

Carla Mereu Keating

# Il centro del cinema mondiale. La romanitas del settore produttivo tra istanze di decentramento e internazionalizzazione

(doi: 10.17397/109028)

L'avventura (ISSN 2421-6496)

Fascicolo Speciale, december 2023

**Ente di afferenza:**

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

## **Licenza d'uso**

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

# Il «centro del cinema mondiale»

La *romanitas* del settore produttivo tra istanze di decentramento e internazionalizzazione

Carla Mereu Keating

---

The «Centre of World Cinema». The Roman-ness of Film Production between Decentralising Plans and Internationalisation

This contribution looks at trade discourses surrounding the post-war modernisation of Italy's filming infrastructure and technology and puts them in dialogue with the centralisation and internationalisation of filmmaking activities in Rome between the 1940s and the 1960s. It examines the ways in which leading sectoral publications, such as *Araldo dello Spettacolo*, *Cinemundus*, and *Cinespettacolo*, understood Rome's exponential film-industrial growth and responded to decentralising plans that aimed to create competitive film production hubs in other regions of Italy that were capable of attracting domestic and foreign capitals. By highlighting elements of continuity with the institutional policies introduced in Italy before and after World War Two, the article argues that the «Roman-centrism» of Italy's film production sector, an ideologically-fuelled programme initiated by the Fascist regime in the late 1920s, was strengthened after the end of the war, enabling the city to attract unprecedented foreign investments and to achieve renewed prominence in the international film and media landscape.

**Keywords:** Film Industrial District, Post-war, Rome, Studios, Trade Press

## Introduzione

Nel maggio 1952, in occasione di un discorso tenuto a supporto della propria candidatura alle elezioni amministrative per il Consiglio Comunale di Roma nella lista del partito democristiano, il presidente dell'Anica Eitel Monaco offre

Carla Mereu Keating, University of Bristol, Department of Film and Television, The Richmond Building, 105-115 Queens Road, Bristol, BS8 1LN, c.mereukeating@bristol.ac.uk

*Ringrazio le colleghe e i colleghi del PRIN «Modi, memorie e culture della produzione cinematografica» per l'accesso al catalogo digitalizzato. Sentiti ringraziamenti anche a Matilde Capasso dell'Archivio Storico Banca Intesa Sanpaolo, fondo Imi, per il generoso supporto alla ricerca; alla mia mentore nel progetto STUDIOTEC, Prof. Catherine O'Rawe, per aver condiviso i materiali relativi all'Incom e a chi ha letto il saggio in blind review per le preziose sollecitazioni in parte incorporate in sede di revisione.*

un quadro lusinghiero sugli sviluppi dell'industria cinematografica italiana lodando il primato capitolino per peso occupazionale e presenza infrastrutturale (stabilimenti cinematografici, esercizio e servizi collaterali)<sup>1</sup>. Se, come sostiene Monaco attraverso le pagine dell'*Araldo dello Spettacolo*, il quotidiano portavoce dell'associazione, il cinema è «l'industria numero uno della Capitale» (1952a, 3), nella primavera del 1952 Roma si candida anche a diventare il «centro del cinema mondiale» (1952b, 1) per aver promosso, dall'immediato dopoguerra in poi, un «clima favorevole» a importanti scambi e accordi cinematografici internazionali.

Questo contributo riflette sugli aspetti di continuità e di rottura che caratterizzano le politiche di «romanizzazione» dell'industria cinematografica italiana tra gli anni '40 e gli anni '60 osservando come queste a loro volta abbiano creato un «clima favorevole» all'internazionalizzazione della produzione cinematografica a Roma negli stessi anni. Sulla scia dei numerosi studi che hanno documentato le aspirazioni produttive dell'industria cinematografica italiana a cavallo tra fascismo e guerra fredda (Quaglietti 1980; Corsi 2001; Bernardi 2004; Brunetta 2009a; Wagstaff 2007; Dagrada 2016), il saggio propone di esplorare le tensioni e le contraddizioni che accompagnano il settore produttivo in questi decenni esaminando alcuni aspetti del dibattito che emerge a riguardo sulle pagine della *trade press* nazionale. Spostando l'asse dal piano artistico e stilistico a quello infrastrutturale e tecnico-professionale, il saggio ripercorre gli anni in cui il cinema italiano diventa partecipe di ampi processi di ricostruzione industriale a livello nazionale e europeo, affrontando un programma di rinnovamento tecnologico e delle pratiche produttive attorno al quale gravitano enormi investimenti capitali, spesso stranieri.

Passando in rassegna i discorsi dei rappresentanti di categoria di cui si fa portavoce la stampa tecnico-industriale, e in particolare pubblicazioni quali *Araldo dello Spettacolo*, *Cinemundus* e *Cinespettacolo* (tutte con sede a Roma), il saggio propone una rilettura delle politiche di centralizzazione e degli investimenti a beneficio dell'industria cinematografica nazionale predisposti durante il fascismo e riconcertati nel secondo dopoguerra grazie all'ingente afflusso di capitali nordamericani (di Chio 2022a; 2022b). Si discute a riguardo una serie di dati statistici provenienti dai censimenti della popolazione e dell'industria redatti dall'Istituto Nazionale di Statistica che offrono una mappatura aggiornata della crescita infrastrutturale e dello sviluppo occupazionale della città di Roma tra i primi anni '30 e i primi anni '60. Mettendo a confronto i dati quantitativi con le posizioni della stampa tecnica in relazione a istanze di decentramento industriale (progetti di «cinecittà» milanesi e siciliane) e alla promozione di progetti di collaborazione internazionale in area romana, il contributo evidenzia il ruolo svolto dalla *trade press* nel sostenere e favorire la centralizzazione e l'internazionalizzazione della produzione cinematografica a Roma nella sua stagione di massima espansione.

<sup>1</sup> This research received the support of the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (grant agreement No. 832346 – STUDIOTEC).

## Una politica «costruttiva»: le fasi dell'espansione romanocentrica

L'industria audiovisiva del secondo dopoguerra eredita e fa proprie le politiche di centralizzazione delle attività legate alla produzione cinematografica (ripresa, sviluppo e stampa, servizi ancillari) nella Capitale intraprese dal regime fascista sin dai primi anni di transizione al sonoro (Mida, Quaglietti 1980; Brunetta 2009b; Manetti 2012). Si trovano a Roma i primi stabilimenti cinematografici ad essere ristrutturati, insonorizzati ed equipaggiati, dopo un periodo di obsolescenza e con l'esplicito beneplacito delle istituzioni governative, per produrre i primi film «parlati e sonori» (Redi 1986; Nicoli 2011; Mereu Keating 2021). Si stabiliscono a Roma anche i primi studi di doppiaggio e postsincronizzazione e gran parte degli stabilimenti di sviluppo e stampa, quali la SACI, diretta da Virginia Genesi Cufaro, la Tecnostampa di Vincenzo Genesi e la SPES di Ettore Catalucci. La febbre costruttiva investe la capitale anche durante i primi anni '40: l'ampiamiento di strutture già esistenti (es., l'edificazione di nuovi teatri di posa a Cinecittà, negli stabilimenti Scalera e della SAFA-Palatino; la costruzione delle nuove sedi del Centro Sperimentale e dell'Istituto Luce ad un passo da Cinecittà ecc.) e la realizzazione di nuovi servizi (es., Elica-De Paolis) va ad ampliare l'ormai collaudato *cluster* romano. Stimolata dalle politiche di monopolio commerciale dettate dall'amministrazione fascista, questa fase espansiva dei primi anni '40, rallentata ma non completamente arrestata dalle contestuali operazioni belliche, rappresenta l'ultima ondata di investimenti infrastrutturali a supporto della produzione cinematografica nazionale durante la dittatura (Mereu Keating 2022).

Le vicende militari che si verificano in seguito all'armistizio del settembre 1943 segnano l'inizio di una fase critica per il *cluster* produttivo della capitale che perdurerà sino alla fine della guerra e, per alcune strutture, sino alla fine del decennio. Gli stabilimenti di produzione e di sviluppo e stampa gestiti dallo Stato (es., Cinecittà, l'Istituto Luce) funzionano sotto il controllo militare italo-germanico tra la fine del 1943 e gli inizi del 1944, periodo al quale segue il trasferimento di parte della produzione di film di finzione e di cinegiornali a Venezia sotto il controllo della RSI (Ellero 1983)<sup>2</sup>. Con l'entrata degli eserciti alleati a Roma, gli uffici centrali della cinematografia e le relative strutture pubbliche, incluso il Centro Sperimentale di Cinematografia, sono requisiti dall'Allied Control Commission (Quaglietti 1980; Grignaffini 1989). Come estesamente documentato e discusso da Noa Steimatsky (2008, 2009, 2020), e da Luca Martera (2021) in relazione alle convolute vicende produttive e distributive del film *Harlem* (C. Gallone, 1943), le vicende che coinvolgono gli stabilimenti di Cinecittà riflettono le profonde e drammatiche trasfigurazioni al tessuto industriale

<sup>2</sup> Per una ricognizione documentale di quest'esperienza produttiva si veda il progetto *Cinesalò. Il cinema italiano nei seicento giorni della Repubblica Sociale Italiana (1943-1945)*, disponibile online <https://cinesalò.beniculturali.unipd.it/about>.

e sociale causate dal conflitto mondiale: campo per prigionieri di guerra alleati (in parte) già dal 1942, a meno di dieci anni dalla loro pomposa inaugurazione ufficiale, gli stabilimenti occhiello del regime vengono bombardati e poi requisiti dalle forze alleate nell'immediato dopoguerra; sotto il controllo della United Nations Relief and Rehabilitation Administration, il complesso della Tuscolana ospita centinaia di profughi e sfollati italiani e stranieri sino alla fine degli anni '40<sup>3</sup>. Contestualmente avviene la graduale riconversione delle strutture statali al loro utilizzo originario e il riallestimento dei servizi tecnici per far fronte a un periodo che si preannuncia di intensa attività. Anche le strutture produttive a proprietà privata sono requisite dalle forze alleate, quali ad esempio gli studi della Titanus (Farnesina) (Barlozzetti 1986, 28-29) e gli stabili della Incom<sup>4</sup>. Il processo di derequisizione in questi casi sarà più breve rispetto agli enti pubblici, pur se in presenza di vari problemi legati inizialmente all'avvicendamento delle risorse energetiche e all'approvvigionamento delle attrezzature<sup>5</sup>.

All'indomani della guerra, emerge sulle pagine della stampa tecnica la preoccupazione delle associazioni di categoria verso il sostegno politico alla ripresa del settore cinematografico. Le vicende legate al riassetto giuridico e amministrativo del gruppo cinematografico di Stato assumono particolare visibilità nelle pagine dell'*Araldo*, il quotidiano portavoce dell'Anica e in quanto tale decisamente più attento, fra le varie testate attive nel periodo, al dialogo con gli attori politici dominanti. Largo spazio viene dedicato, ad esempio (1949a, b), al ruolo del governo nella transizione postbellica dell'industria cinematografica, con particolare apprensione verso il ramo dell'esercizio (es., programmazione obbligatoria e raggio d'intervento del circuito Enic), sentito da molti come più vulnerabile (rispetto a quello produttivo) al nuovo regime di concorrenza tra aziende cinematografiche statali e private, nazionali ed estere, dopo anni di «incubatrice protezionistica» (D.J. 1950, 1).

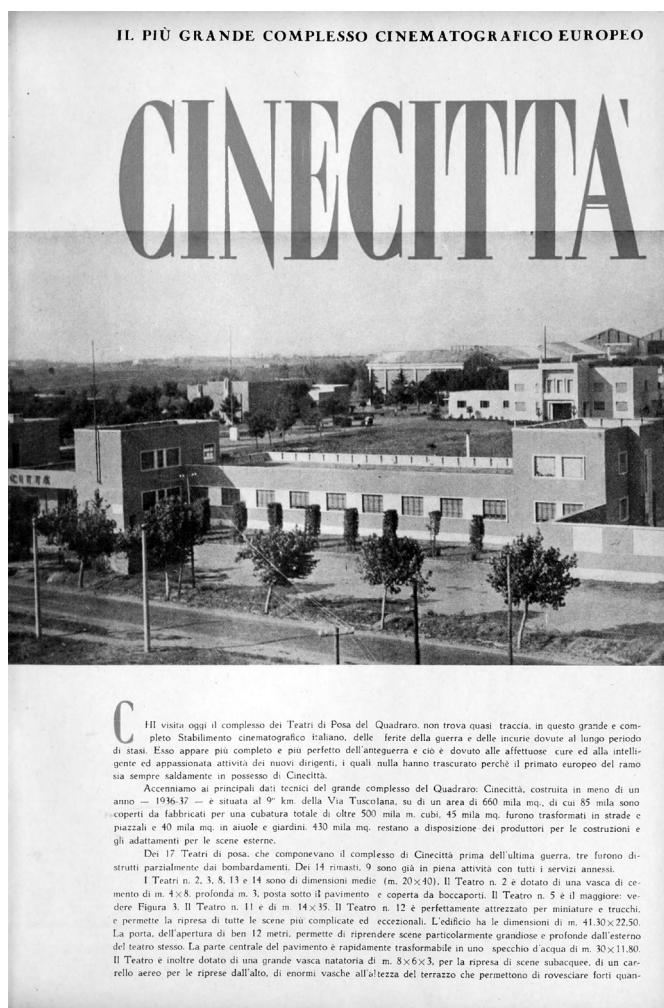
La stampa di settore offre anche il proprio punto di vista sulla ricostruzione materiale del sistema produttivo, dedicando finestre di approfondimento all'aggiornamento infrastrutturale e tecnologico degli stabilimenti presenti in area romana. La rivista tecnica *Cinespettacolo*, diretta dal giornalista e sceneggiatore Alessandro Ferraù, riflette ampiamente sulle capacità di ripresa del ramo produttivo. Il mensile (poi quindicinale e settimanale) non solo dedica regolare

<sup>3</sup> Sullo stato di «belligeranza» del complesso di Cinecittà le nuove ricerche di Noa Steimatsky, presentate alla Bibliotheca Hertziana, Max Planck Institute for Art History, nel seminario «Scenographies of Surveillance. The British Intelligence at Cinecittà, 1944-45», in aprile 2022; e in «Displaced in Cinecittà: Historiographic Itineraries», discorso di apertura della conferenza *Film Studios: Histories, Evolution, Innovation, Futures*, Watershed, Bristol, giugno 2023.

<sup>4</sup> Archivio Storico Intesa (Asi), Istituto Mobiliare Italiano (Imi), Repertorio Mutui (Rm), pratica 3500, 1948, «Incom centro cinematografico».

<sup>5</sup> Come discusso da Catherine O'Rawe (2022), svariate tipologie di locali vengono temporaneamente allestiti per le riprese nell'immediato dopoguerra per far fronte al graduale riassetto del settore produttivo. Si rimanda al blog apparso su <https://studiotec.info/2022/01/12/a-state-of-agreeable-disorder-temporary-film-studios-in-post-war-italy/>

spazio a notiziari relativi ai film in corso di realizzazione e a editoriali consuntivi che fanno il bilancio sullo stato della produzione, ma illustra anche la «rimessa a punto» del complesso immobiliare e mobiliare delle strutture produttive (Ferrà 1949, 16). Particolarmente ricchi sono i reportage fotografici pubblicati nel luglio 1949 che documentano lo «sforzo ricostruttivo» dell'industria cinematografica italiana, immortalando non solo la rinnovata Cinecittà, ma anche le nuove sale di doppiaggio della Gdb, gli stabilimenti Scalera (sia quelli romani che quelli giudecchini) e i reparti tecnici dell'Istituto Luce.



Anonimo. 1949. «Il più grande complesso cinematografico europeo Cinecittà».  
*Cinespettacolo* 7 (pagina di inserto fotografico non numerata).

Fig. 1.

L'espansione e l'aggiornamento infrastrutturale del ramo produttivo continua sino alla metà degli anni '50. Un caso esemplare è il Centro Cinematografico Incom (Industria Corti Metragni) che alla fine del 1952 si trasferisce nei nuovi locali sulla via Nomentana e si attrezza di macchinari statunitensi per la ripresa sonora e fotografica (es., registratori, sviluppatrici e stampatrici, equipaggi mobili per riprese), diventando un altro polo produttivo «a ciclo completo» della Capitale e specializzandosi in cortometraggi di attualità (es., *La settimana Incom*, 1946-65) e in pubblicità cinematografica e televisiva. Anche lo stabilimento cinematografico della Safa-Palatino, l'unico situato nel centro archeologico di Roma, a pochi passi dal Colosseo, viene ristrutturato e ampliato alla fine degli anni '40<sup>6</sup>. Nei primi anni '50, con il passaggio di proprietà degli studi al produttore Giuseppe Amato (On. 1954), la compagnia potenzia anche le attività di post-produzione, con la sistemazione di tre nuove sale di doppiaggio e l'acquisto di apparecchiature per il montaggio (Mele 1985).

## Lo sviluppo occupazionale del settore cinema a Roma

Come sottolineato da Monaco nel discorso elettorale del 1952, al rinnovamento e alla continua espansione infrastrutturale del sistema produttivo romano corrisponde anche una significativa crescita occupazionale. I censimenti della popolazione e dell'industria e del commercio raccolti nel dopoguerra permettono di tracciare il ruolo gravitazionale che gli stabilimenti romani svolgono sullo sviluppo occupazionale della città. I dati statistici evidenziano la trasformazione della città di Roma da agglomerato regionale o «cluster»<sup>7</sup> di attività di produzione e formazione cinematografica (incentivato dalla conversione al sonoro degli stabilimenti del muto, e dalla costruzione di Cinecittà e delle nuove sedi del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'Istituto Luce sulla via Tuscolana, ecc.) in vero e proprio «distretto industriale»<sup>8</sup> cinematografico sanzionato non solo dalla larga disponibilità di personale artistico e tecnico specializzato ma anche

<sup>6</sup> Asi, Imi, Rm, pratica 3366; 4928, 1948-1950, «Società anonima films attualità Safa».

<sup>7</sup> Seguendo la definizione di Michael E. Porter (1998, 78), con «cluster» si intende «geographic concentrations of interconnected companies and institutions in a particular field. Clusters encompass an array of linked industries and other entities important to competition» tra le quali, ad esempio, fornitori di macchinari e materiali specializzati, strutture specializzate, istituzioni governative e formative, associazioni professionali ecc.

<sup>8</sup> La nozione di distretto industriale, coniata originariamente da Alfred Marshall, è stata rielaborata a più riprese dall'economista politico Giacomo Becattini il quale descrive il distretto industriale come «a socio-territorial entity which is characterised by the active presence of both a community of people and a population of firms in one naturally and historically bounded area. In the district, unlike in other environments, such as manufacturing towns, community and firms tend to merge» (2017, 15).



dalla presenza di «una popolazione di imprese» (Becattini 1989, 112), tra cui si contano non solo gli stabilimenti di produzione, di doppiaggio e di sviluppo e stampa ma anche la *trade press*.

Si prenda ad esempio il nono censimento generale della popolazione effettuato il 4 novembre 1951: sui 5769 «lavoratori dipendenti, dirigenti e impiegati, imprenditori e liberi professionisti, lavoratori in proprio e coadiuvanti» attivi nel settore «produzione, sincronizzazione, doppiato e sviluppo e stampa di pellicole cinematografiche», ben 4495 si trovano nella regione Lazio (Istat 1957, 708-709). Una notevole differenza rispetto alle altre regioni d'Italia, quali la Lombardia (304), la Toscana (210) o il Piemonte (125), le uniche oltre al Lazio a essere dotate, nel lasso di tempo esaminato dal censimento, di stabilimenti di produzione (Icet, Pisorno e Fert rispettivamente).

I dati statistici rilevati nel dopoguerra in relazione al profilo professionale della popolazione residente sul territorio nazionale sono particolarmente rappresentativi della trasformazione in distretto industriale cinematografico della città di Roma, un trend in atto sin dai primi anni '30. Questo fenomeno è confermato anche dai dati offerti dal settimo e dall'ottavo censimento generale della popolazione, cifre raccolte rispettivamente nell'aprile del 1931 e del 1936: nel 1931 sono 1305 le persone registrate come attive nella «presa e sviluppo pellicole cinematografiche» e come «artisti cinematografici» (Istat 1934, 259; 263), di cui 527 nella provincia di Roma (Istat 1933, 142; 166); nel 1936, sono 3128 le persone attive nella «produzione e noleggio pellicole cinematografiche», di cui 1473 nella provincia di Roma (Istat 1939, 53). Queste cifre rispecchiano gli investimenti infrastrutturali nella capitale anche rispetto a quelli conteggiati per la prima mecca del cinema italiano, Torino, negli anni '30 attiva ormai quasi esclusivamente nell'amministrazione e nel settore sviluppo e stampa: nel 1936 la capitale piemontese risulta terza dopo Milano per occupazione nella produzione e nel noleggio (rispettivamente 272 e 308) (*ibid.*).

Il primato romano nella produzione, sincronizzazione, doppiaggio e sviluppo e stampa delle pellicole cinematografiche viene riconfermato anche dai censimenti del centenario d'Italia rilevati il 16 ottobre 1961. Si vedano ad esempio le elaborazioni statistiche raccolte dal 4° censimento dell'industria e del commercio, che calcolano 4025 addetti nel Lazio su un totale di 4529 (Istat 1967a, 106-107)<sup>9</sup>. Rimane invece statica la capacità occupazionale del settore cinema in area lombarda: sono 329 gli «addetti» in Lombardia nel 1961 (Istat 1967a, 591; 639) (secondo i dati disponibili, nel 1936 erano 308 gli addetti alla produzione cinematografica nella provincia di Milano e 304 nel 1951).

<sup>9</sup> Questi dati binari escludono alcune categorie professionali quali i liberi professionisti e i lavoratori in proprio. Confronta per maggior completezza anche i dati risultanti dal contestuale 10° Censimento generale della popolazione. *Professioni* (1967b, 79).



## Sotto l'insegna di Roma: i tentativi di decentralizzazione

Verso la metà degli anni '50, la *trade press* italiana riflette a più riprese sul periodo d'incertezza industriale causato dal vuoto legislativo e dal frenato intervento statale che, come spiega Barbara Corsi, «segna la prima grande crisi del dopoguerra, rilevando la fondamentale dipendenza dell'industria dalle provvidenze dello Stato e la fragilità della sua struttura» (2001, 65). Nonostante il rinnovamento infrastrutturale di questi anni sia commentato più saltuariamente rispetto all'immediato dopoguerra (periodo in cui la modernizzazione del settore assume una forte rilevanza anche a livello simbolico), la stampa tecnica continua ad interessarsi agli aspetti materiali dell'industria anche negli anni '50. Interessante rilevare a questo proposito le posizioni che emergono nelle varie testate, in larga parte si ricordi dirette e pubblicate in area romana, verso istanze di decentramento industriale che parallelamente si vanno a ipotizzare in altre regioni d'Italia, con prospettive di attuazione più o meno concrete.

Un intervento non firmato nella rubrica «Schermi e... schermaglie» dell'*Araldo*, apparso il 10 marzo 1952, è sintomatico della posizione presa dal quotidiano diretto da Ugo Ugoletti relativamente a istanze di decentramento produttivo (1952c, 1). Lamentando il recente entusiasmo verso la prospettata costruzione di un complesso cinematografico a Milano (1952d, 2), l'anonima penna del quotidiano romano «mette in guardia» possibili avventurieri rispetto a quest'iniziativa la quale

non ha il minimo fondamento d'ordine pratico e di ordine economico. L'attuale attrezzatura cinematografica romana [...] è più che sufficiente non solo per le nostre immediate esigenze di produzione ma anche nel caso in cui gli sviluppi della nostra produzione dovessero andare molto al di là del consumo del mercato [...] costruire nuovi centri di produzione per un'industria che ha già superato i suoi limiti di assorbimento, equivarrebbe a fare un salto nel buio, a *provocare squilibri* e sperequazioni dannose a sé ed *agli altri*. (1952c, 1, corsivo mio)

Se da un lato l'argomento presentato dall'*Araldo* a protezione del funzionamento organico del sistema produttivo trova riscontro da un punto di vista materiale («i limiti dell'assorbimento»), dall'altro suggerisce una posizione di cautela particolarmente difensiva nei confronti degli interessi produttivi della capitale. Gli stabilimenti di produzione cinematografica attivi nel resto d'Italia durante gli anni '50 sono quattro (la Fert a Torino, Scalerà a Venezia, Icet a Milano e Pisorno a Tirrenia), hanno piccola e media dimensione (generalmente due o tre teatri di posa ciascuno) e non prevedono la lavorazione del film «a ciclo completo».

Gli stabilimenti Icet (Industrie cinematografiche e teatrali), edificati nel 1944-45 ma subito distrutti da un dannoso incendio, sono riabilitati nel dopoguerra dal produttore Ferruccio Caramelli, presidente dell'Artisti Associati

(De Berti 1996, 262; 410). Nonostante ciò Milano continua a ricoprire solo un ruolo marginale nel sistema produttivo nazionale. Come spiega Elena Mosconi, i primi anni '40 rappresentano «un momento favorevole per la costituzione di un polo produttivo alternativo a Roma – almeno nelle intenzioni» (1996, 160-61). Eppure, come nota ancora Mosconi, questa «mobilitazione di forze milanesi e lombarde», raccolte sotto la sigla Ata (Artisti tecnici associati) è presto destinata a fallire, nonostante alcuni importanti successi, tra i quali *Piccolo mondo antico* (M. Soldati, 1941), *Signorinette* (L. Zampa, 1942), *Giacomo l'idealista* (A. Lattuada, 1943) (girati peraltro in stabilimenti torinesi e romani), «sia per ragioni dovute agli sviluppi della guerra, sia per l'assenza di strutture cinematografiche stabili (tecnici, teatri di posa ecc.)» (1996, 160-61). Se «un decennio dopo», riprende De Berti, i termini della questione non cambiano» (1996, 259), i progetti decentralisti di una «Hollywood lombarda» si materializzano nei primi anni '60 con la costruzione, a Cinisello Balsamo nella periferia meneghina, dei nuovi studi della Icet di Francesco Corti denominati Cinelandia, che nel 1961 entrano a far parte del gruppo romano De Paolis (inizialmente provvisti di due teatri di posa) e di quelli a Cologno Monzese (un complesso con otto teatri di posa) (1962, 8). Pur attraendo sporadicamente troupe cinematografiche italiane e straniere, questi complessi rimangono però principalmente attivi sul piano della registrazione televisiva e pubblicitaria, nell'animazione e nel doppiaggio dei film stranieri.

Per ragioni di ordine logistico e tecnologico, le strutture produttive esistenti fuori dal Lazio non hanno la stessa competitività rispetto a quelle presenti in area romana, che invece arrivano a superare le dieci unità, contano decine di teatri di posa di varie dimensioni e una solida, collaudata rete di servizi di pre- e post-produzione. È lecito quindi supporre che l'allarmismo del giornale romano possa esser dettato non solo da considerazioni legate all'adeguato sfruttamento del distretto romano, ma anche da una preoccupazione latente per l'emergere di nuovi attori competitivi sul mercato nazionale capaci di attrarre investimenti finanziari fuori dalla più marcata e competente sfera di azione capitolina e quindi, secondo l'*Araldo*, «provocare squilibri» rischiosi (1952c, 1).

Il sud si trova in una situazione di ulteriore svantaggio: neppure Napoli, terra di «benemerienze cinematografiche indiscutibili» ammette l'*Araldo*, possiede stabilimenti attrezzati alla ripresa diretta. Anche se «si dovrebbe risolvere il problema di un minimo di attrezzatura per dare ai geniali napoletani non soltanto la possibilità ma anche la responsabilità di più solide ed aggiornate iniziative» continua l'*Araldo* nella rubrica «Schermi e... schermaglie», «pregiudizialmente, noi siamo contro ogni forma di cinematografia regionale e contro il pericoloso decentramento dei teatri e degli impianti» 1951, 1).

In questi stessi anni, emergono anche aspirazioni per la creazione di una «città del cinema» in Sicilia. Come spiega Rita Cedrini (2020, 78 e 80), il sogno di un centro produttivo a ciclo completo a Palermo «non era soltanto un utopico desiderio, [ma] una decisa volontà» del produttore Francesco Alliata (a capo della

Panaria Film), il quale, stimolato dall'esperienza di *Vulcano* (W. Dieterle, 1950) e di *La carrozza d'oro* (J. Renoir, 1952), fa redigere degli elaborati progettuali dall'architetto romano Claudio dall'Olio per la conversione dell'antico Palazzo d'Aumale in struttura produttiva (Mercurio 2007-2008; La Torre Giordano 2020, 92-97). Nel 1962 un progetto similmente ambizioso è appoggiato con l'avvio della società cinematografica Titanus-Sicilia, presieduta da Goffredo Lombardo, mentre sono in corso le riprese siciliane de *Il Gattopardo* (L. Visconti, 1963). Dalla documentazione finora consultata, pare che entrambi i progetti di «cinecittà» siciliane si arrestino alla fase ideativo-promozionale e non trovino ulteriore seguito.

Diversamente dalle mire di espansione del nord industrializzato, non solo i progetti meridionali-insulari non suscitano particolare polemica da parte della stampa tecnica romana, ma sono anzi incoraggiati e sostenuti (1962a, b, 1-2; 5; 1962c, 14). Nell'estate del 1962, commentando con entusiasmo il lancio della Titanus-Sicilia, l'*Araldo* esprime ancora una volta la propria «non arbitraria» posizione di «sospetto» verso i tentativi di decentralizzazione dell'industria cinematografica italiana, aggiungendo però, questa volta, una clausola d'eccezione:

in varie occasioni abbiamo formulato non arbitrarie riserve sull'opportunità di decentrare da Roma l'industria cinematografica ed ancora oggi consideriamo con diffidenza e sospetto le voci che di tanto in tanto si fanno circolare sulla creazione di altri stabilimenti o di altri complessi in questa o quella città. Che *limitati impianti, per particolari esigenze locali* di lavorazione di film d'attualità e di documentari possano funzionare a Torino e Milano è cosa spiegabile e senz'altro necessaria, ma creare nuovi centri di produzione oltre quelli esistenti a Roma e a Tirrenia significa andare incontro ad un rischio considerevole sia perché le attuali attrezzature romane sono più che sufficienti alle normali esigenze della produzione, sia perché la creazione d'un moderno stabilimento impone spese d'impianti e di gestione che non potrebbero essere mai ammortizzate. (1962a, 1, corsivo mio)

Se, continua l'*Araldo*, le iniziative settentrionali sono accettate laddove queste siano limitate a sostenere, per ovvie necessità, una lavorazione di tipo documentaristico<sup>10</sup>, «diverso è il caso della Sicilia». Giustificando l'inusuale posizione a favore di un decentramento della produzione (una difesa non facile da sostenere dopo la «diffidenza» a lungo sostenuta sull'argomento), il giornale fa leva sull'esistenza di «provvidenze ed aiuti da parte della Regione», sottolineando il fatto che la creazione di un'industria cinematografica locale sia comunque prevista

<sup>10</sup> Se nella seconda metà degli anni '40 alcuni progetti documentari e neorealisti fanno affidamento, per ragioni estetico-formali oltre che di natura logistica, su strutture presenti fuori dall'area romana, la chiusura dei servizi di sviluppo e stampa sia a Torino (La Positiva) che negli stabilimenti di Tirrenia nei primi anni '50 presumibilmente va a incidere sui costi di trasferta di queste produzioni ai margini, contribuendo a spostare il baricentro produttivo ulteriormente verso Roma.

«dallo stesso statuto regionale». Fino ad allora, sostiene l'*Araldo* (e qui emerge il vero slancio propositivo), era mancato

quello che nell'industria cinematografica è l'elemento base di un'impresa efficiente: l'uomo [...] di coraggio, di capacità e di esperienza deciso a porre questi insostituibili requisiti al servizio di un'impresa ambiziosa ma complessa e difficile, e nelle favorevoli condizioni di poter collegare la nuova organizzazione siciliana con le basi strutturali ed organizzative di una delle più efficienti e complesse aziende romane. Una cinematografia siciliana *avulsa da quella romana* non avrebbe potuto essere che una cinematografia sterile. Una cinematografia siciliana inserita in quel cinema mondiale di cui Roma è oggi il più efficiente centro di propulsione, significa dare ad una produzione cinematografica regionale (...) *il respiro della produzione internazionale* che è oggi l'unica produzione artisticamente ed economicamente valida. Per tali considerazioni, il nome di Goffredo Lombardo, la tradizione e l'efficienza della Titanus costituiscono la migliore garanzia perché un'industria cinematografica siciliana possa nascere ed affermarsi sotto l'insegna del successo. (2, corsivo mio)

Da una parte, non sorprende che l'*Araldo* cambi audacemente registro quando si tratti di difendere gli interessi di uno degli uomini più potenti dell'industria del cinema nazionale, Goffredo Lombardo, erede della Titanus e successore di Renato Gualino alla guida dell'Unione Produttori dell'Anica. Nel 1962 Goffredo non solo controlla gran parte degli stabilimenti di produzione e di doppiaggio della capitale (quali ad esempio Farnesina, Elios, Margutta, Safir, ex-Scalera) ma è anche a un passo dal tracollo finanziario che porterà in breve tempo la sua compagnia a cessare l'impegno produttivo diretto. Verrebbe da speculare che in quel periodo Lombardo junior, più che interessato a portare in Sicilia «l'insegna del successo» di Roma, tentasse invece di usufruire di capitali regionali per riassetare le disastrose casse del suo «impero» cinematografico (che paradossalmente nasce a Napoli, e non a Roma, nel primo Novecento).

## L'internazionalizzazione della produzione romana

Non sorprende forse rilevare come la stampa di settore in questi anni percepisca la questione della decentralizzazione produttiva sia come minaccia al primato romano (le «rischiose» ambizioni milanesi) sia in un'ottica di sudditanza (l'industria siciliana non è capace di esistere senza la leadership romana). Ma è anche notevole riscontrare come allo stesso tempo questa situazione di quasi-monopolio venga declinata in relazione all'internazionalizzazione della produzione cinematografica con cui contestualmente si confronta il mercato nazionale. Non solo, ma l'*Araldo* in particolare esplicita questo posizionamento in una retorica dagli accenti imperialisti che ricordano quelli del non lontano passato fascista – specialmente l'enfasi sulla virilità catalizzatrice di forze produttive altrimenti «sterili» – e li

inserirsi in un discorso più ampio che celebra la *romanitas* del «più efficiente centro di propulsione» cinematografico non solo a livello nazionale ma anche, e soprattutto, a livello globale.

Nel primo dopoguerra, in una fase determinante di transizione politica e industriale, riecheggia nelle pagine della *trade press* il motivo della rinascita del cinema italiano già caro alla stampa cinematografica del ventennio fascista (Carpiceci 2012). È ancora l'*Araldo* a offrire il suo punto di vista sul cambiamento delle dinamiche internazionali che in pochi anni portano l'industria italiana a «eclissare la fama delle adulte consorelle europee» e a «misurarsi con la colossale sorella d'Oltre Oceano» (1950, 1).

Se la «svolta decisiva» verso l'internazionalizzazione della produzione romana è maggiormente percepita e discussa dalla stampa tecnica dal 1950 in poi, in realtà svariate case di produzione statunitensi e europee girano in Italia già dal primissimo dopoguerra. Un esempio interessante sono le decine di pellicole italo-britanniche girate (in parte) in Italia durante la seconda metà degli anni '40. Tra queste, si contano principalmente drammi e commedie sentimentali a tema turistico-musicale o che hanno come sfondo la Seconda guerra mondiale quali per esempio *Il richiamo del sangue* (*Call of the Blood*, J. Clements, L. Vajda, 1948), *Children of Chance* (L. Zampa, 1949), *Private Angelo* (M. Anderson, P. Ustinov, 1949), film girati perlopiù *on location* in varie parti d'Italia ma con interni spesso ripresi negli studi londinesi (Chibnall 2013). Da questa formula *Britalian* si può escludere il dramma di spionaggio *Teheran* (W. Freshman, G. Gentilomo, 1946), che pare essere la prima delle produzioni internazionali del dopoguerra a essere girata in uno stabilimento romano (quello della Scalera, sulla via di Circonvallazione Appia, recentemente derequisito)<sup>11</sup>.

Troupe franco-italiane si appoggiano inizialmente agli stabilimenti del nord in combinazione con riprese in esterni nella penisola: tra le prime collaborazioni transalpine nel dopoguerra *L'eco della gloria* (*Les Beaux Jours du roi Murat*, T. Pathé, 1946), girato alla Fert e *La prigioniera dell'isola* (*La Danse de mort*, M. Cravenne, 1946) all'Icet di Milano. Eppure, come spiega Morgan Lefevre, all'indomani della guerra «rien ne laisse alors présager que les deux pays s'apprêtent à former le couple cinématographique le plus solide et le plus prolifique de l'après-guerre» (2022, 226). Sulla scia dei primi accordi bilaterali, siglati nell'ottobre 1946, i progetti italo-francesi si trasferiscono presto a Roma. Tra i primi esempi, immediatamente precedenti alla formalizzazione degli accordi di coproduzione del 1949, il dramma storico *La Certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, C. Jaque, 1947) girato alla Scalera, *Il corriere del re* (*Le Rouge et le noir*, G. Righelli, 1947) girato agli stabilimenti Safir sul Lungotevere e i due episodi

<sup>11</sup> Archivio Centrale dello Stato (Acs), Roma, Ministero del Turismo e dello Spettacolo (Mts), Direzione Generale per la Cinematografia (Dgc), b. 3, "Film Teheran"; brevi notizie sulla derequisizione dei locali romani della Scalera nell'estate del 1945 in Acs, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1944-47, b. 3467.

di *Il Fiacre n.13* (*Le Dernier Fiacre*, M. Mattoli, R. André, 1948) alla Farnesina. Troupe italo-francesi continuano a girare al nord ancora per qualche tempo, per esempio *Rocamboles* (J. de Baroncelli, 1947), negli stabilimenti veneziani della Scalera, e *Manù il contrabbandiere* (*Le Dessous des cartes*, L. De Caro, A. Cayatte, 1948) all'Icet. Come osserva ancora Lefeuvre, da questo momento in poi, le co-produzioni italo-francesi, facilitate dalle nuove intese commerciali, giocano «un rôle-clé dans le développement technique, économique et commercial du cinéma français et italien de la période» (2023, 91). Come risulta dalle ricerche della storica francese sono gli studios romani, e non quelli parigini, a ospitare un maggior numero di co-produzioni:

Si les coproductions ont largement contribué à la création d'un territoire cinématographique commun au sein duquel les films et les professionnels circulent de façon extrêmement fluide, il ne fait aucun doute que le pôle le plus attractif de cet espace commun est, dans les années 1950, Rome bien davantage que Paris. (Lefeuvre 2023, 100)

Nella seconda metà degli anni '40, anche molti produttori hollywoodiani si trasferiscono nella capitale. La presenza americana a Roma cresce contestualmente al riassetto delle strutture produttive e alla modernizzazione dell'equipaggiamento per la ripresa fotografica e la registrazione sonora, promuovendo una fase di scambio culturale e di aggiornamento tecnologico influenzata largamente da standards statunitensi e britannici<sup>12</sup>.

Come documenta di Chio, nel periodo 1946-1950 gli investimenti nordamericani arrivano a Roma sulla scia dei regolamenti valutari del primo dopoguerra ma a beneficiare di questo apporto finanziario, vincolato dal regime dei *blocked funds*, è «più l'industria tecnica ed esecutiva, coinvolta nelle lavorazioni per conto (stabilimenti e laboratori), che quella creativa» (2022b, 107). Le prime prove, che anticipano l'arrivo delle più note maxi-produzioni, sono *Cagliostro* (*Black Magic*, G. Ratoff, 1949), girato nel 1948 alla Scalera (e in esterni nei giardini di Villa d'Este) sotto la guida di Gregory Ratoff (e, in parte, dell'attore principale, Orson Wells) (Anile 2013) e *Il principe delle volpi* (*The Prince of Foxes*, H. King, 1949), della Twentieth Century Fox, girato principalmente in esterni e in interni «dal vero» ma con base a Cinecittà. Entrambi i progetti ottengono l'autorizzazione per il prelievo dei crediti in dollari risultanti dai proventi di noleggio congelati nel «conto cinematografico» della Direzione Generale dello Spettacolo, con i quali le compagnie americane ne finanziano la lavorazione<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Sui processi di «americanizzazione» della cultura audiovisiva in Italia tra fascismo e guerra fredda si rimanda a Ellwood, Brunetta (1991); Gundle (2000); De Berti (2004); Cassamagnaghi (2007); Brunetta (2013).

<sup>13</sup> Acs, Mts, Dgc, b.4 «The Prince of Foxes»; b. 6 «Cagliostro».



Lo sfruttamento da parte americana delle risorse infrastrutturali e dei servizi produttivi della capitale si rafforza in seguito alle intese diplomatico-commerciali tra l'Anica e la Mpaam/Pea, siglate nel 1951 e nel 1953, che vedono le majors hollywoodiane investire a Roma anche capitali in valuta libera, e non solo quelli vincolati alle limitazioni del conto cinematografia (di Chio 2022a; 2022b). A questi anni risalgono appunto i primi colossal storico-mitologici a colori e in formato *widescreen*, la cui produzione, notoriamente, occupa per mesi Cinecittà (es., *Quo Vadis*, M. Leroy, 1953), il Centro Sperimentale (es., *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Les Derniers Jours de Pompéi*, P. Moffa, M. L'Herbier, 1950) e altri grandi stabilimenti romani (Steinhart 2019, 127-40).

Questo «clima favorevole» (1952b, 1) a scambi cinematografici internazionali promossi in area romana è frutto di una politica di consolidamento che l'Anica porta avanti contestualmente ad altri accordi (bilaterali) di coproduzione con partner europei e mirati sia ad attrarre investimenti verso il mercato interno che a incrementare le esportazioni del film italiano all'estero (es., Palma 2017; Corsi 2020; di Chio 2022a, 2022b; Di Chiara, Noto 2023). Allo sviluppo di questi rapporti di collaborazione e scambio fa frequente richiamo la stampa tecnica, tra cui l'*Araldo* e *Cinemundus*, che in questi anni pubblicano numerosi interventi firmati dalle gerarchie Anica (oltre il già citato Monaco, anche Renato Gualino, Goffredo Lombardo *et al.*).

Anche altre testate si interessano ai cambiamenti industriali apportati dall'internazionalizzazione del mercato italiano, spesso con un riferimento marcato verso l'impatto che questo fenomeno genera sulle pratiche attuative e sulle categorie di lavoro specializzato coinvolte. In questo senso interviene, ad esempio, *Cinespettacolo* che già nell'estate del 1949 si preoccupa di far pubblicare un «prontuario di termini tecnici» dall'italiano all'inglese compilato dal direttore generale della Mole Richardson Italia C.V. Jarratt (o da chi per lui) «con competenza e risolvendo non poche difficoltà nel difficile pelago linguistico» (1949, 37). Un più nutrito «dizionario dei termini inglesi-italiani» (quindi a servizio dei parlanti inglesi verso l'italiano) viene pubblicato in appendice dalla stessa rivista due anni dopo, nell'autunno del 1951, a cura di Telemaco Ruggeri (che ravvisa anche il supporto di Jarratt nella compilazione). Entrambi i glossari esistono a testimonianza della complessa interazione linguistica esistente sui set romani di quegli anni, popolati da staff tecnico e artistico parlanti lingue diverse. Questi materiali mostrano anche la funzione mediatrice svolta dalla stampa tecnica che si incarica di facilitare (letteralmente) il dialogo tra la forza lavoro indigena e quella straniera.

Durante gli anni '50 *Cinespettacolo* si occupa a più riprese anche dei cambiamenti tecnico-materiali stimolati dall'internazionalizzazione della produzione romana. Molto interessanti, per il tono esplicativo, gli approfondimenti che la testata dedica, grazie all'autorevole firma di Paolo Uccello (noto ingegnere, a capo della redazione tecnica del giornale), al rapporto tra ricerca teorica e ap-

plificazione tecnica (Uccello 1952), all'accoglimento dei nuovi sistemi di ripresa a colori (es., Gevacolor) (Uccello 1951) e delle varie innovazioni introdotte in questi anni dall'industria anglo-americana, tra le quali i formati panoramici (es., CinemaScope, VistaVision,) (Uccello 1954a; 1954b) e i procedimenti stereofonici (es., Perspecta) (Uccello 1954c; 1954d).

## Conclusioni: Roma, cantiere-mito cinematografico

Questo contributo rivisita i discorsi della stampa tecnico-industriale che accompagnano lo sviluppo infrastrutturale e occupazionale dell'industria cinematografica italiana e che vedono il *film cluster* della Roma degli anni '30 trasformarsi, nel secondo dopoguerra, in un avanzato distretto industriale capace di far concorrenza a Hollywood, Parigi e ad altre storiche capitali del cinema. Il saggio documenta come il settore produttivo romano tragga beneficio dalle politiche di centralizzazione ereditate dall'amministrazione fascista e le rafforzò in concomitanza al contestuale rinnovamento infrastrutturale e tecnologico in larga parte stimolato dagli investimenti statunitensi nella produzione *runaway*. Contestualmente a queste dinamiche, si osservano le posizioni sostenute della stampa di settore verso istanze di decentramento industriale che si vanno a ipotizzare in altre regioni d'Italia, e in particolare in Lombardia e in Sicilia, evidenziando sia la diversa impostazione della critica a seconda del grado di coinvolgimento di esponenti dell'industria romana sia marcature ideologiche in piena continuità con i discorsi propagandati dal regime politico precedente. Il saggio si muove poi a considerare come la *romanitas* del settore produttivo diventi il perno attorno al quale sostenere politiche commerciali ambiziose, promosse e negoziate principalmente dall'Anica, per incentivare la collaborazione con le majors statunitensi e altri partners europei e internazionali. A questo proposito, si evidenzia come la stampa tecnica partecipi ai cambiamenti determinati dall'internazionalizzazione dell'industria romana, confrontandosi con lo sdoganamento di nuove tecnologie, e la misura in cui lo scambio interculturale e interlinguistico influenzi il piano tecnico-attuativo.

In un lungo intervento di sei pagine pubblicato nell'agosto del 1958 su *Cinemundus*, estensione quindicinale (poi mensile) dell'*Araldo*, Eitel Monaco, a capo dell'Anica ormai da più di un decennio, propone di riassumere gli «aspetti reali» dell'industria del cinema in Italia – o meglio a Roma, come egli stesso precisa in più punti – in polemica con il «caro amico Fellini» il quale aveva recentemente «negato l'esistenza» di un'industria cinematografica nazionale, se non in una sua forma «avventurosa»:

il grado di sviluppo di una qualsiasi industria si misura anzitutto in base allo sviluppo raggiunto dagli *impianti e mezzi tecnici* di cui dispone. Orbene, sotto questo aspetto si può affermare non solo che in Italia esiste una industria a disposizione di chiunque

voglia servirsi del film per una qualsiasi delle tante forme d'impegno di questo moderno mezzo tecnico di espressione e di diffusione, ma che l'Italia è il Paese d'Europa industrialmente più progredito e meglio attrezzato nel settore cinematografico. [...] Una industria non ha bisogno soltanto di impianti e di macchine, ma anche di *tecnici* e di *maestranze*. Noi possiamo dire di averne ad esuberanza e di grande capacità. [...] Possiamo anzi aggiungere che sotto il profilo tecnico-industriale Roma è, dopo Hollywood, il centro cinematografico più importante». (Monaco 1958, s.n.p.)

Nel 1961, sulla scia delle «prudenti ma serene ed ottimistiche previsioni» rilasciate da Monaco qualche anno prima, lo scrittore Lucio Mandarà, regolare firma di *Cinemundus*, riflette sull'internazionalizzazione della produzione romana, paragonando Roma alla controparte californiana e sottolineando favorevolmente la continua presenza di registi e attori stranieri nella capitale: «Un tempo era Hollywood, oggi è Roma che richiama più spesso i talenti stranieri. Non possiamo non rallegrarcene» (Mandarà 1961, 120). Facilitata e allo stesso tempo neutralizzata dal regolare ricorso alla postsincronizzazione (altra pratica ereditata dal periodo fascista), questa sbandierata multiculturalità rappresenterà, ancora per qualche anno, un punto di forza e di prestigio per il distretto romano.

Le longeve pratiche di centralizzazione infrastrutturale e i flussi finanziari nazionali e stranieri confluiti verso la capitale nel secondo dopoguerra garantiscono agli industriali romani il controllo del completo ciclo produttivo a discapito dello sviluppo di attività cinematografiche in altre regioni d'Italia. La stampa tecnica si dimostra parte attiva e integrante di questo processo di «romanizzazione», promuovendo un dibattito culturale, economico e politico che trasforma la città eterna e il suo ricco patrimonio storico, artistico e religioso nel cantiere iconografico della dolce vita. Sostenendo la linea del primato cinematografico della capitale, le testate qui esaminate<sup>14</sup>, sia quelle ideologicamente vicine agli interessi strategici dell'Anica (es., l'*Araldo*, *Cinemundus*) che quelle più interessate alla negoziazione tecnica ed estetico-formale (es., *Cinespettacolo*), tradiscono un evidente coinvolgimento nelle politiche cinematografiche «costruttive e feconde» (1949a) che in meno di trent'anni, sotto la spinta di distinti regimi ideologici e alleanze economico-militari (es., l'autarchia, il Patto Atlantico, ecc.), identificano, in Roma, «il centro del cinema mondiale».

<sup>14</sup> Oltre alla stampa tecnico-industriale consultata per la preparazione di questo saggio, si prevede un futuro approfondimento sulle fonti Anica (relazioni annuali, articoli e interviste) e sulle testate dell'Agis (es., *Bollettino di informazioni*, *Bollettino dello spettacolo*, *Giornale dello spettacolo*) necessarie per corroborare la tesi, qui abbozzata, di una politica di centralizzazione concertata tra le varie istituzioni romane.

## Riferimenti bibliografici

- Anile, Alberto. 2013. *Orson Welles in Italy*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Anonimo. 1949. «Cinecittà. Il più grande complesso cinematografico europeo». *Cinespettacolo* 7: pagina non numerata.
- Anonimo. 1949. «Lo stabilimento di doppiaggio G.D.B.». *Cinespettacolo* 7: pagina non numerata.
- Anonimo. 1949. «Gli stabilimenti Scalera Film». *Cinespettacolo* 7: pagina non numerata.
- Anonimo. 02-04-1949a. «Enic, Cines e Cinecittà al centro di una politica cinematografica costruttiva e feconda». *Araldo dello Spettacolo* 18: 2.
- Anonimo. 1-2-08-1951. «Schermi e... schermaglie». *Araldo dello Spettacolo* 65: 1.
- Anonimo. 7/8-02-1952d. «Una Cinecittà a Milano». *Araldo dello Spettacolo* 22: 2.
- Anonimo. 10-03-1952c. «Schermi e... schermaglie». *Araldo dello Spettacolo* 39: 1.
- Anonimo. 19-05-1952b. «Roma, centro del cinema mondiale». *Araldo dello Spettacolo* 75: 1.
- Anonimo. 20-05-1952a. «Eitel Monaco, in un convegno al "Sistina", documenta che il cinema è "l'industria numero uno della Capitale"». *Araldo dello Spettacolo* 76: 3.
- Anonimo. 29-05-1962. «Gli stabilimenti del cinema a Cinisello Balsamo». *Corriere della sera*.
- Anonimo. 24-07-1962a. «Cinema in Sicilia». *Araldo dello Spettacolo* 136: 1-2.
- Anonimo. 24-07-1962b. «Nel 1963 saranno girati i primi 4 film della Titanus-Sicilia». *Araldo dello Spettacolo* 136: 5.
- Anonimo. 1962c. «La Titanus-Sicilia inizia l'attività con un film di Olmi». *Cinemundus* 7: 14.
- Barlozzetti, Guido. 1986. «Interviste». In *Modi di produzione del cinema italiano*, a cura di Guido Barlozzetti, Stefania Parigi, Angela Prudenzi, Claver Salizzato, 28-52. Ancona: Di Giacomo Editore.
- Becattini, Giacomo. 1989. «Riflessioni sul distretto industriale marshalliano come concetto socio-economico». *Stato e mercato* 25: 111-128.
- Becattini, Giacomo. 2017. «The Marshallian Industrial District as a Socio-economic Notion». *Revue d'économie industrielle* 157: 13-32.
- Bernardi, Sandro (a cura di). 2004. *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954/59*. Venezia-Roma: Marsilio, edizione Bianco e nero.
- Brunetta, Gian Piero. 2009a. *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*. Roma-Bari: Laterza.
- Brunetta, Gian Piero. 2009b. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione" 1929-1945*. Roma-Bari: Laterza.
- Brunetta, Gian Piero. 2013. *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*. Venezia: Marsilio.
- Carpiceci, Stefania. 2012. *Le ombre cantano e parlano: Il passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano attraverso i periodici d'epoca (1927-1932)*. Dublin: Artdigiland.
- Cassamagnaghi, Silvia. 2007. *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra, 1945-1960*. Milano: Franco Angeli.
- Cedrini, Rita. 2020. «Il principe Alliata e la città del cinema in Sicilia. L'alternativa a Cinecittà». In *Luci sulla Città. Palermo nel cinema dalle origini al 2000*, a cura di Antonio La Torre Giordano, 72-83. Caltanissetta: Lussografica.

- Chibnall, Steve. 2013. «Rome, Open for British Production: The Lost World of “Britalian” Films, 1946-1954». *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 33 (2): 234-269.
- Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Corsi, Barbara. 2020. «Italian Film Producers and the Challenge of Soviet Coproductions: Franco Cristaldi and the Case of the “Red Tent”». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 40 (1): 84-107.
- Dagrada, Elena (a cura di). 2016. *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*. Numero monografico di *Cinema e storia* 5, Soveria Mannelli: Rubbettino..
- De Berti, Raffaele. 1996. «Da Cinelandia a Tivulandia: la produzione cinematografica dal 1945 ad oggi». In *Un secolo di cinema a Milano*, a cura di Raffaele De Berti, 259-273. Milano: Il Castoro.
- De Berti, Raffaele. 2004. «Internazionalizzazione del cinema italiano e importazione di modelli». In *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954/59*, a cura di Sandro Bernardi, 329-342. Venezia-Roma: Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero.
- Di Chiara, Francesco, e Paolo Noto. 2023. «Timber, Horses and Dollars in Free Currency: Film Policy Cycles and the Italian-Yugoslav 1957 Co-production Agreements». *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 11 (3/4): 647-666.
- Di Chio, Federico. 2022a. «Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)». *L'avventura. International Journal of Italian Cinema and Media Landscapes* 2: 187-210.
- Di Chio, Federico. 2022b. «Gli accordi Anica-Mpea e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema / Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero.» *Schermi* 12: 95-111.
- Ellero, Roberto. 1983. *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Comune di Venezia-Rai-Anica.
- Ellwood, David W., e Gian Piero Brunetta. 1991. *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*. Firenze: Casa Usher.
- Ferraù, Alessandro. 1949. «Visita all'Istituto Luce». *Cinespettacolo* 8-9: 15-18.
- Grignaffini, Giovanna. 1989. «Lo stato dell'unione: Appunti sull'industria cinematografica italiana, 1945-1949». In *Neorealismo: Cinema Italiano 1945-1949*, a cura di Alberto Fassino, 37-44. Torino: EDT.
- Gundle, Stephen. 2000. *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Istituto Centrale di Statistica. 1957. *9° Censimento generale della popolazione. Professioni*. Roma: Stabilimento Tipografico Fausto Failli.
- Istituto Centrale di Statistica. 1967a. *4° Censimento generale dell'industria e del commercio, Unità locali*. Roma: Stabilimento Tipografico Fausto Failli.
- Istituto Centrale di Statistica. 1967b. *10° Censimento generale della popolazione. Professioni*. Roma: Abete.
- Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia. 1933. *VII Censimento generale della popolazione. Provincia di Roma*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia. 1934. *VII Censimento generale della popolazione. Relazione generale*. Roma: Tipografia Failli.

- Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia. 1939. *VIII Censimento generale della popolazione. Professioni. Province*. Roma: Tipografia Failli.
- J, D. 02-02-1950. «La cinematografia italiana ad una svolta decisiva». *Araldo dello Spettacolo* 14: 1.
- Jarratt, C. V. 1949. «Prontuario italo-inglese di termini tecnici». *Cinespettacolo* 8-9: 37-40.
- La Torre Giordano, Antonio (a cura di). 2020. *Luci sulla città. Palermo nel cinema dalle origini al 2000*. Caltanissetta: Lussografica.
- Lefevre, Morgan. 2023. «Les coproductions, une solution à la crise des cinématographies française et italienne de l'après-guerre?». In *L'Europe du cinéma*, sous la direction de Vincent Amiel, José Moure, Benjamin Thomas et David Vasse, 84-114. Bruxelles: Les impressions nouvelles.
- Lefevre, Morgan. 2022. «De l'avènement du parlant aux premiers accords de coproduction: pour une histoire rhizomatique des coopérations cinématographiques franco-italiennes (1929-1949)». In *L'Équipe de film au travail. Créations artistiques et cadres industriels*, sous la direction de Katalin Pór et Caroline Renouard, 201-232. Parigi: Afrhc.
- Mandarà, Lucio. 1961. «Panorama 1960-1961». *Cinemundus* 8: 119-120.
- Manetti, Daniela. 2012. «Un'arma poderosissima». *Industria cinematografica e Stato durante il Fascismo: 1922-1943*. Milano: Franco Angeli.
- Martera, Luca. 2021. *Harlem: Il film più censurato di sempre*. Roma: CSC-La Nave di Teseo.
- Mele, Marco. 22-05-1985. «Quei teatri di posa sul Celio». *Corriere della sera*.
- Mercurio, Ornella. 2007-2008. *Palazzo d'Aumale: La cinecittà desiderata*. Tesi di laurea, Facoltà di Architettura. Palermo: Università degli Studi di Palermo.
- Mereu Keating, Carla. 2021. «The Spatiality of Film Production and the Politics of Urban Planning: Rome's Pioneering Film Studio Cines (1905-37)». *Film History* 33 (3): 37-65.
- Mereu Keating, Carla. 2022. «Acoustic Insulation: Italian Film Studios' Material Transition to Sound (1929-1943)». In *Sound Methods and the Aural Dimension of Film and Media History*, a cura di Maria Ida Bernabei, Simone Dotto, Paolo Villa, 95-105. Milano-Udine: Mimesis.
- Mida, Massimo, e Lorenzo Quaglietti. 1980. *Dai telefoni bianchi al neorealismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Monaco, Eitel. 31-08-1958. «Aspetti attuali dell'industria cinematografica italiana». *Cinemundus* pagine non numerate.
- Mosconi, Elena. 1996. «La produzione 1921-1945». In *Un secolo di cinema a Milano*, a cura di Raffaele De Berti, 155-162. Milano: Il Castoro.
- Nicoli, Marina. 2011. «L'Ollivud semo noi: La Società Anonima Stefano Pittaluga tra scelte imprenditoriali e pressioni politiche, 1919-1935». *Imprese e storia* 41-42: 319-366.
- On., Nic. 19-06-1954. «Panoramando». *Cinespettacolo* 20-21: 4-6.
- O'Rawe, Catherine. 12-01-2022. «A State of 'Agreeable Disorder': Temporary Film Studios in Post-war Italy». STUDIOTEC blog (<https://studiotec.info/>).
- Palma, Paola. 2017. «Les Coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modèle de cinéma européen?». In *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, sous la direction de Claude Forest, 215-233. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Porter, Michael E. 1998. «Clusters and the New Economics of Competition». *Harvard Business Review* 76 (6): 77-90.
- Quaglietti, Lorenzo. 1980. *Storia economica-politica del cinema italiano 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti.



- Redi, Riccardo. 1986. *Ti parlerò... d'amore. Cinema italiano fra muto e sonoro*. Torino: ERI-Edizioni Rai.
- Ruggeri, Telemaco. 1951. «Little English-Italian dictionary [sic] of technical terms & miscellanea». *Cinespettacolo* 10-11: I-VIII.
- Steimatsky, Noa. 2008. «Cinecittà campo profughi (1944-1950): parte prima». *Bianco e Nero* 560: 164-81.
- Steimatsky, Noa. 2009. «Cinecittà campo profughi (1944-1950): parte seconda». *Bianco e Nero* 561/562: 171-194.
- Steimatsky, Noa. 2020. «Backlots of the World War. Cinecittà 1942-50». In *In the Studio: Visual Creation and its Material Environments*, a cura di Brian Jacobson, 122-42. Oakland: University of California Press.
- Steinhart, Daniel. 2019. *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*. Oakland: University of California Press.
- Uccello, Paolo. 1951. «Tecnica e Materiali». *Cinespettacolo* 10-11: 7-8.
- Uccello, Paolo. 1952. «Considerazioni su due problemi fotocinematografici». *Cinespettacolo* 09: 17-18.
- Uccello, Paolo. 10-07-1954c. «Il nuovo procedimento sonoro: Perspecta Stereophonic Sound». *Cinespettacolo* 15-16.
- Uccello, Paolo. 21-08-1954a. «Gli sviluppi della nuova evoluzione tecnica in Italia». *Cinespettacolo* 29-30.
- Uccello, Paolo. 04-09-1954b. «Gli sviluppi della nuova evoluzione tecnica in Italia». *Cinespettacolo* 17-18.
- Uccello, Paolo. 04-09-1954d. «Gli sviluppi della nuova evoluzione tecnica in Italia». *Cinespettacolo* 19-20.
- Un produttore. 02-04-1949b. «Gli enti cinematografici di Stato debbono assolvere una funzione d'interesse nazionale od essere restituiti all'industria privata». *Araldo dello Spettacolo* 18: 1-2.
- Wagstaff, Christopher. 2007. *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press.