con quest'ultima mantenne rapporti anche De Laurentiis, soprattutto dai primi anni Sessanta, mentre per i film precedenti si affidò

²⁶ Nella seduta del 13 febbraio 1957, il Comitato Esecutivo concesse un prestito di 300 milioni di lire su scoperto di conto corrente, assistito da fidejussione della Bankers Trust Company di New York. Cfr. Archivio Storico di Banca Intesa San Paolo (ASI), Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 13 febbraio 1958.

²⁷ Nella seduta del 13 febbraio 1957, il Comitato Esecutivo concesse alla Vides un prestito di 70 milioni di lire su scoperto di conto corrente, assistito da fidejussione della Rank Film Distributors of Italy. *Ibid.*

²⁸ ASI, Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 10 giugno 1958.

²⁹ Cfr. Archivio Storico Unicredit (ASU), BSS, Consiglio d'Amministrazione, 09 aprile 1954.

³⁰ Cfr. ASI, BCI, Comitato di Direzione, 24 giugno 1955.

al già citato Credito di Venezia e Rio de La Plata, con il quale estese la collaborazione e le triangolazioni per il finanziamento dei supercolossi, ottenendo – come visto – anche degli anticipi su conto corrente, modalità non prevista dal credito cinematografico garantito dalla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (SACC).

Istituti di credito, compartecipazione e internazionalizzazione

Per *This Angry Age* (*La diga sul Pacifico*, René Clément, 1957), infatti, l'accordo tra la Columbia e la De Laurentiis prevedeva un finanziamento come minimo garantito di 500.000 dollari più ulteriori 395 milioni di lire da versare durante il corso della produzione del film e anticipato dal Credito di Venezia e Rio de La Plata³¹. Fu la stessa Columbia a informare il Ministero del Commercio Estero dell'avvenuta firma del contratto e dell'operazione in essere con De Laurentiis.

Per *Jovanka e le altre* De Laurentiis ottenne – invece – un finanziamento di 100 milioni per anticipazioni in conto corrente, anche in questo caso per «impegno irrevocabile della Paramount [...] ad effettuare presso il nostro istituto il versamento di 500.000 dollari in dodici rate settimanali consecutive»³². L'accordo, diventato ormai uno standard nella seconda metà degli anni Cinquanta, prevedeva infatti:

- 1) 100.000 dollari alla firma del contratto;
- 2) 240.000 dollari nel suo controvalore in Lire il 15 aprile 1959
- 3) 500.000 dollari nel suo controvalore in Lire, in 12 rate uguali consecutive settimanali, la prima delle quali avrà inizio con le riprese del film;
- 4) 500.000 dollari che la Paramount tratterrà negli Stati Uniti per coprire le spese di produzione del film;
- 5) 100.000 dollari alla consegna del film completo³³.

³¹ Il contratto firmato con De Laurentiis prevedeva che tutte le operazioni di finanziamento sarebbero state effettuate su un conto intestato alla Columbia presso il Credito di Venezia e Rio de la Plata. Cfr. ACS, CF2360.

³² ASI, Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 06 maggio 1959.

³³ ACS, CF3095.

Anche in questo caso, tutte le operazioni sarebbero state effettuate su un conto bancario speciale, denominato *Dino De Laurentiis – Conto Produzione Jovanka*, aperto presso il Credito di Venezia e Rio de La Plata. Nonostante che «a prescindere da eventuali vantaggi per l'industria cinematografica italiana, per il tema trattato [il film] non dovrebbe incontrare l'entusiasmo degli uffici governativi italiani»³⁴, la revisione preventiva segnalò come l'approvazione del contratto avrebbe permesso alla De Laurentiis di produrre un film di alto impegno finanziario che da sola non avrebbe mai potuto realizzare³⁵.

Jovanka e le altre segna, infatti, un passaggio fondamentale nelle relazioni tra l'industria cinematografica italiana e quella americana, perché il film si configura ufficialmente come una compartecipazione tra la De Laurentiis e la Paramount. I supercolossi citati in precedenza, infatti, nonostante l'importante impegno economico da parte delle major hollywoodiane, non vennero identificati come compartecipazioni tra Italia e Stati Uniti. Se, da un lato, questo era previsto dagli accordi ANICA-MPEA, per i quali i fondi bloccati in Italia potevano essere utilizzati per l'acquisto dei diritti di distribuzione dei film tramite i minimi garantiti, dall'altro venne consentito e agevolato dagli uffici della Direzione Generale Cinema. Emblematico il caso de *La Tempesta*, dove la revisione preventiva segnalò che la compartecipazione della Bosna Film: «deve intendersi estesa anche alla detta società [Paramount] [...] Ciò legittimerà ancora di più il riconoscimento della nazionalità italiana del film, riconoscimento che non potrebbe essere altrimenti accordato per la massiccia partecipazione di interpreti americani»³⁶.

Ciò nonostante, l'Ufficio Rapporti Commerciali con l'Esteri, considerata «la notevolissima importanza dell'iniziativa e l'interesse nazionale che essa ricopre nel campo artistico, industriale, commerciale e del lavoro»³⁷, concesse la nazionalità anche senza l'accordo di compartecipazione, in virtù della coproduzione italo-francese.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. *Ibid.*

³⁶ ACS, CF2798.

³⁷ *Ibid.*

La stessa interpretazione venne offerta per *La Diga sul Pacifico* tramite comunicazione diretta al Sottosegretario di Stato. In questo caso, venne segnalato come De Laurentiis avesse in corso trattative per una compartecipazione con la Columbia, ma che queste si fossero bloccate per le difficoltà d'interpretazione della legge n. 897 del 1956³⁸. Nonostante la mancanza dell'accordo di compartecipazione, un giudizio positivo sulla concessione della nazionalità sarebbe stato auspicabile per «ovvie considerazioni di ordine industriale»³⁹.

Dopo il successo di *Jovanka e le altre*, De Laurentiis realizzò in regime di compartecipazione anche il successivo *Barabba*. Inizialmente concepito come una coproduzione italo-francese con la Gray Film di Parigi, De Laurentiis abbandonò l'idea⁴⁰ firmando un contratto di compartecipazione tecnico-artistica-finanziaria con la Columbia. È interessante notare come, prima di accordarsi con la Columbia, De Laurentiis abbia provato a finanziare autonomamente il progetto, facendo richiesta alla SACC per un prestito da oltre un miliardo di lire. L'idea, infatti, fu quella di rimandare ogni decisione con le compagnie americane perché «vogliamo dare la dimostrazione che noi possiamo produrre il film senza il loro aiuto finanziario»⁴¹, segno evidente della solidità produttiva ed economica raggiunta dalla De Laurentiis che – infatti – lavorerà sempre di più con gli Stati Uniti fino ad abbandonare l'industria nazionale.

Diametralmente opposta fu, invece, la vicenda della Titanus che, tra la creazione della compagnia Titanus-MGM e la realizzazione di *Sodoma e Gomorra* chiuderà il ramo produttivo dell'azienda nel 1964 per troppi debiti accumulati⁴². L'accordo Titanus-MGM del 1961 vide, infatti, Lombardo impegnarsi per oltre un miliardo di lire nel 51% dell'azienda⁴³, mentre per *Sodoma e Gomorra* la BCI calcolò

³⁸ Cfr. ACS, CF2360.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Nella comunicazione inviata agli uffici furono indicate motivazioni di carattere produttivo per la rinuncia alla coproduzione. Cfr. Cineteca Lucana, ASA, CF3006.

⁴¹ ACS, CF3006.

⁴² Cfr. F. DI CHIARA, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

⁴³ La società nacque per realizzare cinque film da distribuire su tutti i mercati internazionali nell'anno successivo.

in oltre cinque miliardi di lire il costo complessivo del film⁴⁴. Questi investimenti, sommati all'esposizione della società nei confronti delle banche⁴⁵, portarono l'indice di indebitamento⁴⁶ della Titanus dal 30% al 94% «per effetto dei pesanti impegni assunti principalmente per la lavorazione del film “Sodoma e Gomorra” e degli esborsi cui Lombardo ha ritenuto opportuno, per ragioni di prestigio, di assoggettarsi per finanziare la Titanus-Mgm»⁴⁷. Prevedibile, dunque, che in conclusione della riunione il Comitato Direttivo della BCI sottolineasse come fosse necessario «il giudizio di qualche amico competente sulle prospettive di successo del film, alle quali resta evidentemente legato il superamento della fase di tensione finanziaria attualmente attraversata dall'azienda»⁴⁸, costretta – come detto – a ritirarsi dall'attività produttiva pochi anni dopo.

Conclusione

Come mostrato, i supercolossi sono il risultato di una serie di dinamiche produttive, economiche e politiche attivate in Italia a seguito del biennio di crisi 1954-1956. Oltre a segnare un passaggio decisivo nello sviluppo dell'industria cinematografica nazionale, questa produzione dimostra l'estrema porosità del sistema nazionale, dove differenti interessi concorrono a formare un nuovo standard produttivo con conseguenze di varia natura. In particolare, si possono individuare tre fasi di questa produzione.

Nel biennio di crisi l'industria nazionale assiste – contemporaneamente – alla redistribuzione dei fondi bloccati nei conti cinematografia delle major americane, all'avvio di operazioni di finanziamento con istituti di credito direttamente coinvolti nell'industria e all'uscita in sala dei primi supercolossi realizzati in Italia. *Ulisse e Guerra e Pace* inaugurano, infatti, questo nuovo modello produttivo che, da un lato, apre alle prime dinamiche finanziarie inaugurate dai nuovi accordi ANICA-

⁴⁴ Il consuntivo conservato presso l'ACS segnala un costo di oltre 3 miliardi. Cfr. ACS, CF3361.

⁴⁵ Al giugno 1961 la Titanus aveva oltre 5 miliardi di debiti, di cui 2 miliardi presso la SACC (quasi tutti per *Sodoma e Gomorra*), oltre un miliardo con la banca Caboto sempre per *Sodoma e Gomorra* e quasi due miliardi con differenti istituti di credito. Cfr. ASI, BCI, Comitato di Direzione, 06 giugno 1962.

⁴⁶ L'indice di indebitamento è il rapporto tra i debiti contratti da un'azienda e il suo patrimonio.

⁴⁷ ASI, BCI, Comitato di Direzione, 06 giugno 1962.

⁴⁸ *Ibid.*

MPEA, dall'altro viene sostenuto a livello politico sia dalle associazioni di categoria che dai rispettivi referenti politici, dall'altro ancora anticipa collaborazioni con ulteriori cinematografie, come nel caso dei rapporti tra Italia e Jugoslavia.

Successivamente, infatti, il modello si struttura sia sugli accordi di coproduzione attivi che sulle modalità di finanziamento tramite minimo garantito concesse dalla legislazione vigente. In questa fase, si ampliano i rapporti tra major americane, istituti di credito e produzioni nazionali. Le convenzioni tra ANICA e BCI, BSS e Credito di Venezia e Rio de La Plata, permettono infatti alle case di produzione nazionali di ottenere anticipi sui finanziamenti concessi da major quali Paramount o Columbia, strutturando una serie di pratiche-modello, come nel caso della De Laurentiis.

Infine, la crescita dell'industria e il successo economico dei supercolossi portano ad accordi di compartecipazione diretta con le major, segno della posizione strategica dell'industria italiana nello scacchiere internazionale. Le conseguenze di queste politiche avranno, però, effetti differenti per le due maggiori produzioni coinvolte – De Laurentiis e Titanus – quest'ultima costretta a chiudere la produzione dopo l'indebitamento causato sia dall'accordo con la MGM che dal disastro economico di *Sodoma e Gomorra*.

Questa produzione permise, dunque, una forte espansione del comparto cinematografico nazionale, sia dal punto di vista tecnico che di internazionalizzazione, ponendo le basi per il successo dei «colossi a basso costo» così come del «superspettacolo d'autore» – per riprendere sempre Vittorio Spinazzola⁴⁹ – frutto di quelle dinamiche economiche, industriali e produttive strutturate nel biennio 1954-1956. Se i supercolossi realizzati in Italia sono stati una risposta inficiata da pesanti limiti e gravi contraddizioni⁵⁰, questo non va dunque attribuito alla troppa importanza rivestita da valutazioni meramente quantitative, o dall'appiattimento culturale dei film realizzati⁵¹, quanto dalle difficoltà dell'industria a strutturare e mantenere un modello produttivo, una pratica cinematografica, anche al venir meno delle condizioni che ne hanno garantito il successo.

⁴⁹ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 237-258.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 174.

⁵¹ Cfr. *Ibid.*