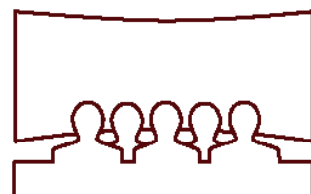


I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

A CURA DI
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI
NUMERO 12
luglio
dicembre 2022



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



FUORI CAMPO

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

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

From 1946 to 1962, the producers' share of the rentals of US films in Italy was blocked in Italy. The specific use-cases of these funds – both in the film industry and in other sectors – were codified in a series of agreements which involved both governments. For the first time, all six understandings between the trade organizations ANICA and MPAA/MPEA are studied in detail. Based on archival research, the article reconstructs their development and implementation. The agreements, which regulated Italian-American film relations from 1951 until 1962, promoted joint productions and supported the distribution of Italian films by US Studios.

KEYWORDS

Film industry; Blocked funds; Legislation; Italy; United States of America

DOI

10.54103/2532-2486/19032

La letteratura più attenta alla dimensione economico-industriale è concorde nel radicare la rinascita del cinema italiano, avvenuta nel secondo dopoguerra, nel crocevia tra quattro fenomeni decisivi. Anzitutto, la crescita vertiginosa dei biglietti venduti: dai 416 milioni del 1946 agli 819 milioni del 1955; e dei correlati incassi al botteghino: dai quasi 14 miliardi di lire ai 117 miliardi del 1955¹. In secondo luogo, connesso con il primo fenomeno, l'aumento esponenziale delle risorse pubbliche destinate al sostegno della produzione nazionale, nella misura del 10% degli incassi generati nei primi quattro/cinque anni di programmazione, cui si aggiungeva un ulteriore contributo (prima del 4%, poi dell'8%) per i film artisticamente meritevoli². In terzo luogo, il varo dei regimi coproduttivi, a partire dall'accordo con la Francia del 1946, che garantirono ai titoli italiani una rete di contribuzioni e di promozione

¹ Quaglietti, 1980: 129; Corsi, 2001: 129.

² Cfr. Bizzarri; Solaroli, 1958: 40-41; Quaglietti, 1980: 65-66; Corsi, 2001: 43, 50; Nicoli, 2017: 145-147.

efficacissima³. Infine, l'apporto dei denari americani che andò, in prima istanza, a beneficio dell'industria tecnica-realizzativa, tramite le lavorazioni per conto delle case di Hollywood⁴, ma col tempo, e in misura crescente, anche a vantaggio dei nostri produttori, tramite le compartecipazioni produttive e gli acquisti dei diritti di distribuzione all'estero⁵. E ciò grazie alla stringente regolamentazione valutaria in vigore fin dal 1946⁶.

In questo contesto, giocarono un ruolo decisivo gli accordi tra l'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini) e la MPEA (Motion Picture Export Association), in vigore dal 1951 al 1963: 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 accordi⁷, dei quali molto si è detto e scritto, senza però che il loro contenuto fosse mai riportato compiutamente. Solo di due di essi, infatti, è stato pubblicato il testo e tentato un commento, a opera di Bizzarri e Solaroli, nel 1958⁸. Degli altri quattro vi sono solo resoconti di seconda mano. È quanto ammette lo stesso Quaglietti, che parla sì di queste intese nella sua fondamentale opera del 1980, ma si sofferma solo sul primo e sul terzo, quelli pubblicati da Bizzarri e Solaroli, riportando sugli altri notizie tratte dalla stampa di settore e speculazioni fondate sul "si dice"⁹. Anche Brunetta, che pure ha descritto i regolamenti valutari precedenti con un ampio ricorso alle fonti americane, non si è misurato con gli accordi ANICA-MPEA, non avendo proseguito la ricerca d'archivio oltre il 1950¹⁰. Dunque, fino a oggi non è mai stato pubblicato un quadro completo e di dettaglio di queste decisive pattuizioni.

L'articolo si propone appunto di colmare questo vuoto, esaminando non solo i testi definitivi delle sei intese, ma anche le loro redazioni provvisorie, la corrispondenza negoziale a supporto, i resoconti diplomatici italiani e americani che accompagnarono 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 inediti¹¹. A partire da qui, l'articolo tenta poi un primo bilancio della politica di collaborazione inter-associativa intrapresa dall'ANICA, esaminando i flussi di investimento americani in Italia nei primi anni Cinquanta.

³ Cfr. ANICA, 1952; ANICA, 1953; Quaglietti, 1980; Gili; Tassone, 1995; Romanelli, 2016; Small, 2017.

⁴ Cfr. Balio, 1976; Muscio, 1977; Kindem, 1982; Wasko, 1982; Ellwood; Brunetta, 1991; Quaglietti, 1991; Ellwood; Kroes, 1994; Augros, 1996; Nowell-Smith; Ricci, 1998; Mingant, 2010; Steinhart, 2019.

⁵ Cfr. Bizzarri; Solaroli, 1958; Quaglietti, 1991; Wagstaff, 1996; di Chio, 2021.

⁶ Cfr. Guback, 1969; Brunetta, 2009; di Chio, 2022a.

⁷ La seconda parte dell'articolo, relativa ai successivi accordi ANICA-MPEA, verrà pubblicata nel prossimo numero di «Schermi».

⁸ Bizzarri; Solaroli, 1958: 133-146, 224-243.

⁹ Quaglietti, 1980: 95-106.

¹⁰ Brunetta, 2009: 166.

¹¹ Cfr. di Chio, 2021.

I. LA GENESI DEGLI ACCORDI

Dal 1946 al 1950, con una serie di regolamenti annuali, il governo italiano impedì alle case americane di trasferire in USA la quota produttore dei propri proventi di noleggio, obbligandole a versare tali denari in depositi bancari appositi, denominati “conti intrasferibili speciali (cinematografia)” o, più semplicemente, “conti speciali” o “conti cinematografia”. Gli unici utilizzi formalmente consentiti di queste risorse erano di natura cinematografica: impiego di stabilimenti e impianti in Italia; compartecipazione alla produzione cinematografica nazionale; lavorazioni per conto delle case americane da parte di fornitori italiani; acquisto di diritti di distribuzione di film italiani, all'estero e in Italia. All'inizio erano consentiti anche l'affitto e la costruzione di sale cinematografiche, possibilità in seguito scomparse. Gli americani, però, non approfittarono molto di queste opportunità, sia perché non intendevano sovvenzionare un'industria concorrente sia perché, obiettivamente, i vincoli ulteriori posti dal governo ai trasferimenti delle somme guadagnate con tali impieghi erano assai stringenti. Così, solo un terzo dei fondi bloccati, tra il 1946 e il 1950, venne riservato a utilizzi cinematografici (circa 8,7 miliardi di lire). Peraltro, di tale porzione, meno della metà – più probabilmente solo un 20-25% – andò a beneficio dei produttori italiani¹². Il resto delle risorse rimase nei conti, salvo trovare alcune vie d'uscita straordinarie attraverso operazioni di acquisto e rivendita di materie prime o donazioni a istituti caritativi e religiosi, perlopiù legati al Vaticano¹³.

Tuttavia, era interesse di tutti sbloccare l'*impasse*: gli Studios avevano risorse congelate e infruttifere che volevano liberare o investire, senza dover ogni volta escogitare stratagemmi che comunque richiedevano l'approvazione delle autorità valutarie italiane; gli italiani ambivano ai dollari americani per finanziare e rilanciare l'industria domestica, sul fronte interno, ma soprattutto su quello estero. Fu Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, a farsi promotore di un'intesa tra l'associazione e la MPEA¹⁴, già alla fine del 1949. E un accordo venne quasi raggiunto già nella primavera del 1950; ma poi in estate saltò, per un irrigidimento degli americani¹⁵. Monaco, tuttavia, non si

¹² Analisi dell'autore a partire da un dataset di informazioni reperite nei documenti diplomatici, nella corrispondenza commerciale, negli estratti dei “Conti speciali cinematografia”, conservati presso NARA, ASA, AGA e ASBIT. Tale dataset di informazioni è stato denominato *Flussi finanziari americani in Italia*. Cfr. anche la nota di Nicola De Pirro a Giulio Andreotti datata agosto 1950, in AGA-C 7.1.

¹³ Per approfondimenti si veda di Chio, 2022a.

¹⁴ La MPEA, costituita nel giugno 1945, era formalmente un'associazione, ma nei fatti si trattava di un'organizzazione commerciale consortile, pensata per distribuire i film di tutte le case cinematografiche americane nei territori più difficili da penetrare con la normale logica di mercato (i Paesi del blocco sovietico, la Germania, il Giappone e la Corea). Era figlia della MPAA (Motion Picture Association of America), con cui condivideva le alte gerarchie, ma era anche parzialmente autonoma da essa, tanto che offriva i propri servizi anche a compagnie non associate. Ben presto, l'assetto e la missione originari della MPEA si modificarono ed essa si interessò anche ad altri territori, senza occuparsi in questi casi di attività distributive, ma solo degli aspetti normativi e regolamentari riguardanti la circolazione dei film americani. Per approfondimenti sulle modalità di funzionamento della MPEA si vedano le dichiarazioni di Francis Harmon, vicepresidente della MPAA, in United States Government, 1947: 2568-2575, 2617, 2632.

¹⁵ di Chio, 2022a: 207-208.

scoraggiò e a novembre avanzò una nuova proposta basata su un meccanismo molto semplice: alle case associate alla MPEA sarebbe stato concesso di riportare in patria la metà dei proventi bloccati, ma in cambio avrebbero dovuto impegnarsi a impiegare l'altra metà nel sistema cinematografico italiano. La proposta fece breccia e le diplomazie iniziarono a lavorare.

II. IL PRIMO ACCORDO (1951)

Nel gennaio del 1951, il Dipartimento di Stato americano invitò formalmente una delegazione italiana a Washington per negoziare¹⁶. Giulio Andreotti, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, declinò l'invito: non voleva esporsi prima che Monaco avesse chiuso la trattativa nei dettagli, né voleva forzare la mano al ministero per il Commercio con l'estero, con il quale i rapporti erano tesi¹⁷. Invitò però l'ANICA a formare la delegazione. Si organizzò dunque un primo incontro tra Gerald Mayer, managing director dell'International Division della MPAA, e Monaco che si tenne a Sanremo. Qui venne fissata l'agenda di una successiva e più lunga sessione negoziale da tenersi negli Stati Uniti nel mese di marzo. Il vicepresidente della MPAA John G. McCarthy, qualche settimana prima di questo secondo incontro, inviò una lettera ad Andreotti, anticipandogli che le aspettative dell'ANICA circa il potenziale di business dei film italiani negli Stati Uniti erano esagerate e che le richieste che ne conseguivano rischiavano di far nuovamente arenare le trattative¹⁸. Non sappiamo a cosa McCarthy facesse specifico riferimento. Secondo «Variety», al momento era ancora sul tavolo una proposta italiana giudicata irricevibile dagli americani e cioè che venissero autorizzate rimesse in dollari dall'Italia nella proporzione di tre a uno rispetto ai proventi in dollari ricavati dai produttori italiani nel mercato statunitense¹⁹. McCarthy, dunque, avrebbe voluto sgombrare il tavolo da qualsiasi meccanismo di reciprocità, anche asimmetrico.

La sessione negoziale decisiva ebbe luogo a New York, dal 27 marzo al 13 aprile (per ben 18 giorni!). Per l'ANICA, oltre a Monaco, parteciparono Renato Gua-
lino, Franco Penotti e Italo Gemini (presidenti, rispettivamente, delle Unioni dei produttori, dei distributori e degli esercenti). La delegazione della MPAA/MPEA era guidata da McCarthy. Alle trattative partecipò anche la SIMPP, l'associazione che riuniva i produttori indipendenti americani, attraverso il suo braccio commerciale, la IFPEC, rappresentata da Ellis Arnall, poi affiancato da William B. Levy della Disney e da Alfred N. Crown della Goldwyn²⁰. La sessione di New York, per quanto lunga e intensa, non portò immediatamente a una piena convergenza. Tuttavia, lo scambio fu costruttivo, tanto che nelle settimane successive l'intesa prese progressivamente forma.

Non esiste un testo organico del primo accordo ANICA-MPEA: solo una serie di lettere che si richiamano l'un l'altra; e che si sono peraltro aggiunte strada facendo. Le prime, che costituiscono di fatto il *Memorandum of*

¹⁶ Memorandum dell'Ambasciata italiana a Washington a Giulio Andreotti, 11 gennaio 1951, in AGA-C, 7.1.

¹⁷ Giulio Andreotti a Ivan M. Lombardo (ministro del Commercio con l'estero), 7 dicembre 1950, in AGA-C, 7.1.

¹⁸ John G. McCarthy a Giulio Andreotti, 16 febbraio 1951, in AGA-C, 7.1.

¹⁹ [s.n.], 1951a: 3. Cfr. anche [s.n.], 1951b: 3-4.

²⁰ [s.n.], 1950: 4.

Understanding (MoU) e i suoi allegati, sono datate 12 aprile²¹. Il presidente della MPAA/MPEA Eric Johnston firmò l'accordo con Monaco il 21 aprile, a Roma; e il 22 firmò le *side letter*²². L'intesa era però soggetta all'approvazione dei rispettivi governi: perciò, nel corso dei tre-quattro mesi seguenti, vi furono altri affinamenti e correzioni di tiro, codificati in altrettante lettere. Tra i temi in discussione vi fu la fissazione di una «soglia di non-inondazione del mercato», cioè di un limite oltre il quale il governo italiano avrebbe potuto fermare le licenze di importazione e rivedere l'intesa. ANICA e MPEA convennero sul numero di 225 titoli all'anno, ma il Dipartimento di Stato e la Federal Trade Commission si opposero per ragioni di principio. McCarthy e Monaco trovarono l'escamotage di togliere la soglia dal testo dell'accordo e metterla in un'ulteriore *side letter*, e così il *deal* fu approvato²³. Il governo americano diede il via libera il 10 luglio. Il governo italiano, a opera del ministero del Commercio con l'estero, ratificò l'intesa a titolo sperimentale, per la durata di due anni, il 24 agosto 1951. L'accordo entrò in vigore il 1° luglio del 1951. Esso prevedeva un meccanismo piuttosto articolato di gestione dei conti speciali. Anzitutto, si confermava l'obbligo di depositare in tali conti la quota produttore dei proventi di noleggio, al netto delle spese di edizione e distribuzione²⁴. Alle case americane veniva data facoltà di dedurre immediatamente da questi importi le cifre versate a titolo di deposito obbligatorio per

²¹ Questi documenti sono reperibili in ASA, F521, F775, F788, in mezzo a moltissimi 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 materiali disparatissimi, talvolta anche impropri. E così i testi del primo accordo si trovano, peraltro non sempre in versione integrale, in F521 (dedicato ai "Rapporti con l'estero"), in F775 (dedicato ai "Buoni d'esonero") e in F788 (dedicato alle "Denunce di inizio lavorazione"). La versione in inglese è allegata alla nota di John G. McCarthy a Isahia Frank (Dipartimento di Stato), 16 aprile 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/4-1651.

²² Memorandum di Eitel Monaco per Giulio Andreotti, 23 aprile 1951, in AGA-C, 7.1.

²³ Charles J. Connolly e Jason M. Mead (Federal Trade Commission) a J. M. Colton Hand (Dipartimento di Stato - Commercial Policy), 7 giugno 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-751; memo di Colton Hand, 8 giugno 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-851; Dean Acheson (segretario di Stato) a James Clement Dunn (ambasciatore degli Stati Uniti in Italia), 13 giugno 1951, 19 giugno 1951, 26 giugno 1951, rispettivamente in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-1351, 6-1951, 6-2651. Più avanti, quando emergerà l'escamotage, il Dipartimento di Stato aprirà un'istruttoria su McCarthy, nel frattempo già ritiratosi. Cfr. memo di Colton Hand, 12 maggio 1953, 18 maggio 1953, 29 giugno 1953, rispettivamente in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/5-1843, 5-1853, 6-2953; memo di Theodore Hope (legal advisor) a Colton Hand, 30 giugno 1953, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-3050.

²⁴ L'articolato del 1951 non fa menzione esplicita di tali spese, ma di norma esse spettano al produttore e sono dunque pagate con la sua quota dei proventi. Peraltro, l'Allegato 6-bis dell'accordo, a proposito della distribuzione di film italiani in Italia, le definisce deducibili. Inoltre, nelle disposizioni dell'Ufficio Italiano dei Cambi (UIC) si legge che i conti speciali erano utilizzabili anche per pagare le spese di doppiaggio. Cfr. UIC, *Conti e depositi bancari soggetti a controllo valutario. Operazioni e disposizioni varie*, Sezione C/6 Conti speciali cinematografia, 1960, p. 29, in ASBIT, UIC-Segreteria, pratt., n. 173, fasc. 1; Solaroli, 1953: 49. In ogni caso, non erano spese scontabili due volte; per cui: o erano pagate con valuta libera e poi dedotte dai proventi di noleggio; oppure erano pagate con il denaro dei conti speciali, senza poi essere nuovamente dedotte.

il doppiaggio, ai sensi della legge 448/49²⁵, nonché di trasferirne in patria un ammontare corrispondente²⁶. La cifra rimanente era poi da dividere in due parti uguali, con due distinte destinazioni: una metà sarebbe andata negli Stati Uniti mentre l'altra metà sarebbe rimasta in Italia, vincolata.

Il 50% trasferibile – convertito al tasso di cambio standard, da poco fissato a 625 lire per un dollaro – sarebbe stato a sua volta così ripartito: per tre quarti (cioè il 37,5% del totale) sarebbe stato libero, nella piena disponibilità delle case americane, a patto che la somma trasferita annualmente non eccedesse «l'ammontare più elevato dei versamenti nei conti effettuato negli ultimi tre anni (in pratica si fa riferimento ai versamenti del 1950)». Una cifra pari a circa 7,5 miliardi di lire²⁷; per un quarto invece (il 12,5% del totale) sarebbe stato destinato a finanziare la costituenda Italian Film Export (IFE): una società controllata dalla UNPF, basata a New York, che avrebbe supportato gli esportatori del cinema italiano negli Stati Uniti, organizzando manifestazioni promozionali, anticipando le spese di doppiaggio, vigilando sulla rendicontazione dei distributori locali, ecc. In sostanza, una via di mezzo tra un ente governativo di sostegno e promozione e un'agenzia commerciale vera e propria: statuto ambiguo, destinato a suscitare perplessità e resistenze, sia in casa sia fuori²⁸. I soldi americani avrebbero finanziato l'emissione da parte dell'IFE di certificati di debito di due tipi: A e B. Gli A, rimborsabili a lunga scadenza, costituivano i due terzi del capitale; i B, rimborsabili a breve, ne coprivano un terzo. Per ogni certificato B rimborsato a scadenza, le case americane avrebbero restituito certificati A per un valore otto volte superiore²⁹. Tale complesso meccanismo nascondeva un finanziamento «a fondo perduto», come svela lo stesso Monaco:

²⁵ Legge n. 448 del 26 luglio 1949, pubblicata il 30 luglio sulla «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana».

²⁶ In pratica, per quel che attiene i depositi obbligatori per il doppiaggio, si poteva accedere ai conti speciali due volte: una per pagare il deposito e l'altra per trasferire in patria un importo corrispondente (cfr. paragrafo b dell'Allegato 6-bis dell'accordo). La meccanica verrà ribadita con più chiarezza nell'accordo successivo. Cfr. lettera degli «esperti italiani» alla MPEA, 2 aprile 1953, p. 2, art. 4; *Importi versati nei conti cinematografia dalle compagnie MPEA e dagli indipendenti americani*, 1954, p. 2, nota 1; *Versamenti conti cinematografia del secondo e terzo trimestre 1953*, in ASA, F161. La rimessa di una cifra equivalente a quella del deposito obbligatorio era stata autorizzata con la Circolare n. 3 del ministero del Commercio con l'estero del 22 ottobre del 1949. Il provvedimento era poi scaduto nel luglio del 1950 senza essere rinnovato. Per questa ragione, nel testo del primo accordo ANICA-MPEA si volle esplicitare l'autorizzazione di tale impiego con valenza retroattiva, a partire dal 1° agosto 1950. Cfr. S. L. W. Mellen (segretario dell'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma) e J. Winsor Ives (*commercial attaché* presso la medesima Ambasciata) a Dipartimento di Stato, 16 febbraio 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/2-1651.

²⁷ Cfr. nota della DGS, costituita presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, all'ANICA, 14 luglio 1951, in ASA, F775, F788; James Clement Dunn a Dean Acheson, 28 agosto 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/8-2851. In effetti, la cifra trasferibile del primo anno risultò più alta del limite previsto, circostanza che creò per qualche settimana un'impasse amministrativa. Cfr. Eitel Monaco a Giulio Andreotti, 26 agosto 1953, ASA, F512.

²⁸ H. Linder (vicesegretario agli Affari economici del Dipartimento di Stato) a John G. McCarthy, 25 giugno 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-2551; *Precisazioni sull'I.F.E.*, nota dell'ANICA senza data (ma del 1953), in AGA-C, 30.1.

²⁹ Due note dell'ANICA, senza titolo né data (ma del 1951), illustrano cosa sia l'IFE e come debba funzionare. La prima è di due pagine, la seconda di sette. Entrambe sono in ASA, F791.

Formalmente, per evidenti ragioni fiscali, nelle proposte per l'accordo non si parla di somme versate a fondo perduto, bensì di "certificati" [...]. Gli accordi verbali prevedono che i certificati a lungo termine si potranno riscattare nella proporzione di uno a otto con i rimborsi dei certificati B; col semplice pagamento cioè di un quarto dell'importo dei crediti a medio termine, si elimineranno tutte le obbligazioni a lungo termine. Praticamente i certificati A sono a fondo perduto [...]. Gli americani sono giunti a questa concessione paradossale di finanziare a fondo perduto un concorrente nel proprio mercato, perché non erano in grado di accettare – per la legge antitrust – l'impegno da noi richiesto inizialmente di assegnare in distribuzione, con minimo garantito, alle grandi compagnie, un certo numero di film italiani.³⁰

Il fatto di utilizzare i fondi americani per promuovere la diffusione nel cinema italiano all'estero, e negli Stati Uniti in particolare, era la prima vera contropartita richiesta dall'ANICA a fronte dell'allentamento dei vincoli alla trasferibilità dei proventi. Certo, erano passati cinque anni dal primo regolamento valutario del 1946, e l'Italia non era più nelle condizioni d'emergenza di allora. Sarebbe stato difficile mantenere ancora a lungo un blocco totale. Tuttavia, il governo italiano avrebbe potuto guadagnare ancora un po' di tempo. Evidentemente, Monaco giocò d'anticipo: anziché continuare il braccio di ferro sulla trasferibilità dei fondi, logorando così una relazione già difficile, optò per un rilancio e per stabilire una nuova complicità. Del resto, l'ANICA aveva da poco intrapreso una efficace campagna di stipule di accordi bilaterali con i Paesi europei, facenti perno sull'istituto della coproduzione. Il consolidamento della presenza del cinema italiano sui mercati internazionali era per essa un'assoluta priorità. Il restante 50% dei fondi – dicevamo – sarebbe rimasto invece vincolato nei conti speciali, in una partizione definita appunto «intrasferibile», e sarebbe stato impiegabile «per la produzione e la coproduzione di film in Italia, oltre a tutti gli altri usi già consentiti per i fondi bloccati»³¹. Questa formulazione, decisamente laconica, rende necessario richiamare quanto previsto dai testi dei regolamenti valutari in vigore circa l'impiego delle somme bloccate nei conti speciali³². Sia nel 1949 sia nel 1950, gli usi consentiti erano:

- l'impiego nell'attrezzatura degli esistenti stabilimenti cinematografici italiani;
- la compartecipazione, con case italiane, alla produzione di film nazionali fino al limite dell'80% del costo;
- le lavorazioni per conto, cioè la produzione, in tutto o in parte, nel nostro Paese, di film parlati in lingua straniera. Ovviamente, era possibile attingere dai fondi solo il denaro necessario a coprire le spese di produzione effettuate in Italia;
- l'acquisto dei diritti di esclusività all'estero di film «di produzione dell'industria italiana», limitatamente alla componente di prezzo fisso o di minimo garantito codificata nel contratto.³³

³⁰ Eitel Monaco a Giulio Andreotti, 23 aprile 1951, p. 6, in ASA, F791. Cfr. anche AGA-C, 30.1 e le dichiarazioni rilasciate all'ANSA da McCarthy, riportate da Quaglietti, 1980: 110-111.

³¹ Lettera degli "esperti italiani" alla MPEA, 12 aprile 1951.

³² Per approfondimenti sui regolamenti valutari in vigore dal 1946 al 1950 si veda di Chio, 2022a.

³³ Lettera degli "esperti italiani" alla MPEA, 12 aprile 1951.

Si poteva attingere ai conti anche per pagare le spese di gestione delle filiali o delle organizzazioni di distribuzione locali delle case estere (comprese le spese di soggiorno del personale dirigenziale estero, entro il limite di 300 mila lire mensili). Inoltre, era concessa la trasferibilità in patria del 5% del saldo annuale dei conti³⁴.

I regolamenti valutari in vigore definivano non solo le fattispecie di impegno dei fondi bloccati, ma anche le modalità di trattamento dei proventi esteri delle pellicole prodotte o acquistate coi fondi stessi, specificando una serie di vincoli. Riguardo alle lavorazioni per conto, si chiariva che dai proventi di distribuzione all'estero di tali opere erano recuperabili le somme in lire prelevate dai conti speciali e investite nelle lavorazioni, oltreché l'ammontare in valuta libera eventualmente aggiunto. La parte dei proventi esteri eccedenti l'ammontare investito sarebbe stata considerata "libera", a fronte del versamento presso l'UIC di un forfait in valuta trasferibile, da concordare di volta in volta con il ministero del Commercio con l'estero. I proventi derivanti dalla distribuzione in Italia di tali opere andavano invece versati nei conti speciali.

Nel caso delle compartecipazioni, i proventi derivanti dalla distribuzione all'estero delle pellicole, da suddividere tra i partner produttivi in proporzione alle quote di finanziamento, erano per la parte americana liberi; solo il partner italiano era impegnato all'osservanza delle norme valutarie relative all'esportazione, che lo obbligavano a cedere all'UIC la metà della sua quota di proventi in valuta, ricevendone l'ammontare corrispondente convertito in lire.

Nel caso delle pellicole prese in distribuzione per l'estero, i proventi in valuta estera eccedenti le somme pagate a titolo di prezzo fisso o minimo garantito dovevano essere versati all'UIC in cambio di lire. Peraltro, alle medesime regole era soggetta l'eventuale esportazione delle versioni doppiate in italiano dei film americani, assimilate sul piano valutario ai film di produzione nazionale³⁵. L'accordo del 1951 fu costruito su questo pregresso, rimuovendo però gli obblighi di rimpatrio della valuta estera nel caso delle lavorazioni per conto dei film italiani presi in distribuzione e dei film americani doppiati in italiano:

[art. 5] Gli esperti italiani insisteranno anche per la completa liberalizzazione degli esistenti regolamenti riguardanti il rimpatrio di valuta estera nel caso di produzione americana in Italia. [...] Le compagnie americane avranno anche il diritto di comprare coi loro fondi bloccati film per qualsiasi paese, senza l'obbligo di cedere le valute estere ottenute con questi film.

[art. 8] È anche concessa l'esportazione dei film doppiati in italiano all'estero, di nuovo senza cessione dei relativi proventi in valuta estera.³⁶

³⁴ UIC a Banca d'Italia, lettera n. 236, 2 febbraio 1949, in ASBIT, UIC-Segreteria, pratt., n. 193, fasc. 8, p. 13. Cfr. anche James Clement Dunn a George C. Marshall (segretario di Stato), 23 novembre 1948, in NARA, record group 59, file 865.4061, Motion Pictures/11-2348.

³⁵ Lo si deduce dagli artt. 5 (ultimo capoverso) e 8 del MoU del primo accordo ANICA-MPEA (lettera degli "esperti italiani" alla MPEA, 12 aprile 1951), che innovano la cornice regolamentare su questi specifici punti.

³⁶ Lettera degli "esperti italiani" alla MPEA, 22 maggio 1951, rispettivamente all'art. 5 e all'art. 8. Cfr. anche memo interno di Colton Hand, 4 giugno 1951, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-451.

Agli impieghi codificati fu inoltre aggiunta la possibilità di acquisire i diritti di distribuzione di film italiani in Italia, limitatamente alla componente di minimo garantito pagata. Si specificò che i proventi netti di sfruttamento, che pure erano di pertinenza del produttore italiano, sarebbero finiti nei conti speciali del distributore americano, al netto delle spese di edizione e lancio, fino alla concorrenza del minimo garantito erogato³⁷. In realtà, il ministero del Commercio con l'estero non vedeva di buon occhio l'impiego dei fondi bloccati per la distribuzione di pellicole italiane in Italia «per il timore di veder aumentare il debito verso l'America»³⁸. Allo stesso modo, i distributori italiani non erano affatto contenti del provvedimento perché temevano la concorrenza americana in casa propria. Per Monaco, però, questa opzione era un male necessario per dare ulteriore ossigeno ai nostri produttori.

Ricapitolando, dunque: dei proventi di quota produttore depositati nei conti speciali, al netto di una cifra corrispondente a quanto speso per la tassa sui doppiaggi, gli americani avrebbero potuto portarsi a casa immediatamente il 37,5%, smobilizzato dalla parte trasferibile, purché non eccedesse il limite di quanto versato nel 1950. In cambio, si impegnavano a finanziare con il 12,5% dei proventi bloccati la distribuzione dei film italiani negli USA tramite l'IFE; e a lasciare in Italia il 50% rimanente, che avrebbero potuto sbloccare solo con impieghi perlopiù cinematografici (almeno nelle intenzioni iniziali del governo italiano). Inoltre, gli americani acconsentivano a contingentare le esportazioni delle nove case principali (MGM, 20th Century Fox, Paramount, Columbia, RKO, Universal, United Artists, Warner Bros. e Republic) nella misura di 225 film all'anno, mettendone 50 – un numero non specificato nell'accordo, ma nelle *side letters* successive³⁹ – a disposizione di distributori italiani detti "indipendenti", cioè ditte che non erano né filiali delle case americane, né realtà loro esclusive (per esempio la CEIAD). Infine, le case associate alla MPEA si impegnavano a non trattare nel nostro paese film di altre case statunitensi, lasciando campo libero per essi ai distributori italiani⁴⁰. Quest'ultimo impegno e l'ottenimento del contingente di film americani destinati ai nostri indipendenti furono altre due importanti partite di scambio che Monaco pretese per dare qualcosa anche ai distributori nazionali, poco considerati nei provvedimenti precedenti.

Per vigilare sulla corretta esecuzione dell'accordo, venne istituito – presso la DGS e d'intesa con il ministero del Commercio estero – uno speciale Comitato valutario a cui parteciparono, oltre allo stesso Monaco, Nicola De Pirro della DGS e Luigi Attilio Iaschi della DGV. Il Comitato si riunì regolarmente, circa ogni due mesi, a partire dall'aprile del 1952⁴¹.

³⁷ Punto A della lettera di Eitel Monaco alla MPEA, 22 maggio 1951, che divenne poi l'Allegato 6-bis all'accordo, in ASA, F521, F775, F788.

³⁸ Eitel Monaco a John G. McCarthy, senza data (ma collocabile nei primi mesi del 1952), p. 3, in ASA, F791.

³⁹ Circolare ANICA, 9 giugno 1952, in ASA, F527.

⁴⁰ Art. 9 del MoU del primo accordo (lettera degli "esperti italiani" alla MPEA, 12 aprile 1951).

⁴¹ I verbali del Comitato valutario sono in ASA, F775.

Subito dopo l'entrata in vigore dell'accordo, le grandi case americane entrarono nell'ANICA, con la sola eccezione della MGM – non ancora convinta delle prerogative di *governance* di cui avrebbe goduto in seno al direttivo dell'associazione – che aderirà solo otto anni dopo. Nel consiglio dell'ANICA fecero così il loro ingresso: Franco Penotti della CEIAD-Columbia, Mario Zama della Warner Bros., Fritz Micucci della 20th Century Fox, Henry Lombroso della Republic Pictures. Entrò anche Roberto Dandi della DEAR, la neo-costituita casa di produzione e distribuzione fondata da Angelo Rizzoli e Giuseppe Amato, che proprio in quei mesi stava assorbendo la DAI Film di Robert Haggiag, distributrice della United Artists⁴².

Al 30 giugno 1951 i conti bloccati americani presentavano un saldo complessivo di lire 6.833.674.039⁴³: la metà di tale somma fu dunque considerata immediatamente trasferibile. Il 37,5%, pari a circa 2,5 miliardi, fu trasferito nei conti liberi delle case MPEA, mentre il 12,5% – poco più di 854 milioni di lire – fu destinato al finanziamento dell'IFE. Oltre a questo pregresso, anche il 50% di quanto accumulato dalla decorrenza dell'accordo (1° luglio) al 31 dicembre del 1951 fu ripartito nella stessa maniera: poco più di un miliardo andò pertanto nei conti liberi delle case MPEA e 400 milioni circa a beneficio dell'IFE. Nell'anno successivo, nelle casse americane arrivarono altri 2,5 miliardi e 730 milioni andarono all'IFE⁴⁴.

Riguardo agli impieghi delle cifre bloccate, dei 7,5 miliardi di lire destinati alla porzione non trasferibile dei conti, nel 1951 e nel 1952, circa 3,9 miliardi furono destinati a utilizzi cinematografici: una cifra non trascurabile se consideriamo che, all'epoca, il costo medio di una pellicola italiana era di circa 100 milioni⁴⁵. Poche di queste risorse, tuttavia, arrivarono direttamente alla nostra industria creativa e ai nostri film, perché la gran parte di esse fu destinata alle lavorazioni per conto⁴⁶. A ogni modo, va anche ricordato che – oltre ai proventi di noleggio congelati nei conti speciali – vi era un altro flusso di denaro americano che seguiva percorsi vincolati a beneficio del nostro cinema. Si tratta delle cifre versate per il deposito obbligatorio o prestito forzoso di 2,5 milioni per ogni film importato/distribuito (ex legge 448/49), le quali – bloccate per dieci anni – andavano ad alimentare un fondo speciale a favore della produzione nazionale amministrato dalla BNL - Sezione autonoma per il Credito cinematografico.

⁴² I verbali dei consigli di presidenza dell'ANICA sono in ASA, nei numerosi faldoni definiti "Velinario/Raccolta generale" (il faldone 1 parte dal gennaio 1952).

⁴³ Nicola De Pirro a Giulio Andreotti, 30 agosto 1951, AGA-C, 7.1.

⁴⁴ Elaborazione dell'autore a partire dal dataset *Flussi finanziari americani in Italia* (cfr. nota 12). Cfr. anche *Incassi IFE da case americane – anni 1951 - 1952 - 1953*, prospetto, in ASA, F601; S. L. W. Mellen e J. Winsor Ives a Dipartimento di Stato, 30 giugno 1952, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/6-2752; ANICA, 1952: 54, 75.

⁴⁵ Cfr. [s.n.], 1954a: 6; [s.n.], 1954b: 24.

⁴⁶ Elaborazione dell'autore a partire dal dataset *Flussi finanziari americani in Italia* (cfr. nota 12). Cfr. anche *Prospetto della DG Spettacolo sulla situazione dei conti speciali al 30 giugno 1951 e sugli impegni prevedibili a fine anno*, in ASA, F161; ANICA, 1952: 57; Solaroli, 1953: 48-53.

III. IL SECONDO ACCORDO (1953)

Sul piano delle relazioni ANICA-MPEA, il primo anno di vigenza dell'accordo fu abbastanza tranquillo, se si eccettuano alcune questioni fiscali (se e come applicare l'IGE ai proventi americani, nelle loro due componenti: quota produttore e quota distributore) e il rinnovo del decreto della Presidenza del Consiglio che regolava le condizioni commerciali di noleggio⁴⁷. Tutte misure di cui McCarthy non mancò di dolersi con Andreotti⁴⁸.

Nel marzo del 1953, prima della scadenza naturale delle intese, ANICA e MPEA si sedettero nuovamente al tavolo per negoziare un nuovo accordo. Gli americani chiesero di aumentare la cifra trasferibile in patria e di ampliare le fattispecie ammesse per l'impiego dei fondi che rimanevano bloccati. Sul primo fronte, insistettero anzitutto per eliminare la quota destinata all'IFE⁴⁹. La richiesta veniva principalmente dalla SIMPP, l'associazione degli operatori indipendenti americani, la cui componente distributiva vedeva malissimo l'attività della società italiana sul suolo statunitense. Infatti, fin dai primi mesi di attività, l'IFE non si era limitata a un'opera di sensibilizzazione e promozione del cinema italiano, ma aveva agito come un vero e proprio distributore, tramite la controllata IFE Releasing, costituita tra il 1951 e il 1952, ereditando buona parte delle strutture e del personale che la Lux Film aveva a New York per distribuire i propri titoli⁵⁰. Per spingere la MPEA a convergere su questa richiesta, la SIMPP giunse persino a minacciare un'istanza anti-trust (mossa che spaventò molto il presidente Johnston). Ma i rappresentanti italiani reagirono duramente: come detto, la promozione del cinema italiano in USA era una delle cruciali contropartite chieste agli americani in cambio della parziale trasferibilità dei fondi. Monaco minacciò ritorsioni sulla percentuale trasferibile e sulla «soglia di non-inondazione del mercato», cioè sul limite alle importazioni. Gli americani allora ripiegarono su una richiesta più morbida: la riduzione dei finanziamenti all'IFE – dal 25% dei

⁴⁷ Decreto del presidente del Consiglio dei Ministri del 26 agosto 1950 *Modalità e percentuali per il noleggio dei film*, pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana» il 30 agosto.

⁴⁸ John G. McCarthy a Giulio Andreotti, 8 settembre 1952; Giulio Andreotti a John G. McCarthy, 20 settembre 1952, in AGA-C, 7.1. Cfr. Accordo ANICA-AGIS, in AGA-C, 21.1; Roy R. Melone e Albert E. Pappano (funzionari dell'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma) al Dipartimento di Stato, 25 settembre 1952, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/9-2552.

⁴⁹ Cfr. nota dell'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma al Dipartimento di Stato, 5 marzo 1953, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-553; due memo interni di Colton Hand, 17 marzo 1953, 31 marzo 1953, rispettivamente in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-1753, 3-3152.

⁵⁰ La Lux, tra le case italiane, era quella che dava più importanza alla distribuzione dei propri film negli USA, doppiati in inglese nello storico stabilimento Fonorama, acquistato e ribattezzato Fono-Lux. A tal fine aveva costituito due società: la Lux Film U.S.A. Inc., diretta da E. R. Zorogniotti, e la Lux Film Distributing Corp., guidata da Bernard Jacon. L'IFE (di cui, peraltro, era presidente Renato Gualino, figlio di Riccardo, titolare della Lux) ereditò le strutture e il personale Lux negli Stati Uniti (compresi Zorogniotti, che divenne direttore generale, e Jacon, che si occupò della direzione commerciale) e rimase sempre molto legata agli indirizzi della casa italiana. Successivamente la guida dell'IFE fu assunta da Jonas Rosenfield, entrato in un primo momento come «capo dell'ufficio delle pubbliche relazioni, propaganda e lancio». Cfr. [s.n.], 1952: 5; [s.n.], 1954c: 4-5; Farassino; Sanguineti, 1984: 39-50, 249-250; Bizzarri; Solaroli, 1958: 143-144; Quaglietti, 1980: 112-113.

fondi trasferibili (12,5% del totale) al 20% (10%) – e il ritiro dell’ente dall’attività distributiva diretta. ANICA acconsentì ma, con sorpresa di tutti, fu il ministero del Commercio con l’estero a non ratificare l’intesa, perché essa avrebbe comportato un aumento della quota dei proventi effettivamente trasferiti nelle tasche americane dal 37,5 al 40%. La delegazione italiana fu dunque costretta a fare un’imbarazzante marcia indietro⁵¹. A questo punto, la MPEA preferì cedere sulle rimesse dirette piuttosto che rinunciare alle sue richieste sull’IFE: così, le quote trasferibili rimasero rispettivamente del 37,5% e del 10%⁵². L’attività dell’IFE fu delimitata: l’agenzia non avrebbe più distribuito direttamente film italiani negli Stati Uniti, ma avrebbe lasciato campo libero ai distributori americani che, semmai, essa avrebbe potuto agevolare anticipando per loro conto le spese di edizione (questa perlomeno l’intenzione apparente delle intese, perché il testo dell’accordo su questo punto è ambiguo). Rimase comunque il plafond di quasi 7,5 miliardi di lire ai trasferimenti in quota 37,5⁵³.

Sul fronte dell’ampliamento delle fattispecie consentite per l’impiego della porzione intrasferibile dei conti (il restante 52,5%), gli americani ottennero l’approvazione di ulteriori casistiche (l’acquisto di soggetti e copioni e la stampa delle copie di film per la distribuzione all’estero). Venne poi ribadita la possibilità di finanziare l’attività generale di laboratori di sviluppo e stampa e di stabilimenti di produzione (fattispecie già in vigore da tempo, ma non esplicitata nel testo del 1951)⁵⁴. Secondo Bizzarri e Solaroli, dietro a questa richiesta americana c’erano la volontà di Paramount di entrare nel capitale di Cinecittà, che allora lavorava più per gli Studios che per le nostre case di produzione; e quella di Technicolor di espandere la propria attività di sviluppo e stampa in Italia e di costituire un “blocco” – un’alleanza strategica, se non proprio un cartello – con la Ferrania, il nostro primario produttore di pellicola, controllato allora dalla FIAT⁵⁵. Venne poi sancito ufficialmente ciò che negli ultimi anni era stato autorizzato in via eccezionale: la possibilità di impiegare le risorse bloccate per finanziare la costruzione di navi, alberghi, porti, case popolari, autostrade e fabbriche e opere di interesse nazionale, purché in misura non eccedente il 50% dei fondi giacenti nella parte intrasferibile dei conti speciali (dunque la metà del 52,5% del depositato) e a condizione che si trattasse di veri investimenti industriali e non di pure triangolazioni finanziarie⁵⁶.

⁵¹ A opporsi all’innalzamento dei trasferimenti immediati fu Luigi Attilio Iaschi, direttore generale Valute del ministero del Commercio estero e direttore dell’UIC, che negoziò direttamente con Johnston. Cfr. J. Winsor Ives al Dipartimento di Stato, 23 aprile 1953, in NARA, record group 59, file 865.452, Motion Pictures/4-2353; Andreotti ad ANICA, 20 giugno 1953; Eitel Monaco a Giulio Andreotti, 26 agosto 1953; successiva lettera di Eitel Monaco alla MPEA, 22 settembre 1953, in AGA-C 7.1 (anche in ASA, F512, F775).

⁵² Cfr. *Versamenti Conti Cinematografia*, tabella, primi mesi del 1954, in ASA, F775, F1209.

⁵³ I testi che compongono l’accordo del 1953 sono reperibili in ASA, F512, F775.

⁵⁴ Cfr. MoU e allegati dell’accordo del 1953, in ASA, F512, F775.

⁵⁵ In effetti la società americana costituirà di lì a poco, nel 1955, uno stabilimento su un terreno di proprietà della Ferrania. Tuttavia la partnership non si concretizzerà; anzi, Ferrania nel giro di qualche anno finirà nell’orbita di un’altra azienda americana concorrente di Technicolor, la 3M, con cui nel 1964 darà vita a una *joint venture*. Cfr. Bizzarri; Solaroli, 1958: 117, 236; Solaroli, 1964: 9.

⁵⁶ Eitel Monaco alla MPEA, 22 settembre 1953, in ASA, F1209.

Nel nuovo accordo venne confermato il limite di 225 film importabili all'anno. Inoltre, si avanzarono importanti precisazioni circa il rapporto tra le case associate alla MPEA e i distributori indipendenti italiani. Anzitutto, si specificò che a questi sarebbero stati riservati almeno due film americani a testa. Non vi era però uno stringente obbligo a contrarre, tanto che l'ANICA si riservò un ruolo di garanzia nelle successive negoziazioni. Pattuizioni successive definirono che il compito di intermediare il rapporto fra i diversi importatori italiani e le case MPEA sarebbe spettato all'UNIEF, l'Unione Nazionale Importazione Esportazione Film, espressione dell'ANICA stessa⁵⁷. Poi si codificò un'intesa presa già nel corso del 1952 secondo la quale l'IFE avrebbe rinunciato al suo 10% dei proventi di noleggio dei film americani affidati ai distributori indipendenti italiani. Inoltre, si precisò che anche ai noleggiatori sarebbero stati concessi i "buoni di esonero" dal pagamento del prestito forzoso per il doppiaggio, riconosciuti dalla legge 448/49 ai produttori di film nazionali, nella misura di uno per ogni due film italiani distribuiti nell'ultimo biennio.

Ultimo punto: venne concesso il libero trasferimento di somme da un conto speciale all'altro. Gli Studios, sotto l'attenta regia della MPEA, avrebbero potuto finalmente giovare reciprocamente dei *blocked funds*, ora attingendo a quelli altrui, ora concedendone, in modo da ottimizzare gli impegni finanziari⁵⁸.

Questo secondo accordo fu approvato formalmente dai rispettivi governi in luglio. Durò poco più di un anno, dal primo luglio 1953 al 31 agosto 1954. In questi 14 mesi, quasi 3,5 miliardi di proventi di noleggio furono riportati immediatamente in patria dalle case americane; e quasi un miliardo andò a beneficio dell'IFE⁵⁹. Della porzione rimasta bloccata, stimo che 2 miliardi siano andati a impieghi cinematografici (circa la metà dei quali in lavorazioni per conto); e tra 4,5 e 5 miliardi a impieghi extra, in gran parte costituiti da commesse navali, attingendo anche dal saldo pregresso accumulato nei conti.

IV. CONCLUSIONI

Negli anni dei primi regolamenti valutari (1946-1950) gli americani avevano investito circa 8,7 miliardi di lire nel cinema italiano, su un totale di 25,6 miliardi di risorse congelate (34%). Di questo apporto aveva però beneficiato più l'industria tecnica ed esecutiva, coinvolta nelle lavorazioni per conto (stabilimenti e laboratori), che quella creativa (i produttori dei nostri film) alla quale erano andati poco più di 2 miliardi, tra contributi in compartecipazione e acquisto diritti di distribuzione.

Negli anni dei primi due accordi ANICA-MPEA gli americani investirono direttamente quasi 6 miliardi di lire vincolati nel nostro cinema, su un totale di 24,5 miliardi (24%). In più finanziarono l'IFE con trasferimenti in dollari pari a 2,6 miliardi di lire, stornando la cifra dalle proprie rimesse in patria. In tutto,

⁵⁷ Cfr. Eitel Monaco a Griffith Johnson (vicepresidente della MPEA), 16 marzo 1954, in ASA, F156; nota del Sub-Committee della MPEA, 29 settembre 1954, in ASA, F156.

⁵⁸ Di nuovo, per l'accordo del 1953 cfr. ASA, F512, F775.

⁵⁹ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi finanziari americani in Italia* (cfr. nota 12). Cfr. anche *Prospetto Incassi IFE da case americane - anni 1951 - 1952 - 1953*, in ASA, F161.

quindi, destinarono all'industria cinematografica italiana circa 8,5 miliardi di proventi bloccati (35%).

In termini relativi, dunque, il passaggio dai regolamenti valutari agli accordi inter-associativi non cambiò le quote di investimento nel cinema. In valori assoluti, invece, la situazione migliorò: gli americani apportarono al sistema 8,5 miliardi in tre anni (2,8 miliardi all'anno, in media) vs. gli 8,7 apportati nei cinque anni precedenti (1,7 miliardi all'anno). Crebbe anche l'incidenza dei flussi a beneficio dei nostri produttori: se prima avevano ricevuto tra 400 e 450 milioni all'anno, con il regime dei patti ANICA-MPEA ne presero circa il doppio: 900 milioni (un aumento che, tuttavia, fu assorbito dalla crescita dei costi medi di produzione)⁶⁰.

In aggiunta, va rimarcato che proprio dal 1951 in avanti gli americani iniziarono a investire nel nostro cinema somme in valuta libera, cioè non provenienti dai conti speciali e dunque non sottoposte a tutte le limitazioni che il regime dei *blocked funds* ancora comportava per lo sfruttamento dei proventi in divisa estera. Nei primi tre anni delle intese, tali investimenti furono persino superiori a quelli vincolati (oltre 6,5 miliardi, in base alle mie stime). E poco meno della metà di essi andò a beneficio dei nostri produttori e dei nostri film.

Complessivamente, tra valuta vincolata e valuta libera, all'industria creativa italiana arrivò in media, dal 1951 al 1953, una somma compresa tra 1,7 e 2 miliardi di lire all'anno⁶¹. La maggior parte di queste risorse supportò l'esportazione, con un'attenzione particolare al mercato statunitense, nel quale furono distribuiti oltre 150 film nei tre anni, con un incremento del 50% rispetto alla media degli anni precedenti⁶². Il sogno di Monaco – fare della nostra cinematografia un'industria non solo fiorente, ma anche di caratura internazionale – iniziava a prendere corpo.

⁶⁰ Il costo medio del film italiano passò dai 50 milioni della fine degli anni Quaranta (Brunetta, 2009: 41) ai 100 della prima metà degli anni Cinquanta (Bizzarri; Solaroli, 1955).

⁶¹ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi finanziari americani in Italia* (cfr. nota 12). Cfr. anche di Chio, 2022b.

⁶² Più che il numero dei permessi di esportazione verso gli Stati Uniti (che si trova in ANICA, 1962: appendice, 8) considero il numero dei titoli effettivamente distribuiti nei circuiti commerciali ([s.n.], 1954d: 31-33; [s.n.], 1954e: 34).

Ringraziamenti

Per l'accesso ai documenti dell'ANICA devo un ringraziamento particolare a Francesca Medolago Albani, Sabina Massetti, Pierluigi Raffaelli e Gaetano Martino.

Tavola delle sigle

AGA: Archivio Giulio Andreotti, Istituto Don Sturzo, Roma
 ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini
 ANSA: Agenzia Nazionale Stampa Associata
 ASA: Archivio Storico dell'ANICA, Cineteca Lucana, Oppido Lucano
 ASBIT: Archivio Storico della Banca d'Italia, Roma
 BNL: Banca Nazionale del Lavoro
 CEIAD: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione
 DEAR: Distribuzione Edizioni Angelo Rizzoli
 DGS: Direzione Generale Spettacolo
 DGV: Direzione Generale Valute
 FIAT: Fabbrica Italiana Automobili Torino
 IFE: Italian Film Export
 IFPEC: Independent Film Producers Export Corporation
 IGE: Imposta Generale sull'Entrata
 MGM: Metro-Goldwyn-Mayer
 MoU: Memorandum of Understanding
 MPAA: Motion Picture Association of America
 MPEA: Motion Picture Export Association
 NARA: National Archives and Records Administration, Washington D. C.
 RKO: Radio-Keith Orpheum
 SIMPP: Society of Independent Motion Picture Producers
 UIC: Ufficio Italiano dei Cambi
 UNIEF: Unione Nazionale Importazione Esportazione Film
 UNPF: Unione Nazionale Produttori Film

Riferimenti
bibliografici

- ANICA**
1952, *L'attività dell'Anica 1951-1952*, Roma.
- 1953, *L'industria cinematografica italiana 1953*, Roma.
- 1962, *L'industria cinematografica negli anni 1960 e 1961*, Roma.
- Augros, Joël**
1996, *L'argent d'Hollywood*, L'Harmattan, Paris.
- Balio, Tino (ed.)**
1976, *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison; revised edition, 1985.
- Bizzarri, Libero; Solaroli, Libero**
1955, *Quanto costa un film*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 64, 10 agosto.
- 1958, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze.
- Brunetta, Gian Piero**
2009, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari.
- Corsi, Barbara**
2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- di Chio, Federico**
2021, *Denari americani e cinema nell'Italia del secondo dopoguerra. Prime linee di ricerca*, «La Valle dell'Eden», a. XXIII, n. 37, gennaio-giugno.
- 2022a, *Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, «L'Avventura», a. VIII, n. 2, luglio-dicembre.
- 2022b, *Hollywood e il Tevere. Capitali e film di interesse americano in Italia dal 1946 al 1973*, relazione al convegno "Transatlantic Visions. Italian Film Cultures and Modernisms in Post-War America (1949-1972)", Università degli Studi Roma Tre, 11 novembre.
- Ellwood, David; Brunetta, Gian Piero (a cura di)**
1991, *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-60*, La Casa Usher, Firenze.
- Ellwood, David; Kroes, Rob (eds.)**
1994, *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, VU University Press, Amsterdam.
- Farassino, Alberto; Sanguineti, Tatti**
1984, *Lux Film. Esthétique et système d'un studio italien*, Editions du Festival international du film de Locarno, Locarno.
- Gili, Jean; Tassone, Aldo (a cura di)**
1995, *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Il Castoro, Milano.
- Guback, Thomas H.**
1969, *The International Film Industry. Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Bloomington.
- Kindem, Gorham (ed.)**
1982, *The American Movie Industry. The Business of Motion Pictures*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville.
- Mingant, Nolwenn**
2010, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, CNRS, Paris.
- Muscio, Giuliana**
1977, *Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda*, Cleup, Padova.
- Nicoli, Marina**
2017, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, London/New York.

- Nowell-Smith, Geoffrey;
Ricci, Steven (eds.)**
1998, *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity, 1945-1995*, BFI, London.
- Quaglietti, Lorenzo**
1980, *Storia economico politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.
1991, *Ecco i nostri. L'invasione del cinema americano in Italia*, ERI/RAI, Torino.
- Romanelli, Claudia**
2016, *French and Italian Co-productions and the Limits of Transnational Cinema*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 4, n. 1, January.
- [s.n.]
1950, *Verso una più salda collaborazione italo-americana*, «Cinemundus», a. XXIX, n. 5, maggio.
1951a, *Italian Three-to-One Distribution Plan Gets Flat Nix by US Distrib.*, «Variety», 4 aprile.
1951b, *Dall'accordo italo-americano può nascere una situazione nuova per l'industria cinematografica mondiale*, «Cinemundus», a. XXX, n. 5, 30 aprile.
1952, *Rosenfield capo dell'ufficio propaganda e lancio*, «Cinemundus», a. XXXI, n. 3, 16 febbraio.
1954a, *Gli sviluppi economici del mercato italiano e l'incremento della produzione nazionale*, «Cinemundus», a. XXXIII, n. 16, 31 agosto.
1954b, *La produzione italiana*, «Cinemundus», a. XXXIII, n. 16, 31 agosto.
1954c, *Il primo Congresso dell'IFE consacra l'efficienza della vasta organizzazione per la distribuzione del film italiano in USA*, «Cinemundus», a. XXXIII, n. 16, 31 agosto.
1954d, *I mercati mondiali e lo sviluppo del film italiano*, «Cinemundus», a. XXXIII, n. 16, 31 agosto.
- 1954e, *Intercambio ed esportazione dei film*, «Cinemundus», a. XXXIII, n. 16, 31 agosto.
- Small, Pauline**
2017, *Anglo-Italian Co-productions in the 1950s and 1960s. Film Finances, the Prince and Venice*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 37, n. 2, April.
- Solaroli, Libero**
1953, *Il capitale americano nel cinema italiano*, «Rivista del cinema italiano», a. II, n. 3, marzo.
1964, *La vendita della Ferrania*, «AIC - Associazione Italiana Cineoperatori - Bollettino Tecnico», a. XIV, nn. 4-6, aprile-giugno.
- Steinhart, Daniel**
2019, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, University of California Press, Oakland.
- United States Government**
1947, *Hearings Before the Special Committee on Postwar Economic Policy and Planning, Export of Information Media, Both Government and Private, House of Representatives, Seventy-Ninth Congress, First and Second Sessions, Part 9, December 20, 1946*, United States Government Printing Office, Washington.
- Wagstaff, Christoph**
1996, *Il nuovo mercato del cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Wasko, Janet**
1982, *Movies and Money. Financing the American Film Industry*, Ablex, Norwood.