

DI LEGNO E DI CARNE, PINOCCHIO FRA CULTURA MATERIALE E PERFORMANCE

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

Lettera Pinocchio

Parole e Musica di

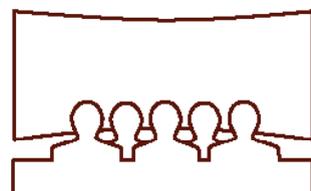
MARIO PANZERI

Ditta R. Maurri, - Firenze



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



FUORI CAMPO

GLI ACCORDI ANICA-MPEA E L'IMPIEGO DEI CAPITALI AMERICANI NEL NOSTRO CINEMA / PARTE 2 – DAL FINANZIAMENTO DEI FILM AL FINANZIAMENTO DELL'ANICA

Federico di Chio (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

THE ANICA-MPEA AGREEMENTS AND THE AMERICAN ECONOMIC INTERESTS IN THE ITALIAN CINEMA / PART TWO – FROM FINANCING FILMS TO FINANCING ANICA

The agreements between the industrial and trade organizations ANICA and MPAA/MPEA regulated Italian-American film relations between 1951 and 1962, promoting the growth of “Runaway productions” and joint productions in Italy, but also supporting the distribution of Italian films abroad by US companies. The article, based on extensive archival research, reconstructs for the first time the development and implementation of these agreements, also following the paths of American money in Italian cinema.

KEYWORDS

Film industry; Blocked funds; Italy; Legislation; ANICA; MPEA

DOI

10.54103/2532-2486/19031

I. PREMESSA

Tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, per l'affermazione definitiva del nostro cinema sulla scena internazionale giocarono un ruolo rilevante gli accordi tra l'ANICA e la MPEA¹: sei intese pluriennali che cambiarono profondamente i rapporti fra la cinematografia italiana e quella americana, contribuendo all'innalzamento degli standard produttivi e alla crescita della competitività commerciale della nostra produzione. Questo articolo, in due parti, si propone di colmare un vuoto di conoscenza relativo a tali accordi. Soltanto di due di essi, infatti, è stato pubblicato il testo e tentato un commento²; degli altri vi sono solo

¹ La MPEA, costituita formalmente come un'associazione, nel giugno del 1945, fungeva all'origine da organizzazione commerciale consortile, per distribuire i film di tutte le case cinematografiche americane nei territori più difficili. Era figlia della MPAA, con la quale condivideva il management di vertice. Era però anche parzialmente autonoma, giacché offriva i propri servizi distributivi anche a compagnie non associate alla prima. Ben presto, l'assetto e la missione originari della MPEA si modificarono ed essa agì anche in altri territori, occupandosi soprattutto di aspetti normativi e regolamentari riguardanti la circolazione del cinema americano.

² Cfr. Bizzarri; Solaroli 1958: 133-146, 224-243.

resoconti di seconda mano³. Dopo aver esaminato le prime due intese nella Parte 1 dell'articolo⁴, già pubblicata su questa rivista, nella Parte 2 analizzerò le restanti quattro, considerando non solo i testi definitivi, ma anche le redazioni provvisorie, la corrispondenza negoziale a supporto, i resoconti diplomatici che hanno accompagnato le trattative, le circolari interpretative delle autorità valutarie e gli estratti dei "conti speciali cinematografia" che raccoglievano i flussi monetari regolati. Tutti materiali rimasti sostanzialmente inediti. A partire di qui, l'articolo tenterà poi un bilancio della politica di collaborazione inter-associativa intrapresa dall'ANICA, esaminando i flussi di investimento americani in Italia dai primi anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta.

I primi due accordi tra ANICA e MPEA, siglati nel 1951 e nel 1953, avevano innovato il regime di impiego dei proventi di noleggio americani in Italia, bloccati fin dal 1946⁵, permettendo agli Studios di riportare in patria il 50% dei propri fondi, con un *plafond* di 7,5 miliardi, purché un quarto di queste rimesse (il 12,5% dei fondi) venisse destinato a finanziare l'esportazione del cinema italiano negli Stati Uniti tramite l'IFE. Il rimanente 50% vincolato nel nostro Paese poteva essere sbloccato per investimenti cinematografici, in produzioni per conto e partecipazioni. Negli anni di vigenza di questi due primi accordi, su un totale di 24,5 miliardi di lire depositate nei conti speciali, gli americani avevano impiegato direttamente quasi 6 miliardi nel nostro cinema (il 24%). In più avevano finanziato l'IFE con trasferimenti in dollari pari a 2,6 miliardi di lire. In tutto, quindi, avevano destinato alla nostra industria cinematografica 8,5 miliardi, di cui circa 1,8 ai nostri produttori. In aggiunta, proprio dal 1951 in avanti, gli americani avevano iniziato a investire somme in valuta libera, ovvero non provenienti dai conti speciali e dunque non sottoposte a tutte le limitazioni che il regime dei *blocked funds* comportava per lo sfruttamento dei proventi in divisa estera. Nei primi tre anni delle intese, tali investimenti erano stati persino superiori a quelli vincolati (oltre 6,5 miliardi, in base alle mie stime). E poco meno della metà di essi era andata a beneficio dei nostri produttori e dei nostri film. Così, nel complesso, tra valuta vincolata e valuta libera, all'industria creativa italiana era arrivata in media, dal 1951 al 1953, una somma compresa tra 1,7 e 2 miliardi di lire all'anno⁶. La maggior parte di queste risorse aveva supportato l'esportazione, con un'attenzione particolare al mercato statunitense. Il presidente dell'ANICA Eitel Monaco coltivava il sogno di fare della nostra cinematografia un'industria non solo fiorente, ma anche di caratura internazionale. A tal fine, il rapporto con il grande mercato americano e, tramite esso, con tutti i mercati extra-europei, era cruciale.

³ Ancora nel 1960, un osservatore assai documentato come Ernesto Rossi si lamentava del fatto che gli accordi fossero stati «segretamente conclusi» e definiva i conti speciali «misteri eleusini», dei quali i non iniziati erano del tutto all'oscuro (Rossi, 1960: 67). Si veda ad esempio Quaglietti, 1980.

⁴ Per la Parte 1 di questo articolo si veda di Chio, 2022b. Rinvio alla prima parte del saggio per l'inquadramento bibliografico del tema e l'illustrazione delle fonti primarie esaminate.

⁵ Per approfondimenti sul regime in vigore dal 1946 al 1950, si veda di Chio, 2022a.

⁶ Analisi dell'autore sul proprio dataset *Flussi monetari americani in Italia*, alimentato da informazioni desunte da documenti diplomatici, corrispondenza commerciale ed estratti dei conti speciali cinematografia, conservati presso NARA, ASA, AGA e ASBIT. Per maggiori dettagli cfr. di Chio, 2022a; di Chio, 2022b.

II. IL TERZO ACCORDO (1954)

Tra il 1953 e il 1954, MPEA e ANICA tornarono al tavolo negoziale per il rinnovo degli accordi. La delegazione italiana era composta sempre da Eitel Monaco, Renato Gualino, Franco Penotti e Italo Gemini (rispettivamente, il presidente dell'ANICA e i presidenti delle tre Unioni – dei produttori, dei distributori e degli esercenti – in cui l'associazione era articolata). Sul fronte americano, invece, non era più al tavolo la SIMPP, su richiesta della stessa MPEA, cosa che poi costringerà l'ANICA a cercare un'intesa *a latere* con l'articolato mondo dei produttori indipendenti americani. Nella squadra MPEA figuravano anche il responsabile per l'Europa Kenneth Clark, che aveva preso il posto del dimissionario John G. McCarthy, e il responsabile per l'Italia Eugene H. Van Dee. La nuova intesa, formalizzata nel luglio del 1954 e poi meglio specificata in una serie di incontri tenutisi a New York nel settembre del medesimo anno⁷, coprì un periodo di due anni: dal 1° settembre del 1954 al 31 agosto del 1956.

La grande novità fu l'introduzione di un meccanismo di computo delle cifre immediatamente trasferibili assai diverso da quello che era stato alla base dei due primi accordi. Venne infatti abbandonato il criterio delle percentuali di riparto dei fondi (50-50%) per abbracciare un modello forfettario, in base al quale agli associati della MPEA (gli otto grandi Studios più Monogram e Republic) veniva consentito di trasferire cumulativamente 3 milioni di dollari all'anno, più il 5% del saldo annuale dei conti speciali. Era un esito meno favorevole del precedente per le case americane le quali, conti alla mano, avrebbero riportato in patria solo il 25% circa dei proventi di "quota produttore" generati in Italia, contro il 50% e più del regime precedente⁸. Viene da chiedersi come mai la MPEA, che aveva il conforto di due accordi pregressi che sancivano la trasferibilità di circa la metà dei fondi, abbia accettato una così severa riduzione degli importi immediatamente rimettibili. Per capirlo, dobbiamo dare uno sguardo al quadro geo-politico ed economico generale e poi alle contropartite specifiche.

Circa il quadro generale, bisogna osservare che tra il 1952 e il 1953 terminò il grande afflusso di aiuti americani del Piano Marshall e si registrò nuovamente una notevole penuria di dollari nelle casse italiane. Eric Johnston, il presidente della MPEA e dell'associazione-madre MPAA, temeva che tale mancanza avrebbe nuovamente inasprito le condizioni restrittive alla circolazione delle pellicole americane e quindi preferì portare a casa una somma inferiore ma certa, senza che i volumi di prodotto, e dunque di affari, ne fossero impattati⁹. Di contropartite, poi, ce n'erano almeno tre. La prima era di carattere strutturale: l'aumento dal 50% al 60% della quota dei fondi bloccati utilizzabile

⁷ L'accordo è formalizzato nelle lettere-memorandum del 30 giugno 1954 e relativi allegati. Tutti questi documenti sono reperibili in ASA, F512 (Rapporti con l'estero), F521 (Rapporti con l'estero), F614 (Coproduzioni), F1209 (Miscellanea), in mezzo a molti altri di diversa natura. Purtroppo, il criterio di ordinamento e conservazione dell'ASA non è rigoroso: nei faldoni, che pure sono apparentemente organizzati per macro-tema, si trovano infatti materiali disparati, talvolta anche impropri. Le ulteriori pattuizioni sono codificate nel «Memorandum provvisorio», senza data, dei primi di ottobre (ASA, F527).

⁸ Analisi dell'autore sul proprio dataset *Flussi monetari americani in Italia*. Lo stesso Monaco si vanterà di aver spuntato una «riduzione a soli 3 milioni di dollari dei trasferimenti autorizzati» ([s.n.], 1956: 14).

⁹ Le preoccupazioni di Johnston sono riportate in [s.n.], 1954a: 14.

per utilizzi “extra-cinematografici”. La MPEA insistette molto per aumentare questa percentuale, anche se ciò comportò, di contro, la determinazione del 40% quale soglia minima di impiego dei fondi per utilizzi cinematografici. Se dunque prima gli americani non erano obbligati a investire nel cinema italiano le somme intrasferibili, di lì in avanti si impegnavano a farlo per quella quota¹⁰. Tale richiesta risulta più comprensibile alla luce del contestuale via libera dato dalle autorità italiane ad alcune pratiche *borderline* per far rientrare i capitali. Mi riferisco alle triangolazioni messe in piedi dalla MPEA con la finanziaria Finmeccanica¹¹, per cui la prima utilizzò le lire congelate per comprare dollari che la seconda aveva in cassa per precedenti commesse – come quelle Standard Oil per la costruzione di serbatoi di petrolio per le navi – e che erano liberamente trasferibili¹². La cessione venne eseguita a un tasso di cambio del 14% inferiore a quello ufficiale (a 715 lire per dollaro, anziché 625)¹³. Analogo meccanismo venne replicato con la Piaggio, proprietaria di vari cantieri navali¹⁴. Tra il 1950 e il 1960 furono così impiegati circa 30 miliardi di lire congelate, con un picco proprio negli anni compresi tra il 1953 e il 1957¹⁵. Ciò assorbì praticamente tutta la disponibilità degli utilizzi extra-cinematografici dei conti¹⁶. Un giro d'affari considerevole e peraltro non sempre pulito. Indagini della Finanza, infatti, portarono alla luce un traffico di tangenti in cui finì invischiato anche il responsabile per l'Italia della MPEA: Eugene Van Dee¹⁷.

La seconda contropartita, sia economica che politica, fu la riduzione progressiva, fino al sostanziale azzeramento, della quota destinata all'IFE. Questa riduzione

¹⁰ La determinazione di questa soglia minima venne salutata con grande enfasi da Monaco nella presentazione alla stampa ([s.n.], 1954b: 4).

¹¹ Finmeccanica venne costituita dall'IRI nel novembre del 1947 per riorganizzare e gestire il suo consistente portafoglio di partecipazioni in imprese del settore meccanico.

¹² Solaroli denunciò il fatto che questi movimenti venissero fatti in barba alla normativa (DLL 139/46) che prevedeva che le transazioni su estero dovessero passare dall'UIC, il quale peraltro avrebbe dovuto trattenere la metà della somma (Solaroli, 1954: 52-54).

¹³ F. Deak e J. M. Kennedy al Dipartimento di Stato, 26 luglio 1954, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/7-2654; Guback, 1969: 121-122; [s.n.], 1955a: 29.

¹⁴ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 5 ottobre 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/9-2355.

¹⁵ Da una lettura sinottica delle fonti, possiamo stimare la seguente scansione degli investimenti in commesse navali: 2 miliardi di lire nel 1950 e nel 1951; 3 nel 1952; 4 nel 1953 e 1954; 5 (picco) nel 1956; 4 nel 1957, 3 nel 1958, 1,5 nel 1959 e nel 1960. Di qui in poi tali investimenti finirono, anche perché, con l'accordo di metà 1959, verrà eliminata la partizione 40-60% dei conti bloccati e gli impieghi verranno del tutto liberalizzati. Cfr. Monaco, 1960a: 12; Monaco, 1960b: 20 (secondo il quale, nei dieci anni dal 1950 al 1959, sono stati investiti in commesse navali 29-30 miliardi); Camera dei Deputati, seduta dell'8 novembre 1961, *Risposta del ministro del Commercio con l'estero Martinelli alla interrogazione dell'On. Foschini* (secondo cui dal 1953 al 1959 sono stati investiti 22,3 miliardi); Documenti parlamentari, *Relazione generale sulla situazione economica del paese*, sez. Bilancia commerciale, anni dal 1956 al 1960; [s.n.], 1960: 3, 27 (che parla di 43,5 milioni di dollari spesi «in the past ten years of MPEA-ANICA film pacts»: quindi da metà 1951 ai primi mesi del 1960); Guback, 1969: 121-122 (che riporta i dati del precedente articolo di «Variety», ma con molta approssimazione).

¹⁶ Elaborazione sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*. Cfr. nota a Spagnolli, Accordi cinematografici italo-statunitensi, 10 ottobre 1958, ASA, F1173.

¹⁷ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 5 ottobre 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/9-2355. Cfr. anche il ritaglio di «Variety» (senza titolo) dedicato alle dimissioni di Van Dee, in ASA, F156.

fu richiesta a gran voce dalle associazioni dei distributori indipendenti americani – la IFIDA e la IMPDA, coadiuvate dalla SIMPP¹⁸ – che esercitavano forti pressioni su Johnston in persona¹⁹. La MPEA fece propria tale richiesta al punto che, pur di vederla esaudita, accettò di cedere i crediti che vantava verso la società ad un prezzo di favore: 150.000 dollari, contro 1,6 milioni di valore nominale²⁰. La questione IFE non finì qui, però, perché i distributori indipendenti americani riuscirono di lì a poco a ottenere anche una condanna delle pratiche commerciali della società da parte della FTC e la dichiarazione che i sussidi di cui quella godeva da parte della MPEA e del governo italiano fossero illegali. Per questo motivo, ma anche perché i suoi risultati erano stati molto deludenti²¹, l'agenzia dovette chiudere lo stabilimento di doppiaggio a New York nel 1955 e abbandonare progressivamente le sue funzioni commerciali²². Il paradosso di questo contenzioso fu che mentre noi abbandonavamo il campo, la Francia siglava un accordo con la MPEA che faceva tesoro della lezione appresa dall'IFE. Rimuovendo gli aspetti più critici, ma salvaguardando quelli più positivi, l'industria francese costruì infatti un presidio a New York – anche beneficiando di un discreto contributo economico americano – che si rivelerà fondamentale per il rilancio commerciale dei suoi prodotti negli Stati Uniti²³.

La terza contropartita era un beneficio passeggero, ma significativo: l'innalzamento da circa 7,5 a 9 miliardi di lire del *plafond* alle rimesse, limitatamente alla stagione 1953-54. Di lì in poi, il passaggio al regime forfettario avrebbe reso inapplicabile il concetto stesso di *plafond*; ma nella stagione in corso vi era un surplus di depositi che gli americani chiesero e, in parte, ottennero di poter trasferire, a chiusura del regime passato²⁴.

¹⁸ La IMPDA era nata quello stesso anno, su iniziativa di Joseph Burstyn, distributore di titoli europei (tra gli artefici del successo americano di *Roma città aperta*), proprio per contrastare la presenza dell'IFE. Cfr. [s.n.], 1953a: 5, 20. Cfr. anche Balio, 2010: 83; Segrave, 2004: 95.

¹⁹ De Pirro, 1955: 24.

²⁰ Cfr. art. 4 dell'accordo; Monaco a DGS e MCE, 25 giugno 1954; Monaco a laschi, DGV, 25 ottobre 1954 (entrambe in ASA, F512 e F614). Cfr. anche *Promemoria per il Comitato Valutario* – senza data, ma dei primi mesi del 1954 – in cui la questione viene a lungo trattata (ASA, F161).

²¹ Una comunicazione di Goffredo Lombardo, in qualità di nuovo presidente dell'Unione Nazionale Produttori, del 1953 o 1954, illustra «i fattori che ne hanno determinato una gestione non troppo soddisfacente e, secondo alcuni pessimisti, del tutto deficitaria» (Relazione sulla IFE di New York, ASA, F161).

²² Per approfondimenti sulle vicende dell'IFE si vedano: Quaglietti, 1980: 116-122 e le seguenti corrispondenze de «L'Araldo dello spettacolo»: n. 109 del 2-3 agosto 1954; n. 111 del 6-7 agosto 1954; n. 147 del 5-7 novembre 1955; n. 155 del 24-25 novembre 1955. Un sincero e sconcertato bilancio postumo dell'esperienza IFE si può leggere nella lettera di Monaco a Leandro Forno, del 10 settembre 1969 (ASA, F89). Cfr. anche ANICA, 1952: 13-16; ANICA, 1953: 72-73; Brunetta, 1994: 8; Nicoli, 2017: 150-151.

²³ [s.n.], 1953b: 7. Cfr. anche Segrave, 2004: 97.

²⁴ Invero, la MPEA aveva chiesto di rimuovere del tutto il *plafond* per quella stagione e ANICA aveva accettato. Il ministero del Commercio con l'Estero non ratificò, però, quanto sottoscritto nell'intesa preliminare. Si trovò dunque una soluzione di ripiego, per cui l'eccedenza rispetto al *plafond* sarebbe stata finanziata da una diminuzione proporzionale della quota destinata all'IFE (cfr. *Memorandum of Understanding*, 1° ottobre 1954, punto 1). Si vedano anche DGS ad ANICA e MCE, 30 agosto 1954; e DGS ad ANICA e MCE, 25 novembre 1954 (ASA, F521).

Al netto delle operazioni con Finmeccanica e Piaggio, l'accordo del 1954 confermò le fattispecie d'impiego dei fondi bloccati codificate nell'intesa precedente²⁵. Introdusse però una novità importante di carattere finanziario. Monaco chiese e ottenne l'impegno delle case americane a versare la metà dei fondi congelati presso banche italiane²⁶. La manovra aveva una finalità precisa: in cambio di questo beneficio, infatti, ANICA avrebbe chiesto agli istituti di attivare operazioni di credito a vantaggio delle ditte associate a condizioni di favore, fissate in un'apposita convenzione²⁷. Siccome le case americane avevano aperto i conti speciali presso la filiale italiana della Banca d'America e d'Italia²⁸, che era anche la prima interfaccia con l'UIC, ANICA, subito dopo la firma dell'accordo, intraprese un'insistente attività di richiamo affinché quella trasferisse la metà della liquidità dei conti speciali presso gli istituti segnalati (Banco di Roma, Banco di Napoli, Banco di Santo Spirito, Italcasse, ecc.). E così, pur con qualche intoppo, avvenne²⁹.

Negli allegati dell'accordo vennero poi regolati altri aspetti fondamentali. Si ritoccò il limite del numero dei film importabili annualmente: 189 per le otto case MPEA (MGM, Fox, Paramount, Columbia, RKO, Universal, Warner Bros. e Republic), a cui si aggiunsero 20 titoli per la United Artists, nel frattempo uscita dall'associazione; e 15 per la Monogram. Venne invece ridotto a 8 il numero di pellicole che le case MPEA avrebbe dovuto mettere complessivamente a disposizione di distributori indipendenti italiani, in aggiunta ai 189 del proprio contingente³⁰.

Come detto, a differenza degli anni passati, l'accordo del 1954 riguardò solo le case MPEA e non anche quelle indipendenti americane. Per questo motivo, a valle dell'intesa, la SIMPP e il suo braccio commerciale, la IFPEC, guidate entrambe da Ellis Arnall, si affrettarono a chiedere accesso alle medesime condizioni ottenute dall'associazione delle grandi case (in proporzione, naturalmente)³¹. Ciò però pose un problema di capienza complessiva sia di denaro che di titoli importabili, perché il governo italiano non era disposto a fare ulteriori concessioni e asseriva che la parte degli indipendenti dovesse essere ricavata all'interno dei contingenti MPEA³². Ci vollero quasi due anni per uscire dall'*impasse* e ottenere la disponibilità di tutti ad accettare un compromesso. Da una parte, la MPEA cedette fino al 10% del proprio contingente valutario (dunque

²⁵ Da segnalare solo che, a differenza dei primi due accordi, le "lavorazioni per conto" non sono più esplicitamente citate. Si parla, più genericamente, di «finanziamenti a società cinematografiche di produzione di film, case di stampa e stabilimenti di produzione» ANICA a MPEA (Memorandum di intesa), 30 giugno 1954, p. 2, punto e), ASA F512. Esse rimasero comunque una fattispecie assentita di impiego dei denari bloccati.

²⁶ Monaco a Gervasi, 2 maggio 1958, ASA, F521. Cfr. anche Monaco a DGS e MCE, 25 giugno 1954, ASA, F512 e F614.

²⁷ La bozza del testo della convenzione è in ASA, F775.

²⁸ *Interim Memorandum of Agreement*, 1° ottobre 1954; Monaco alla DGS, 29 ottobre 1954, ASA, F156.

²⁹ Si vedano le numerose comunicazioni contenute nei fascicoli BNL e Sofinac, in ASA, F983, e il verbale del Comitato Valutario del 15 ottobre 1954, ASA, F160.

³⁰ Monaco a Ermini, 19 luglio 1954, ASA, F527.

³¹ Arnall a Gualino, 6 ottobre 1954, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2254.

³² Monaco a Griffith Johnson, 12 luglio 1955, ASA, F512. Cfr. anche F514 e F1209.

un massimo di 300.000 dollari annui) e qualche permesso di importazione a beneficio della IFPEC. Dall'altra, il nostro governo autorizzò il resto in aggiunta³³. Riassumendo, dunque, possiamo dire che l'accordo del 1954 presentò luci e ombre per entrambi i contraenti. L'ANICA ottenne una netta riduzione delle rimesse dei fondi americani negli Stati Uniti, nella speranza che i fondi destinati agli impieghi cinematografici – fissati alla soglia minima del 40% del totale intrasferibile – dessero un importante contributo all'industria cinematografica nazionale. Proprio per smuovere gli investimenti cinematografici degli americani, soprattutto quelli nelle partecipazioni, che latitavano in modo particolare, Monaco iniziò una serrata campagna diplomatica a favore delle «produzioni di doppia nazionalità con gli Stati Uniti»³⁴; e nel corso del 1955 avanzò una serie di proposte che codificò in un memorandum³⁵. Queste ultime, tuttavia, caddero nel vuoto. Nell'accordo successivo non se ne trova infatti traccia. ANICA ottenne anche migliori condizioni di finanziamento per le ditte associate, grazie al trasferimento di buona parte dei capitali americani presso banche "amiche". La MPEA, d'altro canto, vide sì ridursi significativamente la quota di proventi immediatamente trasferibili, ma acquisì più flessibilità negli impieghi, riducendo gli impegni minimi (percentuali) a investire nel cinema e spuntando l'acquiescenza del governo italiano sulle operazioni finanziarie, legate perlopiù a commesse a cantieri navali, che consentirono alle case americane di portare a casa i soldi in altra maniera.

Vi erano tre ulteriori temi caldi di discussione che l'accordo del 1954 non riuscì a risolvere. Il primo era quello della permanenza sugli schermi di ingenti volumi di "riedizioni" americane: film già usciti che venivano re-immessi nel mercato delle prime visioni e delle "riprese", in barba ai contingenti di importazione e alle "soglie di non-invasione", saturando i canali distributivi. Per ovviare al problema, nel corso del 1955 intervenne la DGS, con una nota che così specificava: «Trascorsi sei anni, ogni domanda di importazione di materiale per lo stesso film comporterà ugualmente la nuova imputazione del film al contingente»³⁶. La seconda questione, che tenne banco per ancora vari anni, era quella dell'obbligo, a carico delle case americane, di stampare in Italia le copie a colori dei film girati col sistema Monopack. ANICA aveva posto il tema fin dalle trattative per l'accordo del 1954, ma gli Studios l'avevano espunto, opponendo ragioni tecniche: il fatto di dover lavorare su un *internegativo* e non direttamente sul negativo, che restava negli Stati Uniti, non consentiva di ottenere copie di qualità soddisfacente³⁷. Le obiezioni tecniche erano ragionevoli, come lo stesso Monaco dovette ammettere³⁸. Tuttavia la posta era troppo ghiotta perché l'ANICA molasse il colpo. Per allentare la pressione, le case americane presero comunque

³³ Monaco a IFPEC, 3 ottobre 1955, ASA, F512; DGS ad ANICA, 10 febbraio 1956, ASA, F514.

³⁴ Cfr. [s.n.] 1954c.

³⁵ Monaco, *Memorandum per accordi aggiuntivi italo-americani per la produzione cinematografica*, 1955, ASA, F527.

³⁶ Da DGS a MCE e ANICA, *Precisazione sull'importazione di films stranieri in Italia, con particolare riguardo all'accordo ANICA-MPEA*, 28 maggio 1955, ASA, F514.

³⁷ Memo del Sub-Committee della MPEA del 29 settembre 1954, ASA, F794.

³⁸ Monaco a De Pirro, 8 marzo 1955, ASA, F156.

l'impegno di stampare in Italia le copie a colori di alcuni loro film³⁹. Ma era, appunto, un impegno discrezionale e volontario⁴⁰. Monaco voleva di più. La terza questione riguardava il trattamento fiscale dei proventi degli americani. Il Ministero delle Finanze, infatti, fece intendere di voler tassare la quota-produttore dei proventi di noleggio (la cosiddetta *New York Share*), considerandola interamente profitto, al netto di una cifra fissa di 8 milioni di lire a pellicola, corrispondenti a 12.000 dollari. Fino a quel momento, le case americane avevano pagato le tasse non sull'intera quota ma sul 25% di essa⁴¹. Le trattative tra ambasciata americana/MPEA e ministero delle Finanze furono serrate⁴². Nel novembre del 1955 si raggiunse un accordo provvisorio: l'amministrazione fiscale avrebbe considerato profitto il 27% della quota-produttore, assoggettando solo tale porzione all'aliquota del 28%; ma avrebbe applicato tale criterio retroattivamente, a partire dal 1951 (ovvero da quando era entrata in vigore la riforma fiscale Vanoni)⁴³. Questo compromesso alla fine fu giudicato accettabile da tutti. A complemento delle intese, il 14 settembre del 1955 fu rinnovato l'accordo-quadro circa le condizioni di noleggio. Prevedeva, tra le altre cose, che i film cosiddetti "speciali" (ad esempio girati in formato panoramico) potessero essere noleggiati a percentuale anche superiore al 40%, ma non oltre il 50%, dell'incasso netto. Erano ammesse deroghe solo per film riconosciuti "di eccezionalissima importanza", a esclusivo e concorde di giudizio dei presidenti di ANICA e AGIS⁴⁴.

III. IL QUARTO ACCORDO (1956)

Il primo settembre 1956 gli accordi ANICA-MPEA vennero rinnovati per la quarta volta, con una durata triennale, fino al 31 agosto 1959⁴⁵. La delegazione italiana era sempre quella originaria (Monaco, Gualino, Penotti e Gemini). In quella americana entrò A. Manson, che già nel 1955 aveva sostituito come rappresentante MPEA a Roma Eugene Van Dee⁴⁶. A costoro si aggiunge anche Charles F. Baldwin, responsabile di tutta l'area mediterranea per l'associazione.

Venne sostanzialmente riconfermato l'impianto del 1954, che faceva perno sulla cifra fissa di 3 milioni immediatamente trasferibili e sul tetto massimo del 60% per gli impieghi non cinematografici dei fondi bloccati. Poche le integrazioni apportate. Già il mantenimento dell'impianto del 1954 era però significativo, considerato che da allora, nel nostro ordinamento, erano caduti

³⁹ Cfr. comunicazioni contenute in ASA, F156.

⁴⁰ DGS ad ANICA e MPEA, 19 giugno 1956, ASA.

⁴¹ [s.n.], 1955b: 11.

⁴² Arnall a Colton Hand, 3 marzo 1955, e Colton Hand a Arnall, 6 aprile 1955, entrambe in NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-355; Colton Hand a Livesey, 7 marzo 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-755.

⁴³ La legge Vanoni è la n. 25 dell'11 gennaio 1951 (GU Serie Generale n. 25 del 31 gennaio 1951 - Supplemento ordinario). Cfr. [s.n.] 1955b: 11.

⁴⁴ Cfr. Rapporto *Andamento economico del mercato cinematografico* dell'UNDF, 1957, conservato in ASA, F901.

⁴⁵ ANICA a MPEA (*Memorandum di intesa*) dell'8 agosto 1956, p. 5, ASA, F775.

⁴⁶ Cfr. carteggio tra Monaco e Johnston, nov. – dic. 1954, ASA, F512 e F614.

parecchi vincoli all'impiego e al trasferimento dei capitali esteri⁴⁷. Si ribadirono tutti gli usi cinematografici consentiti dal precedente accordo. In aggiunta si approvò l'impiego delle lire congelate per la stampa di copie per la distribuzione in Italia. La lista degli utilizzi autorizzati si presentò dunque così:

- costruzioni di navi;
- costruzioni di hotel e di altri importanti lavori di interesse nazionale;
- acquisto di soggetti e copioni cinematografici e televisivi (con esclusione però di copyright, brevetti e simili);
- stampa di copie per il mercato italiano e per l'esportazione in altri Paesi;
- finanziamenti a produttori cinematografici per la produzione di film, a condizione che i relativi ammontari siano ridepositati, all'atto del recupero delle spese attraverso la distribuzione dei detti film, nella parte non trasferibile dei conti bloccati cinematografia;
- finanziamento a case di stampa cinematografica e a teatri di posa in Italia;
- acquisto dei diritti di esclusività di film italiani per l'estero (prezzo fisso, minimo garantito e anticipazioni sui proventi);
- versamento di minimi garantiti per la distribuzione di film italiani per l'Italia, con l'obbligo di riversare nei conti cinematografia i proventi di noleggio per un pari importo;
- partecipazioni in film di nazionalità italiana;
- coproduzioni di film italo-americani⁴⁸;
- qualsiasi altro utilizzo approvato dal governo italiano.

Il limite al numero di film americani importabili annualmente venne ritoccato leggermente al rialzo: 192 per le otto case MPEA (Columbia, MGM, Paramount, RKO, Fox, Universal, Warner e Republic), 20 per la United Artists, 15 per Allied Artists (ex-Monogram) e 20 per altre case minori⁴⁹. La MPEA ripartì poi in autonomia il contingente previsto tra i suoi associati, stagione per stagione. Si ribadì che i film non americani distribuiti dalle case americane non dovevano rientrare nel contingente purché i relativi diritti di sfruttamento fossero acquisiti per la gran parte dei territori. Nelle bozze dell'accordo si trova traccia di una lettera dell'ANICA, che poi non finì nei testi finali, in cui l'associazione dichiarava di voler considerare "inondazione del mercato" da parte americana anche la re-immissione nel mercato di film che avessero già completato un ciclo di sfruttamento di cinque anni. Il problema dei film vecchi, dunque, non era risolto né si sarebbe risolto di lì a poco, come testimoniano le carte dei tre anni successivi.

⁴⁷ Nel 1955, con il DL 586 del 28 luglio, convertito nella legge 852 del 26 settembre, era stato abolito il sistema dei conti valutarî al 50%, permettendo agli esportatori di vendere in Italia, sul mercato dei cambi, l'intero ricavo in valuta delle proprie forniture all'estero. Nel 1956, poi, era stata approvata la nuova legge sugli «investimenti di capitali esteri in Italia» (la n. 43 del 7 febbraio) la quale, rivedendo le disposizioni del DL 121 del 2 marzo 1948, aveva allargato decisamente le maglie alle rimesse, per incentivare l'afflusso di capitali stranieri.

⁴⁸ Non è chiaro cosa siano le "coproduzioni di film italo-americani". Non si tratta delle partecipazioni, espressamente citate subito prima. Neppure si tratta delle "lavorazioni per conto", non esplicitamente citate, ma richiamate fin dal testo del 1954 dal generico riferimento al finanziamento a produttori, stabilimenti e teatri di posa, case di stampa (quinto e sesto punto dell'elenco). Probabilmente, si tratta della partecipazione americana a coproduzioni europee tramite le proprie succursali francesi e tedesche, fattispecie che però si manifesterà concretamente solo nei primi anni Sessanta.

⁴⁹ Si tratta ad esempio di Disney, Lexington, Lippert, Selznick e così via.

Nell'intesa del 1956 si confermò anche il *best effort* delle case americane a riservare almeno 8 film all'anno ai distributori italiani indipendenti, da computarsi in aggiunta al predetto contingente. Agli 8 titoli se ne aggiungerà poi qualche altro di provenienza SIMPP/IFPEC. L'acquisto di tali film sarebbe stato effettuato dall'ANICA o da enti da essa designati, in nome e per conto dei distributori indipendenti⁵⁰. Una circolare successiva dell'associazione specificò che, visto l'esiguo numero di titoli, questi sarebbero stati dati in via prioritaria alle case italiane «che distribuiscono effettivamente film italiani»⁵¹. Da segnalare, a riguardo, il doppio statuto della DEAR che, distributrice della United Artists, riceveva le relative licenze di importazione, come le altre filiali americane. In quanto ditta italiana poteva, però, concorrere anche all'assegnazione di parte del contingente riservato ai distributori indipendenti nazionali⁵². Uno statuto analogo lo ebbe la Globe Films quando ereditò le operazioni italiane della Republic, nel dicembre del 1957, rimanendo però distributrice anche di altre case americane⁵³. I primi due allegati del contratto regolavano anche la questione dei certificati di doppiaggio: una transazione di cui si era iniziato a parlare già da tempo, ma sulla quale non si era mai trovata un'intesa effettiva. Di cosa si trattava? I certificati di doppiaggio erano i buoni di riscontro che i distributori di film esteri ottenevano a seguito del pagamento del deposito obbligatorio per i film importati e doppiati. La legge 448/49 aveva stabilito che questi certificati, redimibili dopo dieci anni, fossero anche nell'interim trasferibili e dunque vendibili, come un normale titolo di credito. Ebbene, le parti convennero che la MPEA vendesse all'ANICA i titoli più vecchi – quelli emessi dal 1949 al giugno del 1955 – per la cifra di 470 milioni di lire, di contro a un valore nominale di 2,8 miliardi di lire, dunque per meno del 17%. Per gestire l'operazione di acquisto dei certificati, ANICA costituì una società finanziaria, denominata ACI⁵⁴. Contestualmente, venne concessa alle case MPEA una rimessa straordinaria complessiva di 700.000 dollari. L'accordo prevedeva che i proventi di vendita dei buoni non fossero immediatamente trasferibili, ma dovessero confluire nella porzione dei conti utilizzabile per impieghi “non cinematografici”, in aggiunta rispetto alla quota del 60%. L'idea dell'ANICA era di continuare a utilizzare i certificati per operazioni di finanza straordinaria e cioè come garanzia per agevolare concordati stragiudiziali a favore di imprese associate in crisi e limitare dunque il numero di fallimenti. Tra il 1956 e il 1960 saranno ben 98 le operazioni di finanziamento così strutturate, per 8 miliardi circa di crediti erogati, a fronte della messa a garanzia di buoni per un valore nominale di 4 miliardi⁵⁵. In subordine, e con un cambio di orientamento rispetto alle intenzioni delle origini⁵⁶, ANICA impiegò tale garanzia

⁵⁰ Tra i beneficiari, nel corso della durata dell'accordo, vi furono Eridania, Titanus, Variety, Continental Cine, Sparta, Atlantis, Enic, Lux Film, Ital Film, Nembo/ Indief. Cfr. ASA, F518.

⁵¹ Monaco alle ditte associate, 6 febbraio 1957, ASA, F518.

⁵² Monaco a DGS, 15 gennaio 1958, ASA, F521.

⁵³ Monaco a DGS, 22 maggio 1958, ASA, F521.

⁵⁴ Ambasciata a Dipartimento di Stato, 18 aprile 1958, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/4-1858. Cfr. anche Quaglietti, 1980: 218-221; Corsi, 2020.

⁵⁵ Corsi, 2020: 219.

⁵⁶ Una comunicazione di Monaco del 1954 negava infatti risolutamente che i fondi ACI potessero essere usati per dare garanzie a supporto di finanziamenti bancari agli associati e affermava che queste dovessero essere fornite dai soggetti stessi e «non da enti o fondi controllati dalle nostre organizzazioni» (ASA, F775).

per ottenere dei finanziamenti a tassi agevolati all'attività ordinaria di produzione degli associati⁵⁷. L'operazione di acquisto dei certificati verrà ripetuta anche successivamente, diventando un capitolo importante delle intese.

A integrazione dell'accordo, nel novembre del 1956, ANICA e MPEA stabilirono che presso la Banca d'America e d'Italia vi sarebbe stato un conto *specifico*, detto "conto 40%", alimentato appunto con la porzione dei fondi da utilizzare obbligatoriamente per gli usi cinematografici. Non è chiaro dalla corrispondenza se si trattasse di un conto speciale foraggiato da tutte le case o di più conti speciali, uno per ciascuna casa (più probabile). Di sicuro, però, i soldi da impiegare nel cinema in Italia sarebbero stati in uno o più depositi dedicati, con la conferma dell'obbligo già assunto nel 1954 dalle case americane di garantire un livello complessivo minimo, durante l'anno, di 4 miliardi di lire⁵⁸. A seguire, Monaco siglò poi un accordo simmetrico a quello MPEA con l'associazione degli operatori indipendenti americani, la SIMPP, rappresentata sempre da Ellis Arnall, e con il suo braccio commerciale, la IFPEC, rappresentata da Jack Lamont⁵⁹.

Molti altri temi animarono le discussioni tra ANICA e MPEA, in quei mesi, a volte incrociando provvisoriamente le bozze dell'intesa del 1956, a volte solo accompagnandole *a latere*, a volte seguendole a stretto giro. Vediamoli rapidamente. Tra l'aprile e l'ottobre di quell'anno tornò in ballo la questione della stampa delle copie a colori⁶⁰. Sappiamo che l'ANICA – per aiutare i nostri laboratori di sviluppo e stampa – aveva già tentato da due anni di introdurre l'obbligo a carico delle case americane di stampare in Italia le copie a colori dei film importati; ma aveva ottenuto solo che quelle concedessero volontariamente di stampare da noi le copie di alcuni (pochi) film⁶¹. Iniziata la stagione 1956-57, Monaco rilanciò comunicando alla MPEA che «le Autorità Amministrative del Governo italiano hanno da tempo disposto che per la stagione corrente il 50% dei film a colori di importazione di ciascuna compagnia estera debbano essere, nella edizione doppiata in italiano, stampati presso case di stampa italiane»⁶². Gli americani lo giudicarono un *bluff* e, in parte, avevano ragione perché Monaco aveva sì il pieno supporto della DGS, ma non quello del ministero del Commercio con l'Estero⁶³. Alla fine, comunque, sotto la minaccia di ulteriori ritorsioni sui permessi di importazione, la MPEA acconsentì ad aumentare le lavorazioni

⁵⁷ Lo stesso Monaco, nelle sue memorie, sottolinea con orgoglio questo ruolo della finanziaria dell'ANICA (Monaco, 1979: 131). In ASA si trovano evidenze di molte di queste operazioni. Vi è anche una relazione sull'attività dell'ACI del marzo del 1959 in cui si rivendica che la riserva dei buoni è stata impiegata per facilitare concordati preventivi o liquidazioni e ottenere finanziamenti alla produzione, a vantaggio degli associati (cfr. ASA, F1173). L'ACI intervenne anche a supporto della Titanus, nel 1963, durante la crisi che colpì la società dei Lombardo (Quaglietti, 1980: 220).

⁵⁸ Baldwin a Monaco, 6 novembre 1956, ASA, F775.

⁵⁹ [s.n.], 1957: 15.

⁶⁰ Cfr. NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/ 4-356, 4-1356, 8-1656, 9-2156, 10-1956.

⁶¹ Monaco in ANICA, 1952: 97.

⁶² Monaco a Baldwin, 2 agosto 1956, ASA, F518.

⁶³ John M. Kennedy (ambasciata) al Dipartimento di Stato, 17 agosto 1956, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/8-1652.

in Italia, purché le relative spese concorressero al computo dell'impegno minimo di impieghi cinematografici⁶⁴.

Tra 1956 e 1957 si lavorò sul tema degli incentivi alla distribuzione di film italiani in Italia da parte degli americani. Attività importante che, di prassi, comportava delle cospicue anticipazioni finanziarie a vantaggio dei nostri produttori. Nel marzo del 1957, l'ANICA formulò una proposta al governo italiano volta a stimolare tali investimenti. L'idea partiva dalle obbligazioni allora in vigore a carico del distributore estero di film italiani in base alle quali, lo ricordo, i proventi di noleggio venivano versati nei conti speciali fino a copertura delle anticipazioni o dei minimi garantiti. Questo meccanismo, che di fatto obbligava gli americani a far rientrare nei conti quanto vi era uscito, non era di alcun incentivo ed era additato sia dall'ANICA che dalla MPEA quale causa principale dell'esiguo numero di contratti distribuzione attivati⁶⁵. Monaco allora propose che almeno un 25% di quanto uscito dai conti per finanziare una distribuzione italiana non vi rientrasse, ma potesse essere versato nei "conti estero", cioè i conti da cui transitavano le somme da trasferire poi oltreoceano⁶⁶. Due mesi dopo, il governo diede il proprio assenso, a condizione che i prelievi per queste fattispecie fossero effettuati dai conti 40% e che gli importi non superassero complessivamente il miliardo di lire all'anno⁶⁷. Tuttavia, qualche ulteriore impedimento deve essere intervenuto perché non si trovano tracce di questa soluzione nei testi degli accordi successivi, che su questo punto rimasero immutati...

Sempre tra 1956 e 1957 i rapporti tra le parti furono agitati dalle novità normative in materia fiscale. Nel 1956 venne ratificata, con la legge 493 del 19 luglio, la convenzione fiscale del 30 marzo del 1955 tra Italia e Stati Uniti che si proponeva di evitare la duplice imposizione dell'imposta sui redditi e di ridurne l'evasione⁶⁸. La convenzione giudicava tassabili da ciascuno Stato i redditi delle "organizzazioni permanenti" di aziende estere generati entro i propri confini (laddove per organizzazioni permanenti si intendevano le vere e proprie succursali, ma non le strutture di rappresentanza o le pure agenzie commerciali). Ora, le case americane avevano in Italia perlopiù delle succursali e dunque divennero passibili della nuova imposizione fiscale, tanto che il ministero delle Finanze le mise un po' alla volta nel mirino. La loro attività non solo distributiva ma anche produttiva era molto aumentata e dunque il supposto nuovo carico di tasse rischiava di essere ingente. Il ministero del Turismo e dello Spettacolo – mosso sia dalla MPEA che dall'ANICA – inviò allora al ministero delle Finanze una nota allarmata, sostenendo che se gli Studios, a causa del nuovo regime, avessero deciso di non girare più i loro film in Italia, il danno per il nostro Paese sarebbe stato maggiore di quello derivato dalla mancata esazione delle imposte

⁶⁴ Cfr. *Sommario dei punti concordati nella riunione del 21 agosto 1956*, ASA, F775. In ASA vi sono varie lettere di impegno delle case americane in questo senso, corroborate dalle attestazioni dei laboratori di stampa.

⁶⁵ Monaco a PCM-DGS e MCE, 25 marzo 1957, ASA, F518. Da questa stessa lettera emerge che i proventi di noleggio annui dei film italiani distribuiti dalle case americane erano di circa 3 miliardi di lire.

⁶⁶ Valignani alle ditte associate all'ANICA, 13 novembre 1956, cartella "Convenzione Italia-USA (materia fiscale)", ASA, F794.

⁶⁷ PCM ad ANICA, 23 maggio 1957, ASA, F518.

⁶⁸ *Convenzione fiscale tra Italia e Stati Uniti*, 30 marzo 1955, ASA, F775.

dovute. Il ministero delle Finanze giudicò però irricevibili queste argomentazioni, essendo in gioco l'applicazione di una legge dello Stato⁶⁹. Di qui una fitta corrispondenza tra case cinematografiche, Dipartimento di Stato, ambasciata, ministeri, per individuare delle soluzioni tecniche al problema. La via d'uscita verrà individuata nel cambio di assetto societario delle sedi italiane o nel comprovare la loro natura di pure rappresentanze commerciali⁷⁰ (la questione però avrà degli strascichi ancora per vari anni)⁷¹.

Nella primavera del 1957 riemersero poi forti tensioni tra distributori americani ed esercenti quando si trattò di rinnovare l'accordo-quadro di noleggio. Furono in particolare United Artists, Fox e MGM (che non era associata all'ANICA) a manifestare la massima rigidità specialmente circa la regimentazione dei film ritenuti "speciali", come quelli girati in formato panoramico. Alla fine, l'accordo fu comunque trovato e venne varato il 25 luglio. Fu mantenuta la regola che i film "speciali", comunque non superiori a un quarto del listino dichiarato, potessero essere noleggiati a percentuali superiori al 40% dell'incasso netto, e fino al tetto massimo del 50%; ma furono ridotte a una sola per casa le deroghe per i film "di eccezionalissima importanza", ammesse nell'intesa del 1955 a certe condizioni⁷². In un tal clima di fibrillazione giunse, del tutto inaspettata, sul finire del 1957, una vera e propria bomba: il Governo italiano introdusse, unilateralmente, una variazione al regime di gestione dei conti speciali fino a lì adottato. Con una comunicazione del 14 dicembre, che recepiva una delibera del Comitato Valutario del 10 giugno precedente, la DGS così disponeva: «D'ora in avanti, l'obbligo del versamento nei conti cinematografia sarà esteso anche alla quota dei proventi spettanti alle filiali italiane, dedotte le sole spese generali, quelle per il doppiaggio, la stampa e la pubblicità»⁷³.

In pratica, a essere sottoposta al vincolo di deposito nei conti non sarebbe più stata solo la cosiddetta *New York Share*, ovvero la "quota-produttore" dei proventi netti di noleggio – quella di spettanza dei produttori americani – ma anche la *Rome Share* o "quota-distributore", ovvero la provvigione di noleggio (o *distribution fee*) che remunerava l'attività di distribuzione, contribuendo all'utile delle filiali italiane. Il provvedimento nasceva dall'esigenza di contrastare l'evasione valutaria. In effetti, manovrando sulla ripartizione dei proventi netti di noleggio tra quota produttore (da versare nei conti) e quota distributore (libera), e alzando questa seconda spesso ben oltre le normali consuetudini commerciali, le case americane distoglievano una parte significativa delle risorse, rendendole immediatamente trasferibili. Il governo dava qualche mese di tempo alle case americane per lavorare sull'assetto dei propri contratti interni:

⁶⁹ Si veda la successiva ricostruzione della vertenza nella nota di Trabucchi (ministro delle Finanze) al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 30 maggio 1960, ASA, F775. Cfr. anche cartella "Tasse compagnie americane" in F794.

⁷⁰ Ghiardi a Colton Hand, 25 novembre 1957, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2557.

⁷¹ Monaco ad Andreotti (allora ministro dell'Industria e del Commercio), 12 dicembre 1966 e 24 marzo 1967, ASA, F794. Si veda anche la cartella "Tasse compagnie americane" in ASA, F794.

⁷² Cfr. Rapporto *Andamento economico del mercato cinematografico*, verosimilmente del 1957, dell'UNDF, conservato in ASA F174-903.

⁷³ DGS a Presidenza ANICA e MCE, 14 dicembre 1957, ASA, F521. Cfr. anche le corrispondenze di Perdicari per «Film Daily» del 1958 (alcune di queste sono conservate in ASA, F161).

A partire dal 1° settembre 1958 [...] i nuovi accordi di distribuzione dovranno essere rinnovati tenendo conto delle disposizioni sopra esposte e prevedere [...] che la totalità dei proventi di noleggio dei film USA in Italia, detratte le spese dianzi specificate, dovrà essere versata nei conti cinematografica.⁷⁴

Gli americani protestarono con decisione e la situazione rimase contrastata⁷⁵. Alla fine, però, la nuova rivoluzionaria procedura non venne applicata. Nei mesi che precedettero la sua entrata in vigore, infatti, le case americane ottennero di sospendere l'esecutività, promettendo in cambio una riduzione delle provvigioni di noleggio a vantaggio delle proprie filiali – cosa che almeno in parte avverrà⁷⁶. Se consideriamo le difficoltà economiche in cui versavano le succursali americane in Italia proprio in quei mesi – per via del calo dei ricavi e per la correlata pressione delle case-madri sul controllo dei costi e sulla riduzione del personale⁷⁷ – possiamo comprendere quanto le novità sopra esposte fossero minacciose per la stessa sopravvivenza delle rappresentanze...

Se le case americane avevano di che preoccuparsi per le continue “minacce” da parte del governo italiano, anche ANICA non dormì sonni tranquilli, visto il nutrito elenco di inadempienze americane che andò registrando a seguito dell'accordo. Un memo di Monaco a Frank Gervasi, che aveva rilevato Baldwin quale responsabile della Mediterranean Area della MPEA, datato 20 febbraio 1958⁷⁸, enumera tutte le mancanze da parte delle case di Hollywood nell'applicazione dell'intesa del 1956. In sintesi, continuava l'invasione delle riedizioni di film vecchi, non normati dagli accordi; i film assegnati ai distributori indipendenti italiani erano pochi e decisamente brutti; non c'era trasparenza nell'impiego dei fondi per attività cinematografiche (pare addirittura che, contrariamente a quanto stabilito, delle somme fossero state investite in sale cinematografiche di nuova costruzione e nella produzione di film americani fuori dall'Italia). Inoltre, i conti delle banche italiane presso cui la Bank of America avrebbe dovuto accreditare la metà circa dei fondi erano stati negli ultimi mesi progressivamente prosciugati. Infine, non erano state mantenute le “promesse” circa l'aumento dell'esportazione di film italiani negli Stati Uniti. Si trattava evidentemente di un *cahiers de doléances* che aveva anche una finalità pre-negoziale, in vista dell'ulteriore rinnovo delle intese, ma rimane comunque una traccia delle frizioni che permanevano tra le parti.

⁷⁴ DGS a Presidenza ANICA e MCE, 14 dicembre 1957, ASA, F521.

⁷⁵ [s.n.] 1958: 5.

⁷⁶ Ad esempio, la provvigione di CEIAD a valere sui proventi Columbia passò dal 35% al 30%. Cfr. ANICA a DGS, 2 settembre 1958, ASA, F521.

⁷⁷ Proprio nel 1958 ci furono dei licenziamenti collettivi presso le filiali delle case americane e anche presso la DEAR, come sappiamo legata a doppio filo alla United Artists. Complessivamente, furono mandate a casa 50 persone. Pare anche che le case abbiano per un momento pensato di chiudere le filiali e di unire tutte le reti commerciali in un'unica struttura (*L'ufficio della MPEA esamina il nuovo blocco italiano*, nota di J. Perdicari, corrispondente da Roma di «Variety», 1958, ASA F161). Della questione e dei suoi risvolti sindacali si occuperà attivamente ANICA (cfr. Verbale della riunione del 27 febbraio 1958 tra ANICA e MPEA, a Roma, ASA F521).

⁷⁸ Monaco a Gervasi, 20 febbraio 1958, ASA, F521.

IV. IL QUINTO ACCORDO (1959)

Gli accordi vennero rinnovati per la quinta volta nel 1959, per tre anni: dal settembre di quell'anno all'agosto del 1962⁷⁹. Annotiamo a margine che nel frattempo la MPEA aveva cambiato fisionomia, perdendo due case che si erano ritirate dall'associazione (RKO e Republic) e guadagnando di contro il rientro della United Artists, sotto la nuova gestione di Arthur Krim e Walter Benjamin, e l'ingresso di Disney, fino ad allora associato SIMPP/IFPEC.

Nel nuovo accordo registriamo un significativo allargamento delle maglie della politica valutaria italiana, reso possibile dalla oramai raggiunta solidità della nostra moneta e dalle recenti modifiche del più ampio quadro del sistema dei cambi⁸⁰. Anzitutto, la cifra fissa immediatamente trasferibile passò da 3 a 7 milioni di dollari all'anno (a valere dal 1° gennaio 1959)⁸¹ e così le case americane tornarono a poter rimettere in patria circa la metà dei proventi netti della propria attività (anche se, come vedremo, non sempre ne approfittarono, di qui in poi...). In secondo luogo, anche se formalmente rimase in vigore la partizione dei conti speciali in due sotto-conti – quelli cosiddetti “40%”, riservati agli impieghi minimi in ambito cinematografico, e quelli “60%” per tutti gli altri impieghi (usi cinematografici compresi) –, venne eliminato il limite massimo agli impieghi cinematografici, prima strenuamente difeso dagli americani⁸². Ciò è segno evidente che i progetti di collaborazione produttiva e distributiva con il nostro Paese erano oramai in grado di assorbire la gran parte dell'ammontare congelato, il quale, peraltro, si sarebbe comunque ridotto, visto l'aumento delle somme trasferibili.

Gli impieghi della parte non trasferibile vennero così codificati:

- acquisto di soggetti e copioni cinematografici e televisivi (con esclusione però di copyright, brevetti e simili);
- stampa di copie in bianco-nero (nuova fattispecie) e a colori effettuate in Italia per il mercato italiano (rispetto all'accordo 1956, viene eliminata la stampa di copie per l'esportazione in altri Paesi);
- finanziamenti a produttori cinematografici per la produzione di film, a condizione che i relativi ammontari siano ridepositati, all'atto del recupero delle spese attraverso la distribuzione dei detti film, nella parte non trasferibile dei conti bloccati cinematografia⁸³;
- finanziamento a case di stampa cinematografica e a teatri di posa in Italia;

⁷⁹ ANICA a MPEA (*Memorandum d'intesa*), ASA, Faldoni 527, 545 e 1209.

⁸⁰ Nel dicembre del 1958 era entrato in vigore l'AME che aveva istituzionalizzato la convertibilità esterna delle valute dei vari Paesi senza limiti di applicazione. Fu il primo passo formale verso la piena convertibilità in oro della nostra moneta che verrà dichiarata di lì a poco, nel marzo del 1960, confermando il tasso di 625 lire per un dollaro (Gualtieri, 1989: 860).

⁸¹ Un mese prima della firma, Gervasi insisteva ancora per la somma di 9 milioni di dollari (Gervasi a Monaco, 6 dicembre 1958, ASA, F521).

⁸² L'art. 7 della Parte II del nuovo accordo, infatti, prevede «che le compagnie associate alla MPEA abbiano la facoltà di utilizzare fino al 100% degli ammontari depositati nei conti speciali cinematografia per scopi cinematografici, senza obbligo di reintegro delle quote destinate ad utilizzi non cinematografici». Previsione confermata dalla successiva corrispondenza fra ANICA, MPEA e DGS (lettera del 19 giugno 1959, ASA, F1209. Cfr. anche ANICA, 1960: 73).

⁸³ Nei carteggi successivi si specifica che, una volta recuperate dai proventi di noleggio, le somme anticipate dovevano essere versate nei conti e, successivamente, ripartite tra porzione 40% e porzione 60%. Gervasi a Tifi (Warner), 13 maggio 1960, ASA, F532.

- acquisto dei diritti di esclusività di film italiani per l'estero (prezzo fisso, minimo garantito e anticipazioni sui proventi);
- versamento di minimi garantiti per la distribuzione di film italiani per l'Italia, con l'obbligo di riversare nei conti cinematografica i proventi di noleggio per un pari importo;
- partecipazioni in film di nazionalità italiana;
- coproduzioni con Paesi terzi di film maggioritari italiani (novità: era una fatti-specie a cui gli americani iniziavano a guardare con interesse);
- coproduzioni di film italo-americani⁸⁴;
- costruzioni di navi;
- costruzioni di hotel e di altri importanti lavori di interesse nazionale.

In discesa il numero massimo di titoli importabili: 185 per MGM, Fox, Paramount, Warner, CEIAD/Columbia, Universal e United Artists, 17 per la Allied Artists e 4 per RKO, che era oramai in dismissione. A questi si aggiunsero i titoli garantiti dalle case MPEA ai distributori indipendenti italiani (nel 1959 furono in tutto 40)⁸⁵, in nome dei quali avrebbe negoziato ANICA⁸⁶. Le case MPEA strapparono poi un permesso di importazione in più per ogni film italiano prodotto e anche per ogni film italiano distribuito all'estero, purché con una spesa per i diritti, tra prezzo fisso o minimo garantito, di almeno 100.000 dollari per i soli Stati Uniti e 300.000 dollari per il mercato mondiale⁸⁷. E ottennero anche un buono di esenzione dal pagamento della tassa sul doppiaggio per ogni film italiano prodotto, esattamente come la legge 448 già prevedeva per i distributori italiani⁸⁸. Nell'allegato D dell'accordo venne anche fissato al 20% del proprio contingente il limite dei film non americani e non italiani distribuibili dalle case MPEA.

Si rinnovò inoltre l'accordo per la vendita dei certificati di doppiaggio. Nella corrispondenza precedente, Monaco aveva avanzato la proposta di dividere i proventi di vendita dei certificati in due parti uguali: una destinata a proseguire nell'opera di supporto finanziario alla produzione di film italiani che non beneficiassero delle coproduzioni, l'altra destinata a finanziare una newco, controllata per metà dall'ANICA e per metà dalla MPEA, per il finanziamento di film in compartecipazione⁸⁹. Ma l'idea restò nel cassetto, perché nei testi del 1959 non se ne fa menzione. L'allegato F dell'accordo del 1959, infatti, dice semplicemente che la MPEA si impegna a vendere all'ACI: 1. tutti i certificati già accumulati dal 1956 al 1958, al 25% del valore nominale (che era di circa 10 miliardi di lire)⁹⁰; 2. i certificati che sarebbero stati accumulati nei tre anni successivi, dal 1959 al 1961, sempre al 25% del loro valore nominale (saranno 721 milioni reali vs 2,9 miliardi di lire); 3. la quota residua dei certificati del 1955, al 16,78% del valore nominale (47 milioni vs 280), in linea con le condizioni del

⁸⁴ Cfr. nota 48 di questo articolo.

⁸⁵ ANICA, 1960: 75. Si veda anche lettera di Monaco a DGS, 21 febbraio 1959, ASA, F1209.

⁸⁶ Ghiardi a Colton Hand, 24 novembre 1959, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2459.

⁸⁷ Allegato E dell'accordo.

⁸⁸ Già nel 1952 la MPEA aveva avanzato questa richiesta, ma non ho trovato evidenza che sia stata mai accolta prima del 1959.

⁸⁹ Monaco a Penotti, 3 novembre 1958, ASA, F521.

⁹⁰ Appendice F, 8 gennaio 1959. Cfr. anche Monaco, 1960: 20-21

contratto precedente⁹¹. L'ANICA continuò a utilizzare questo tesoretto come garanzia a vantaggio delle aziende associate che richiedevano finanziamenti bancari per la produzione; ma, di qui in poi, li impiegò anche come riserva straordinaria a cui attingere in caso di deficit del bilancio associativo (successe ad esempio nell'esercizio 1963)⁹². Qualcosa però gli italiani dovettero lasciare sul tavolo negoziale come contropartita e fu l'abbandono della pretesa che una parte dei fondi bloccati americani fosse girata dalla Bank of America a istituti designati dall'ANICA stessa (operazione che, come sappiamo, aveva ugualmente la finalità di creare delle riserve a garanzia del credito ai produttori italiani)⁹³. Nonostante questa rinuncia, l'accordo sulla vendita dei buoni non venne immediatamente ratificato dal *board* della MPEA, assieme ad altri piccoli dettagli dell'intesa⁹⁴. Per giungere alla composizione finale, l'Italia dovette concedere una rimessa straordinaria di 2,7 milioni di dollari⁹⁵.

In ultimo, nell'appendice dell'accordo si convenne che entro il periodo di vigenza dell'intesa le parti avrebbero lavorato per liberalizzare completamente la porzione 60% dei conti, rendendola così trasferibile⁹⁶. Se così fosse successo, ANICA avrebbe goduto di un ulteriore sconto sul prezzo di vendita dei buoni doppiaggio⁹⁷. L'associazione si fece effettivamente promotrice della liberalizzazione della quota 60%⁹⁸ e ottenne il risultato sperato nel settembre del 1960, quando il governo italiano la approvò, con effetto retroattivo dal 1° gennaio⁹⁹. Con il nuovo regime forfettario, gli impieghi dei fondi americani in attività cinematografiche, tra il 1955 e il 1962, raddoppiarono rispetto al periodo dei primi due accordi (1951-1954), passando da 2 a 4 miliardi di lire all'anno. La porzione di questi che andò a beneficio dei nostri produttori crebbe di oltre il 40%, pur considerando l'eliminazione dei finanziamenti all'IFE¹⁰⁰. Si trattò di un risultato lusinghiero per Monaco, che tuttavia va letto anche alla luce

⁹¹ Una serie di comunicazioni tra ANICA e DGS, successive all'accordo, chiarì più in dettaglio i meccanismi e gli importi della cessione dei buoni. Cfr. lettere del 29 luglio, 16 novembre, 1° dicembre e 22 dicembre 1959; e promemoria di De Castro a Tavazza e Manzinger, 10 luglio 1959: tutto in ASA, F1209. I corrispettivi vennero versati nella partizione 60% dei conti speciali delle case, per quote di competenza. I consuntivi delle operazioni sono conservati nel fascicolo "Trasferimento buoni USA all'ACI" del Faldone 1209, ASA.

⁹² Verbale del Consiglio generale dell'ANICA del 18 febbraio 1964, ASA, F1209.

⁹³ Monaco a laschi, 14 gennaio 1959, ASA, F527.

⁹⁴ Gervasi a Monaco, 17 giugno 1959, ASA, F527.

⁹⁵ La rimessa *una tantum* fu convenuta nel giugno del 1959 (PCM ad ANICA e MCE, 27 giugno 1959, citata in una lettera MPEA del 19 dicembre, ASA, F527).

⁹⁶ Griffith Johnson a Monaco, senza data, ASA F532.

⁹⁷ Cfr. clausola 1 dell'Appendice H dell'accordo. Cfr. anche Monaco a Johnson del 16 marzo 1960, ASA F532.

⁹⁸ Monaco a MTS e MCE, 15 luglio 1960, ASA F532.

⁹⁹ Comunicazione della DGV del MCE all'UIC del 10 settembre 1960 (ASBIT, UIC-Segreteria, Pratt., n. 54, fasc. 5, p. 3; e successiva comunicazione dell'UIC alla Banca d'America e d'Italia e alle altre banche coinvolte, COMIT e BNL, del 23 settembre 1960, ASBIT, UIC-Segreteria, Pratt., n. 54, fasc. 5, p. 5). Cfr. anche Hochstetter a Monaco, 1° giugno 1962, ASA, F1209; Monaco a Griffith Johnson, 22 settembre 1960, ASA, F532; e Griffith Johnson a Herbert Propps, 10 novembre 1960, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-1260.

¹⁰⁰ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*.

della sensibile crescita dei costi medi di produzione dei film nazionali¹⁰¹, sia per ridimensionarne la portata, sia per considerare le possibili interferenze tra le due dinamiche in una spirale inflattiva (i costi crebbero perché c'erano più soldi a disposizione...?).

V. IL SESTO E ULTIMO ACCORDO (1963)

Ad agosto del 1961, l'ANICA provò ad anticipare i tempi e a proporre una nuova piattaforma d'intesa. Monaco era consapevole che il governo italiano era oramai incline a una significativa liberalizzazione degli scambi, cosa che gli americani forse ancora non intuivano. Cercò allora di lucrare il maggior risultato negoziale possibile a beneficio dell'industria cinematografica italiana e, soprattutto, a beneficio dell'ANICA stessa. La proposta di agosto prevedeva un "versamento volontario" di 4 milioni di lire, da parte delle case americane, per ogni film importato¹⁰². Ma Leo Hochstetter, manager della MPEA, respinse la richiesta.

Nel gennaio del 1962, ANICA avanzò una nuova proposta d'accordo, più articolata¹⁰³. Quattro i punti salienti:

1. eliminazione delle quote di importazione, a fronte di un *gentlemen's agreement* a non superare i 230 film l'anno;
2. abolizione del blocco dei proventi di noleggio americani;
3. concessione del pieno diritto di esportazione ai film doppiati in italiano, anche nei territori fino ad allora non concessi, come il Sud America;
4. eliminazione del deposito obbligatorio per il doppiaggio a partire dal 30 giugno 1962; e, fino a che fosse rimasto in vigore, concessione di un numero elevato di esenzioni: 20 per casa.

In cambio ANICA chiedeva alla MPEA di contribuire con 20 milioni di lire *una tantum* alla costruzione della nuova sede associativa (!); e che le case americane associate pagassero quote associative doppie (52.000 lire anziché 26.000). Inoltre, chiedeva che la MPEA continuasse a scontare i propri certificati di deposito presso l'ACI, fino a fine giugno. Da un memo di Hochstetter sappiamo che i vertici della MPEA e della MPAA non rimasero molto convinti della proposta, preferendo temporeggiare¹⁰⁴. E fecero bene, perché di lì a pochi mesi sarebbe stato chiaro che la stagione dei vincoli (all'importazione e ai trasferimenti di valuta) e degli obblighi (versamenti infruttiferi e prestiti a vario titolo) era terminata. Nel gennaio del 1962, infatti, saltarono *de facto* i residui limiti alla libera importazione di film americani, anche se formalmente si dovette aspettare la scadenza dell'accordo, a fine agosto¹⁰⁵. Da quel momento in avanti ANICA

¹⁰¹ Nella prima metà degli anni Cinquanta il costo medio effettivo del film italiano si aggirava attorno ai 100 milioni. Verso la fine del decennio, era invece stimato attorno ai 180 milioni (cfr. Bizzarri; Solaroli, 1955; NA/4-1858: 6).

¹⁰² Ambasciata a Dipartimento di Stato 14 agosto 1961, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/8-1461

¹⁰³ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 25 gennaio 1962, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/1-2562.

¹⁰⁴ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 25 gennaio 1962, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/1-2562 (in allegato alla nota).

¹⁰⁵ Hochstetter a Monaco, 1° giugno 1962, ASA F761.

e MPEA continuarono a fissare delle soglie massime, ma informalmente: senza scambi di lettere. Successivamente, in conformità con la nuova legge 1053 del 27 luglio 1962, venne abolito il prestito forzoso per il doppiaggio, a partire dalla data di esecutività del provvedimento.

Nel marzo del 1963 venne siglato il sesto accordo tra le parti, valido retrospettivamente dal 1° settembre 1962 al 31 agosto 1967¹⁰⁶. Un accordo che sancì il varo del tanto atteso regime di libero scambio e che, proprio per questo, fu l'ultimo. La gran parte dell'impianto regolatorio elaborato tra il 1946 e il 1950 e poi perpetuato nei vari rinnovi dei patti ANICA-MPEA venne infatti soppresso:

- si recepì l'intesa del 1962 sull'abolizione dei limiti all'importazione di titoli americani (a partire dal 1° gennaio di quell'anno);
- si recepì anche l'abolizione del versamento dei depositi obbligatori per il doppiaggio;
- si attestò che tutte le somme spettanti alla sede centrale di ciascuna compagnia MPEA, in base ai contratti con la propria filiale distributrice, sarebbero state liberamente trasferibili in dollari al tasso ufficiale di cambio, a partire dal 1° settembre del 1962, e avrebbero potuto anche essere utilizzate in Italia per qualsiasi scopo, cinematografico e non. Pertanto, cadde la ripartizione dei depositi nella componente 60% e 40% in ragione delle destinazioni d'uso¹⁰⁷, e dunque venne meno ogni obbligo di investire risorse a beneficio dell'industria cinematografica italiana.

Cosa rimase allora? Solo l'intesa su una serie di operazioni finanziarie a vantaggio di ANICA, quali la riproposizione della vendita dei buoni di doppiaggio maturati nel triennio 1960-62, al 23,5% del loro valore nominale (250 buoni per un valore di 1 miliardo e 375 milioni di lire, ceduti a poco più di 323 milioni)¹⁰⁸. Monaco utilizzerà a più riprese tale riserva di buoni come garanzia per ottenere ulteriori prestiti dalla BNL¹⁰⁹. Il rinnovo dei termini dell'intesa sull'esportazione in altri territori di film americani doppiati in italiano, inizialmente prevista nell'accordo, venne poi stralciata dal testo e regolata a parte¹¹⁰.

Di lì in poi, dunque, non si firmarono più accordi scritti, ma si tennero solo incontri annuali dedicati alla messa a punto di *gentlemen's agreement* informali su alcune materie. Dal 1963 tali incontri non videro più la presenza di Eric Johnston, morto per problemi cardiaci nell'agosto di quell'anno. La guida della MPAA fu assunta *ad interim* da Ralph D. Hetzel, il cui incarico, ancorché "provvisorio" durò quasi tre anni. Hetzel si avvalse dell'aiuto di William H. Fineshriber, suo vice in MPEA, e del già richiamato Hochstetter¹¹¹. Finalmente, nel 1966, l'associazione trovò una nuova guida stabile in Jack Valenti, pare su indicazione e spinta dei due Studio-boss più influenti del periodo: Lew Wasserman (Universal) e Arthur B. Krim (United Artists)¹¹². Valenti, texano di origine italiana, era stato membro dello staff del presidente Kennedy fino alla

¹⁰⁶ ANICA a MPEA (*Memorandum d'intesa*), 4 marzo 1963, ASA F562 e F793. Cfr. anche Valignani a Pesucci, 5 luglio 1963, ASA, F562.

¹⁰⁷ Monaco alle filiali delle compagnie americane in Italia, 31 gennaio 1963, ASA, F562.

¹⁰⁸ Cfr. prospetti in ASA, F902 e F1209.

¹⁰⁹ Si vedano le numerose comunicazioni da Monaco a BNL, tra il 1963 e il 1966, in ASA, F1209.

¹¹⁰ Comitato Cinematografico Valutario, Verbale della seduta del 16 gennaio 1963, ASA, F562.

¹¹¹ [s.n.], 1964: 15.

¹¹² Studer, 2022: 206, 212.

tragedia di Dallas. Carismatico, al centro di una impressionante rete di relazioni personali, guidò con polso fermo e un certo piglio autoritario l'associazione per molto tempo (la lascerà solo nel 2004, dopo 38 anni!).

Gli interessi americani in Italia rimasero comunque rilevanti ancora a lungo. Pur in regime di liberalizzazione dei trasferimenti, i conti cinematografia continuarono a funzionare, raccogliendo i proventi di noleggio per esigenze di tracciamento dei flussi valutari (verranno chiusi solo nel maggio del 1974, su richiesta dell'UIC)¹¹³. Nei dieci anni seguenti, gli americani non smisero di versarvi e prelevare da essi somme anche ingenti, così come di effettuare versamenti in valuta libera, e dunque fuori dai percorsi registrati, per finanziare la loro attività cinematografica in Italia. Tra il 1963, primo anno di piena trasferibilità dei fondi, al 1973, ultimo anno intero di funzionamento dei conti speciali, le cifre investite – da 14 a 26 miliardi di lire, a seconda degli anni¹¹⁴ – furono ben superiori a quelle versate nei conti stessi. La sola componente volta a finanziare i film di nazionalità italiana – tra partecipazioni, coproduzioni con società americane di diritto europeo e acquisti di diritti di distribuzione – rappresentò in media il 12% del valore totale della produzione nazionale, comprensivo degli apporti esteri di coproduzione¹¹⁵ e il 19% del valore dei soli apporti italiani a essa. Di questi denari non beneficiarono, evidentemente, tutti i film italiani, ma solo poco più di un terzo. L'incidenza degli investimenti americani sul valore dei film realmente impattati – il cuore della nostra cinematografia del periodo – fu dunque decisamente maggiore: perlomeno il 35%¹¹⁶. Segno evidente che il nostro cinema era oramai giunto a rappresentare un ambito di investimento proficuo e ricercato, ben oltre i vincoli e gli obblighi che l'avevano inizialmente imposto all'attenzione di Hollywood.

¹¹³ UIC al MCE, 14 gennaio 1974; risposta del MCE del 9 marzo; e disposizione definitiva dell'UIC del maggio 1974, ASBIT-UIC, n. 230, fasc. 11, pp. 9, 8 e 13.

¹¹⁴ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*.

¹¹⁵ Il fatto di considerare il valore totale della nostra produzione, comprensivo degli apporti esteri di coproduzione, oltre che un diverso arco temporale esaminato, rendono ragione delle differenze tra questi valori e quelli riportati in di Chio, 2023.

¹¹⁶ Si tratta di un valore minimo, calcolato con criteri conservativi, che potrebbe crescere fino al 45% se ipotizziamo un diverso mix di allocazione delle risorse americane nel cinema in Italia, con un minor peso delle lavorazioni per conto.

Ringraziamenti

Per l'accesso ai documenti dell'Archivio Storico dell'ANICA devo un ringraziamento particolare a Francesca Medolago Albani, Sabina Massetti, Pierluigi Raffaelli e Gaetano Martino. Ringrazio anche Susanna Monaco per avermi concesso di leggere e di citare le memorie inedite di suo nonno Eitel (Monaco, 1979) e Sabina Massetti per avermi messo in contatto con lei. Ringrazio anche Annarita Gresta, dell'Archivio Storico della Banca d'Italia, per la preziosa collaborazione.

Tavola delle sigle

ACI: Attività Cinematografiche Italiane
AGA: Archivio Giulio Andreotti - Istituto Don Sturzo, Roma - Sezione Cinema
AME: Accordo Monetario Europeo
ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini
ASA: Archivio Storico dell'ANICA, Cineteca Lucana, Oppido Lucano (la numerazione F è relativa ai faldoni)
ASBIT: Archivio Storico della Banca d'Italia, Roma - Fondi Segreteria particolare e UIC-Segreteria
BNL: Banca Nazionale del Lavoro
CEIAD: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione
COMIT: Banca Commerciale Italiana
DEAR: Distribuzione Edizioni Associate Rizzoli
DGS: Direzione Generale Spettacolo
DGV: Direzione Generale Valute
IFE: Italian Film Export
IFIDA: Independent Film Importers and Distributors of America
IFPEC: Independent Film Producers Export Corporation
IGE: Imposta Generale sull'Entrata
IMPDA: Independent Motion Picture Distributors Association of America
FTC: Federal Trade Commission
MCE: Ministero per il Commercio con l'Estero
MGM: Metro-Goldwyn-Mayer
MPAA: Motion Picture Association of America
MPEA: Motion Picture Export Association
MTS: Ministero per il Turismo e lo Spettacolo
NARA: National Archives and Records Administration, Washington D. C.
RKO: Radio-Keith Orpheum
PCM: Presidenza del Consiglio dei ministri
SIMPP: Society of Independent Motion Picture Producers
UIC: Ufficio Italiano dei Cambi
UNDF: Unione Nazionale Distributori Film
UNIEF: Unione Nazionale Importazione Esportazione Film

Riferimenti
bibliografici

- ANICA. 1952.** *L'attività dell'ANICA 1951-1952*, Roma.
- ANICA. 1953.** *L'industria cinematografica italiana*, Roma.
- ANICA. 1960.** *L'industria cinematografica*, Roma.
- Balio, Tino. 2010.** *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Bizzarri, Libero; Solaroli, Libero. 1955.** *Quanto costa un film*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 64, 10 agosto.
- Bizzarri, Libero; Solaroli Libero. 1958.** *L'industria cinematografica italiana*, Parenti editore, Firenze.
- Brunetta, Gian Piero. 1994.** *I cinquant'anni dell'ANICA. Appunti per una storia dell'ANICA*, «Cinema d'oggi», n. 18-19, 20 ottobre.
- Corsi, Barbara. 2020.** *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, «Immagine», n. 19.
- De Pirro, Nicola. 1955.** *Espansione all'estero del film italiano nel dopoguerra*, «Lo Spettacolo», a. V, n. 3, luglio-settembre.
- di Chio, Federico. 2022a.** *Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, «L'avventura», fascicolo 2, luglio-dicembre.
- 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. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. VI, n. 12, luglio-dicembre.
- di Chio, Federico. 2023.** *Hollywood e il Tevere. Capitali e film di interesse americano in Italia dal 1946 al 1973*, in Enrico Carocci, Ilaria De Pascalis, Veronica Pravadelli (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*, Mimesis, Roma.
- Gualtieri, Roberto. 1989.** *Piano Marshall, commercio estero e sviluppo in Italia: alle origini dell'europeismo centrista*, «Studi storici», vol. 39, n. 3.
- Guback, Thomas H. 1969.** *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana).
- Monaco, Eitel. 1960a.** *Cinema italiano 1960*, Assemblea generale dell'ANICA, 11 febbraio 1960, ANICA, Roma.
- Monaco, Eitel. 1960b.** *Progressi dell'industria cinematografica italiana nella sfavorevole congiuntura della cinematografia mondiale*, Istituto di Economia-Università di Bologna, 4 aprile.
- Monaco, Eitel. 1979.** *Battaglie per il cinema, 1926-1978*, dattiloscritto inedito.
- Nicoli, Marina. 2017.** *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York/Abingdon.

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

Rossi, Ernesto. 1960. *Lo stato cinematografaro*, Parenti, Firenze.

[s.n.]. 1953a. *Italo-US Pact may pour \$ 6.000.000 in U.S. Pix Purs, Hamstring IFE*, «Variety», 1 aprile.

[s.n.]. 1953b. *French-Yanks in two-year Deal, Subsidizes French Office in U.S.*, «Variety», 16 dicembre.

[s.n.]. 1954a. *Il presidente della MPAA prevede un miglioramento nella situazione cinematografica*, «Cinemundus», n. 11.

[s.n.]. 1954b. *Le dichiarazioni di Eitel Monaco...*, «Cinemundus», n. 21.

[s.n.]. 1954c. *Dichiarazioni di Eitel Monaco sui colloqui americani*, «Cinespettacolo», n. 34-35, 23 ottobre.

[s.n.]. 1955a. *Italian Earnings Unblocked*, «Motion Picture Exhibitor», 3 agosto.

[s.n.]. 1955b. *Yanks-Italians Near Settlement; Wipe Out Old Tax Claims While Establishing Clean Lines Ahead*, «Variety», 2 novembre.

[s.n.]. 1956. *Anno difficile per l'industria nazionale*, «Rivista del cinematografo», a. X, n. 12, dicembre.

[s.n.]. 1957. *3-Year Italo Pact Set by Arnall*, «Variety», 2 gennaio.

[s.n.]. 1958. *Yanks Fear Tricks in Italy: "Smell Trouble" via Fund Plan*, «Variety», 15 gennaio.

[s.n.]. 1960. *1960 Looks Like Another Big Year for Italian-Based Film Prod.*, «Variety», 20 aprile.

[s.n.]. 1964. *Hetzel to Europe*, «Motion Picture Exhibitor», 16 settembre.

Segrave, Kerry. 2004. *Foreign Films in America. A History*, Jefferson, McFarland & Company.

Solaroli, Libero. 1954. *Consigli a S. E. Ponti*, «Rivista del Cinema Italiano», a. III, n. 10, ottobre.

Studer, Massimiliano. 2022. *Dalla blacklist alla New Hollywood: i rapporti tra MPAA, CIA e Casa Bianca*, «ACOMA - Rivista Internazionale di Studi Nordamericani», a. XXVIII, n. 23, nuova serie, autunno-inverno.