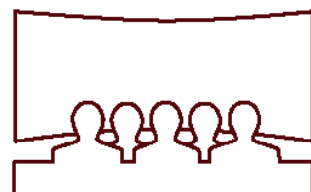


I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

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



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

A CURA DI
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

ANNATA VI
NUMERO 12
luglio-dicembre 2022
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III, emerito)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Laura Busetta (Università degli Studi di Messina), caporedattore
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore
Rossella Catanese (Università degli Studi della Toscana)
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi Roma Tre)
Angelo Desole (Università degli Studi di Milano)
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Udine)
Maria Francesca Piredda (Università degli Studi dell'Insubria)
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:

foto di scena del film *Lo stagionale* (1970-71) di Alvaro Bizzarri, scattata da Otello Bandini

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Publicato da Università degli Studi di Milano

Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
 ALLA RICERCA DEI PUBBLICI DELLA DIASPORA ITALIANA
 Morena La Barba e Mattia Lento
- APPENDICI ALL'INTRODUZIONE
- 23 INTERVISTA A LEONARDO ZANIER, FONDATORE DEI CINECLUB
 DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA
 Morena La Barba e Davide Zenier
- 31 INTERVISTA A BRUNO CANNELLOTTO (1938), EX DIRIGENTE
 DELLA FEDERAZIONE DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA
 E ANIMATORE DI CINECLUB
 Mattia Lento e Manuela Ruggeri
- 37 TRASCRIZIONE DEL SERVIZIO DELLA TRASMISSIONE
 ANTENNE DEL 18 DICEMBRE 1964
 (SRF - SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN)
- 41 UN CINEMA «FUORUSCITO». ESULI ITALIANI IN FRANCIA
 E RICEZIONE DEL NEOREALISMO (1945-1950)
 Enrico Gheller
- 55 «PUTTING ITALY BACK ON THE MAP». DIASPORIC
 CINEMA AUDIENCES IN POST-WAR SYDNEY
 Adrienne Tuart
- 75 «SOPHIA IS THERE. SHE IS GOING TO HELP YOU»
 Antonio Salmeri e Sabine Schrader
-
- 95 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



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



INTRODUZIONE

ALLA RICERCA DEI PUBBLICI DELLA DIASPORA ITALIANA

Morena La Barba (Université de Genève)

Mattia Lento (Universität Zürich)

Il nostro interesse per i pubblici della diaspora italiana nasce a partire da esperienze pluriennali di ricerca sui rapporti tra migrazione italiana e cultura cinematografica in Svizzera¹. La grande disponibilità di fonti storiche ha reso possibile approfondire il tema specifico del pubblico migrante. Nel contesto dei nostri progetti questa prospettiva di ricerca ci è sembrata la più interessante, soprattutto in un'ottica comparativa e transnazionale – secondo la lezione di Donna Gabaccia. Il confronto con indagini in parte simili, relative ad altri contesti cinematografici nazionali, ci ha portato a considerare l'emigrazione italiana in Svizzera come parte di una diaspora globale. In rapporto all'emigrazione italiana, il termine "diaspora" per Donna Gabaccia ha infatti un valore euristico, poiché permette di focalizzare l'attenzione sulla circolarità del processo migratorio, sul suo carattere globale e transnazionale, sull'influenza che esso ha avuto sulla cultura e le identità umane e sull'evoluzione delle collettività².

La nostra proposta per la rivista «Schermi» si apre quindi alla possibilità di considerare la diaspora dei pubblici di origine italiana nel mondo, conoscere nuovi contesti e nuove prospettive di ricerca sull'argomento, ampliare ulteriormente le possibilità di comparazione tra aree regionali, nazionali o transnazionali e valutare nuove metodologie di ricerca dei rapporti tra migrazione, diaspora e media.

¹ Morena La Barba ha cominciato a interessarsi ai rapporti tra cinema e migrazione italiana a partire dal 1998 e nel 2016 ha portato a termine un dottorato di ricerca in Sociologia dal titolo *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*. Mattia Lento si è occupato sistematicamente dei rapporti tra cinema svizzero e migrazione italiana a partire dal 2015, quando ha iniziato il suo progetto di ricerca postdoc intitolato *Swiss Cinema, Italian Diaspora and Politics in a Transnational Perspective*, Programma *Postdoc Mobility* del Fondo nazionale svizzero per la Ricerca scientifica (2015-2018) svolto presso le università di Oxford, Westminster, Innsbruck e Losanna.

² Cfr. Gabaccia, 2003.

I. L'ESPERIENZA SPETTATORIALE MIGRANTE AL CENTRO DELLA SCENA

L'interesse per i pubblici o per le audience è sempre stato parte integrante del discorso legato ai media. Fin dalla sua nascita, il medium di massa è stato accompagnato da formazioni discorsive, molto eterogenee tra loro, dedicate alla sua stessa fruizione. Nell'ambito dei *media studies*, lo studio dei pubblici si è però affermato, consolidato e istituzionalizzato soltanto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, grazie soprattutto alla svolta costituita dagli studi culturali. A partire dai lavori di Stuart Hall, la teoria dei media ha cominciato a interessarsi sistematicamente alle risposte dei pubblici, considerando questi ultimi come parte attiva e centrale del processo di comunicazione mediale. Il passaggio che porta dalla centralità del testo a quella dello scambio tra medium e pubblico si è rafforzato ulteriormente negli anni successivi grazie all'apporto di metodologie differenti e specifiche³. Negli ultimi due decenni, lo studio dei pubblici e della ricezione è divenuto un campo disciplinare ancora più variegato e ha acquisito un'importanza notevole in ambito accademico. Si è costituito infatti come un ambito di ricerca istituzionalizzato, che coinvolge nello stesso tempo differenti discipline⁴.

Anche in Italia si è assistito a una grande fioritura di studi e di progetti che hanno fatto luce sui comportamenti dei pubblici della penisola in epoche diverse. Molte di queste ricerche partono dal presupposto che i singoli media non possano più essere studiati come compartimenti stagni e non possano che essere messi in relazione con dinamiche storico-culturali specifiche⁵. La maggior parte di questi lavori ha prestato attenzione soprattutto ai pubblici presenti sul territorio italiano⁶, mentre i pubblici italiani attivi al di fuori dei confini della Penisola sono stati, fino a pochi anni fa, piuttosto trascurati. Questi hanno pagato forse il ritardo nell'affrontare in modo sistematico il fenomeno della grande emigrazione italiana nel suo complesso. La varietà di studi all'inizio del nuovo millennio, in questo settore di ricerca, ha portato a considerare l'emigrazione italiana e la rispettiva discendenza anche in rapporto a fenomeni culturali di diverso tipo⁷. Ancora pochi invece, a nostro modo di vedere, sono gli studi che si sono occupati della fruizione dei media nel contesto della diaspora. Tuttavia, le ricerche effettuate soprattutto in campo cinematografico hanno aperto prospettive interessanti dal punto di vista storico, teorico e metodologico, suggerendoci di proseguire in questa direzione.

³ Nei contesti accademici in cui gli studi culturali non sono riusciti subito ad attecchire, ad esempio in Francia, altre metodologie, e persino altre discipline, si sono rivelate comunque capaci di spostare l'attenzione dalla dimensione del testo a quella della fruizione, la sociologia in primis, con gli scritti di Edgard Morin (1956 e 1957) e Pierre Sorlin (1977 e 1992).

Per un'introduzione ai vari approcci per lo studio dei pubblici in sociologia si rimanda a Esquenazi, 2003; Ethis, 2005; Sorlin, 2015. Per la Svizzera, cfr. Moeschler, 2006.

⁴ Per un'introduzione relativa alla complessità dei *media reception studies* rimandiamo a Steiger, 2005.

⁵ Fanchi; Garofalo, 2018.

⁶ Tra i vari studi dedicati ai pubblici italiani segnaliamo il progetto *Italian Cinema Audiences* della Oxford Brookes University (<https://italiancinemaaudiences.org>).

⁷ Per la letteratura in ambito migratorio ricordiamo Franzina, 1996; Scaffai; Valsangiacomo, 2018.

Gli studi di Giorgio Bertellini, sulla scorta delle ricerche di Giuliana Muscio sugli scambi cinematografici tra Italia e USA⁸, sono tra i più importanti in questo settore. Bertellini si è concentrato in particolare sulla minoranza italiana di New York, assidua frequentatrice di sale cinematografiche a inizio Novecento, e sull'offerta cinematografica a essa destinata, nonché sul contributo del cinema al processo di costruzione dell'identità nazionale italiana della comunità migrante newyorkese. Attraverso la sua ricerca lo studioso ha dimostrato, contraddicendo molte tesi storiografiche egemoni fino a qualche anno prima, come l'offerta cinematografica destinata al pubblico italiano di New York d'inizio Novecento rispondesse a criteri culturali specifici. Il cinema delle origini, secondo Bertellini, non era soltanto uno strumento di negoziazione tra masse e modernità urbana, ma rispondeva anche ad altri bisogni⁹. Ricerche simili sono state condotte anche da Pierluigi Ercole, che si è occupato del pubblico del distretto londinese di Clerkenwell, la Little Italy londinese, in rapporto soprattutto al cinema popolare e a quello di propaganda¹⁰. In contesto anglosassone è da segnalare anche lo studio di Margherita Sprio, studiosa italiana di seconda generazione cresciuta in Inghilterra, che ha affrontato il rapporto tra cinema e pubblico migrante italiano avvalendosi di testimonianze orali, spostando di qualche decennio in avanti il suo campo d'indagine rispetto a Bertellini ed Ercole. Attraverso interviste in profondità a migranti del Meridione e ai loro figli, Sprio ha ricostruito la parabola dell'emigrazione italiana nell'Inghilterra industriale a partire dagli anni Cinquanta analizzando l'influenza del cinema, e in particolare del melodramma popolare, nel processo di rinegoziazione dell'identità italiana dei migranti provenienti dalla Penisola¹¹.

In ambito francofono, le ricerche di Fabrice Montebello e Jean-Marc Leveratto¹² hanno dimostrato quanto lo studio del consumo cinematografico possa rivelare alcuni tratti peculiari delle comunità italiane emigrate. Gli studi partono da un approccio socio-storico e si concentrano su una macroregione siderurgica, la Lorena, dove è presente un insediamento italiano risalente alla fine dell'Ottocento, che è stato terreno di ricerca ampiamente esplorato da precedenti studi storici, Noiriel su tutti¹³, da cui è emerso come l'attivismo italiano del movimento operaio avesse rappresentato un forte stimolo dei processi emancipazione e di integrazione, rispetto alla formazione culturale.

A partire da queste ricerche sul campo, Montebello e Leveratto si sono inoltrati anche nei territori della teoria, offrendo riflessioni dedicate al rapporto tra cinefilia e cultura popolare – con una forte critica nei confronti del canone plasmato a partire dallo sguardo elitario e intellettuale dell'*intelligenza* parigina – al consumo cinematografico come esperienza sensoriale, al concetto di qualità cinematografica. Il consumo dei ceti operai studiati dai due ricercatori non è soltanto lontano da quello della cinefilia, ma è anzi un consumo fortemente

⁸ Giuliana Muscio ha studiato in particolare gli scambi cinematografici intercorsi tra Italia e Stati Uniti. Tra le molte pubblicazioni rimandiamo a Muscio 2004.

⁹ Bertellini, 1999 e 2009.

¹⁰ Ercole, 2007 e 2011.

¹¹ Sprio, 2013.

¹² Si veda la pionieristica e monumentale tesi di Montebello del 1997 e Montebello, 2003; Leveratto, 2010; Leveratto; Jullier, 2010; Leveratto; Montebello, 2010.

¹³ Gérard Noiriel pubblicherà nel 1984 i risultati della sua tesi di dottorato (Noiriel, 1984).

orientato al piacere più che all'educazione spirituale o alla formazione di una coscienza di classe, secondo i dettami di matrice rispettivamente cattolica e comunista¹⁴.

Durante lo scorso secolo, l'assenza di una mediazione rispetto al consumo cinematografico da parte di organizzazioni della società civile in ambito diasporico ha orientato il pubblico migrante italiano verso una produzione cinematografica di stampo fortemente popolare. Nel cinema, gli italiani e le italiane all'estero hanno cercato anche il puro e semplice intrattenimento, svago, fuga dalla realtà, come era naturale che fosse. Il cinema popolare è quello che ha saputo rispondere al meglio ai bisogni di comunità spesso traumatizzate dall'esperienza della migrazione. Come abbiamo visto, ad esempio con Margherita Sprio, è il melodramma, in particolare quello di Matarazzo, a fornire negli anni Cinquanta alla comunità italiana in Inghilterra un senso di appartenenza al contesto di accoglienza piuttosto ostile della società inglese¹⁵.

Le comunità di origini italiane hanno avuto una predilezione verso il popolare e hanno onorato specifici pantheon divistici. Il favore goduto dal melodramma di Matarazzo, infatti, fa il paio con la grande popolarità di Amedeo Nazzari tra il pubblico migrante italiano in Inghilterra. Sempre Giorgio Bertellini ha analizzato in profondità i rapporti tra la star Rodolfo Valentino e le comunità italoamericane, che hanno contribuito all'enorme successo dell'attore di origini italiane negli Stati Uniti¹⁶. Anche Valerio Coladonato è tornato a più riprese sui rapporti tra comunità italiana di Francia e divismo negli anni Cinquanta e anni Sessanta, facendo emergere, ad esempio, la polisemia di una star come Lino Ventura, capace di farsi amare dal pubblico italiano, ma anche di riscuotere i favori della società d'accoglienza. L'immagine "eccessiva" di Ventura, con il suo fisico da lottatore, simbolo della forza della classe lavoratrice italiana di Francia, è negli anni Cinquanta messa al servizio della causa francese¹⁷. In Francia, il cinema italiano del secondo dopoguerra ha contribuito a costruire un'immagine positiva delle persone di origine italiana, anche per le seconde generazioni della classe operaia tanto bistrattata in passato. Sono state in particolare le star femminili, secondo Montebello e Leveratto¹⁸, ad aver contribuito non poco a riabilitare l'immagine di una migrazione italiana di origini operaie che aveva conosciuto la xenofobia ed eventi storici traumatici come il massacro di Aigues-Mortes nel 1893¹⁹. Le star italiane, nel contesto della diaspora italiana di molti paesi, hanno potuto restituire una sensazione di prossimità con la madrepatria, hanno potuto fare da ponte tra la società d'accoglienza e le comunità italiane e sono state un terreno prediletto di negoziazione di identità individuali e collettive. Spesso hanno saputo rispondere meglio rispetto alle star del cinema della società ospitante alle aspettative del pubblico italiano in termini di identità di genere.

¹⁴ Montebello, 1997 e 2003; Leveratto, 2010; Leveratto; Jullier, 2010; Leveratto; Montebello, 2010.

¹⁵ Sprio, 2013.

¹⁶ Bertellini, 2005.

¹⁷ Coladonato, 2018.

¹⁸ Montebello, 1997; Leveratto, 2010.

¹⁹ Noiriël, 2010.

Il pubblico migrante italiano non ha soltanto privilegiato determinate star ma ha anche influenzato l'offerta cinematografica all'estero²⁰. In Francia, ad esempio, il cinema italiano del dopoguerra, che ha invaso le sale francesi negli anni Cinquanta e Sessanta, ha trasformato Cinecittà nell'alternativa a Hollywood. Nella Lorena studiata da Montebello e Leveratto, i film scelti dai programmatori delle sale commerciali rispondevano ai bisogni del pubblico locale. Le star italiane quali Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Sophia Loren, Silvana Mangano, doppiate in francese, hanno invaso gli schermi producendo e riproducendo nei film l'immaginario degli e sugli italiani. Diverse sono anche le coproduzioni franco-italiane, come la saga di Don Camillo e Peppone, in cui si cimentarono diversi registi francesi e italiani. Nel contesto della Lorena, complice l'ascesa sociale della comunità italiana locale, nascerà a metà degli anni Settanta un importante festival del cinema italiano. Le seconde generazioni italiane, con origini operaie, ritrovandosi regolarmente nella locale Maison des Jeunes et de la Culture per coltivare la passione del cinema e della fotografia, fonderanno nel 1976 il festival cinematografico di Villerupt che segnerà il definitivo riscatto di una comunità a lungo discriminata²¹.

II . IL CASO SVIZZERO

Il contesto svizzero costituisce un terreno d'indagine privilegiato per studiare i rapporti tra emigrazione italiana e media, in particolare tra emigrazione e cultura cinematografica. In Svizzera, in particolare nel secondo Novecento, l'emigrazione italiana ha giocato un ruolo di primo piano nella società. Per alcuni decenni dello scorso secolo, la presenza italiana in Svizzera, davvero massiccia se pensiamo alle dimensioni del Paese e della sua popolazione, è stata uno degli argomenti più dibattuti dell'agenda politica elvetica²². Il cinema svizzero, a partire dagli anni Sessanta, ha cominciato a guardare al fenomeno dell'emigrazione italiana con regolarità e in varie forme. Nello stesso tempo, l'emigrazione italiana ha saputo costruire una rete molto solida di strutture associative che ancora oggi sono presenti, seppur ridimensionate o con altri scopi rispetto a qualche tempo fa, nel contesto sociale elvetico. Alcune di queste strutture hanno giocato un ruolo importante anche in campo cinematografico.

Studiando i rapporti tra emigrazione italiana e cultura cinematografica in Svizzera ci siamo confrontati soprattutto con studi dedicati alla rappresentazione del fenomeno migratorio italiano nel cinema svizzero²³. Il tema del pubblico italiano in Svizzera risultava, se non assente, quantomeno ancillare. Se si considera il tema della migrazione italiana come pubblico, ci si accorge della sua influenza profonda sulla cultura cinematografica elvetica nel suo complesso. Troviamo

²⁰ È da segnalare la grande attenzione della ricerca in ambito italiano nei confronti della circolazione del cinema italiano al di fuori dei confini nazionali. Su questo tema cfr. Scaglioni, 2020. Il fenomeno dell'emigrazione italiana ha contribuito in determinati momenti storici e contesti geografici al successo del cinema italiano all'estero.

²¹ Sul festival di Villerupt, oltre ai contributi di Montebello e Leveratto, si vedano La Barba, 2000; Sacchelli 2006; Fatichenti 2011; Galloro, 2014.

²² Per una storia dell'emigrazione italiana in Svizzera cfr. La Barba et al., 2013; Ricciardi, 2018; Barcella, 2018.

²³ Per un'introduzione dedicata ai rapporti tra cinema svizzero e migrazione italiana e la relativa bibliografia cfr. Dell'Ambrogio, 2004 e Rudolph, 2013.

tracce del pubblico migrante italiano in Svizzera sin dalle origini del cinema. Le prime sale cinematografiche della Svizzera tedesca e francese, infatti, offrivano una programmazione adatta a un pubblico italofono. L'associazionismo migrante, inoltre, si è mostrato fin da subito interessato al mezzo cinematografico, soprattutto per scopi propagandistici prima e durante il Fascismo, come rilevano gli studi pionieristici di Gianni Haver²⁴.

La presenza del pubblico italiano ha lasciato molte tracce tra le fonti soprattutto a partire dal secondo dopoguerra. L'esperienza dei circoli del cinema della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera (FCLIS) ha inciso fortemente nel contesto cinematografico elvetico, ed è straordinaria anche dal punto di vista numerico. Sorti nella Confederazione tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, questi cineclub non sono stati soltanto un importante esempio di autogestione migrante della programmazione e del consumo cinematografico, ma in breve tempo sono diventati spazi di educazione popolare piuttosto influenti.

Come hanno dimostrato le ricerche di Morena La Barba²⁵, all'inizio degli anni Sessanta i dirigenti della Federazione delle Colonie libere, associazione che raccoglieva buona parte dello spettro antifascista dell'emigrazione italiana, hanno avvertito l'esigenza di operare in maniera più incisiva anche a livello culturale. Il cinema è diventato uno degli strumenti principali per "fare cultura" da destinare ai lavoratori e alle lavoratrici provenienti dal Meridione d'Italia, e non solo, con livelli d'istruzione a volte molto bassi. Le proiezioni erano rivolte principalmente al mondo associativo e accolte in strutture culturali cittadine come le case del popolo, i teatri alternativi, i circoli culturali, e anche le sale dei ristoranti. Le proiezioni erano considerate un mezzo per partecipare alla vita culturale e collaborare con la popolazione svizzera. Il pubblico presente alle singole proiezioni e alle rassegne cinematografiche era eterogeneo, interclassista. Ciò ha contribuito a cambiare l'immagine dell'emigrazione: non solo manodopera reclutata da un mercato del lavoro in continua espansione, e stigmatizzata dai movimenti xenofobi dell'epoca, ma attori e attrici culturali, portatori di culture altre, alternative, in stretta relazione con le fasce della popolazione svizzera impegnate nelle lotte di emancipazione: giovani, studenti, donne, artisti, operai e operaie²⁶.

Il circuito di cineclub è nato e si è sviluppato anche grazie alla visione strategica, alle competenze comunicative di attori e attrici di primo piano della diaspora che hanno saputo lavorare su un fronte transnazionale sfruttando sia l'appoggio di istituzioni culturali e mutualistiche italiane sia le risorse e le reti presenti sul territorio svizzero, come la Federazione svizzera dei circoli del cinema, la Cinémathèque suisse, le strutture sindacali²⁷. Un esempio significativo è stato quello di Leonardo Zanier, responsabile culturale prima e presidente poi delle FCLIS.

²⁴ Haver, 2000; Haver; Kromer, 1995 e 1996.

²⁵ La Barba, 2009, 2013a, 2016, 2018.

²⁶ La Barba, 2015 e 2018.

²⁷ La Barba, 2013a; Lento, 2021.

Grazie al decisivo sostegno di istituzioni italiane importanti, come la Società Umanitaria e prima ancora l'ARCI, si sono creati i presupposti per l'avvio delle attività cinematografiche della FCLIS. In questi contesti cinematografici così peculiari hanno preso forma una sfera pubblica cinematografica alternativa a quella dominante nella società ospitante, in cui sono circolati prodotti culturali differenti rispetto ai circuiti tradizionali e in cui è stato possibile dibattere la condizione sociale degli italiani e delle italiane in Svizzera.

I cineclub hanno fornito anche l'occasione per teorizzare il pubblico subalterno da una prospettiva marxista fortemente militante. Filippo Maria De Sanctis, docente di pedagogia all'Università di Firenze e critico cinematografico molto attivo, a lungo presidente della FICC, ha dato un forte contributo alla nascita e al rafforzamento dei cineclub e della loro offerta cinematografica²⁸.

La formazione degli animatori di cineclub ha rappresentato un momento fondamentale della formazione dei pubblici proprio grazie al contributo fondamentale della Società Umanitaria, e di Filippo Maria De Sanctis in primis. Secondo metodologie precise di conduzione della discussione, venivano formati animatori e animatrici cinematografiche in grado di analizzare collettivamente i film, "smontare il loro meccanismo" manipolatorio, relativizzare la "verità" degli autori. I gruppi di spettatori che partecipavano alle proiezioni dei cineclub non si organizzavano solo per vedere film diversi, fuori dal circuito commerciale. La discussione che seguiva la proiezione doveva permettere l'espressione della soggettività degli spettatori e delle spettatrici. Si imparava a discutere affrontando collettivamente i problemi e cercando soluzioni comuni mediante un'esperienza di condivisione anche con "gli amici svizzeri"²⁹.

Nel 1970, il movimento dei Cineclub arrivò a dotarsi perfino di una cineteca, la Cineteca Pollitzer, composta da una cinquantina di titoli, che diventò un circuito alternativo di distribuzione di film in 16 mm della cinematografia italiana, internazionale, e di alcune produzioni svizzere sui temi inerenti alla migrazione italiana. Il catalogo della Cineteca, *I cineclub degli emigrati in Svizzera*, pubblicato nel 1976, conteneva informazioni sul perché creare un circolo del cinema, su come analizzare un film nelle discussioni di gruppo, forniva schede per film a soggetto e documentari, e avanzava proposte di programmazione per cicli tematici che mettevano in risalto la "cultura cinematografica" promossa dal movimento dei cineclub, una cultura molto vicina alle rivendicazioni e ai dibattiti interni al movimento delle Colonie libere italiane³⁰.

Altra peculiarità dell'esperienza dei cineclub delle Colonie libere e dei corsi di formazione per animatori e animatrici cinematografiche è stata l'aver contribuito alla nascita di un autore, Alvaro Bizzarri, che da spettatore, e poi

²⁸ Lento, 2018a.

²⁹ Rimandiamo alla trascrizione delle interviste a Leonardo Zanier, responsabile culturale della Federazione delle Colonie libere italiane e fondatore del movimento dei cineclub, e Bruno Cannellotto animatore e attivo militante del cineclub di Zurigo, riportate in appendice a questa introduzione.

³⁰ I capitoli della dispensa sono suddivisi per temi: emigrazione; problemi e lotte dei lavoratori; la mafia, la violenza, il banditismo; fascismo e antifascismo, Resistenza e lotta partigiana in Italia e negli altri Paesi; movimenti di liberazione contro il neocolonialismo e l'imperialismo; Neorealismo italiano; la condizione della donna; il Mezzogiorno; la condizione umana nella famiglia e nella società; i problemi dei giovani; i classici russi; l'uomo e la natura; film musicali; cinema cecoslovacco; Vittorio De Sica; Pietro Germi; Joris Ivens; Alvaro Bizzarri.

animatore del cineclub della Colonia della sua città di residenza, è diventato infine autore. Le sue prime due opere, *Il treno del Sud* (1970) e *Lo stagionale* (1971/1973), porteranno il marchio della Colonia libera italiana di Bienne e saranno prodotte con la collaborazione di vari animatori e spettatori del cineclub³¹. Oltre alla necessità e alle qualità espressive e creative, il cinema di Bizzarri aveva l'intento di creare uno strumento di presa di coscienza per gli operai che vivevano condizioni di disagio, al limite della violazione dei diritti umani, soprattutto i lavoratori stagionali. Bizzarri filmava gli operai attori per restituire loro un'immagine speculare che li potesse indurre a organizzarsi e combattere contro le ingiustizie e per l'affermazione dei diritti. Proiettati nelle baracche degli stagionali, i lavoratori proveranno un certo disagio di fronte allo specchio della loro condizione rappresentata nei film. I film di Bizzarri accompagneranno per decenni le campagne contro le iniziative xenofobe verso i migranti, in particolare gli italiani, ma il pubblico sarà quello delle organizzazioni svizzere di solidarietà, delle Chiese protestanti, di militanti sindacali, studenti, intellettuali e critici impegnati nella difesa di un cinema politico, militante, vicino alle preoccupazioni e agli stilemi del neorealismo³².

I cineclub italiani in Svizzera sono stati uno straordinario episodio di autodeterminazione della classe lavoratrice in ambito culturale. Il movimento dell'emigrazione italiana in Svizzera è riuscito a scrivere una pagina fondamentale di storia della cultura cinematografica elvetica in un contesto difficile, chiuso e xenofobo, attraverso l'appoggio materiale, professionale e politico di personalità e istituzioni italiane e svizzere, sapientemente sollecitato dagli stessi uomini e donne di questo movimento.

Se la presenza in Italia di organizzazioni sensibili al tema dell'educazione degli italiani all'estero, e la vicinanza della Svizzera all'Italia, hanno favorito la nascita dei cineclub, la presenza ticinese, la minoranza di lingua italiana autoctona sul territorio svizzero, ha fatto fiorire altre attività cinematografiche a favore dell'emigrazione italiana. La stessa Chiesa cattolica si è spesa per favorire il contatto tra il cinema e l'emigrazione italiana in Svizzera. Prova ne è il fondo ACER della Cinémathèque suisse, che conserva oltre 500 lungometraggi, prodotti tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, appartenenti alla parrocchia di Mendrisio, cittadina a sud del Ticino. Durante la 64ª edizione del Festival Internazionale del Film di Locarno, nel 2011, la parrocchia ha donato la sua collezione di pellicole in 16 mm, insieme a un migliaio di manifesti e ad altri documenti storici. Queste pellicole, soprattutto classici del cinema statunitense, italiano e francese, sono state proiettate nel secolo scorso in Ticino, e prestate negli anni anche alle Missioni cattoliche sparse in tutta la Svizzera che organizzavano regolarmente proiezioni o gestivano sale cinematografiche per migranti. I film del catalogo sono in molti casi connotati religiosamente ma non manca, ovviamente, il cinema popolare d'intrattenimento e nemmeno quello d'autore³³.

³¹ I film sono contenuti nel cofanetto DVD *Accolti a braccia chiuse*, pubblicato nel 2009 (La Barba; Mayenfisch, 2009).

³² La Barba, 2009 e 2013b.

³³ Su questo fondo rimandiamo all'articolo di Nicole della Pietra *De la cave de la paroisse à la Cinémathèque suisse* pubblicato sul sito «Swissinfo.ch» il 13 agosto 2011: www.swissinfo.ch/fre/culture/de-la-cave-de-la-paroisse-%C3%A0-la-cin%C3%A9math%C3%A8que-suisse/30891956 (ultimo accesso 30 dicembre 2022).

I pubblici di cui abbiamo parlato finora erano dunque organizzati attorno a realtà diasporiche molto attive nella seconda metà del Novecento, come l'associazionismo antifascista, a forte egemonia comunista, e la Chiesa cattolica, che svolgevano un intenso ruolo di mediazione tra l'offerta cinematografica e la popolazione di lingua italiana in Svizzera.

Poco o niente è stato scritto, invece, sul consumo di cinema all'interno dei normali circuiti delle sale cinematografiche commerciali³⁴ in relazione allo stesso periodo di riferimento. Alcuni articoli della stampa italiana in Svizzera dell'epoca, i materiali d'accompagnamento alle attività dei cineclub delle CLI, le pagine dei quotidiani elvetici dedicate alla programmazione cinematografica e testimonianze orali ci fanno però intuire che gli italiani in Svizzera frequentassero assiduamente le sale. Leonardo Zanier, uno dei principali promotori del movimento dei cineclub delle CLI, nel gennaio 1969 sulla rivista «Emigrazione Italiana» – organo ufficiale della FCLIS – scriveva che «il 70% degli spettatori nei cinema svizzeri sono italiani. Questa statistica dà la misura della realtà»³⁵. Gli esercizi di alcune città elvetiche, anche al di fuori della Svizzera italiana, offrivano infatti programmazioni in lingua italiana, ovvero destinate a un pubblico migrante. Non si trattava di un fenomeno di nicchia, come a inizio Novecento, ma di una risposta degli esercenti elveticchi alla crisi che aveva colpito le sale cinematografiche intorno agli anni Sessanta. La diffusione della televisione e delle automobili aveva contribuito ad allontanare il pubblico svizzero dalle sale, mettendo a repentaglio l'esistenza stessa di molti esercizi. In un servizio della televisione svizzera di lingua tedesca DRS, datato 18 dicembre 1964, si parlava proprio del consumo cinematografico dei migranti italiani nella città di Zurigo³⁶. Tre esercenti di sale cinematografiche davanti all'obbiettivo della telecamera dichiaravano senza mezzi termini di sopravvivere grazie ai cosiddetti *Gastarbeiter*, termine che designava le persone straniere come "lavoratori ospiti". Uno di loro, proprietario del Kino Roland, situato in quello che una volta era il quartiere operaio a forte presenza italiana, dichiarava di organizzare proiezioni dedicate agli italiani da almeno 10 o 15 anni. Quella che il commentatore del servizio chiamava "l'invasione degli italiani", assecondando un sentimento diffuso all'epoca, per gli esercenti zurighesi era in realtà una manna dal cielo. Nel servizio si parlava anche del consumo cinematografico medio: al pubblico svizzero veniva attribuita una frequentazione delle sale molto poco assidua, inferiore alle 7 volte annue, mentre la partecipazione italiana alle proiezioni cinematografiche sale a 15 volte annue. Un altro esercente parlava addirittura di una frequentazione media delle sale di due volte alla settimana da parte del pubblico italiano, tendente a ridursi drasticamente sia a ridosso sia durante le festività natalizie, periodo tradizionale di rientro in patria per molti emigrati, causando perdite considerevoli per gli esercizi³⁷. Ovviamente si tratta di stime, ma questa fonte ci fa capire che il consumo cinematografico italiano in Svizzera

³⁴ Cfr. Guerini, 2019 e 2020.

³⁵ Zanier, 1969.

³⁶ Si tratta di un servizio del giornalista Egon Becker conservato negli archivi digitali della SRF, attuale denominazione del servizio pubblico di lingua tedesca, catalogato con il titolo *Kinogewerbe*. Per maggiori informazioni e una trascrizione integrale di questa fonte rimandiamo ai documenti in appendice a questa introduzione.

³⁷ L'esercente parla di un calo del 30% del pubblico da attribuire al fatto che gli italiani, in partenza per le ferie, disertano il cinema nei giorni precedenti al Natale.

negli anni Sessanta era fondamentale per tenere in piedi molte sale. Nel servizio vediamo anche numerose locandine che ci mostrano un'offerta fortemente orientata verso commedie, peplum, film storici, horror. Si tratta di film di genere molto in voga tra il pubblico italiano, e non solo di quello che gravitava intorno a Zurigo: Martin Girod, per anni alla guida del Filmpodium di Zurigo, un cinema d'essai che offre da anni una programmazione cinematografica con film di tutte le epoche, ci ha più volte raccontato delle sue "scorribande" all'interno di sale cinematografiche basilesi destinate al pubblico migrante italiano durante gli anni Settanta. Per Martin Girod, cinefilo nato e cresciuto a Basilea, la scoperta del cinema popolare e di genere è stata favorita proprio dalla presenza italiana in Svizzera³⁸.

Un ultimo aspetto che vogliamo menzionare rispetto al pubblico migrante italiano in Svizzera è legato al genere. L'immaginario legato alla storia della migrazione novecentesca in Svizzera è stato fortemente dominato da figure maschili, eppure la ricerca storica degli ultimi anni ci dice che le donne emigrate in Svizzera, durante tutto il Novecento, sono state una parte importante e tutt'altro che passiva del movimento migratorio proveniente soprattutto dal Sud dell'Europa³⁹. Queste donne non erano soltanto mogli al seguito dei propri mariti, ma spesso persone intraprendenti che espatriavano da sole in cerca di lavoro. Quando parliamo di pubblico migrante non possiamo non tenerle in considerazione. Le fonti storiche spesso fanno genericamente riferimento a un pubblico migrante maschile, tuttavia esistono delle eccezioni. La documenton *Il valore della donna è il suo silenzio* (1980) della regista svizzera Gertrude Pinkus, uno dei pochi film svizzeri a tematizzare la presenza delle donne migranti durante i "Trenta gloriosi", è riuscito a raggiungere, grazie anche all'impegno in prima persona di Gertrude Pinkus, un pubblico di donne italiane emigrate in Europa. Mattia Lento e Margrit Tröhler hanno analizzato la circolazione e ricezione del film tra le comunità italiane in Svizzera all'inizio degli anni Ottanta⁴⁰. Il film della Pinkus racconta le vicende di una donna lucana emigrata a Francoforte, del suo disagio di fronte a una condizione caratterizzata da discriminazioni multiple. Accolto con entusiasmo negli ambienti di sinistra e cattolici della diaspora italiana, suscitò dibattiti molto accesi tra le donne presenti durante le proiezioni. Alla fine di una di queste, Gertrud Pinkus decise addirittura di riprendere la discussione e di aggiungere il girato alle copie destinate a quei contesti in cui non era possibile il dibattito, come le sale cinematografiche. Di questo girato esiste una trascrizione, conservata alla Cineteca nazionale svizzera⁴¹, che mostra come il film riesca efficacemente a far parlare le lavoratrici italiane della propria esperienza di emigrazione, dei problemi legati al lavoro, alla coppia, alla genitorialità, al lavoro non retribuito,

³⁸ Testimonianza orale rilasciata da Martin Girod a Mattia Lento durante l'edizione 2021 del Locarno Film Festival. In seguito confermata da uno scambio epistolare avvenuto tramite e-mail il 19 gennaio 2023.

³⁹ Per una bibliografia introduttiva sulla storia delle donne italiane in Svizzera si rimanda a Castro Mallamaci, 2022.

⁴⁰ Lento, 2018b; Tröhler, 2021.

⁴¹ I materiali si trovano presso la Dokumentationsstelle di Zurigo, sede distaccata della Cinémathèque suisse, fondo CH CS CSZ 011, Gertrud Pinkus, film dossier 13036.

della discriminazione di genere interrelata con quella di classe e di origine. Riassumendo e schematizzando, possiamo dire che nella Svizzera del secondo dopoguerra, in particolare tra anni Sessanta e Settanta, si era di fronte almeno a tre tipologie di cultura cinematografica diasporica. Abbiamo i cineclub delle Colonie libere italiane, gestiti dalle personalità più attive e capaci in seno alla diaspora, talora da vere e proprie figure di intellettuali, che privilegiavano il film d'autore, impegnato socialmente e politicamente; i cineclub erano strutturati attorno a un circuito di distribuzione e a una cineteca molto attiva nell'attivazione di corsi formativi per l'animazione cinematografica, di rassegne tematiche, fino ad arrivare anche alla produzione cinematografica. Secondariamente c'erano le attività cinematografiche legate alla presenza della Chiesa cattolica in ambito migrante, attente al risvolto morale della fruizione cinematografica attraverso oculate scelte di programmazione e attività sistematiche di censura. Infine, una cultura cinematografica orientata al prodotto commerciale, al cinema di genere, offerto dal circuito delle sale cittadine, senza organizzazioni di sorta a interporsi tra il pubblico migrante e la programmazione.

III. DIVISMO, MEMORIA E CRITICA

I saggi presenti in questo numero s'inseriscono nel dibattito sul pubblico cinematografico italiano della diaspora. Il testo di Sabine Schrader e Antonio Salmeri ci fornisce un ulteriore contributo relativo al rapporto tra il divismo italiano e il pubblico di origine italiana nel mondo, prendendo in considerazione una tipologia di fonte piuttosto inusuale, ovvero il documentario Netflix intitolato *What Would Sophia Loren Do?* (2021) di Ross Kauffman. Quest'opera prende le mosse dalle memorie di spettatrice di Nancy Kulik, donna italo-americana che ha amato, e ama tuttora, un'icona del cinema italiano del Novecento, ovvero Sophia Loren. Come abbiamo osservato per altri contesti, le star italiane hanno contribuito a mantenere un legame emotivo con l'Italia in seno all'emigrazione. Schrader e Salmeri spostano l'attenzione sulle persone di origine italiana nate all'estero, ovvero sulle cosiddette seconde generazioni. Per Nancy Kulik, che non ha mai vissuto in Italia, Sophia Loren è comunque sempre stata un punto di riferimento per decisioni importanti legate al suo quotidiano. *What Would Sophia Loren Do?* si dimostra una fonte preziosa per esplorare frammenti dell'immaginario diasporico di una spettatrice italoamericana a confronto con la personalità divistica della Loren. Nelle memorie di Nancy Kulik, l'attrice partenopea si è dimostrata capace di attivare meccanismi proiettivi e di identificazione molto più profondi rispetto ad altre star del cinema hollywoodiano dell'epoca classica. Questo perché Sophia Loren, grazie anche a sapienti strategie di costruzione dell'immagine divistica dentro e fuori lo schermo, è riuscita perfettamente a fare da ponte tra la cultura italiana e quella statunitense. È lei la star che meglio di altre ha aderito al *migrant gaze* o all'*Italian-american gaze* di Nancy Kulik.

Nel suo saggio, Adrienne Tuart esamina l'accoglienza del cinema italiano e delle sue star tra gli italiani stabilitisi a Sydney nel periodo del secondo dopoguerra, fino agli inizi degli anni Sessanta, attraverso l'uso di fonti orali e fonti documentarie – stampa locale ma anche critica di settore. Come gli altri studi, l'articolo rileva l'importanza che il cinema italiano ebbe nel mantenere un senso di appartenenza nazionale e nel creare un nuovo rapporto con l'Australia. La popolarità del cinema italiano rimise al centro della scena un orgoglio di appartenenza nazionale minato da tensioni culturali, razziali, religiose ed economiche in un Paese, l'Australia, meta nel secondo dopoguerra di importanti flussi migratori che riaccessero sentimenti xenofobi. Il cinema diventò uno strumento di difesa contro la politica australiana del dopoguerra, che privilegiava la cultura, la lingua e l'identità anglo-australiana e pretendeva che gli emigrati italiani si adeguassero allo standard culturale australiano.

Tra le comunità italiane di Sydney, luogo d'osservazione dello studio di Tuart, il neorealismo della fine degli anni Quaranta non riuscì a fare presa. I film neorealisti non furono ben accolti dagli spettatori immigrati in quanto le immagini di un Paese miserabile, quello che avevano lasciato, risultavano insopportabili, riaprendo ferite rimosse perché troppo recenti. Mentre nel circuito cinematografico cittadino i film italiani sfidavano il cinema hollywoodiano, l'atteggiamento degli spettatori e delle spettatrici italiane emigrate si dimostrava in aperto contrasto con la critica che inneggiava al capolavoro per film come *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini.

Tra i temi evocati dalla memoria degli spettatori incontriamo, oltre al rifiuto delle immagini neorealiste, il fenomeno del divismo. Parallelamente alla migrazione di massa, nella seconda metà degli anni Cinquanta, il cinema italiano diventava glamour. Film come *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini invasero le sale cinematografiche della città. I comici e le star, le cosiddette maggiorate, rispecchiarono e cambiarono un'immagine dell'Italia che si avviava verso il boom economico grazie anche alla stessa emigrazione di massa. Si affermava il divismo: figure come Sophia Loren, Anna Magnani e Gina Lollobrigida crearono un'immagine incarnata e allo stesso tempo idealizzata dell'Italia. Gli italiani diventarono visibili nella città, si organizzarono anche festival di film italiani. Attraverso il rifiuto dell'immaginario neorealista, il contesto australiano si avvicinò ad altre esperienze studiate in Paesi quali l'Inghilterra o la Francia. Nel moltiplicarsi di contesti diasporici dove esperire un altro cinema rispetto a quello offerto dal circuito di Sydney, giungevano gli echi delle esperienze dei cineclub di stampo cattolico svizzeri, francesi. Nel «deserto culturale» di una società di accoglienza chiusa e xenofoba, gli spettatori immigrati cambiarono il modo di fruire il cinema, le proiezioni arrivarono nelle periferie, in luoghi altri, circoli associativi, cineclub, sale parrocchiali. Il cinema creò o, meglio, ricreò comunità, senso di appartenenza. Nelle rassegne di queste organizzazioni si preferivano i melodrammi degli anni Cinquanta di Matarazzo e i primi film delle dive come Gina Lollobrigida e Anna Magnani alle immagini "oscene" de *La dolce vita* osannate dalla critica.

Quando parliamo di emigrazione italiana del Novecento non facciamo riferimento a un'entità socialmente e culturalmente omogenea. Se è indubbio, infatti, che il principale motore delle mobilità italiane verso l'estero dello scorso secolo fu la ricerca di un lavoro di stampo fordista, è anche vero che dalla Penisola ci furono movimenti migratori di natura più politica. È un elemento da tenere presente quando parliamo di pubblico italiano all'estero, o meglio, di pubblici italiani all'estero. È questo il caso degli esuli antifascisti che hanno trovato nella Francia, a partire dal Ventennio, la propria patria d'elezione. È soprattutto a Parigi, infatti, che si ritrovò l'*intelligenza* antifascista. Si trattava di una tipologia di emigrazione che incise fortemente sulla società ospitante dal punto di vista politico e non meno nel contesto culturale. Così come in Svizzera, dove furono i rifugiati antifascisti a costruire il movimento associativo delle Colonie libere da cui, tra l'altro, sarebbero nati i cineclub. L'articolo di Enrico Gheller si concentra soprattutto sull'esperienza del gruppo di esuli intellettuali che, nel dopoguerra, non rientrò in patria. Una parte di questi esuli giocò un ruolo importante nel dibattito intorno al neorealismo. Stiamo parlando quindi di un pubblico migrante colto e influente, capace di intervenire in uno dei dibattiti critici più celebri della storia del cinema occidentale. Come sappiamo, l'ambiente intellettuale francese fu una delle cause principali del successo internazionale del cinema italiano del secondo dopoguerra. In questo processo di ricezione, Gheller si concentra in particolare sul lavoro svolto dai giornali degli esuli italiani, che si incaricarono di promuovere il neorealismo per motivi diplomatici, senza rinunciare tuttavia a impegnarsi nel dibattito più orientato al fattore estetico. Mettendo in relazione specifici aspetti del contesto storico-sociale con l'analisi di alcuni testi critici, Gheller ricostruisce momenti importanti della ricezione del cinema neorealista sulla stampa italo-francese tra il 1945 e il 1950, illuminando alcuni punti oscuri di un momento di storia della critica assai frequentato dalla ricerca.

Tavola delle sigle

ACER: Associazione Cinema Educativo a passo Ridotto
ARCI: Associazione Ricreativa e Culturale Italiana
CLI: Colonie Libere Italiane
FICC: Federazione Italiana dei Circoli del Cinema.
FCLIS: Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera
SRF: Schweizer Radio und Fernsehen

Riferimenti
bibliografici

- Barcella, Paolo**
2018, *Per cercare lavoro. Donne e uomini dell'emigrazione italiana in Svizzera*, Donzelli, Roma.
- Bertellini, Giorgio**
1999, *Shipwrecked Spectators: Italy's Immigrants at the Movies in New York, 1906-1916*, «The Velvet Light Trap», n. 44.
2005, *Duce/Divo: Masculinity, Racial Identity, and Politics among Italian Americans in 1920s New York City*, «Journal of Urban History», vol. 31, n. 5.
2009, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Indiana.
- Castro Mallamaci, Sonia**
2022, *Le battaglie rivendicative delle lavoratrici straniere negli anni Sessanta e Settanta*, in Susanna Castelletti, Marika Congestrì (a cura di), *Finalmente cittadine! La conquista dei diritti delle donne in Ticino (1969-1971)*, Associazione Archivi Riuniti delle Donne Ticino, Lugano 2022.
- Coladonato, Valerio**
2018, *Rituali e star. L'immigrazione italiana in Francia e il divismo cinematografico*, «Cinema e Storia», vol. VII, n. 1.
- Dell'Ambrogio, Michele**
2004, *I viaggi della speranza. L'immagine dell'immigrato italiano nel cinema svizzero*, in Ernst Halter (a cura di), *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Casagrande, Bellinzona 2004.
- Ercole, Pierluigi**
2007, *Migrant People, Moving Images: Italian Immigration, London's Little Italy and the Role of Cinema in the Early Twentieth Century*, in Monica Boria, Linda Risso (eds.), *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, Market Harborough, Troubador 2007.
2011, *Little Italy 'On the Brink': The Italian Diaspora and the Distribution of War Films in London 1914-1918*, in Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (eds.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Routledge, London/New York 2011.
- Esquenazi, Jean-Perre**
2003, *Sociologie des publics*, La Découverte, Paris.
- Ethis, Emmanuel**
2005 *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Edition Armand Colin, Paris.
- Fanchi, Mariagrazia; Garofalo, Damiano**
2018, *Storia e storie delle audience in era globale*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.
- Faticenti, Maristella**
2011, *Le Cinéma italien en France, étude sur le festival de Villerupt. Pour une analyse qualitative de la programmation*, Éditions Universitaires Europeennes, Luxembourg.
- Franzina, Emilio**
1996, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.
- Froger, Marion; Tullio, Émilie**
2012, *Cinéma et lien : une enquête intime auprès d'une famille italienne en Lorraine*, «Conserveries mémorielles», n. 12.
- Gabaccia, Donna R.**
2003, *Emigranti*, Einaudi, Torino
- Galloro, Piero-D.**
2014, *Le festival du film italien de Villerupt: expertise des images d'une italianité comme autant d'écrans aux autres migrations*, «Migrations Société», vol. 1, n. 151.
- Guerini, Rocco Stefano**
2019, *Italian Cinema in Switzerland. An Interview with Luca Morandini (MDF)*, «International Circulation of Italian Cinema», 27 maggio.

2020, *Natale a Zurigo. Il ruolo delle comunità italofone nella distribuzione del cinema italiano in Svizzera secondo l'esperienza della Morandini Film Distribution*, «Imago. Studi di cinema e media», n. 1.

Gauntlett, David

2007, *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*, Routledge, London.

Haver, Gianni

2000, *Les réseaux de pénétration du cinéma fasciste en Suisse*, in Maria Tortajada et François Albera (éds.), *Cinema Suisse. Nouvelles approches*, Payot, Lausanne 2000.

Haver, Gianni; Kromer, Reto

1995, *Sul cinema muto italiano in Svizzera*, in Francesco Bono (a cura di), *Cinema italiano in Europa*, vol. 3, 1907-1929, AIRSC, Roma 1995.

1996, *Proiezioni per gli italiani in Svizzera (1912-1929)*, «Quaderni Grigionitaliani», n. 4.

La Barba, Morena

2000, *Il festival del Film Italiano di Villerupt: un miracolo che dura da 23 anni*, «Notiziario GRTV», 25 novembre.

2009, *Alvaro Bizzarri: migration, militance, cinéma*, «Décadrages. Cinéma à travers champs», n. 14.

2013a, *Les ciné-clubs de la Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera: naissance d'un mouvement culturel dans la Suisse des années 1960*, in Morena La Barba et al. (éds.), *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne, 2013.

2013b, *Alvaro Bizzarri et la naissance d'un cinéaste migrant: scénario d'une rencontre*, in Morena La Barba et al. (éds.), *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne, 2013.

2015, *E le braccia diventarono uomini e donne. Un progetto di cittadinanza attraverso il cinema*, «Terra Cognita», n. 27.

2016, *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*, Tesi di dottorato in Sociologia, Université de Genève.

2018, *Cinema, migrazioni e antirazzismo: un percorso nella Svizzera dei Trenta Gloriosi*, in InteRGRace (a cura di), *Visualità e (anti)razzismo*, Padova University Press, Padova 2018.

La Barba, Morena; Sthor, Christian; Oris, Michel; Cattacin, Sandro (éds.)

2013, *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne.

La Barba, Morena; Mayenfisch, Alex

2009, *Accolti a braccia chiuse. Lavoratori immigrati nella Svizzera degli anni 70: lo sguardo di Alvaro Bizzarri*, cofanetto DVD con libretto, Les Amis d'Alvaro Bizzarri/TSR/AB.

Lento, Mattia

2017, *The Italian Diaspora, and the Impossibility of Home in Swiss Cinema*, «Comunicazioni sociali», a. XLIV, n. 2.

2018a, *Libertà è partecipazione. I cineclub dell'emigrazione italiana in Svizzera come spazi politici e pedagogici*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.

2018b, *Emigrazione, maternità ed emancipazione ne "Il valore della donna è il suo silenzio"*, «Gender Sexuality Italy», a. V, n. 1.

2021, *Kino, Mut und Politik in der Schweiz im Zeitalter der Xenophobie*, «Cinema Jahrbuch», a. 66, n. 1.

Leveratto, Jean-Marc

2010, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière, immigration*, La Dispute, Paris.

Leveratto, Jean-Marc; Jullier, Laurent

2010, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris.

Leveratto, Jean-Marc;

Montebello, Fabrice

2010, *Industrie culturelle et construction de l'ethnicité. Spectacle*

cinématographique et qualité italienne dans le Pays-Haut Lorrain, in Jean-Louis Tornatore (éd.), *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve, Paris.

Moeschler, Olivier

2006, *Les publics du cinéma en Suisse. Une étude sociologique*, Université de Lausanne, Lausanne.

Montebello, Fabrice

1997, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy 1944-1960*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille.

2003, *Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire*, «Mouvements», vol. 27-28, n. 3.

Morin, Edgard

1956, *Le Cinéma où l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris.

1957, *Les stars*, Le Seuil, Paris.

Muscio, Giuliana

2004, *Piccole Italie grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma.

Noiriel, Gérard

1984, *Longwy, Immigrés et prolétaires (1880-1980)*, Presses Universitaires de France, Paris.

2010, *Le massacre des Italiens, Aigues-Mortes, 17 août 1893*, Fayard, Paris.

Ricciardi, Toni

2018, *Breve storia dell'emigrazione italiana in Svizzera*, Donzelli, Roma.

Rudolph, Sophie

2013, *"C'era una volta in Svizzera" - "The Italians" in Swiss Cinema*, in Sabine Schrader, Daniel Winkler (a cura di), *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholar, Newcastle 2013.

Sacchelli, Oreste

2006, *Le Festival du film italien de Villerupt, entre "italianité" et cinéphilie*, Publications de l'Université du Luxembourg, Luxembourg.

Scaffai, Niccolò;

Valsangiacomo, Nelly (a cura di)

2018, *À l'italienne. Narrazioni dell'italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Carocci, Roma.

Scaglioni, Massimo (a cura di)

2020, *Cinema Made in Italy - La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma.

Schrader, Sabine; Winkler, Daniel

2013, *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Sorlin, Pierre

1977, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris.

1992, *Le mirage du public*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 39, janvier-mars.

2015, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, Paris.

Sprio, Margherita

2013, *Migrant Memories: Cultural History, Cinema and the Italian Post-War Diaspora in Britain*, Peter Lang, Bern.

Steiger, Janet

2005, *Media Reception Studies*, New York University Press, New York.

Tröhler, Margrit

2021, *Das Schweigen der Frauen brechen*, «Montage AV», a. XXX, n. 2.

Zanier, Leonardo

1969, *I cineclub delle Colonie per una cultura viva*, «Emigrazione Italiana», gennaio.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / I

INTERVISTA A LEONARDO ZANIER, FONDATORE DEI CINECLUB DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA

Morena La Barba e Davide Zenier

Intervista con supporto video realizzata il 12 luglio 2014 nel domicilio privato di Leonardo Zanier a Riva San Vitale (Svizzera). Al momento dell'intervista, Zanier (1935-2017) aveva 79 anni. Durata totale: 115'.

Deposito: Archivi personali di Morena La Barba, Losanna, Svizzera.

L'intervista è stata realizzata nell'ambito del corso "Metodi audiovisivi per le scienze sociali" tenuto da Morena La Barba presso l'Université de Genève. In questa trascrizione si è scelto di rimanere il più possibile fedeli al parlato.

DOMANDA: Per cominciare: come mai ha deciso di emigrare in Svizzera?

RISPOSTA: È una lunga vicenda... io prima ero emigrato in Marocco, perché lì c'erano altri del mio paese, come i capicantiere di una ditta che costruiva depositi per liquidi in cemento armato. Poi sono tornato in Italia, dove ho fatto per un anno il direttore di una scuola professionale del mio comune [...], e poi durante l'estate... sono venuto a Zurigo, perché questa ditta in Marocco era una ditta svizzera, e ho detto: «Posso venire tre mesi a lavorare da voi?». E loro hanno detto: «Ah sì, benissimo!». E son venuto su così, per fare esperienza. Poi sono tornato giù, e nel frattempo non ero più direttore, mi avevano silurato per ragioni politiche, però non avevano nominato un altro. Perciò dovevo fare lo stesso lavoro e non mi davano i soldi... per cui mi sono, giustamente, si potrebbe dire, arrabbiato, eh! Allora ho chiesto a 'sta ditta se mi riprendeva, se mi prendeva proprio in pianta stabile. Han detto di sì, e son rimasto qua fino al 1970, quindi dal '60... o '57, al '70 e... insomma, non è che mi trovavo male: pagavano bene, era un bel lavoro, facevo il progettista, il calcolatore del cemento armato. I primi due anni, per ragioni di quote, ero stagionale, però era una finzione, non è che ero stagionale dal punto di vista del lavoro. E poi sono rimasto lì dieci anni con loro [...] anche se poi, nelle *fiches*¹, quando le hanno date, ho letto che la Polizia è andata da loro e ha detto: «Sapete che questo è comunista?» E loro hanno risposto: «Sì, sì – E lo tenete lo stesso? – Ah, dissero, noi lo teniamo per addestrarlo a diventare direttore». [...]

¹ La Polizia politica, sezione della Polizia federale svizzera, durante la Guerra fredda schedò centinaia di migliaia di persone e di organizzazioni, in nome della protezione dello Stato. Lo scandalo delle schedature (*fiches*) emerse nel 1989: Leonardo Zanier scoprì allora di essere stato schedato.



Fig. 1 - Fotogramma dal video dell'intervista a Leonardo Zanier (2015).

D: Come lavoratore in Svizzera, prima di entrare nelle Colonie libere, cosa faceva durante il tempo libero?

R: Ah beh, io i primi anni ho vissuto la Svizzera nei suoi momenti ludici, culturali. Andavo all'*Odeon*, al *Select* di Zurigo, vedevo un sacco di gente, ho conosciuto tantissima gente che lavorava all'università, quelli della Contraves, la fabbrica di missili, che erano tutti ingegneri, molti erano romani, e poi altri studenti universitari del Politecnico. Avevamo addirittura fatto la rivista quadrilingue che si chiamava «Le jus», che vuol dire il succo, il sugo, la spremuta, insomma l'essenza massima del gusto. Abbiamo fatto diversi numeri, li ho tutti ancora, ed era ciclostilata, ma era bella, fatta da un grafico russo. Ognuno di noi scriveva delle cose. Dopo l'esposizione di Bruxelles, avevo fondato l'associazione che si chiamava *Jeunesse universelle*, pensa tu che piccole ambizioni eh? Però eravamo molto impegnati. Per esempio ogni settimana uno di noi faceva la relazione o sulle cose che studiava o sulle cose che vedeva. E poi si discuteva. Io mi ricordo che avevo fatto una relazione su un film italiano di Fellini, ma altri facevano relazioni sui quanti, sulla fisica, sulla biologia... eravamo un bel gruppo... però poi andavamo ai night, andavamo a ballare, curavamo molto la diversità. Così quasi per dieci anni ecco quello che facevo, senza problemi e senza rimorsi, eh!

D: Nelle Colonie libere com'è evoluta nel tempo la partecipazione di donne, uomini, bambini?

R: Non so... L'ho scritto qua e là come sono entrato io, ma sono entrato così, abbastanza, non per caso, ma insomma... Perché, a un certo punto, avevo deciso di fare un'inchiesta, ma giornalistica, non sociologica, sulla formazione degli immigrati in Svizzera. E allora sono andato a Oerlikon² dove c'era l'ALEF³, mi pare che si chiamasse così. Lì facevano i corsi, corsi molto interessanti, facevano dei manuali di disegno meccanico, disegno edile... e c'erano dei giovanotti senza mestiere che seguivano questi corsi. Lì c'è stato un tipo molto abile, che si chiamava Dante Peri⁴, che ha capito subito come potevo interagire con loro. Mi ha detto, era forse la verità ma... mi ha detto: «Stasera un insegnante è ammalato, non potresti fare la supplenza?». Dopo, da lì... insomma, mi hanno incastrato. In una riunione del Consiglio, del... come si chiamava... quello che gestiva la Federazione delle Colonie libere, sono uscito responsabile culturale, ecco. Sono stati bravi, insomma, io non è che ho resistito più di tanto alla cosa. Tutto sommato mi interessava entrare dentro un movimento così.

D: E cosa faceva dentro la commissione culturale?

R: Ma insomma, prima ho cercato di capire cosa facevano gli altri. Ho fatto l'inventario di chi fa che cosa, in che settori, e ho cercato di coordinare quelli che erano dei pezzettini di formazione professionale. E poi ho cercato di capire come costruire un programma culturale robusto, che portasse a definire parole linguaggi, ideologia, politica. E da lì a un certo punto, non per caso ma perché c'è un percorso abbastanza preciso, è venuto fuori il discorso del cineclub, come strumento maggiore di politica culturale. La cosa ha avuto un grande sviluppo, un grande successo, anche perché non è che abbiamo messo in piedi i cineclub e basta. Abbiamo fatto dei corsi di formazione per animatori di cineclub, c'era quindi chi animava la discussione, che faceva venir fuori gli elementi interessanti di quel che si era visto. Questo assieme all'Umanitaria⁵ e all'ARCI⁶, ma soprattutto, fisicamente, all'Umanitaria. [...]

D: Come mai proprio i cineclub e non continuare con i giornali?

R: Il giornale⁷ non è stato sospeso, c'era, anzi! Era anche lo strumento in cui tutte le notizie, le riflessioni sull'animazione culturale venivano pubblicate,

² Oerlikon è un quartiere settentrionale di Zurigo, caratterizzato da una storica vocazione industriale.

³ Si tratta invece dell'ALEI (Associazione Italiana Lavoratori Italiani) a cui Zanier fa riferimento in una precedente intervista, contenuta nel film *Le associazioni italiane in Svizzera* (2007) di Morena La Barba.

⁴ Nel secondo dopoguerra, Dante Peri (1910-2002) fu uno dei primi leader della rifondazione della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera.

⁵ La Società umanitaria, fondata nel 1893, è un importante istituto filantropico milanese, specializzato nella formazione e animazione culturale.

⁶ Si fa riferimento all'Associazione Ricreativa e Culturale Italiana, legata ai partiti di sinistra, fondata nel 1957 da Arrigo Diodati.

⁷ Si fa riferimento al giornale «Emigrazione italiana», che era l'organo della Federazione delle Colonie libere italiane in Svizzera.

esaltate, diffuse... però, ecco, i cineclub si rivelarono uno strumento di grande efficacia nella comunicazione, nell'imparare a parlare, a dirigere un dibattito, a tirar fuori le contraddizioni, i fatti salienti di una descrizione.

D: Come mai era così importante questa formazione?

R: Mah, secondo me sarebbe importante anche adesso e anche per tutti, nel senso che la televisione non ha sostituito il dibattito, non ha sostituito le relazioni culturali tra le persone. In fondo è un fatto abbastanza passivo. Certo ha tolto interesse, questo è probabile, forse sicuro. Però, quell'iniziativa lì che a un certo punto si è spenta per ragioni che nessuno ha mai analizzato, ma insomma io non c'ero più in Svizzera, potrebbe essere ripresa in chissà quanti altri posti. Anche se c'è un film di Moretti che dice: «Il dibattito no!» eh, che è bellissimo. È subentrato un rigetto di questa cosa.

D: Come mai, secondo lei, non si organizzano più delle iniziative così?

R: Ecco, io non ho competenze sufficienti per darti un giudizio, ma appunto perché si è spostato... si è spostato il luogo, i luoghi dove la gente si confronta. Però quello potrebbe, anzi dovrebbe essere un luogo ancora importante. Forse ci sono, io non so se ci sono ancora cineclub in giro. Voi che dite, ci saranno⁸?

D: Quindi all'interno delle Colonie libere i cineclub erano importanti?

R: E beh, son stati importanti. Da quel che leggo, da quel che scrivete voi, mi sembra più importanti di quel che pensavo fossero. Effettivamente, al di là del successo, in fondo erano un elemento di strategia nel coinvolgimento, nella capacità di animare le persone, di dar loro degli strumenti, ma anche nella capacità di contrattare. Insomma, quando tu arrivi a saper discutere bene, sai anche contrattare, e quindi diventi un fattore, un elemento di mediazione politica.

D: I cineclub erano un po' come le vetrine delle Colonie libere?

R: Ma non so se quella volta furono vissute così. C'erano, non potevano negarlo. Non c'era un grande entusiasmo, per alcuni sembrava una stranezza, una cosa superficiale. Dicevano: «Ma cosa si inventa quello là?». Però dopo un po' erano diventati talmente forti, autoportanti diciamo, con una parola di statica, che diventavano inaffondabili. Finché son stati nel momento forte. Credo che hanno colpito nell'immaginario anche gente che aveva una concezione dei valori culturali un po' più attardata, un po' più chiusa. Hanno capito vedendo i film, e vedendo cosa succedeva in queste discussioni, hanno capito che era un fatto importante.

D: Dopo la proiezione al cineclub, di solito si usciva a mangiare, ci si ritrovava?

R: Mah, dipende dalle situazioni. Si faceva in tanti posti, anche i più improbabili. Ci sono delle schede della polizia⁹ che dicono: «Escono da lì, vanno là... e poi proiettano un film». In fondo, la polizia andava via, non guardava ciò che si

⁸ Anche se il movimento dei cineclub delle Colonie libere si è esaurito all'inizio degli anni Ottanta, abbiamo riscontrato la nascita di iniziative culturali legate al cinema in diverse e più recenti ondate migratorie italiane in Svizzera.

⁹ Si fa riferimento alle schede della Polizia politica (vedi nota 2).

proiettava, cosa succedeva dopo. Probabilmente han deciso che era una roba senza interesse e hanno smesso con la sorveglianza. C'erano dei ristoranti grandi, adeguati, dove si poteva andare, c'era delle volte alla Casa d'Italia, altre volte alla Gewerbeschule¹⁰, la Kunstgewerbeschule¹¹. A un certo punto dovevi andar via, che avevi degli orari, i bidelli smettevano e andavi a discutere in un altro posto. E non era una meraviglia, perché si rompeva la tensione... insomma, c'erano le cose più incredibili, c'era di tutto, il posto adatto, il posto meno adatto, a seconda...

D: E c'era molta gente che veniva a queste riunioni dopo il film?

R: Eh, erano tanti, cioè all'inizio tanti, poi c'è stato un calo e poi c'è stata la ripresa. E venivano, sì. Seguivano, erano interessati a vedere cosa succedeva, di cosa si discuteva.

D: Venivano anche con le mogli e con le famiglie, quelli che le avevano?

R: Ah! C'erano anche i bambini che facevano un gran casino. Sì, sì, era bellissimo! Venivano anche le mogli, che di solito alle Colonie libere non le portava nessuno, non si sentivano autorizzate. Invece ai cineclub, dicevano al marito: «Voglio venire anch'io», e diventava difficile dire di no.

D: C'erano anche delle proiezioni fatte apposta per i bambini o per le mogli?

R: No, ecco quello non so, non credo. Queste attenzioni sono venute dopo, nell'ECAP¹², quando si sono costruiti gli asili per le madri che imparavano il tedesco, che senno non potevano venire. Ma lì no, lì era di sera, e di solito i bambini non li portavano perché diventava un problema. Ma alle volte sì... [...]

D: Le altre associazioni italiane che c'erano in Svizzera, come quella dei siciliani, ecc., non davano a volte dei film?

R: Non so, c'era pochissimo di iniziative culturali, erano piuttosto basate su incontri clientelari, su esportazioni di prodotti. Questo mi sembra... ma non vorrei essere troppo cattivo. Sì, facevano delle cose ma non c'era dietro la politica culturale... mi sembra. Non so, voi che impressione avete?

D: Nei cineclub c'erano anche filmati per imparare un lavoro o cose del genere?

R: No, [...] non erano filmati, erano *filmine*, ecco quello sì. Una l'abbiamo fatta noi con l'Umanitaria ed era sulla scuola, ed era tutto un ragionamento scuola svizzera sì, scuola svizzera no, discriminazione di classe, cosa vuol dire, assistenza ai figli, cosa vuol dire. È servito moltissimo. Sono state fatte centinaia di assemblee in tutti i posti e da lì poi sono nati i Comitati dei genitori per fare i ricorsi quando i figli venivano trattati su binari strani... discriminati... poi c'era un'altra *filmina* della FIOM, il sindacato dei metalmeccanici italiani, che noi

¹⁰ La Scuola commerciale di Zurigo.

¹¹ La Scuola delle Arti applicate di Zurigo.

¹² L'ECAP (Ente Confederale Addestramento Professionale) nacque nel 1970 a Zurigo, con il sostegno del sindacato italiano CGIL, per promuovere la formazione degli adulti; Zanier fu uno dei fondatori e ne ricoprì per primo il ruolo di direttore. Oggi l'ECAP dispone di nove sedi regionali in tutta la Svizzera.

abbiamo riprodotto, abbiamo ristampato, ed era sulla salute negli ambienti di lavoro, cioè come si fa in modo di avere una protezione dalla nocività, ecco, perché tutti gli ambienti di lavoro sono nocivi. Allora come fai a contrattare... Questo l'abbiamo fatto anche in tantissime assemblee, anche coi sindacati svizzeri dei metalmeccanici. Era stato anche un grosso lavoro, proprio di formazione di massa, di migliaia di persone. Quello della scuola ancora di più, è stato fatto dappertutto tantissime volte. Insomma, era non proprio un fatto diretto da cineclub, ma era più puntato sull'ECAP, perché all'ECAP serviva fare formazione sindacale ma anche di sicurezza sul lavoro. Quello sulla scuola era stato fatto assieme alle Colonie, con le Colonie, mentre l'altro era più per le assemblee sindacali, per le riunioni sindacali. Però fu fatto anche in qualche Colonia. [...]

D: Tra le varie proiezioni dei cineclub ce n'è una che le è piaciuta particolarmente? O che l'ha colpita di più?

R: Non saprei! Un regista svizzero che piace tantissimo è Ammann, Peter Ammann, che ha fatto *Il treno rosso* (1972) e... un sacco di roba. Io l'ho conosciuto molto bene, lui veniva volentieri ai nostri incontri, era importante non solo vedere come i cineasti italiani pensano l'emigrazione, ma anche che cosa i cineasti svizzeri pensano dell'emigrazione, e di quello che gli svizzeri pensano rispetto all'immigrazione, e rispetto ai rapporti tra di loro. Ecco, questo mi aveva fatto impressione. E poi anche *Siamo italiani* (1964) di [Alexander J.] Seiler. Però, ecco, poi con lui ho avuto una discussione perché poi ha fatto un film¹³, non so quanti anni dopo, trenta, quaranta, sugli italiani che rientrano, comunque su come sono messi i rapporti tra emigrazione e zona d'origine. E c'è delle cose interessanti, 'ste ville fatte in Calabria con degli arredamenti spaventosi, che lui giustamente fa a colori, e fanno proprio impressione, cioè proprio tutto un kitsch pazzesco, ideologie, incredibili. Però quello che ho discusso con lui è che lui torna in Italia molti anni dopo e non vede, pur entrando nelle fabbriche, che ci sono gli immigrati, cioè dal Sud del mondo. Cioè gli emigrati italiani in parte tornano, però nel frattempo... e lui non li vede, non li mostra. Sicuramente lì erano già evidenti. Io gliel'ho detto e lui si è incazzato. Pazienza, ma è strano, non so, non li ha visti o comunque non li mostra. Sarebbe stato interessante quest'aggancio, [...] anche perché gli emigrati hanno verso gli immigrati una sensazione quasi xenofoba, preoccupante. Una volta ho trovato un veneto al Consolato che mi ha detto: «Eh, ma adesso in Italia l'è tutto un casin», e ma dico: «Perché tu quando sei andato via...?». E lui dice: «Ma noi venivamo per lavorare», eh ma questi qua vengono per giocare? Ci sarà tutto, ci sarà droga, tutto, però c'era tutto anche nell'emigrazione italiana, dell'Ottocento, del Novecento. Certo la maggioranza veniva per lavorare, la stragrande maggioranza. Ecco però, questo ha reagito in questo modo incredibile. Io lo conoscevo, era un compagno, torna in Italia e si fa travolgere... non mette in relazione la sua epoca con questa. Ecco, come Seiler.

¹³ *Il vento di settembre* (2002).

D: E Seiler che cosa le aveva risposto, quando lei gli aveva chiesto perché non ha fatto vedere gli immigrati in Italia?

R: Ha reagito male, non ho capito. Io ho cercato di dirglielo con cautela, ma invece lui ha reagito come se io avessi scoperto una vera falla, che ne so! Lui non ha reagito bene, era risentito, come se non avessi chiarito, che ne so io... insomma, è stata la meccanica strana. [...]

D: Ha visto anche dei film di Alvaro Bizzarri?

R: E beh, certo, li ho visti tutti, credo tutti, sì, sì. Tra l'altro ho un ricordo divertente, che a un certo punto, quando lui fa *Lo stagionale* (1970/1973), mentre vengono costruite delle grandi manifestazioni a Berna davanti all'ambasciata, alla piazza federale, contro lo Statuto [degli stagionali]... a un certo punto, non so se ho capito male o si è lasciato sfuggire un elemento di orgoglio, ma sembrava quasi che non era il film a riprendere 'ste robe, ma che 'ste robe erano state fatte per fare il film. Cioè che il film aveva prodotto 'sta cosa. Una roba così, non proprio esplicita però era divertente, no? Il fatto che lui non solo si sentisse uno che documentava, ma era uno che stava costruendo le contraddizioni. Che è un'altra cosa. Le contraddizioni non esplodono perché fai un film, ma se tu fai un film sulle contraddizioni va benissimo, ecco. Non so se lui si ricorda, se ha colto, però c'è stato [...].

D: E lei non ha mai pensato di fare un film?

R: No, no. Io mi son limitato, se si può dire, a scrivere. Sì, ho scritto tanto, abbastanza... addirittura, io sono stato proprietario di tre o quattro macchine di fotografia e non le ho mai usate, ma mai! Una cosa stranissima. Anche se son tante le immagini che vorrei fissare. Alle volte ho detto agli amici fotografi: fammi questo, fammi quell'altro... per esempio, non so, Pasolini ha fatto una *pièce* di teatro che si chiama *I Turcs tal Friúl*, che sono le invasioni turche, che poi sono bosniaci, non sono turchi, ma insomma, era l'impero ottomano, venivan lì, spaccavan tutto e io volevo (una battutaccia) che i cessi che sono senza contorno si chiamano cessi "alla turca". E in friulano si dice gli *sturchis*. Allora ho detto a un amico fotografo: «Fotografa tutti i cessi senza sostegno che facciamo una cosa» ma non è che... potrebbe anche essere divertente no? E magari anche interessante no? Non è che ho abbandonato il progetto ma insomma questo qua non ha mai fatto le foto... e neanche io... quello potrebbe essere una cosa mica male, *I Turcs tal Friúl*. No ma ecco... non ho mai pensato di fare un film. Cioè, non mi sono mai avvicinato abbastanza, anche se ho conosciuto registi e gente che lavorava nel cinema, però mi sembrava un'altra cosa con cui io non c'entravo.

D: Come mai?

R: E che ne so, non lo so proprio. Tu dici: «Io il mondo lo descrivo altrimenti e mi basta, perché devi andarti a inventare altra roba?» Insomma, cose che sono abbastanza estranee come tecnologia, non mi sono mai avvicinato, però ho sempre lavorato con chi adopera questi strumenti. [...]

D: C'erano anche molti svizzeri nei cineclub?

R: Ma venivano, sì. Tra l'altro, una delle prime cose, è che io mi sono iscritto al cineclub di Zurigo, che era già la storia, organizzatissimo, aveva tantissimi soci e facevano i film... di una classicità totale. Li facevano al Kunstgewerbemuseum¹⁴ e io ci andavo. E dopo abbiamo fatto in modo che loro anche venissero da noi, insomma di creare una fase di interscambio che... ha funzionato in parte.

D: Pensa che fosse utile, come interscambio?

R: Questo ero l'obiettivo... e anche quello di stabilire contatti con la realtà svizzera. [...]

D: Pensa che i vari cineclub, grazie anche alla partecipazione degli svizzeri, abbiano permesso di cambiare l'idea che c'era sugli stranieri?

R: Questo non lo so, la controprova non c'è. Se non ci fossero stati i cineclub, avrebbe vinto prima Blocher¹⁵? Però il fatto che non ci siano più, a Blocher semplifica il discorso. Probabilmente bisognerebbe rifarli, cioè fare una grande, larga, base di discussione. Perché gli italiani rispetto a Blocher non sono Blocher-resistenti, sono Blocher-indifferenti. No? E il fatto che sia diventato il primo partito significa che Schwarzenbach¹⁶ in fondo ha vinto. Non subito, ma dopo vent'anni circa, anzi di più: 1970, più trenta, più quindici, insomma, quarantacinque anni dopo.

¹⁴ È il Museo delle Arti e dei Mestieri di Zurigo.

¹⁵ Christoph Blocher è un imprenditore e leader politico svizzero che ha sostenuto diverse iniziative anti-stranieri, tra cui quella del 2014 «contro l'immigrazione di massa», risultata vittoriosa.

¹⁶ James Schwarzenbach (1911-94) è stato un imprenditore e politico svizzero, leader di un movimento di destra che nel 1970 lanciò un referendum popolare, poi rigettato alle urne, contro «l'inforestierimento» della Svizzera e per la riduzione del tasso di presenza degli stranieri.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / II

INTERVISTA A BRUNO CANNELLOTTO, EX DIRIGENTE DELLA FEDERAZIONE DELLE COLONIE LIBERE ITALIANE IN SVIZZERA E ANIMATORE DI CINECLUB

Mattia Lento e Manuela Ruggeri

Intervista effettuata il 13 marzo 2013 da Mattia Lento in collaborazione con Manuela Ruggeri su supporto video presso il Punto d'Incontro di Zurigo (Josefstrasse 102, 8005). Durata totale: 45' ca. Deposito: Archivi personali di Mattia Lento, Zurigo, Svizzera.

L'intervista si è svolta sotto forma di chiacchierata amichevole. Le domande sono state per questo riscritte a posteriori e non seguono fedelmente la traccia della videointervista, mentre le risposte riproducono fedelmente il parlato di Cannellotto.

DOMANDA: Bruno Cannellotto, per cominciare, quale è stato il tuo percorso migratorio e politico?

RISPOSTA: Sono nato nel 1938¹, mi pare ci fosse la guerra di Adua, in Africa, la guerra di Mussolini. Una famiglia di operai, mia madre è stata mondina, mio padre mille mestieri. La venuta in Svizzera è stata nel '57. Prima avevo frequentato le scuole elementari con un anno di anticipo, finite con un anno di anticipo. La guerra aveva fatto quel miracolo. Poi ho fatto la scuola secondaria, una volta era di avviamento professionale: tre anni. Prima degli esami, un mese prima degli esami, mio padre, in un incidente stradale, è morto e praticamente si è chiusa la possibilità di studiare, di fare qualche cosa. Tra le idee, abbastanza confuse, vi dirò, tra le idee c'era quella della pittura. Volevo diventare pittore e avevo delle caratteristiche, almeno così nella scuola secondaria l'insegnante mi diceva. E poi è saltato tutto. Dei parenti che erano già in Svizzera mi hanno portato un contratto di lavoro stagionale perché han pensato che era giusto così. Loro erano già qui. Qui avevo una sorella più anziana di me, una più giovane di me di undici anni. Nel '57, avevo diciott'anni, non ne avevo ancora compiuti diciannove, sono venuto in Svizzera ed ero sotto contratto. Era il primo marzo del 1957, a Zurigo nevicava ed era molto strano rispetto alle nostre abitudini. Comunque mi sono adattato molto bene, anche nel lavoro. Ho dovuto imparare a fare i lavori dell'edilizia, un po' pesanti per la mia età e per il fatto che non

¹ Cannellotto è nato a Ronchis (Udine). Nel gennaio 2005 il presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, in occasione della festa del Tricolore, gli ha conferito l'onorificenza dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana, nominandolo cavaliere.

Fig. 1 - Bruno Cannellotto nel 1957 con la prima copia de «l'Unità» che riuscì a fare arrivare a Wallisellen (Canton Zurigo) poco dopo essere approdato in Svizzera. La copia era destinata a un luogo di ritrovo di emigranti italiani. Foto da www.ipac.regione.fvg.it



avevo mai praticato quei lavori. Insomma, tutto sommato è andata bene. Nello stesso anno con gli amici, i parenti e i paesani, ho fondato, cioè ho messo insieme, un gruppo del Partito comunista italiano. Le tessere me le avevano mandate dal mio paese, Ronchis, nel basso Friuli, e ci riunivamo abbastanza spesso.

[...]

Sono entrato in contatto con le Colonie libere, nel 1964-65 mi hanno anche eletto presidente della Colonia libera di Zurigo. Abbiamo fatto delle cose importanti, nella Colonia di Zurigo.

Oltre alla politica, la cinghia di trasmissione del Partito dentro l'associazione delle Colonie libere, anche vere e proprie attività. Per esempio, abbiamo fatto quando c'è stata l'alluvione di Firenze², abbiamo fatto qualcosa con Alfredo Pollitzer³. Poi, tra l'altro, abbiamo fatto una raccolta di sangue tramite l'Avis⁴ per donare agli ospedali svizzeri, come riconoscenza per l'aiuto che avevano dato a quella iniziativa. Sono entrato nelle Colonie libere, sono diventato presidente, poi anche nella Federazione delle Colonie libere come responsabile culturale. Erano gli anni di grandi discussioni, gli anni dopo il '65 ci sono stati i primi avvertimenti dell'ondata xenofoba a Zurigo: un profumiere di Zurigo ha cominciato a lanciare appelli alle invasioni barbariche, eccetera. Praticamente è nato un movimento anti-italiano⁵.

[...]

Schwarzenbach⁶ è venuto successivamente, in modo molto più organizzato e più organico, e ha dato filo da torcere non solo alla gente, agli stranieri, ma ha dato filo da torcere anche ai partiti di sinistra, come il Partito del Lavoro, e ai sindacati. Perché anche nel movimento sindacale non c'era unanimità a combattere questo movimento. Cioè, si riconosceva di fatto che questa ondata di lavoratori stranieri poneva dei problemi agli operai svizzeri. [...]

² Come noto, l'alluvione di Firenze risale al 4 novembre 1966.

³ Alfredo Pollitzer fu una delle personalità più attive all'interno del movimento dei cineclub.

⁴ L'Associazione Volontari Italiani del Sangue, fondata a Milano nel 1927, opera sia in Italia sia in Svizzera.

⁵ Si tratta dello Schweizerische überparteiliche Bewegung zur Verstärkung der Volksrechte und der direkten Demokratie, noto anche come "Partito anti-italiano", fondato dal commerciante di profumi Albert Stocker nel 1963.

⁶ James Schwarzenbach (1911-1994), imprenditore e uomo politico, è passato alla storia come il principale sostenitore di un'iniziativa xenofoba che prevedeva una forte limitazione del numero di stranieri in Svizzera. La cosiddetta "iniziativa Schwarzenbach" venne respinta di misura nel 1970, dopo un vivace dibattito nell'opinione pubblica.

D: Parliamo della nascita del movimento dei cineclub delle colonie libere...

Ma sono nate proprio delle esigenze, cioè di gente come me, non acculturata, di gente che non aveva frequentato molte scuole o addirittura nessuna scuola. [...] In una società avanzata come quella svizzera, pretendevano di potere stare al gioco del ragionamento, della cultura, cioè essere artefici di qualcosa di diverso di quello che era prima, non isolarsi. E sono nate parecchie necessità: la lettura, mettere da parte i libri e avere uno scaffale per mettere i libri, utilizzare quel poco che era utilizzabile dalla biblioteca della Casa d'Italia che era una catastrofe, che non è mai stata efficiente, non ha mai prodotto più di tanto. E poi, all'inizio e a metà degli anni Sessanta, si dice ci siano delle cifre, dovete pensare che oltre il 50% di quelli che usufruivano o frequentavano i cinema erano italiani: cioè l'italiano che andava al cinema la domenica pomeriggio o il sabato pomeriggio quando non lavorava, andava al cinema perché non c'erano altri divertimenti. Il ballo alla Casa d'Italia, forse, ma non c'erano altri svaghi, il cinema era una cosa molto importante per gli italiani. E difatti non solo han fatto affari con i film italiani, ma hanno conquistato anche una parte del pubblico svizzero, cioè c'erano cinema che proiettavano in continuazione tutte le novità del cinema italiano, con tanti svizzeri che frequentavano i film di Fellini, di Olmi... erano personaggi molto importanti per la cultura di Zurigo, non degli italiani di Zurigo.

Poi siamo venuti in contatto, tramite un po' Leo Zanier e Franco Beltrametti⁷, che era un amico loro, con il film club zurighese, di Zurigo. Uno degli attivisti di questo club, quello che sceglieva i film e faceva i programmi, si chiamava Frapolli, lavorava alla cineteca della televisione svizzera, credo, se ricordo bene, e tramite lui ci siamo iscritti al cineclub zurighese e abbiamo avuto contatto con le prime discussioni del film, anche se ti devo dire che quando ero in Italia, nella FGCI⁸ già proiettavamo dei film. [...]

Abbiamo sentito la necessità, visto la discussione, eccetera eccetera. Ci siamo messi alla prova, per vedere effettivamente se riuscivamo. Abbiamo cominciato a dire di organizzarci in un club. Abbiamo scelto un nome e mi ricordo che le prime tessere... il modello di tessera l'ho fatto io: l'ho fatto stampare io in bianco e nero.

[...]

Poi abbiamo cominciato a comprare un vecchio apparecchio di 16 millimetri e proiettare documentari e film in 16 millimetri con discussioni e poi è nata l'idea come Federazione delle Colonie libere: visto che l'esperienza zurighese funzionava, la Federazione delle Colonie libere ha detto: se questa roba funziona qua, funzionerà anche un po' dappertutto. Nel cantone di Zurigo sono nate subito perché c'erano gli stessi interessi.

⁷ Franco Beltrametti (1937-1995), scrittore e artista ticinese, è considerato tra i maggiori autori svizzeri della Beat Generation.

⁸ La Federazione Giovanile Comunista Italiana, guidata nei primi anni Cinquanta da Enrico Berlinguer.

D: Come eravate organizzati?

Avevamo la struttura organizzativa che era la Colonia libera del posto, in più c'era un comitato regionale. Qui avevamo due comitati regionali, quello del basso zurighese e quello dell'alto zurighese. Lì si sono sviluppate Winterthur, Rüti, Meilen, si sono sviluppate attività anche attorno ai cineclub. Forse non era nato subito il circolo, ma andavamo col proiettore a proiettare dei film lì, quando c'erano le assemblee della colonia, prima o dopo l'assemblea si proiettava il film, si discuteva sempre con l'intento poi di far nascere una struttura. E poi, se ricordo bene, una trentina di cineclub sono nati nelle Colonie libere. [...]

Abbiamo visto che c'era una Federazione dei Cineclub italiana. Abbiamo scritto, abbiamo preso contatti, abbiamo posto il nostro problema... siamo stati accettati come interlocutori e abbiamo avviato delle attività comuni. Poi, appunto, tramite loro siamo arrivati a capire che c'era anche un posto gestito dall'Umanitaria⁹, dove questi corsi di animatori di cinema venivano frequentati da iscritti ai cineclub italiani. Ma siamo stati anche delegati. Noi avevamo una partecipazione, un'adesione alla Federazione dei Circoli del cinema¹⁰ e, in più, avevamo dei delegati che andavano ai congressi della Federazione. [...]

D: Come riuscite a procurarvi le pellicole?

R: Noi avevamo una grande necessità di film italiani, abbiamo sondato tutte le possibilità e abbiamo scoperto che c'era la centrale del film dei sindacati, alla centrale sindacale avevano una ventina di film, una ventina di film italiani che noi abbiamo utilizzato, ma che io utilizzavo anche nel sindacato, perché anche nel sindacato proiettavamo film in tedesco per gli iscritti. Poi, dopo il mio arrivo, lo abbiamo fatto anche per i sindacalisti, anche film in italiano. E poi c'era la Nordisk, che aveva una casa distributrice, che aveva film e ci passava qualcosa ogni tanto, qualche film a pagamento ridotto. Poi c'era la necessità, cioè si animava come si poteva sulla brutta copia, sulla bella copia di quello che avevamo visto nel cineclub zurighese. E poi, appunto, dicevo, i contatti con la Federazione italiana dei Circoli del Cinema siamo arrivati all'Umanitaria, tramite Filippo De Santis¹¹. [...]

Per qualificare la nostra presenza, abbiamo messo nella bacheca dell'università dei volantini delle attività che facevamo nella Colonia libera e nel cineclub. Una sera sono capitati in cinque, studenti italiani, tra i quali c'era Pollitzer, ma c'era anche un Visconti, della famiglia Visconti di Milano. Mi sembra.

[...] Pollitzer poi è rimasto fedele, ha garantito la sua presenza ancora per parecchio tempo, ci ha aiutato a costruire questa struttura di cineclub della Federazione delle Colonie libere. Io ero stato per un periodo anche il responsabile della Commissione culturale: era tutto dire, uno che non aveva fatto le scuole...

⁹ La Società umanitaria, fondata nel 1893, è un importante istituto filantropico milanese, specializzato nella formazione e nell'animazione culturale.

¹⁰ La Federazione italiana dei Circoli del cinema, fondata nel 1947.

¹¹ Su Filippo Maria De Santis rimandiamo all'introduzione del presente numero e alla bibliografia relativa.



*Fig. 2 -
Bruno Cannello.
Fotogramma tratto
dalla videointervista.*

Immaginavamo però un tipo di cultura molto “operaistica”, cioè molto legata alle problematiche del lavoro, alla difesa degli interessi delle donne, cioè l’orientamento, soprattutto quello. Le necessità di capire di più del cinema sono nate più tardi, quando abbiamo conosciuto Maria Filippo De Santis, che si è reso disponibile anche a venire più di una volta in Svizzera a fare dei seminari assieme a noi. [...]

D: Ma cosa faceva esattamente un animatore?

Innanzitutto [il compito dell’animatore] era quello di far parlare tutti quelli che erano presenti, che hanno presenziato [...], perché di solito si arrivava a far parlare soltanto quelli che erano più predisposti a parlare, cioè che sapevano tutto, che davano interpretazioni che non sempre coincidevano magari con tutta la sala, però quelli che più erano abituati a parlare in pubblico, eccetera eccetera. E noi vedevamo che poteva essere molto pericoloso. Alcuni hanno visto che questo poteva essere pericoloso, che parlassero sempre gli stessi. Succedeva già nelle Colonie, succedeva già nel Partito, succedeva già nel sindacato, cioè di allargare la partecipazione della gente e dare la possibilità a tutti di esprimersi. Anche concetti molto semplici e mai fare in modo di farli sentire qualche cosa di non utile alla discussione generale che organizzavamo. Soprattutto quello: che tutti parlassero, dicessero qualche cosa e poi vedere alla fine, se riuscivamo a non dare una conclusione unanime al coro, ma vedere se le

interpretazioni avevano arricchito il bagaglio di chi aveva partecipato alla discussione. E poi si è visto nel tempo, cioè che quelli che sono rimasti più fedeli e più presenti erano quelli che avevano capito questo meccanismo, cioè che non sovrastavano la platea, ma cercavano di animare. Poi, con Maria Filippo De Santis abbiamo capito che l'impostazione era più o meno giusta, ma anche lui ha tratto profitto dalle cose che dicevamo noi nella nostra semplicità, senza grandi esperti di cinema, senza aver studiato minimamente, seguito tutte le teorie, eccetera [...]. Cioè avevamo una specie di autonomia, una cosa nostra, una sensibilità nostra di italiani all'estero che guardavano un film italiano di avvenimenti tipicamente italiani però, in un contesto che era molto diverso da quello dell'Italia, anche se noi non avevamo grandi agganci nella realtà svizzera all'infuori del posto di lavoro.

[...]

Ma io penso che tutti quei documentari, soprattutto documentari, e film che non avevano avuto l'opportunità di essere oggetto della critica dei grandi pensatori italiani che scrivevano sui giornali le critiche cinematografiche erano quelli che secondo me esaltavano di più i partecipanti, perché si sentivano responsabilizzati a dire delle cose che non avevano letto da qualche parte, cioè suggestionati da quello che aveva scritto il critico de «l'Unità» o dell'«Avanti!», perché diffondevamo anche questi giornali.

[...]

Quando leggevo queste critiche e poi proiettavamo lo stesso film che era oggetto della critica, mettiamo, di Argentieri, io ero condizionato da quello che avevo letto nella critica rispetto a una discussione sul film di Bizzarri, che non aveva avuto ancora l'onore di essere criticato da grandi e famosi personaggi della cultura italiana.

APPENDICI ALL'INTRODUZIONE / III

TRASCRIZIONE DEL SERVIZIO DELLA TRASMISSIONE ANTENNE DEL 18 DICEMBRE 1964 (SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN)

A cura di Mattia Lento

Archivio digitale FARO SRF (Schweizer Radio und Fernsehen)

Autore: Egon Becker

Durata: 3'38''

Titolo d'archiviazione: Kinogewerbe

Lingua: tedesco standard per la voce narrante e dialetto svizzero tedesco per gli intervistati (nella trascrizione delle interviste si è deciso di utilizzare comunque il tedesco standard).

*Il servizio è disponibile anche in rete in territorio svizzero al seguente link:
<https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/antenne-vom-18-12-1964?urn=urn:srf:video:9a3bfb02-f933-4e0f-8975-9b799426d81f>*

[ERZÄHLSTIMME]: *Parlato italiano, italienisch gesprochen, dieses Aushängeschild hat das Lichtspieltheatergewerbe in der Schweiz bis heute vor Schliessungen bewahrt. Jetzt fürchtet die Branche, ein Abwandern der italienischen Gastarbeiter, müsste automatisch doch noch zur Schliessung zahlreicher Kinos führen. Das Kinogewerbe erlebt durch die Anziehung moderner Unterhaltungsmedien, die Einführung des Fernsehens und das Einsetzen der Massmotorisierung empfindliche Besuchereinbussen. Das Schweizer Publikum, das früher durchschnittlich rund sieben Mal im Jahr ins Kino ging, erschien immer spärlicher. Der Zufall wollte es, dass just zu diesem Zeitpunkt die Invasion der italienischen Gastarbeiter begann. Und diese ihre Gewohnheit, rund fünfzehnmal im Jahr ins Kino zu gehen, in die Schweiz mitbrachten. Über Notwendigkeit und Erfolg der Umstellung auf italienische und italienisch gesprochene Streifen liessen wir uns von einigen der Interessierten berichten. Der Besitzer dieses Zürcher Kleinkinos sagte uns:*

[BESITZER KINO ROLAND]: *«Wir sind das erste Kino, wo italienische Filme hier in Zürich eingeführt haben; es ist schon seit zirka 10 bis 15 Jahren, dass mein Vater das gemacht hat. Wir waren gezwungen, italienische Filme zu zeigen, da das Kinogewerbe ziemlich stark zurückgegangen ist. Und das war für uns einen Versuch und es hat sich gelohnt. Wir können unsere Existenz weiterführen».*

[ERZÄHLSTIMME]: Gewiss, die Premieren-Kinos in den Stadtzentren können sich dank Spitzenprogrammen noch immer auch ohne italienische Filme halten. Der Direktor dieses Grosskinos in einem Industrieviertel aber sagt:

[DIREKTOR KINO FORUM]: «Seitdem wir italienische Filme zeigen, haben wir einen sehr guten Besuch. Wenn diese Italiener aus der Schweiz fortgingen, ist damit zu rechnen, dass wir einen sehr hohen Verlust haben werden.»

[ERZÄHLSTIMME]: Ähnlich hört sich der Kommentar des Geschäftsführers in diesem Stadtkino an:

[GESCHÄFTSFÜHRER KINO ROXY]: «Wir merken bereits, dass unser italienisches Publikum langsam an Ferienreisen nach Italien denkt. Die Kinobesucherzahl hat bereits abgenommen und wird gegen Weihnachten noch mehr abnehmen. D.h. so zirka 30 % werden wir wohl weniger haben, denn der Italiener ist sich gewohnt, mindestens zwei Mal in der Woche ins Kino zu gehen. Und dieser Ausfall wird uns nicht vom Schweizer Publikum ersetzt.

[ERZÄHLSTIMME]: Den endgültig letzten Spieltag müssen jetzt zumindest etwa ein Drittel aller Kinos in den Städten und Dörfern der Schweiz befürchten. Die italienischen Gäste kommen nicht zuletzt aus Heimweh, um heimatlichen Landschaften wenigstens im Film zu sehen und heimatliche Klänge und Dialekte zu hören. Wenn sie gehen – für manches Kino würde es bedeuten, dass es doch noch und wohl für immer schliessen müsste.

TRADUZIONE ITALIANA

[VOCE NARRANTE]: *Parlato italiano*, questo avviso fino a oggi ha evitato la chiusura degli esercizi cinematografici in Svizzera. Ora il settore teme la fuga di lavoratori ospiti italiani. Questo porterebbe automaticamente alla chiusura di numerose sale cinematografiche. Gli esercenti cinematografici hanno subito notevoli perdite di pubblico a causa dei moderni mezzi di intrattenimento, dell'introduzione della televisione e della motorizzazione di massa. Il pubblico svizzero, che in passato andava al cinema in media sette volte all'anno, è diventato sempre più scarso. Il caso ha voluto che proprio in quel periodo iniziasse l'invasione dei lavoratori ospiti italiani. E questi hanno portato in Svizzera la loro abitudine di andare al cinema circa quindici volte all'anno. La necessità e il successo del passaggio ai film italiani e in lingua italiana ci sono stati raccontati da alcuni addetti ai lavori. Il proprietario di questo piccolo cinema di Zurigo ha dichiarato ai nostri microfoni:

[PROPRIETARIO DEL CINEMA ROLAND]: «Siamo la prima sala cinematografica ad avere introdotto film italiani qui a Zurigo; è da circa 10-15 anni che mio padre si occupa di questo. Ci siamo trovati costretti a proiettare film italiani perché il pubblico delle sale cinematografiche è diminuito parecchio. È stata una prova per noi e ha dato i suoi frutti. È la ragione per cui possiamo continuare a esistere».

[VOCE NARRANTE]: I cinema dei centri urbani che programmano prime visioni possono ancora resistere senza i film italiani, grazie a una programmazione di alto livello. Ma il direttore di un grande cinema in un quartiere industriale dice:

[DIRETTORE CINEMA FORUM]: «Da quando proiettiamo film italiani, abbiamo un'ottima affluenza. Se questi italiani dovessero lasciare la Svizzera, potremmo subire perdite molto significative».

[VOCE NARRANTE]: Il commento del direttore di questo cinema cittadino è simile:

[GESTORE DEL ROXY]: «Stiamo già notando che il nostro pubblico italiano comincia a pensare alle ferie in Italia. L'affluenza al cinema è già diminuita e diminuirà ancora di più verso Natale. Questo significa che avremo un calo di pubblico del 30%, perché gli italiani sono abituati ad andare al cinema almeno due volte a settimana. Questa perdita non sarà coperta dal pubblico svizzero».

[VOCE NARRANTE]: L'ultimo giorno di attività è uno spauracchio per almeno un terzo delle sale delle città e dei villaggi della Svizzera. Gli spettatori italiani vengono non solo per nostalgia di casa, ma anche per vedere il film e sentire i suoni e i dialetti locali. Se dovessero andarsene, per molti cinema significherebbe la chiusura definitiva.

UN CINEMA «FUORUSCITO». ESULI ITALIANI IN FRANCIA E RICEZIONE DEL NEOREALISMO (1945-1950)

Enrico Gheller (Università degli Studi di Udine)

According to an established historiography, post World War II Italian cinema owes much of its international success to the French intellectual milieu. In this process of reception, the work carried out by exiled Italian intellectuals, who were responsible for promoting neo-realism on the other side of the Alps for diplomatic purposes but without neglecting questions of an aesthetic nature, deserves attention. By relating certain aspects of the socio-historical context with the analysis of some critical texts, this article aims to reconstruct some trajectories of reception of neorealist cinema in the Italian-French press between 1945 and 1950.

KEYWORDS

Neorealism; Reception; Postwar; Cold war; Italians in France

DOI

10.54103/2532-2486/18656

I. INTRODUZIONE

Se durante il regime mussoliniano gli intellettuali antifascisti italiani trovano in Francia una patria di elezione, dopo la Seconda guerra mondiale alcuni di essi scelgono di rimanere su suolo francese per diffondere la cultura del Paese d'origine. Come è stato notato, essi non sono semplici ripetitori della cultura italiana, quanto piuttosto mediatori che «distillano elementi di conoscenza che hanno essi stessi già analizzato e interpretato attraverso proprie griglie di lettura»¹. I canali d'espressione di cui dispongono sono le pubblicazioni settimanali e mensili, che svolgono un'importante azione comunicativa trans-nazionale: spesso bilingui, tali testate si rivolgono agli italiani emigrati come strumento di contatto con la madrepatria, attestandosi allo stesso tempo come piattaforme di raccordo con una comunità intellettuale francese che fa spesso riferimento agli esuli per costruire la propria lettura dei fatti italiani².

¹ Forlin, 2006: 17. Sullo stesso argomento, si veda anche Forlin, 2019. Qui e nelle successive citazioni la traduzione è nostra.

² Si vedano, a tal proposito, Forlin, 2006: 102-110 e Bechelloni, 1995. Sul ruolo della stampa si rimanda a Van Dooren, 1990.

Per gli italiani in Francia, se da un lato vi è la necessità di comunicare con gli autoctoni, dall'altro si avverte il bisogno di ricostruire un'identità nazionale rinnegata o rimossa durante gli anni del fascismo³: per vie diverse a seconda del loro orientamento politico, questi intellettuali perseguono l'obiettivo prioritario di «strappare quest'orrido velo [del fascismo] dal volto della patria di Dante e farla risorgere a nuove glorie civili»⁴, nonché di stabilire una nozione univoca di italianità, condannando come innaturale l'alleanza che ha legato Roma a Berlino e avvalorando, invece, l'esistenza di un terreno culturale italo-francese da coltivare nel segno della comune latinità.

Come si vuole dimostrare in quest'articolo, la comunità intellettuale italiana che si esprime su tali testate gioca un ruolo importante nella diffusione del cinema italiano oltralpe, inserendo tale produzione in uno spazio simbolico determinante⁵. Dopo una sezione introduttiva, si applicherà un metodo comparativo riferendosi alternativamente a tre testate⁶, due di tendenza progressista e un'altra di area centrista, selezionate in ragione dell'ampio risalto che tutte accordano al neorealismo. Declinandosi in funzione di una delicata situazione internazionale, il discorso sul cinema italiano promosso da queste pubblicazioni offre un contributo variabile alla riabilitazione della cultura italiana nel contesto europeo⁷: dapprima il neorealismo è chiamato a dissociare l'immagine degli italiani dal fascismo, in seguito viene preso a modello di un nuovo paradigma realista, finché – a contatto con la Guerra fredda – il suo successo presso gli intellettuali esuli conosce un significativo ridimensionamento.

II. LA STAMPA ITALIANA PREANNUNCIA IL NEOREALISMO

Nei mesi precedenti al Festival di Cannes del 1946, la critica francese dimostra una conoscenza alquanto parziale del cinema italiano, delineando uno scenario produttivo catastrofico in cui «non si può davvero dire che si tenti di uscire dai sentieri già battuti»⁸. Il riferimento è alla produzione precedente la guerra: i film in costume ambientati nell'antichità classica, le opere di propaganda mussoliniana e le commedie sofisticate sono additati come modelli da evitare. A fronte di tale sfiducia, molto diverso appare l'atteggiamento della stampa franco-italiana. Un rinnovamento è per esempio evocato nei «Cahiers France-Italie»⁹, che adottano toni positivi seppur privi di riferimenti a particolari no-

³ Milza, 2004: 568-577. Sulla ridefinizione dell'identità italiana nel dopoguerra, si veda anche Patriarca, 2010: 207-238, dove si sostiene che dopo il conflitto gli italiani hanno «forse ancor più motivi rispetto al passato di riflettere su sé stessi come popolo e di fare un serio esame di coscienza».

⁴ Associazione degli intellettuali residenti in Francia, 1945: 56.

⁵ Come nota Mariagrazia Fanchi, il frame di ricezione come spazio simbolico è «l'intricata rete dei discorsi che avvolgono e che predispongono lo spettatore all'incontro col film» (Fanchi, 2005: 18).

⁶ Si tratta di «Avanti di Francia», «L'Operaio italiano» e «La Voce d'Italia».

⁷ Su questo tema si veda anche Costa, 1996.

⁸ Favier-Ledoux, 1946: 11.

⁹ Pubblicati dal 1945 dalle Éditions des écrivains et artistes italiens de France, i «Cahiers France-Italie» sono concepiti come «un centro di raccolta e una palestra spirituale franco-italiana, dove i nuovi problemi della battaglia antifascista siano trattati e studiati dal punto di vista culturale e artistico, e in un'atmosfera di fraterna amicizia» ([s.n.], 1945a: 64).

vità artistiche: «L'attività cinematografica italiana segna una netta ripresa [...]. Nonostante le gravi difficoltà, l'ossatura dell'industria cinematografica italiana è stata interamente salvata»¹⁰. In generale, si vuole offrire l'immagine di un cinema antifascista e vittima delle circostanze: si includono nel novero dei registi "anti-mussoliniani" anche autori compromessi col regime (come Goffredo Alessandrini), ma si bada soprattutto a celebrare la liberazione di Cinecittà dall'occupante, che «oppose sistematicamente il suo veto ai migliori film italiani e particolarmente a quelli, molto numerosi, di spirito germanofobo o francofilo»¹¹. Va ribadito, tuttavia, che questi contributi non rilevano la presenza di novità estetiche radicali: tra i film segnalati nel primo articolo si trovano ad esempio *La freccia nel fianco* (1945) di Alberto Lattuada e Mario Costa e *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati, mentre il secondo articolo, pur menzionando *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, elogia soprattutto opere come *Malombra* (1942) di Mario Soldati, *Sissignora* (1942) di Ferdinando Maria Poggioli, *Giacomo l'idealista* (1943) di Alberto Lattuada e *Un colpo di pistola* (1942) di Renato Castellani. Malgrado questa visione ancora parziale, si tenta di stabilire un nuovo modello cinematografico nazionale rispondente a esigenze d'ordine diplomatico: i film buoni sono quelli che esprimono una comunità di spirito con la Francia e che si oppongono ai «film meno importanti», e cioè «i cosiddetti film storici, o le commedie sentimentali e i film musicali»¹².

La proposta di un nuovo paradigma si accorda dunque all'esigenza di definire un terreno culturale internazionale, da coltivare nel segno della lotta al nazi-fascismo. Tale proposito appare più evidente in un contributo del giugno 1946 che annuncia l'imminente arrivo di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, nel quale le linee interpretative sono le stesse che ritroveremo poi sulla stampa francese: il valore del film emerge dalla devalorizzazione del cinema precedente, costituito da «insipide storie di uomini in abito di gala, drammi in costume, *mélos* che non avevano alcun rapporto con l'esistenza della grande maggioranza del popolo italiano»¹³, mentre l'esigenza di valorizzare la funzione diplomatica del film di Rossellini inibisce l'apprezzamento della novità estetica dell'opera. Per elogiare o condannare riferimenti estetici contrastanti, si preferisce fare riferimento a modelli che in Francia sono già consolidati: «Nella prima parte del film, Rossellini ha il colpo d'occhio del Renoir truculento, ma più superficiale nelle suggestioni visive, mentre nella seconda lascia pesare un'atmosfera sadica alla von Stroheim»¹⁴.

Poche settimane più tardi, a Cannes (agosto-settembre 1946), *Roma città aperta*, *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada e *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti suscitano l'entusiasmo di gran parte della critica francese e aprono la via europea a una nuova immagine dell'Italia.

¹⁰ [s.n.], 1945b: 53.

¹¹ St[ragliati], 1945: 54.

¹² St[ragliati], 1945: 55.

¹³ Lemmi, 1946: 61.

¹⁴ Lemmi, 1946: 61.

III. IL NUOVO VOLTO DELL'ITALIA

Come ha rilevato Ruth Ben-Ghiat, la ricostruzione della realtà operata dal neorealismo «spesso non ha tanto a che fare con i fatti, quanto con l'espressione di percezioni e sentimenti riguardanti le conseguenze del passato e [...] la necessità di superarle»¹⁵. Tale cinema è dunque il risultato di una strategia di comunicazione internazionale secondo cui, in sintesi, si intende dissociare l'immagine degli italiani dall'icona di Mussolini. Come si è visto, sono da leggersi in quest'ottica le prime critiche che i giornali italiani in Francia dedicano al cinema del Paese d'origine, le quali denotano la presenza di una comunità interpretativa costruita su una solida piattaforma di valori morali e identitari. Il nuovo cinema italiano si inserisce in un insieme di iniziative culturali che vuole andare «incontro ai bisogni di socializzazione degli immigrati», suscitando allo stesso tempo «un sentimento di identità nazionale ostile al fascismo»¹⁶. Assieme ai reportage e alla letteratura, i film si affermano come strumenti di risoluzione delle controversie internazionali, trasmettendo un'immagine degli italiani come popolo "umano", oppresso suo malgrado dal giogo fascista e sostanzialmente estraneo agli ideali mussoliniani, un popolo povero ma degno, che affronta problemi comuni ad altre nazioni d'Europa¹⁷.

Sullo schermo di Cannes, tale cinema permette alla critica francese di parlare di «rivelazione»¹⁸ e suggerisce agli intellettuali esuli l'opportunità di organizzare proiezioni di film italiani in versione originale con sottotitoli francesi. A tal proposito, molto attivo è il cineclub del giornale socialista «Avanti di Francia» che, insieme al Comitato democratico Francia-Italia, diffonde opere che coniugano il realismo con i generi più amati dal pubblico¹⁹. Sul fronte della stampa conservatrice, dal 1948 il più fervente diffusore del cinema italiano è il filo-democristiano «La Voce d'Italia», la cui politica di promozione cinematografica si esercita capillarmente sul territorio: sono esemplari le proiezioni itineranti che il settimanale organizza nelle regioni minerarie del Nordest, con la volontà di portare «assieme alla confortante voce della patria lontana, un po' di svago e di ricreazione dove è più difficile che ve ne siano»²⁰. Nella capitale, l'evento più rilevante promosso da «La Voce d'Italia» è la prima europea di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, frutto di una proficua collaborazione tra Mario Verdone e vari esponenti della critica francese²¹.

Tali strategie di diffusione scommettono sulla presenza di un terreno culturale comune ai due Paesi e concorrono a suscitare le reazioni della critica francese come di quella italiana, che si compiace del successo di film che «hanno attirato l'attenzione dei Francesi che hanno infine potuto ascoltare questa voce sincera, nuova, di un'Italia che ha sofferto, patito e molto imparato»²².

¹⁵ Ben-Ghiat, 2008: 1220.

¹⁶ Rapone, 1986: 436.

¹⁷ A questo proposito si vedano Pitassio, 2007 e Parigi, 2014: 49-58.

¹⁸ Sadoul, 1946: 17.

¹⁹ I film presentati sono *Due lettere anonime* (1945) di Mario Camerini, *Il bandito, Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Un giorno nella vita, La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli, *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946) di Carmine Gallone, *Il testimone* (1946) di Pietro Germi, *Le miserie del signor Travet* (1945) di Mario Soldati, *Mio figlio professore* (1946) di Renato Castellani, *Roma città libera* (1946) di Marcello Pagliero.

²⁰ [s.n.], 1950a: 1. Il film proiettato è *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica.

²¹ Va ricordato, in particolare, il caporedattore de «La Revue du Cinéma» Jean George Auriol, instancabile mediatore cinematografico tra Francia e Italia.

²² Brandon-Albini, 1948: 3.

IV. NON SOLO ROSSELLINI

Il contributo che il cinema offre alla ripresa dei rapporti franco-italiani determina col tempo l'esigenza di ricomporre un paradigma estetico connesso a un'idea di nazione: come ha notato Francesco Pitassio, la principale qualità attribuita al neorealismo consiste nell'incarnare «l'eredità culturale europea proseguendo sulla strada del realismo, uno stile che ha segnato l'apice della cultura europea tra Ottocento e Novecento»²³. In ossequio a tale priorità, gli esuli italiani notano come *Roma città aperta* lasci credere che «l'arte cinematografica italiana stia riconquistando un posto di primo piano nella produzione mondiale»²⁴, in virtù di caratteristiche che saranno evidenziate anche dalla critica francese: «verismo, naturalezza, semplicità, realismo spinto sino all'audacia, senza falsi pudori e senza rispetto delle convenzioni»²⁵. Tuttavia, per confermare la credibilità e la sostanziale innocenza del cinema italiano, a Rossellini è necessario affiancare altre figure: a tal proposito va segnalata la presentazione parigina di *Un giorno nella vita*, organizzata proprio da esuli italiani, che conferma «questa tendenza al [...] realismo "populiste" conforme alla nostra sensibilità e che sinora era stato scartato»²⁶. Il recupero di un cineasta già compromesso col regime mira alla riabilitazione del cinema italiano nel suo insieme ed è sorretto dal valore provvidenzialmente espresso da *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti, che esce in Francia con quattro anni di ritardo: «È giusto che dopo i nomi di Rossellini e De Sica, anche quello di Blasetti diventi popolare a Parigi. Ed è tanto più giusto che si è cercato stupidamente di creare attorno al nome di Blasetti un certo discredito»²⁷. Quasi contemporaneamente, un giovane Luigi Comencini può annunciare su «Avanti di Francia» che «il cinema italiano è a una svolta decisiva»²⁸, portando ad esempio i più recenti titoli di Rossellini, De Sica, Aldo Vergano, ma anche l'opera di Mario Soldati. Motivo d'orgoglio per la comunità intellettuale esule, il nuovo cinema italiano sollecita la pubblicazione di interventi sempre volti a connettere le nuove manifestazioni cinematografiche con un supposto spirito nazionale, per quanto consapevoli della precarietà della situazione: «Anche nel caso deprecabile e quasi impossibile che tutto si arrestasse a questo punto, il breve periodo produttivo dell'immediato dopoguerra italiano formerà sempre il contenuto di una paginetta sicura e in certo modo gloriosa della storia del cinema»²⁹.

Il rilancio del cinema italiano nel suo complesso passa anche dalla ricostituzione di un pantheon di star italiane, sempre connotate come incarnazioni del presunto spirito nazionale. A tal proposito, va citata un'intervista ad Anna Magnani in visita a Parigi: «Ho sempre qualcosa da dire ai giornali italiani all'estero. Ogni volta che sento una voce italiana il cuore mi batte più forte»³⁰. Sulla stampa di sinistra, un'attenzione particolare è invece riservata a Isa Miranda, ritratta nel segno della militanza politica: dapprima, si pubblicano alcuni estratti dal suo diario («Tocca a noi vivi ora continuare l'opera dei caduti per questa libertà»³¹); più tardi,

²³ Pitassio, 2019: 105.

²⁴ Buozzi-Raffaelli, 1946: 3.

²⁵ Buozzi-Raffaelli, 1946: 3.

²⁶ [s.n.], 1946a: 3.

²⁷ [s.n.], 1947a: 3.

²⁸ Comencini, 1946: 3.

²⁹ Bandini, 1947: 3.

³⁰ [s.n.], 1946b: 3.

³¹ Miranda, 1947: 3.

l'attrice partecipa a una «Grande Gala franco-italiana» organizzata dal giornale socialista³², esprimendo, alla vigilia delle elezioni del 1948, una vera e propria indicazione di voto: «lo spero nella vittoria del Fronte con una trepidazione che non riesco a nascondere»³³. Sulle pagine de «La Voce d'Italia», invece, le star più amate sono Carla Del Poggio, Valentina Cortese, Andrea Checchi e, soprattutto, i comici Macario e Aldo Fabrizi: se i francesi apprezzano il primo, è «forse perché lo hanno conosciuto per la prima volta nel film pacifista dei *Sept ans*³⁴, con quell'aria così poco 'pugnolata alla schiena'»³⁵, mentre ad Aldo Fabrizi è addirittura dedicato un articolo-intervista di prima pagina:

È giunto da Roma il popolare interprete di *Roma città aperta*. E legittimo ci apparse il desiderio di avvicinarlo, per esprimergli a viva voce l'affettuosa riconoscenza di tutti gli italiani all'estero che nel suo lavoro di questi ultimi anni hanno trovato motivo di giusto compiacimento e spesso di intenso conforto alle molte amarezze di un triste dopoguerra. Noi [...] volevamo dirgli quanto sia stato utile il lavoro da lui svolto e quanto bene abbia fatto al nostro paese.³⁶

V. LA GUERRA FREDDA AL CINEMA

Se il clima post-resistenziale consente la convergenza tra varie tendenze critiche, a partire dal 1948 il contesto inizia a risentire della polarizzazione internazionale, riverberandosi anche sui processi che stiamo analizzando. In Italia, il consolidarsi dell'egemonia democristiana getta le basi per una politica di restaurazione che coinvolge anche il cinema, in una dinamica che si ripercuote presto sulla stampa esule. Si constata una differenza sempre più marcata con alcune riviste specializzate francesi, le quali iniziano a fornire una lettura del neorealismo più libera da costrizioni ideologiche, anche facendo appello a critici italiani: si pensi ad esempio a «La Revue du Cinéma», testata sulla quale Antonio Pietrangeli non teme di dimostrare la continuità del neorealismo con il cinema di epoca fascista³⁷. I giornali italiani in Francia, invece, si gettano nella contesa politica, facendosi teatro di attacchi reciproci tra le forze democristiane e i rappresentanti delle sinistre: «Avanti di Francia» non perde occasione per attaccare «la censura che il Minculpop democristiano intende esercitare da parecchi mesi nei confronti dei film prodotti in Italia»³⁸, mentre «La Voce d'Italia» sottrae il neorealismo alle letture politicizzate ricordando che «tutti i film politici, quindi di propaganda, cinematograficamente parlando, sono cattivi»³⁹.

³² [s.n.], 1947b: 3.

³³ Vecchietti, 1948: 2.

³⁴ Si fa riferimento a *Sept ans de malheur*, titolo francese di *Come persi la guerra* (1947) di Carlo Borghesio.

³⁵ Bocchi, 1949: 3. Il riferimento è all'attacco dell'Italia fascista alla Francia (10 giugno 1940).

³⁶ Matarazzo, 1949: 1. Fabrizi è anche protagonista di un servizio fotografico pubblicato sul n. 97 (21 novembre 1950), dedicato a un suo incontro con Fausto Coppi avvenuto proprio nella sede de «La Voce d'Italia». Sulla ricezione del divismo italiano tra la comunità italiana in Francia si veda Coladonato, 2018.

³⁷ Pietrangeli, 1948.

³⁸ Panicucci, 1948: 3.

³⁹ Gentili, 1949: 5.

Se la fiducia accordata a Rossellini entra in crisi con l'arrivo di *L'amore* (1948)⁴⁰, a seguito della citata anteprima di *Ladri di biciclette* (marzo 1949) la stampa conservatrice assume Vittorio De Sica a portabandiera del cinema italiano⁴¹. Allo stesso tempo, sulla stampa di sinistra, il *débat sur le réalisme* che ha luogo in Francia è praticamente eluso, poiché è ancora prioritario esaltare il messaggio politico delle opere: significativo è il recupero de *Il bandito* e di *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, promossi più di un anno dopo la loro prima uscita in quanto atti d'accusa nei confronti di un'Italia «che conserva l'uniforme e l'organizzazione tecnica dell'epoca fascista»⁴². Su una pubblicazione come «L'Operaio italiano» aumentano i reportage dai festival organizzati nel blocco sovietico, mentre i riferimenti al cinema italiano si fanno sempre più sporadici, poiché «i tanto celebrati film italiani hanno dimostrato che il loro bel realismo [...] ha dovuto cedere alle pressioni di qualche prelato»⁴³. In un clima così surriscaldato, la distribuzione tardiva de *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano diviene l'occasione per condannare la censura, che si accanirebbe su un film nel quale si «riflette il vero volto dell'Italia, quello dei lavoratori, quello del popolo italiano [...] che oggi lotta contro il governo De Gasperi, servo dell'imperialismo americano»⁴⁴.

L'ostinato ritorno alle esperienze dell'immediato dopoguerra dimostra quanto l'idea di un neorealismo «sociale» sia ormai superata dagli eventi, come si evince anche dal tiepido resoconto della prima di *Ladri di biciclette*, in cui si nota che «dato il carattere mondano della serata, *Ladri di biciclette*, film di operai, ha finito con l'essere sottoposto al giudizio di un pubblico nel quale gli operai si contavano sulle dita di una mano...»⁴⁵. Nel 1950, sulla stampa di sinistra gli articoli dedicati al cinema italiano si fanno ancora più rari, fino a scomparire quasi completamente; tra le ultime eccezioni vi sono alcune recensioni dedicate a *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la cui esclusione dal «Premio mondiale per la pace» è definita un «ignobile gesto contro la cultura italiana» dovuto a «pressioni di carattere politico [...] contro qualsiasi opera d'arte che abbia un contenuto sociale in contrasto con i principi di una politica bellicista»⁴⁶. Sempre più, la visione ideologica inibisce una lettura adeguata di opere meritevoli di maggior obiettività: è il caso di *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini, accusato di affrontare in maniera inadeguata il tema delle comunicazioni tra i popoli, che «riescono inverosimili quando le si dipinge senza tener conto degli [...] interessi comuni che esistono, al di là delle frontiere naturali tra classe e classe»⁴⁷.

⁴⁰ Cfr. Venier, 1948: 3.

⁴¹ Cfr. Matarazzo, 1948: 3.

⁴² Vianino, 1948: 3.

⁴³ [s.n.], 1950b: 3.

⁴⁴ [s.n.], 1949a: 3.

⁴⁵ D.M., 1949: 3.

⁴⁶ [s.n.], 1950c: 4.

⁴⁷ Micheli, 1950: 3.

VI. CRISI (E FINE?) DEL NEOREALISMO

L'allontanamento del neorealismo dalla sensibilità marxista si verifica in concomitanza con la diffusione, in Francia, di letture più legate a un umanesimo di matrice spiritualista, che tuttavia non riescono a imporsi nell'ambito dei giornali italo-francesi. A questo proposito conviene concentrarsi su «La Voce d'Italia», che alla sua prima uscita dichiara di voler «elevare le collettività di lavoratori italiani [...] senza distinzione di tendenze, di partito, di opinione politica»⁴⁸; in virtù di tale pretesa neutralità, sulle sue pagine si assiste ad una progressiva «normalizzazione» del neorealismo. De Sica occupa a lungo il centro della scena, anche grazie alla pubblicazione di una dettagliata dichiarazione di metodo⁴⁹, ma non si trascurano altri registi: *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa esce in anteprima con il patrocinio del giornale ed è elogiato come valida alternativa a *La terra trema*, in quanto esempio di un cinema «non-conformista» ed equidistante dalle ideologie di destra e sinistra⁵⁰. Nella stessa ottica, si attacca *Riso amaro* (1949), in cui Giuseppe De Santis è «riuscito a trasformare le mondine in comparse da teatro lirico, a farne un elemento erotico di cattivissimo gusto»⁵¹, anche se poi si attua una rimediazione-appropriazione trasponendo il film in cineromanzo⁵². Tuttavia, secondo «La Voce d'Italia», la crisi del neorealismo sarebbe stata dietro l'angolo, in quanto «non era possibile sfruttare ancora a lungo la pittoresca povertà degli italiani, le latrine delle case popolari, le cadenze trasteverine»⁵³. Il rifiuto degli aspetti più sovversivi del cinema italiano serve, con tutta evidenza, a stabilizzare e normalizzare l'immagine nazionale all'estero. Tale proposito traspare in modo particolare dalla diffidenza nei confronti dell'impiego di interpreti non professionisti, poiché «gli attori recitano bene le parti fittizie, mentre i non attori provano molte difficoltà a ripetere i gesti e le parole che fanno e pronunciano nella loro esistenza»⁵⁴.

Film come *Il testimone* (1946) e *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi, *Tombole, paradiso nero* (1947) di Giorgio Ferroni, *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada sono esempi di un cinema che «si muove tra un opposto e l'altro»⁵⁵ ed è perciò giudicato contraddittorio. A rispondere di tale immagine deteriorata sono chiamati produttori e distributori che «dietro i buoni film, hanno inviato subito i cattivi ed anche i pessimi, dimenticando che facilmente un entusiasmo si trasforma in disprezzo»⁵⁶.

⁴⁸ [s.n.] 1948: 1.

⁴⁹ De Sica, 1950: 3.

⁵⁰ A.S., 1949: 3.

⁵¹ Gentili, 1949: 5.

⁵² Joseph-Marie Lo Duca è l'autore del cineromanzo pubblicato tra il 13 dicembre 1949 e il 21 febbraio 1950. A stretto giro, il settimanale proporrà ai suoi lettori anche i cineromanzi di *È primavera...* (1950) di Renato Castellani (pubblicato dal 21 marzo 1950) e di *Il lupo della Sila* (1949) di Duilio Coletti (pubblicato dal 18 luglio 1950).

⁵³ B[ernacconi], 1949: 4.

⁵⁴ [s.n.], 1950d: 3.

⁵⁵ Nilo, 1949: 3.

⁵⁶ Gentili, 1950a: 5.

Se si vuole evitare che il nostro cinema, dopo aver conosciuto in Francia un successo senza precedenti, ricada al livello che aveva prima e durante la guerra, occorre impedire che i film cattivi caccino quelli buoni. Altrimenti tutto il lavoro di penetrazione fin qui svolto sarebbe stato inutile e la collaborazione italo-francese sia sul piano tecnico che su quello artistico, naufragherebbe miseramente.⁵⁷

Tra i pochi film apprezzati troviamo *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, che «La Voce d'Italia» presenta in anteprima alla presenza dei vertici della Direzione generale dello Spettacolo⁵⁸, ed *È primavera...* (1950) di Renato Castellani, protagonista di un'altra serata di gala: due opere che, per la testata, confermano la presenza di film di alto livello in un cinema «miserando nella media della produzione»⁵⁹. Ben accolto è anche *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, film al quale si riconosce il merito di risollevare temporaneamente le sorti del cinema italiano⁶⁰.

Alla luce di questa situazione, un riesame critico della «scuola italiana» è affidato al francese Lo Duca, che relativizza la novità del neorealismo inquadrandolo in una prospettiva storica come «frutto di un lungo lavoro di preparazione, di tentativi, di creazione e di produzione»⁶¹. Il florilegio di capolavori coi quali l'Italia ha conquistato persino i prestigiosi Champs Élysées⁶² è sottoposto a un processo di istituzionalizzazione ratificato dalla pubblicazione di un'intervista a Giulio Andreotti e dal suo elogio alla legge sul cinema del 1949, che «ha contribuito, da una parte a sprigionare la genialità dei registi, e, dall'altra, ad assicurare all'industria nostrana i mezzi indispensabili alla sua attività»⁶³. Tale visione è suggellata da un intervento di Pietro Bianchi, che ribadisce l'apoliticità del cinema italiano del dopoguerra: «Oggi i "contenuti" del nostro cinema sono miserabili perché l'Italia di ieri era miserabile e quella d'oggi non ha ancora cessato di esserlo. Domani potrà essere lieto, prosperoso, grasso come un canonico se la maggioranza del popolo italiano sarà tale»⁶⁴.

VII. CONCLUSIONI

Lo studio condotto sembra dunque confermare il ruolo contraddittorio giocato dalla comunità italiana nella ricezione francese del neorealismo, evidenziando la volontà di comporre un mosaico variegato di stili e autori, ma soprattutto le ragioni politiche che influenzano questo processo. Proprio tali logiche politiche stringenti, inizialmente funzionali alla ripresa del dialogo internazionale, in seguito impediscono un'autentica riflessione estetica, oltre a determinare la progressiva chiusura dei canali comunicativi con la critica francese e la rapida crisi

⁵⁷ Romani, 1949: 5.

⁵⁸ [s.n.], 1949b: 1.

⁵⁹ B[ernacconi], 1950: 5.

⁶⁰ Cfr. Gentili, 1950b: 4.

⁶¹ Lo Duca, 1949a: 3.

⁶² Lo Duca, 1949b: 5.

⁶³ [s.n.], 1950e: 3.

⁶⁴ Bianchi, 1950: 3.

del modello neorealista. A sinistra si abbandona il neorealismo come terreno di lotta, mentre sui giornali di area governativa si preferisce offrire un'immagine meno scomoda del cinema italiano, inteso come rappresentazione di un'identità nazionale. Se agli esuli italiani spetta dunque il merito di aver dato i primi impulsi alla ricezione del neorealismo in Francia, per una lettura davvero innovativa di tale cinema sarà necessario attendere i primi anni del decennio successivo e il contributo della giovane critica francese.

Riferimenti bibliografici

A.S.

1949, *I registi tengono comizio*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 12, 1 marzo.

Associazione degli intellettuali residenti in Francia

1945, [senza titolo], «Rencontres: revue mensuelle. Cahiers France-Italie», n. 3, agosto.

Bandini, Baldo

1947, *Rinascita e condizioni del cinema italiano*, «Avanti di Francia», a. II, n. 50, 12 giugno.

Bechelloni, Antonio

1995, *De l'exil antifasciste aux temps longs de l'immigration italienne en France*, in Antonio Bechelloni, Michel Dreyfus, Pierre Milza (éds.), *L'intégration italienne en France. Un siècle de présence italienne dans trois régions françaises (1880-1990)*, Complexe, Bruxelles 1995.

Ben-Ghiat, Ruth

2008, *Un cinéma d'après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique*, «Annales. Histoire, Sciences sociales», vol. 63, n. 6, Novembre-Décembre.

B[ernacconi], A[ldo]

1949, *La crisi del realismo*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 45, 8 novembre.

1950, *È primavera*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 61, 28 febbraio.

Bianchi, Pietro

1950, *Cinema italiano di ieri e di oggi*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 64, 21 marzo.

Bocchi, Lorenzo

1949, *Grands Boulevards-Macario* «Macaroni», «La Voce d'Italia», a. II, n. 38, 20 settembre.

Brandon-Albini, Maria

1948, *Cultura italiana in Francia*, «L'Operaio italiano», a. I, n. 2, 24 giugno.

Buozzi-Raffaelli, Ornella

1946, *Rinascita della cinematografia italiana*, «Avanti di Francia», a. D, n. 26, 21 novembre.

Coladonato, Valerio

2018, *Rituali e star. L'immigrazione italiana in Francia e il divismo cinematografico*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.

Comencini, Luigi

1946, *Il cinema italiano*,
«Avanti di Francia», a. L, n. 24,
7 novembre.

Costa, Antonio

1996, *Aimons l'Amérique... aimons l'Italie! Il cinema italiano e una «certa tendenza» della critica francese, 1945-1965*,
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.

D.M.

1949, *Ladri di biciclette*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 6, 16 marzo 1949.

De Sica, Vittorio

1950, *Così faccio i miei film*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 56, 24 gennaio.

Fanchi, Mariagrazia

2005, *Spettatore*, Il Castoro, Milano.

Favier-Ledoux, Michel

1946, *Où va le cinéma italien?*, «L'Écran français», n. 60, 21 Août.

Forlin, Olivier

2006, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955. Médiation culturelle, engagements et représentations*, L'Harmattan, Parigi.
2019, *Les intellectuels communistes français et la culture néoréaliste italienne de 1945 aux années 1950: un transfert culturel ou une instrumentalisation?*, «Cahiers d'études italiennes», n. 28.

Gentili, Agostino

1949, *Riso amaro*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 43, 25 ottobre.

1950a, *Riflessioni su "In nome della legge"*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 68, 18 aprile.

1950b, *Domenica d'agosto*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 90, 3 ottobre.

Lemmi, Dandolo Angelo

1946, *Cinéma - Rome ville ouverte*, «Rencontres - Cahiers France-Italie», a. II, n. 6, Juin.

Lo Duca, Joseph-Marie

1949a, *La scuola italiana*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 41, 11 ottobre.

1949b, *Cinema italiano sui campi elisi...*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 49, 6 dicembre.

Matarazzo, Bruno

1948, *Trionfali accoglienze del pubblico a "Ladri di biciclette" e al suo regista*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 14, 15 marzo.

1949, *A colloquio con l'interprete di «Roma città aperta»*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 9, 8 febbraio.

Micheli, Nino

1950, *Due film italiani*, «L'Operaio italiano», a. III, n. 20, 1 novembre.

Milza, Pierre

2004, *Voyage en Ritalie*, Éditions Payot et Rivages, Parigi.

Miranda, Isa

1947, *Pagine del diario*, «Avanti di Francia», a. D, n. 41, 10 aprile.

- Nilo**
1949, *Il testimone*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 34, 9 agosto.
- Panicucci, Alfredo**
1948, *Intolleranza clericale contro il cinema*, «Avanti di Francia», a. LII, n. 54, 1 gennaio.
- Parigi, Stefania**
2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.
- Patriarca, Silvana**
2010, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma/Bari.
- Pietrangeli, Antonio**
1948, *Panoramique sur le cinéma italien*, «La Revue du Cinéma», n. 13, Mai.
- Pitassio, Francesco**
2007, *Making the Nation comes Real. Neorealism/nation. A Suitable Case for Treatment*, «Annali Online di Ferrara - Lettere», n. 2.
2019, *Neorealist Film Culture 1945-1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Rapone, Leonardo**
1986, *I fuorusciti antifascisti, la Seconda Guerra Mondiale e la Francia*, in Pierre Milza (éd.), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, École Française de Rome, Roma 1986.
- Romani, Bruno**
1949, *Quali sono i film che vengono bene accolti*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 26, 14 giugno.
- [s.n.]
1945a, *Avvertimenti editoriali*, «Rencontres - Cahiers France-Italie», a. II.
1945b, *Nouvelles de l'Italie libérée*, «Neo-Risorgimento - Cahiers France-Italie», a. II.
1946a, *Un giorno nella vita*, «Avanti di Francia», a. D, n. 28, 5 dicembre.
1946b, *Anna Magnani a Parigi*, «Avanti di Francia», a. D, n. 25, 14 novembre.
1947a, *Quattro passi nelle nuvole*, «Avanti di Francia», a. D, n. 41, 10 aprile.
1947b, *Grande Gala franco-italiana*, «Avanti di Francia», a. D, n. 42, 17 aprile.
1948, *Al lettore*, «La Voce d'Italia», a. I, n. 1, 14 dicembre.
1949a, *Il sole sorge ancora*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 1, 15 gennaio.
1949b, *Cielo sulla palude presentato da «La Voce d'Italia»*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 41, 11 ottobre.
1950a, *Al cinema con i nostri minatori*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 92, 17 ottobre.
1950b, *A Biarritz, passando per Venezia*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 18, 16 settembre.
1950c, *Ignobile gesto contro la cultura italiana*, «L'Operaio italiano», a. III, n. 17, 1 settembre.
1950d, *“In nome della legge” al Ciné-club Canudo*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 56, 24 gennaio.
1950e, *Il promettente avvenire del cinema italiano*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 54, 10 gennaio.

Sadoul, Georges

1946, *Un grand réalisateur italien*.
Rossellini, «L'Écran français», n. 72,
12 novembre.

St[ragliati], R[oland]

1945, *Le film italien sous la botte
allemande*, «Neo-Risorgimento -
Cahiers France-Italie», n. 1.

Van Dooren, Bruno

1990, *Écrire l'histoire du fuoriuscitismo*,
in AA. VV. (éds.), *Presse et mémoire*.
*France des étrangers, France des
libertés*, Éditions de l'Atelier, Parigi.

Vecchiotti, Alberto

1948, *Isa Miranda teme le classi
medie e le donne*, «Avanti di Francia»,
a. LII, n. 83, 11 marzo.

Venier, M.A.

1948, *Amore*, «L'Operaio italiano»,
a. I, n. 10, 2 settembre.

Vianino, Cesare

1948, *Due film italiani. "Il bandito" –
"Vivere in pace"*, «L'Operaio italiano»,
a. I, n. 4, 8 luglio.

«PUTTING ITALY BACK ON THE MAP» DIASPORIC CINEMA AUDIENCES IN POST-WAR SYDNEY

Adrienne Tuart (University of Sydney)

*In April 1961, the Sydney screening of Federico Fellini's latest film *La dolce vita* (1960) broke all box office records, and the associated scandals attracted the attention of Sydney cinemagoers and the migrant and local press. Over two hundred thousand Italians had migrated to Australia by this time, creating a local demand for Italian film in theatres and within social and religious groups. This article examines the central role that film plays within the social and cultural lives of Italian migrant audiences and draws on a series of oral history interviews supplemented with film reviews from Italian and local newspapers and cinema industry journals. Cinema played an important role, not only in cultivating and maintaining cultural and national identity, but in establishing a new sense of italianità in 1960s Sydney.*

KEYWORDS

Italian cinema audiences; Italian cinema; Migration; Post-war Sydney

DOI

10.54103/2532-2486/18698

In April 1961, posters of the voluptuous Swedish actress Anita Ekberg announced the arrival of Federico Fellini's latest film *La dolce vita* (1960) in Sydney. Ekberg in her strapless black velvet couture gown, her head tilted back, swaying hips and tousled long blonde hair attracted the attention of cinemagoers and the press. The Italian community newspaper «La Fiamma», was the first to report that «*La dolce vita* represents shame for Italy and for Rome»¹. Despite, or perhaps because of its scandalous nature, Fellini's film smashed all records at The Lido Theatre, attracting Italian and Australian audiences.

Of the 227,599 Italians living in Australia in 1961, an estimated 6000 resided in the City of Sydney local area². Their arrival coincided with the re-emergence of

¹ Terra, 1960: 3: «*La dolce vita* costituisce una vergogna per l'Italia, e per Roma». «La Fiamma» was a conservative newspaper established in Sydney in 1947 by padre Giuseppe La Rosa.

² Cresciani, 2003: 67; Burnley, 1995: 182.

the Italian film industry, and an increased demand for Italian films³. A very diverse migrant cinema audience from all over Italy found its way into art deco suburban theatres, grand picture palaces, clubs, church halls, social groups, universities, old newsreel theatrettes, and remote work camps and religious organisations.

This article examines the role of film in the cultural and social lives of Italian migrant audiences, and draws on a series of oral history interviews⁴. These recollections reveal the importance of cinema in creating, cultivating and maintaining their national and cultural identity⁵. The interviews with Italian migrants focus on recollections from the late 1940s to the early 1960s. Over 80 interviews were conducted with Italians and local cinephiles. Most Italian interviewees live in Sydney and migrated from Italy during the 1950s as young adults. These memories form an important and often overlooked cultural marker through a period of enormous change in post-war Australia⁶. Italian cinema enabled the migrant audience to maintain an important sense of cultural and social contact with their distant homeland.

Recent approaches to film history have shifted away from the heavy textual analysis of the previous decades⁷. This article focuses on three areas which were prominent in my research into the migrant cinema audience⁸. The recollections of neorealist and 1950s film and its perceived reflection on Italian migrants, the important role that cinema played within social and religious groups in post-war Sydney, and the reception of *La dolce vita*. Oral history interviews are supplemented with records of film reception in migrant newspapers, local English press, and a locally published cinema industry journal.

There is a long history of Italian migration to Australia. The major sources of migrants include Sicily, Calabria, Campania, Lombardy, Tuscany, Veneto and Friuli Venezia Giulia⁹. The Italian population was 38,000 in 1939, by 1971 there were 289,476 Italians living in Australia¹⁰. Many of these new arrivals began working in agriculture, small business, construction, labouring in new infrastructure projects and in factories and manufacturing¹¹.

There were widespread anxieties in Australia in the immediate post-war period and Italians often endured discrimination and hardship. While Australia's Immigration Restriction Act entrenched xenophobic sentiments from 1901,

³ See Unitalia Film's film production book promoting the seventy four films available for export in 1958 (Unitalia Film, 1959). My thanks to David Donaldson for giving me the book. In 1956, eighty five foreign films were imported into Australia. See [s.n.], 1956: 1.

⁴ I am deeply indebted to all of the people who have helped me with my oral history research.

⁵ See Sprio, 2013: 2, on «cultural migration as an experience of identity formation».

⁶ It is noted that Italians have largely been omitted from mainstream Australian history. See Rickard, 1996: 178, 210; Teo; White, 2003: 146-7, 149, 151. Italian cinema and diasporic audiences have remained outside the scope of Italian historical and cultural studies in Australia. See Castles et al., 1992; Cresciani, 2003; Ricatti, 2018. Two excellent studies into the Italian cinema circuit and migrant audiences in Victoria include Bertrand; Giglio, 1978; Verhoeven, 2010. See Barr, 2009, on continental cinema in Sydney.

⁷ See Biltereyst; Maltby; Meers (eds.), 2011: xii; Maltby, 2007; Kuhn, 2002.

⁸ Tuart, 2018.

⁹ Jupp, 1988: 511.

¹⁰ Cresciani, 2003: 24.

¹¹ Collins, 1988; Collins, 1992.

this situation was exacerbated during the 1940s in response to wartime hardships and a mass influx of migrants¹². Italian social clubs and religious groups provided a much-needed network of widespread support. As noted by Morena La Barba, «migrant associations engaged with social welfare activities but also served as a cultural movement»¹³. As well as the established community groups such as Società Dante Alighieri in Australia from 1896 and Circolo Isole Eolie from 1903, many new social clubs and religious groups were formed through the post-war years. Club Marconi, the Italo-Australia Club, Casa d'Italia and others aligned with regional, religious, political, sporting and welfare associations. Cinema played an important role within these organisations, bringing in newly arrived migrants for regular screenings of Italian films, and allowing the audience to share and enjoy popular comedies and melodramas.

I. OPEN CITY?

Following the Minister for Immigration Arthur Calwell's new search for immigrants, 33,632 Italians lived in Australia when *Roma città aperta* (1945) screened in Sydney in 1948¹⁴. The film gave Sydney audiences their first cinematic glimpse of war-torn Italy¹⁵. Australia's mass immigration programme and the accompanying assimilation programme assumed that «only the Anglo-Australian culture was legitimate and that other cultures would have to disappear»¹⁶. Many Italian migrants were greeted with hostility, expressed through cultural, racial, religious and economic tensions¹⁷. However, a glowing review of *Roma città aperta* featured on the front page of local anti-fascist newspaper «Il Risveglio» prior to screening¹⁸. The paper praised the «epic and glorious fight of the partisans», the «unforgettable performance» and declared that:

many, many people should be expected to see this emotional film to understand the falsity of the accusations against the partisans and convince them of the greatness of their contribution to the liberation of Italy.¹⁹

¹² See Bosworth, 1986, on responses to Italian migration in Australia during the 1950s.

¹³ La Barba, 2014: 179.

¹⁴ Jupp, 1988: 608. By 1933, Italians had formed the largest group of immigrants from Europe in Australia and remained so during the post-war period.

¹⁵ [s.n.], 1948e: 8. *Roma città aperta* was listed as *Open City*.

¹⁶ Castles et al., 1992: 52. See Tavan, 1997: 80, on the national campaign to suppress «foreign» and «alien» cultures.

¹⁷ See Battistessa, 1948: 6. For an extended study of xenophobia and hostility towards Italian migrant workers in Switzerland, see Lento, 2017.

¹⁸ [s.n.], 1948a: 1. «Il Risveglio» was founded by Claudio Alcorso in 1944.

¹⁹ [s.n.], 1948a: 1: «l'epica e gloriosa lotta dei partigiani», «spettacolo indimenticabile», «molte, molte persone dovrebbero vedere questa emozionante pellicola, per comprendere la falsità delle accuse elevate contro i partigiani e convincersi della grandezza del contributo dato alla liberazione d'Italia».

The Sydney press noted the «brutally frank» realist style where «its news-reel-like simplicity makes every other movie of life under the Nazis look sissified»²⁰. The film was highly praised, with sympathetic attention drawn to «the earthy and humble Romans who were caught up» [...] «in the Gestapo's hunt for the Resistance leader»²¹.

Roma città aperta opened in November 1948 and ran for over two months at The Variety Theatre in Sydney²². This was a comparatively successful run although David Forgacs has noted that *Roma città aperta* ran for twenty months in New York from February 1946²³. Early research by Peter Bondanella, and subsequent studies conducted by Daniela Treveri Gennari, established that the «neorealist classics» by Rossellini and De Sica were not the most popular films in Italy. The comedic, melodramatic and pink non realist films were far more successful²⁴. Neorealist films were very well received by Sydney audiences and film reviewers. How were these films remembered by Italian audiences?

There were several interviewees who had no connection at all with early post-war Italian films. Paul had no memory of seeing neorealist films in Italy:

I remember well, my preferred films were with Errol Flynn, Clark Gable, Charlie Chaplin, Bing Crosby. That five year old wonder girl singing?... the lollypop. There were many others. Few Italians were patriotic enough to support Italian films at that time. When I was in Italy, it was like a ritual... going to the picture show on Sundays, especially if American films were on. There was a real craving for anything American in those days.²⁵

Raffaello did not recall having any interest in seeing neorealist film in Italy: «Those movies were really depressing. Italy sent these films overseas, they gave people a bad impression. The good ones were the ones with a lot of luxury»²⁶. Terry also remembered the undesirability of neorealist films at that time, she recalled that:

In Italy, I did not appreciate the Italian realistic films at all. I never saw them... I realised their merit much later, when I was older, in Australia. *Ladri di biciclette*, I can't even look at these films anymore. We couldn't understand why they had to do the realistic films. The image of Italy, that was a problem, too. Of course these films were a great success in America and other parts of the world so they continued doing them for a while. As an Italian, I was sad to see Italy only portrayed by poverty.²⁷

²⁰ [s.n.], 1948c: 7; Hart, 1948: 7.

²¹ [s.n.], 1948d: 2.

²² [s.n.], 1948b: 16; [s.n.], 1948g: 7.

²³ Forgacs, 2000: 9.

²⁴ Bondanella, 1983; Treveri Gennari, 2009: 94; Brunetta, 2003; Fanchi and Mosconi, 2002.

²⁵ Interview with Paul, 8 September, 2013.

²⁶ Interview with Raffaello, 8 September, 2013.

²⁷ Interview with Terry, 11 September, 2013, telephone conversation 9 August, 2022.

Early neorealist films depicted images of hardship and often confirmed the negative articles frequently found in the Sydney press²⁸. As noted by Janet Staiger, post-war foreign film tackled «serious subject matter compared with Hollywood’s entertaining (and regulated) fare»²⁹. Interviewees were concerned about the impoverished imagery and the depictions of war-torn Italy in these films. However, film reviewers in the local press were very sympathetic to the plight of the Italians, drawing attention to «the tragedy of a people fighting for freedom against overwhelming oppression»³⁰.

Maria remembered the unfavourable reception of neorealist film by Italian audiences in Sydney:

We criticised the first Italian films after the war. So much poverty, it was so miserable. We were against these films, all people saw was that everything was miserable. In that time, there were no documentaries on Italians, people thought we came from another world. You can imagine...³¹

Vito endured the war as a young boy and as a result, he was unable to view the early post-war films. Vito regarded them as «pretty traumatic. I couldn’t watch the early Italian movies because it was too painful. *Roma città aperta*, *Paisà*... I couldn’t watch without being emotionally destroyed by them»³².

Interviewees differed greatly in their responses and recollections of Italian war-time films. Yvonne recalled that: «most movies showed the poor side. *Roma città aperta*, the rape of Loren [*La ciociara*], these movies were big here, and in Italy»³³. In contrast, Pino claimed:

The great passion for old films had gone. The neorealist films, the old black and white films, most Italians didn’t like. They preferred comedy, not *Roma città aperta* and *Ladri di biciclette*.³⁴

Neorealist films offered a connection to Italy for the younger generation, but their attention was more likely drawn to the spectacular American renderings of Roman epics. Adrian had memories of going to see *Ladri di biciclette* in Sydney with his father: «My Dad took me to see it when I was a kid. Usually we’d go to see the historic ones like *The Robe* or *Ben Hur*»³⁵.

The Italian Legation played a role in the promotion of Italian film at this early stage, anticipating the release of films and reporting back to Rome with details of the film’s reception, press clippings and the duration of screening in Sydney theatres.

²⁸ See [s.n.], 1949a: 14; [s.n.], 1947a: 1 regarding the «odiferous cheese and sausage» in the bags of recent arrivals; [s.n.], 1947b: 2.

²⁹ Staiger, 2005: 109.

³⁰ [s.n.], 1948f: 17.

³¹ Interview with Maria, 1 September, 2013.

³² Interview with Vito, 7 September, 2013.

³³ Interview with Yvonne, 15 September, 2013.

³⁴ Interview with Pino, 9 September, 2013.

³⁵ Interview with Adrian, 3 June 2017.

It was not until October 1949 that Luigi Zampa's *Vivere in pace* (1947) was shown at The Savoy, with Silvio Daneo (*fig. 1*), The Minister for Italy and his wife attending the opening night³⁶. The Minister subsequently sent back local newspaper clippings and reviews, and in a telegram, noted «the very good hospitality with the public press and the critics» on the gala opening night³⁷. He also included a quote from a glowing newspaper review which declared the film to be «one of the ten most beautiful films in the last ten years»³⁸.

Ladri di biciclette (1948) was the next big hit at The Savoy³⁹. The Minister for Italy sent back his press clippings, and a telegram regarding «good reviews from the critics from the local press»⁴⁰. «La Fiamma» placed a review of the film on the front page, noting that «the film is a masterpiece», and declaring that it was a film «all Italians shall have a duty to come and see»⁴¹. «Film Weekly» informed readers that this was «a film that can't fail with foreign language devotees»⁴². The following month, «The Sun» noted the popularity of *Riso amaro* (1949, by Giuseppe De Santis) where it was «packing them in overseas», and informed readers that the «shapely star» (Silvana Mangano) was «all the Ingrid Bergmans, Rita Hayworths and Hedy Lamarrs rolled into one»⁴³. By 1949, the success of Italy's film industry was noted in both the Italian and the local press. «La Fiamma» informed their readers that «Cinecittà rivaleggia con Hollywood»⁴⁴. Local theatre critic H.G. Kippax, declared «Italy to be the most important artistic film producing country in the post-war world»⁴⁵. The following year, the front page of «La Fiamma» was dedicated to a report on the rise of the Italian film industry, praising films such as Vittorio De Sica's *Sciuscià* (1946), «films which were alive with interest, carried a punch and came from Italy»⁴⁶ (*fig. 2*).

³⁶ *Vivere in pace* was listed as *Live in Peace*. See [s.n.], 1949c: 7.

³⁷ Silvio Daneo, Legazione d'Italia, «Il film ha avuto ottima accoglienza presso il pubblico e presso la critica», DGAE, Australia Affari Politici 1946-1950, versamento B, busta 148, Australia, 1949, Telespresso 1914/797, 28 Ottobre, 1949.

³⁸ Silvio Daneo, Legazione d'Italia, «Uno dei dieci più bei film degli ultimi dieci anni», DGAE, Australia Affari Politici 1946-1950, versamento B, busta 148, Australia, 1949, Telespresso 1914/797, 28 Ottobre, 1949. Zampa's film screened for six weeks, following a «magnificent opening»: [s.n.], 1949d: 5; [s.n.], 1949e: 8.

³⁹ [s.n.], 1950c: 14, *Ladri di biciclette* was listed as *Bicycle Thieves*.

⁴⁰ Silvio Daneo, «Ottime le recensioni dei critici della stampa locale», DGAE, Australia Affari Politici 1946-1950, versamento B, busta 148, Australia, 1949, Telespresso 2798, 28 Novembre, 1950. Daneo noted the film's success, «in totale il numero degli spettatori è stato di 27,000».

⁴¹ [s.n.], 1950b: 1: «la pellicola è un capolavoro», «un film che tutti gli Italiani devono farsì un dovere di andare e vedere».

⁴² [s.n.], 1950d: 14. According to the [s.n.], 1950e: 8, De Sica's film screened for seven weeks.

⁴³ Hart, 1952: 32. *Riso amaro* was listed as *Bitter Rice*, which screened for five weeks ([s.n.], 1952: 8).

⁴⁴ [s.n.], 1949b: 1-2.

⁴⁵ Kippax, 1949: 4.

⁴⁶ [s.n.], 1950a: 1.

Fig. 1 - "Vivere in pace"
advertisement,
«Il Risveglio»,
28 ottobre, 1949.



Fig. 2 - "Sciuscìa"
advertisement,
«Il Risveglio», 22 marzo,
1950, p. 5.

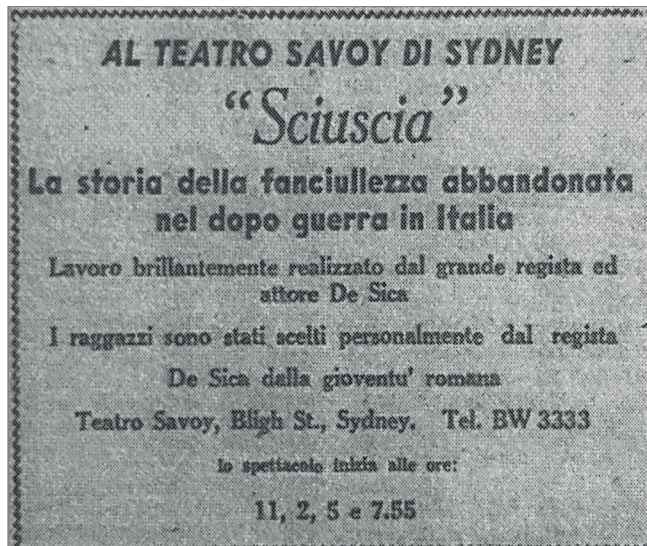


Fig 3 - Casa d'Italia,
«Vade Mecum», 28 ottobre,
1937, p. 81.



II. LOREN, LA LOLLO E TOTÒ

Cinema was a fundamental way to keep in touch with contemporary Italy and connect with other Italians in Sydney. Guido worked in Port Kembla and Tasmania. When he returned to Sydney, «seeing film was one way of finding out what was going on in Italy, you had the opportunity to catch up on what was going on over there. It was like putting together the pieces of a puzzle... papers, books, films, to find out what was going on»⁴⁷.

The migrant press promoted and advertised Italian films which were screened at many informal venues, small suburban church halls, Casa d'Italia (*fig. 3*), A.P.I.A, and Club Marconi⁴⁸. Film was a way of drawing in recent arrivals and was also an important social and cultural event where Italians could meet, talk freely and find work⁴⁹. Single men who were living nearby in the city's boarding houses in the fifties would also frequent The Savoy, where they could watch Italian films for a few shillings⁵⁰.

Mario arrived in Sydney in 1951 as a twenty year old, and often went in search of Italian films throughout the city. «In 1955, you'd go to mass at St Francis in Albion Street and on Sunday nights they'd show movies»⁵¹. In the late fifties, St Francis would pair a double such as Guido Brignone's *Noi peccatori* (1953) starring Yvonne Sanson, with Norman Taurog's *You're Never Too Young* (1955), a comedy with Dean Martin and Jerry Lee Lewis⁵².

Comedies with boogie-woogie, such as Piero Costa's *La ragazza di Piazza San Pietro* (1958) were also popular⁵³. Joe recalled that «there was film at St Fiacre, but it was the life of science. All the films had moral themes... it was for families»⁵⁴.

Australia Hall was a popular city venue with Italians for Saturday night dances and fund raising balls, and film nights in the late fifties with old Matarazzo favourites such as *I figli di nessuno* (1951). Research by Margherita Sprio has established that Raffaello Matarazzo's films were an important part of identity formation for first-generation Italian audiences in England⁵⁵. They also were very popular with Italian audiences in Sydney. Matarazzo's melodramas such as *Catene* (1949) and *Tormento* (1950) were often a drawcard for

⁴⁷ Interview with Guido, 23 September, 2015.

⁴⁸ Casa d'Italia promoted a new building in 1937, drawing in Italians as a «centro di cultura», «un centro di divertimento», «una affermazione Italiana», [s.n.], 1937: 81. For a listing of comedy «*Cantate con noi*», at «Casa d'Italia» and Saturday and Sunday night screenings of *I figli di nessuno* at A.P.I.A. see [s.n.], 1958c: 21.

⁴⁹ Italians were often told to stop speaking Italian on the streets in the 1940s and 1950s. Telephone calls were monitored, with switchboard operators who would interject and demand that Italians speak English. Interview with Robert, 28 November, 2009.

⁵⁰ «At the Savoy in Bligh Street, I went to see Gina Lollobrigida for two shillings», interview with Mario, 2 September, 2009.

⁵¹ Interview with Mario, 2 September, 2009. See Treveri Gennari, 2018, on Catholic film exhibition.

⁵² [s.n.], 1958b: 21.

⁵³ See [s.n.], 1962b: 25.

⁵⁴ Interview with Joe, 29 September, 2009.

⁵⁵ Sprio, 2013.

Italian church and social groups, while Società Dante Alighieri screened films such as Luchino Visconti's *Senso* (1954) at The Maccabean Hall⁵⁶. Italian film was also shown in the grand art deco suburban cinemas, at The Strand and Marlboro Theatres in Leichhardt, The Odeon in Petersham and The Elite in Haberfield, where there were established Italian communities⁵⁷. Here, old favourites with Totò, Loren, Lollobrigida and Matarazzo played to eager audiences (fig. 4-5).

In 1955, the first Italian Film Festival was organised as part of a statewide exhibition of Italian art, design, furniture, industry, fashion and cuisine at David Jones department stores. Supported by the Italian Government, «Italy at David Jones» represented a huge promotion of Italy and its commodities in the city⁵⁸. The Italian Legation orchestrated an agreement with Unitalia Films of Rome and Hoyts Theatres as «a part of the Italian Government's campaign to show the growth of the Italian film industry»⁵⁹. While three years had passed before Sydney audiences could see *Roma città aperta*, the Italian Film Festival (fig. 6) presented pre-release films to enthusiastic audiences⁶⁰.

At the Paris and Esquire Theatres in the city, patrons were treated to Ettore Giannini's *Carosello napoletano* (1954), Luigi Comencini's *Pane, amore e fantasia* (1953), Federico Fellini's *La strada* (1954), Clemente Fracassi's *Aida* (1953), Alessandro Blasetti's *Tempi nostri* (1954) and Folco Quilici's *Sesto continente* (1954)⁶¹. Sophia Loren starred in three of the six films chosen by the Italian government to promote their burgeoning film industry and their homeland, *Carosello napoletano*, *Tempi nostri* and *Aida*. Loren's performances were key in the promotion of Italian film and Italy, with *Aida* being the first Loren film to be released into cinemas that year⁶². By 1955, Sophia was declared to be «Mount Vesuvius, Etna and Krakatoa all thrown into one»⁶³.

Images of the highly desirable Italian film stars Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Vittorio De Sica and Marcello Mastroianni filled the screens, and captured the public imagination. Popular comedians such as Alberto Sordi and Totò also featured. By 1955, local film critic Lindsey Browne informed readers that the recent presence of continental film was making «the standards of American and English film-makers look pretty cheap and nasty»⁶⁴. Newspapers and magazines heavily promoted Italian films and film stars during this period.

⁵⁶ Interview with Giancarlo, 14 May, 2014.

⁵⁷ See for example, *Il ferroviere* (1956) and *Gli ultimi cinque minuti* (1955) at The Strand («The Sydney Morning Herald», 24 May 1961: 24). See also The Oreon's (originally The Odeon) advertisement for *Due notti con Cleopatra* (1954) with Loren and Sordi ([s.n.], 1965b: 23), and [s.n.], 1965a: 19.

⁵⁸ For details of fashions by Brioni and Simonetta, industrial designs and the espresso bar designed by architect Enrico Taglietti, and displays of a Riva speedboat, Vespa, Isetta and Fiat 500, see [s.n.], 1955d: 9, and [s.n.], 1955f: 3; [s.n.], 1955e: 6.

⁵⁹ [s.n.], 1955b: 4.

⁶⁰ My thanks to John Burke, for letting me know that all six Festival films were pre-release. *La strada*, for example, was not released in America until 1956, and the film was not shown in Sydney until 1958.

⁶¹ [s.n.], 1955c: 11.

⁶² Loren was aged 19 and lip-synced to the singing of famous soprano Renata Tebaldi. See Barron, 2018: 146.

⁶³ Raft, 1955: 5.

⁶⁴ Browne, 1955: 64.

La commedia dell'anno, a colori



**2
notti
con
Cleopatra**

con
**SOPHIA LOREN
CLEOPATRA**
e
**ALBERTO SORDI
MARC'ANTONIO**

Vedrete Alberto Sordi nelle vesti di Marc'Antonio e Sophia Loren nelle vesti di Cleopatra. Una coppia di artisti che vi "manderà" in delirio dalle comicissime battute — un film indimenticabile.

**IN VISIONE DA SABATO 4 FINO
A VENERDI' 10 DICEMBRE**

OGNI SERA ALLE 7.30 p.m. SABATO ALLE 2.30 p.m. e 7.30 p.m.

OREON THEATRE
New Canterbury Road, PETERSHAM
(VICINO STAZIONE)
Telefono: 56-5302



IN ESCLUSIVA
al cinema di
**SUMMER
HILL**

Il grande
comico
Totò

Tre ore di spettacolo
che non vi faranno
che RIDERE, RIDE-
RE, RIDERE...

"Festival della risata"
DA GIOVEDI' 9 DICEMBRE

SUMMER HILL THEATRE
71-3003 1 SLOANE STREET - SUMMER HILL 71-3003
(Ora completamente rinnovato)
ATTREZZATISSIMO BAR ALL'ITALIANA
Spettacoli serali ore 8
Sabato due spettacoli ore 3 p.m. ed ore 8 p.m.
BIGLIETTI NUMERATI — PER PRENOTAZIONI: 71-3003

Fino a mercoledì è in visione "I QUATTRO MONACI"

Anglo Theatre Ltd. in association with
Unitalia Film presents

The Italian Film Festival

Paris Cinema March 17-23, 1955. ESQUIRE THEATRE March 24-30, 1955.

- Thursday**
NEAPOLITAN FANTASY (Carnosello Neapolitano)
Stars: Felix Steyer, Carlo Stacciola, Ferruccio Caramanna, Maria Fiore, Maria Grazia Loren, Giovanna Radice, The Grand Duke of the Abruzzi, Carlo Corbelli, Antonio and his Brothers, Guido Borelli, Lucio Marone. With the voices of Rosalinda Diagi, Carlo Tedeschi.
Director: Ettore Sottsass
Screenplay: Calisto Tanzi. Produced by Technicolor. LUX FILM PRODUCTION
- Friday**
SLICE OF LIFE (Tempi Nuovi)
Stars: "Four Stars" Vittorio De Sica, Rita Cirio, Guido Colonna, "Second Star" Vittorio De Sica, Maria Fiore, Ferruccio Caramanna, Maria Fiore, Lucio Marone, "Third Star" Leo Padellaro, Marcella Mariani, "Fourth Star" Rosalinda Diagi, Carlo Tedeschi.
Director: Alessandro Blasetti. LUX FILM PRODUCTION
- Saturday**
VERDI'S "AIDA"
Stars: Sophia Loren, Leo Hovart, Luciano Belfi, Maria Fiore, Antonio Corbelli, Ettore Sottsass.
Singers: Ettore Sottsass, The Singers, Giuseppe Giacomini, Rita Cirio.
Director: Giuseppe Pisanelli. Produced by Francesco De Martino and Roberto Tanzi. Screenplay: Francesco De Martino. In Romanization.
- Monday**
THE ROAD (La Strada)
Stars: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Widmark.
Director: Federico Fellini. LUX FILM PRODUCTION
- Tuesday**
THE BLUE CONTINENT (Sotto Costellazioni)
Filmed by the Italian Undersea Expedition to the Red Sea. With Remondino and Steve Archer.
Director: Felix Quilici. Produced by Bruce Vighan for DELPHINUS in Technicolor.
- Wednesday**
BREAD, LOVE AND DREAMS (Pane, Amore e Fantasia)
Stars: Vittorio De Sica, Silke Lundberg, Roberto Fieschi, Maria Fiore, Virginia Mauri, Virginia Mauri.
Screenplay: Maria Fiore, Carlo Stacciola, Ferruccio Caramanna, Vittorio Gassman, Guido Borelli, Carlo Tedeschi.
Director: Luigi Comencini. LUX FILM PRODUCTION

Fig. 4-6 - Oreon Theatre advertisement, "2 notti con Cleopatra", «La Fiamma», 11 dicembre, 1965, p. 23;
Summer Hill Theatre advertisement, Totò, «La Fiamma», 7 dicembre, 1965, p. 19;
Italian Film Festival advertisement, «Film Weekly», 17 March, 1955, p. 11.



Fig. 7 - Gina Lollobrigida «Australasian Post», 23 September, 1953, p. 6.



Fig. 8 - Sophia Loren, «Il Corriere d'Australia», 2 gennaio, 1958, p. 2

Gina Lollobrigida, Anna Magnani, Silvana Mangano, Rossano Brazzi, Vittorio Gassman and Mario Lanza featured in the migrant press, and local newspapers and in magazines⁶⁵ (figg. 7-8).

As Italian cinema moved from the harsh images of neorealism to the cinematic glamour of the 1950s, the streets of Sydney were being transformed by the Italian presence. While the city had long been shaped by the Italian immigrants, the arrivals from the post-war immigration programme sowed the seeds of a nascent sense of urban cosmopolitanism. During the 1950s, espresso bars, restaurants, tailors, hairdressers, providores and retailers formed dynamic Italian sites throughout the urban streets as the commodities from Italy's economic boom began to appear throughout the city.

In 1955, the local newspaper informed readers that «the influx of new Australians was the single biggest factor» influencing the recent success of foreign films⁶⁶. Italian films were seen not only by Italians, but by other immigrants, university students, an eager local audience, and by those who regarded themselves as «sophisticates». There was a marked increase in foreign film imports from 1940-1956, from the importation of eight films in 1940 to eighty-five foreign films in 1956⁶⁷. «Film Weekly» compiled statistics of the nationalities of over 700,000 migrants in Australia, anticipating «new potential audiences»⁶⁸. The film industry journal informed readers that «by far and away Italians are the largest national group with 80,000 people»⁶⁹. By 1961, «Film Weekly» highlighted the commercial success of continental film to its readership, as old newsreel theatres were converted to continental cinemas throughout the city⁷⁰.

Italian film was also shown all over Australia in film clubs, Italian social clubs, work camps and within Catholic organisations. Here the Italian audience was largely single men, with a few women, members of social clubs, religious groups and workers in the various infrastructure projects of the fifties. David Donaldson was working in continental film distribution in Sydney from 1954 to 1960, and in 1955 he purchased three subtitled 16 mm prints of Luigi Comencini's comedy *Pane, amore e fantasia* (1953) starring Gina Lollobrigida and Vittorio De Sica⁷¹. David distributed these prints in all states throughout Australia. In 1959 to 1960, his three prints of *Pane, amore e fantasia* were constantly booked out with audiences as far afield as Port Pirie in South Australia, the Italian Club in Darwin and Broken Hill, in Leeton, Lismore and Melbourne. David's 16 mm print of Luigi Zampa's *L'onorevole Angelina* (1947) with Anna Magnani, was popular within the Capuchin organisation in Adelaide, in Lismore and the Italian Club in Broken Hill.

⁶⁵ See Gina Lollobrigida on the cover of «Australasian Post» ([s.n.], 1953: 1), 6, and Sophia Loren in «Il Corriere d'Australia» ([s.n.], 1958a: 2). See also the scandalmongering «Truth», where it was stated that Anna Magnani had become «synonymous with an unvarnished, unbridled and ungirdled brand of cinema sex» ([s.n.], 1954a: 36).

⁶⁶ [s.n.], 1954b: 12.

⁶⁷ [s.n.], 1943; [s.n.], 1947c; [s.n.], 1951; [s.n.], 1956.

⁶⁸ [s.n.], 1955a: 8.

⁶⁹ [s.n.], 1955a: 8.

⁷⁰ See [s.n.], 1961e: 25.

⁷¹ My thanks to cinephile David Donaldson for providing his Filmart booking sheets for 1959-1960. David was the inaugural director of the Sydney Film Festival from 1954-1957.

III. «THE TALK OF THE TOWN»

The readers of «La Fiamma» were the first to be informed about the highly «scandalous» nature of *La dolce vita* in an article which described «Italy and the ruin of *La dolce vita*»⁷². Reflecting the conservative nature of its readership, the paper opined that «*La dolce vita* represents shame for Italy, and for Rome»⁷³. *La dolce vita* hit Sydney's cinema screens in April 1961, giving the Lido an «all-time record first opening night»⁷⁴. Sydney newspapers and magazines were full of titillating articles about the associated scandals, with photographs revealing the decadence and glamour of the via Veneto⁷⁵. Eva Comerio wrote a letter to «La Fiamma» questioning «the meaning of this famous film which had wasted rivers of ink of all the critics in the world»⁷⁶. After seeing *La dolce vita*, Eva «remained blank, disappointed and more confused than before»⁷⁷. According to the editor, *La dolce vita* was «one great obscenity, intended only to make a lot of money for Federico Fellini and the producer»⁷⁸. *La dolce vita* screened at The Lido (fig. 9), an old newsreel theatre, for ten weeks, and featured throughout September and October in suburban cinemas all over Sydney (fig. 10)⁷⁹. Vito began working at The Piccolo Bar in King's Cross in the fifties and was an avid film and theatre-goer:

La dolce vita and *L'avventura*... I saw them fifty years ago. Now fifty years later, they are a masterpiece, like van Gogh. Not many movies stand the test of time. *La dolce vita*, to this day, you can't touch it. It is so new, so fresh. Some movies are timeless. Some movies like *Belle du Jour*, after such a furore, are very dated. The Gala, The Roma on George Street, The Lido, The Esquire where I saw *Bitter Rice*. You would queue for three hours. There were some, but not too many Italians... Antonioni, Monica Vitti, *Eclipse* and *Red Desert*. They were fantastic films. So real. For Antonioni... *L'avventura*, it was a full house. They had to turn people away...⁸⁰

While *La dolce vita* was berated as being damaging and defamatory by the editor of «La Fiamma», other members of the Italian audience regarded «*La dolce vita* and the movies of that time», as «opening up Italy to the world. We were on the nose after the war, films and music put us back on the map»⁸¹. When I asked Paul what he remembered about *La dolce vita* in Sydney, he replied:

⁷² See Terra, 1960: 3 regarding «Italia a soqquadro per *La dolce vita*».

⁷³ Terra, 1960: 3: «La dolce vita costituisce una vergogna per l'Italia e per Roma».

⁷⁴ [s.n.], 1961a: 8.

⁷⁵ See [s.n.], 1962a: 6-7; «SEX RACKETS SHOCK», «The World's Wickedest Street», a tabloid style read on the scandals and louche behaviour on the via Veneto.

⁷⁶ Comerio, 1961: 2: «che significato ha questo film famoso che ha fatto sprecare fiumi d'inchiostro a tutti i critici del mondo».

⁷⁷ Comerio, 1961: 2: «io sono rimasta vuota e più confusa di prima».

⁷⁸ Comerio, 1961: 2: «una grossa porcheria destinata soltanto a far fare un monte di quattrini a Federico Fellini e al produttore».

⁷⁹ [s.n.], 1961c: 4. See [s.n.], 1961b: 10; 1961d: 6.

⁸⁰ Interview with Vito, 15 August, 2015.

⁸¹ Interview with anonymous female, 2 August, 2015. For example, *Nel blu dipinto di blu*, listed as *Volare*, was number one in Sydney for seven weeks in 1958. See Kent, 2009: 109.

In those days, I only thought about girls! With my friends, our attitude was, we were like tourists... After three years, you thought you'd go back, but then you'd postpone it. Movies? I never went to them. I saw all the films in Italy, I never saw ONE Italian picture in Sydney because they were only repeats to me. The Lido and the Metro Continental at the Cross were not part of our itinerary! I went dancing at The Trocadero with the Italians, I was a bachelor... With my Italian clan friends, I'd go to The Stadium and see Nilla Pizzi, Domenico Modugno, Frank Sinatra, Louis Armstrong... The Beatles. My friends and I were boxing fanatics... Coluzzi, D'Agata, Annaloro, also all the wrestling matches, they were very popular in those days.⁸²

Terry arrived in Australia in 1955. She recalled that:

after marriage, with small children, there was no time for movies... You know, *La dolce vita* was the talk of the town, and a lot of people walked out... the drugs. It was based on this terrible thing that happened in Ostia. Fellini treated it in a different way. It was a pretty amazing thing! *La dolce vita* was when Italy was going well, when many people were coming from America to make films.⁸³

IV. CONCLUSION

This article has demonstrated the importance of Italian cinema in maintaining the migrant audience's contact with Italy, at a time when papers, magazines, letters and books provided precious connections to their homeland. Cinema played a crucial role in creating and maintaining national and cultural identity. Interviews have shown that visiting theatres, clubs and groups where Italian film was shown provided much needed social and cultural support networks for diverse diasporic cinema audiences.

Interviewees were reluctant to revisit neorealist film and the trauma of war-time Italy. They preferred to see Italian comedies and melodramas, often at social clubs, cinemas and church halls. Popular comedies with Loren, Lollobrigida, Totò and Sordi, and Matarazzo's melodramas with Amedeo Nazzari and Yvonne Sanson, circled around from religious groups to Italian social and regional clubs all over the city and suburbs. David Donaldson's widespread interstate distribution of much-loved old favourites with Anna Magnani and Gina Lollobrigida from the Forties and Fifties such as *L'onorevole Angelina* and *Pane, amore e fantasia* in 1959-60, clearly demonstrated the constant demand for the reassuring images of old Italian films with recently arrived migrants all over Australia.

The modern images of *La dolce vita* set the tone for Sydney in the 1960s, as Italian cinema, film stars, music, fashion and design became the popular new symbols of Italy in the city. The diasporic audience regarded *La dolce vita* and the films of the 1960s as contributing to a new vision of their homeland, recasting the poverty and devastation of the war, «opening up Italy to the world», and creating a new sense of italianità on the streets of Sydney⁸⁴.

⁸² Interview with Paul, 8 September, 2013 and email, 21 November, 2012.

⁸³ Telephone conversation with Terry, 9 August, 2022.

⁸⁴ Interview with anonymous female, 2 August, 2015.

"LA DOLCE VITA" (THE SWEET LIFE) - E' IL MIGLIOR FILM CHE ABBIATE MAI VISTO - UN QUADRO REALISTICO DELLA GAIA VITA SOCIALE DI OGNI GRANDE CITTA' CHE CI RIVELA CRUDAMENTE LA VERITA' DEI NOSTRI TEMPI - STRAORDINARIO - ECCITANTE - DIVERTENTE - UN FILM CHE PIACERA' IMMENSAMENTE A TUTTI - IL GENIO CINEMATOGRAFICO FEDERICO FELLINI E' IL REGISTA DE "LA DOLCE VITA - VINCITORE DEL FESTIVAL DI CANNES 1960 CON LA PARTECIPAZIONE DI: MARCELLO MASTROIANNI - ANITA ECKBERG - ALAIN CUNY - NADIA GRAY - LEX BARKER - L'INTERO PROGRAMMA OCCUPATO DALLA PROIEZIONE DEL FILM - IN CINEMA SCOPE - DIDASCALIE IN INGLESE

PARLATO IN ITALIANO

La Dolce Vita - The Sweet Life

IN VISIONE AL CINEMA

LIDO

di fronte al G.P.O.

PRENOTAZIONI POSSONO ESSERE FATTE 2 SETTIMANE IN ANTICIPO. ● SPETTACOLI: 10.15 a.m. - 1.30, 4.45 e 8 p.m.

BIGLIETTI OMAGGIO SOSPESI

TEL.: BX 3936 SYDNEY TEL.: BX 2956 I.C.B.

Fig. 9 - "La dolce vita advertisement", «Il Corriere d'Australia», 9 maggio, 1961, p. 10.

"The Sweet Life"
(LA DOLCE VITA)



Il famoso film che ha messo in subbuglio Roma e il mondo. Con: MARCELLO MASTROIANNI - ANITA EKBERG - ANOUK AIMEE - e centinaia di attori italiani.

VENERDI

QUATTRO RAPPRESENTAZIONI

Prenotate allo State e al Victory - MA6866

VICTORY CITY
& ODEON-KINGS SUBURBANS

Fig. 10 - "La dolce vita advertisement", «Il Corriere d'Australia», 12 settembre, 1961, p. 7.

Table of Acronyms

APIA: Associazione Polisportiva Italo-Australiana
DGAE: Direzione Generale per gli italiani all'Estero

Bibliographical References

- Barr, Mischa**
2009, *Sex, art and sophistication: the meanings of 'continental' cinema in Sydney*, *Journal of Australian Studies*, vol. 31, n. 1, March.
- Barron, Emma**
2018, *Popular High Culture in Italian Media 1950-1970: Mona Lisa Covergirl*, Palgrave, Cham.
- Battistessa, Franco**
1948, *Reflections on a Dago*, «La Fiamma», a. I, n. 10, 15 gennaio.
- Bertrand, Ina; Giglio, Michael**
1978, *Cinema Italia: The Rise and Fall of Italian Language Cinemas in Melbourne*, «Australian Scan: Journal of Human Communication», n. 4.
- Biltereyst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Phillippe (eds.)**
2011, *Cinema Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Routledge, New York.
- Bondanella, Peter**
1983, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, F. Ungar, New York.
- Bosworth, Richard**
1986, *Cop What Lot? A Study of Australian Attitudes Towards Mass Migration in the 1950s*, Catholic Intercultural Resource Centre, North Fitzroy, Victoria.
- Browne, Lindsay**
1955, *Orchids to Europeans*, «The Sydney Morning Herald», 18 December.
- Brunetta, Gian Piero**
2003, *Cent'anni di cinema italiano*, 2 vols, Laterza, Roma/Bari.
- Burnley, Ian**
1995, *The Geography of Ethnic Communities*, in Shirley Fitzgerald, Gary Wotherspoon (eds.), *Minorities: Cultural Diversity in Sydney*, State Library of New South Wales, Sydney.
- Castles, Stephen; Rando, Gaetano; Alcorso, Claudia; Vasta, Ellie (eds.)**
1992, *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, Allen and Unwin, Sydney.
- Collins, Jock**
1988, *Migrant Hands in a Distant Land: Australia's Post-war Immigration*, Pluto Press, Leichhardt (New South Wales).
1992, *Cappuccino Capitalism: Italian Immigrants and Australian Business*, in Stephen Castles, Gaetano Rando, Claudia Alcorso, Ellie Vasta (eds.), *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, Allen and Unwin, Sydney.
- Comerio, Eva**
1961, [s.t.], «La Fiamma», a. XV, n. 35, 9 maggio.
- Cresciani, Gianfranco**
2003, *The Italians in Australia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fanchi, Mariagrazia; Mosconi, Elena (a cura di)**
2002, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Marsilio, Venezia.

Forgacs, David

2000, *Rome Open City (Roma città aperta)*, British Film Institute, London.

Hart, George

1948, *New Films: George Hart*, «The Sun», 1 November.

1952, *What's New in the Film World*, «The Sun», 6 March.

Jupp, James

1988, *The Australian People: An Encyclopedia of The Nation, Its People and Their Origins*, Angus and Robertson, North Ryde (New South Wales).

Kent, David

2009, *Australian Chart Book, Australian Chart Chronicles: 1940-2008*, Australian Chart Book, Turramurra (New South Wales).

Kippax, H.G.

1949, *Notes on Films: Boom in Rome*, «The Sun Herald», Features, 5 June.

Kuhn, Annette

2002, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London.

La Barba, Morena

2014, *Creative Nostalgia for an Imagined Better Future: "Il Treno del Sud" by the Migrant Filmmaker Alvaro Bizzarri*, in Karen Niemeyer (ed.), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past Present and Future*, Palgrave Macmillan, London.

Lento, Mattia

2017, *The Italian Diaspora and the Impossibility of Home in Swiss Cinema*, «Comunicazioni Sociali», a. XLIV, n. 2.

Maltby, Richard

2007, *How Can Cinema History Matter More?*, «Screening the Past», vol. 22.

Raft, George

1955, *Beauties Fight an Uncivil War*, «Argus», 13 December.

Ricatti, Francesco

2018, *Italians in Australia: History, Memory, Identity*, Palgrave Macmillan, Cham.

Rickard, John

1996, *Australia: A Cultural History*, Longman, New York.

[s.n.]

1937, *Vade Mecum*, «Il Giornale Italiano», a. XXVIII-X, 28 ottobre.

1943, *Report by the Chief Censor on the Work of the Commonwealth Film Censorship for the Year 1943*.

1947a, *Destitute Migrants Flew with Bad Food*, «The Sun», 12 December.

1947b, *Three Million out of Work in Italy*, «Tribune», 20 December.

1947c, *Report by the Chief Censor on the Work of the Commonwealth Film Censorship for the Year 1947*.

1948a, *Roma città aperta*, «Il Risveglio», a. IV, n. 93, 11 ottobre.

1948b, *Guide to the Best Shows*, «The Daily Telegraph», 30 October.

1948c, *Roma città aperta*, «Film», November.

1948d, *New Films in Sydney*, «The Sydney Morning Herald», 1 November.

1948e, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», vol. 67, n. 1152, 4 November.

1948f, *Through the Smith's Projector*, «Smith's Weekly», 6 November.

1948g, *Amusements*, «The Sydney Morning Herald», 30 December.

1949a, *Italian Farmer Arrives Penniless in Australia*, «The Sydney Morning Herald», 13 April.

1949b, *Cinecittà rivals Hollywood*, «La Fiamma», a. III, n. 9, English Section, 12 agosto.

1949c, *Italian Film Preview, Vivere in pace*, «The Sydney Morning Herald», 22 October.

1949d, *Vivere in pace*, «Film Weekly», vol. 71, n. 1202, 27 October.

- 1949e, *Vivere in pace, Amusements*, «Sydney Morning Herald», 1 December.
- 1950a, *Italian Films, Different, Provoking, Advanced*, «La Fiamma», a. IV, n. 90, English Section, 23 giugno.
- 1950b, *Ladri di biciclette*, «La Fiamma», a. IV, n. 102, 16 settembre.
- 1950c, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», vol. 74, n. 1250, 5 October.
- 1950d, *Bicycle Thieves*, «Film Weekly», vol. 74, n. 1250, 5 October.
- 1950e, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», vol. 74, n. 1254, 2 November.
- 1951, *Report by the Chief Censor on the Work of the Commonwealth Film Censorship for the Year 1951*.
- 1952, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», 10 April.
- 1953, *Gina Lollobrigida*, «Australasian Post», 23 September.
- 1954a, *Mercurial Magnani is Sex Appeal*, «Truth», 11 July.
- 1954b, *More Continental Films for 'New' Audience*, «The Sydney Morning Herald», 29 September.
- 1955a, *Effect of Immigrants on Picture Biz*, «Film Weekly», vol. 89, n. 1472, 27 January.
- 1955b, *Italian Film Festival*, «The Sydney Morning Herald», 17 March.
- 1955c, *Italian Film Festival Poster*, «Film Weekly Supplement», vol. 89, n. 1479, 17 March.
- 1955d, *DJs Italian Art Exhibition*, «The Sydney Morning Herald», 15 June.
- 1955e, *Festival of Italy*, «Daily Telegraph», 16 June.
- 1955f, *The House That Taglietti Built*, «The Sydney Morning Herald», 22 June.
- 1956, *Report of the Commonwealth Film Censorship Board*.
- 1958a, *Sophia Loren*, «Il Corriere d'Australia», 2 gennaio.
- 1958b, *Dove si va? Cinema Italiano*, «La Fiamma», a. XI, n. 38, 30 agosto.
- 1958c, *Dove si va? Cinema Italiano*, «La Fiamma», a. XI, n. 44, 20 settembre.
- 1961a, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», vol. 101, n. 1795, 4 May.
- 1961b, *"La dolce vita" advertisements*, «Il Corriere d'Australia», 9 maggio.
- 1961c, *National Box Office Survey*, «Film Weekly», vol. 101, n. 1804, 6 July.
- 1961d, *"La dolce vita" advertisements*, «Il Corriere d'Australia», 12 settembre.
- 1961e, *You Too Can Make Money with Continental Product*, «Film Weekly», vol. 101, n. 1827, 14 December.
- 1962a, *La dolce vita*, «People», 3 January.
- 1962b, [s.t.], «La Fiamma», vol. XVI, n. 98, 8 dicembre.
- 1965a, *Summer Hill Theatre's advertisement for Totò*, «La Fiamma», a. XIX, n. 97, 7 dicembre.
- 1965b, *Oreon's advertisement for "Due notti con Cleopatra"*, «La Fiamma», a. XIX, n. 98, 11 dicembre.
- Sprio, Margherita**
2013, *Migrant Memories: Cultural History, Cinema and the Italian Post-War Diaspora in Britain*, Peter Lang, Bern.
- Staiger, Janet**
2005, *Media Reception Studies*, New York University Press, New York.
- Tavan, Gwenda**
1997, *Good Neighbours: Community Organisations, Migrant Assimilation and Australian Society and Culture, 1950-1961*, «Australian Historical Studies», vol. 27, n. 109.
- Teo, Hsu-Ming; White, Richard (eds.)**
2003, *Cultural History in Australia*, University of New South Wales Press, Randwick (New South Wales).

Terra, Italo

1960, *Un film sensazionale di Fellini*, «La Fiamma», a. XIII, n. 17, 27 Febbraio.

Treveri Gennari, Daniela

2009, *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, New York.

2018, «*L'esercite industriale non scocci*»: *Mapping the tensions between commercial and Catholic exhibition in post-war Italy*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

Treveri Gennari, Daniela; O'Rawe, Catherine; Hipkins, Danielle; Dibeltulo, Silvia; Culhane, Sarah (eds.)

2020, *Italian Cinema Audiences: History and Memories of Cinema-going in Post-war Italy*, Bloomsbury, London.

Tuart, Adrienne

2018, *Discrimination and Desire: Italians, Cinema and Culture in Post-War Sydney*, History MA, The University of Sydney.

Unitalia Film

1959, *The Italian Production 1958*, So. Gra.Ro., Roma.

Verhoeven, Deb

2010, *Italian Cinema in Myrtleford a Wider Context*, in John Taylor, Cynthia Troup (eds.), *Parlato in Italiano: The Heyday of Italian Cinema in Myrtleford in the 1960s*, Myrtleford and District Historical Society, Myrtleford, Victoria.

«SOPHIA IS THERE. SHE IS GOING TO HELP YOU»

Antonio Salmeri e Sabine Schrader (Università Innsbruck)

«*What would Sophia Loren do?*» is a question that Nancy Kulik, daughter of Italian immigrants, asked herself many times in her life. Even at a young age, Loren has served her not only as a compass for important choices, but also to create an emotional connection with her Italian heritage. Through its personal approach, the documentary «*What would Sophia Loren do?*» makes us understand how Kulik is thus representative of a nostalgic migrant's view of the Italian-American diaspora. This short cinematic homage gives the opportunity to reflect on Sophia Loren's cult of the star from the perspective of the "transatlantic-gaze" (Carolan McDonald, 2014), gender and time-image (Deleuze, 1991), and not least, "italianità" and "americanità" against the backdrop of the Italian-American migration experience.

KEYWORDS

Sophia Loren; Stardom; Italian-American; Time-image (Deleuze); Transatlantic gaze

DOI

10.54103/2532-2486/18423

«*What would Sophia Loren do?*»: questa è una domanda che Nancy Kulik, donna statunitense con radici italiane, si è posta ripetutamente nei momenti difficili. Per lei, sin dalla giovane età, Sophia Loren ha rappresentato un punto di riferimento per orientarsi di fronte a scelte di vita quotidiana più o meno importanti. L'intrigante film documentario *What would Sophia Loren do? (Cosa farebbe sofia Loren?, 2021, 32')* di Ross Kauffman, su Netflix, racconta proprio dell'ammirazione di Nancy "Vincenza" Kulik per Sophia Loren, i cui film l'hanno accompagnata per tutta la vita. Il film nasce da un'idea di Regina K. Scully, produttrice cinematografica nonché figlia della stessa Nancy Kulik, che si è interrogata sulle proprie origini italiane rendendo omaggio alla madre¹. Regina K. Scully è anche presente nel film come *voice over* e appare sporadicamente di fronte all'obiettivo. È la stessa Regina K. Scully, all'inizio del film, a rievocare, con l'aiuto della famiglia, la felice infanzia "all'italiana" della protagonista e l'ammirazione della madre per Sophia Loren. Tuttavia, *What would Sophia Loren do?* diventa un film sulle

¹ Si vedano le dichiarazioni di Regina K. Scully riportate nell'articolo di Amanda Svachula *The Inspiration Behind The New Netflix Hit, 'What Would Sophia Loren Do?'*, pubblicato sul sito [katiecouric.com](https://katiecouric.com/culture/the-inspiration-behind-the-new-netflix-hitwhat-would-sofia-loren-do) il 16 gennaio 2021 (<https://katiecouric.com/culture/the-inspiration-behind-the-new-netflix-hitwhat-would-sofia-loren-do>). Ultimo accesso: 13 marzo 2023.

molte ragioni che hanno spinto la madre a porsi la domanda fatidica del titolo, sul significato della famiglia e sulla funzionalità del modello Loren in rapporto al tema dell'ascesa sociale e della maternità.

La sua vita non è stata «una storia alla Cenerentola», afferma Sophia Loren nel film (07:00-07:24), anche se ammette di aver avuto un po' di fortuna; la sua carriera sarebbe piuttosto il frutto del duro lavoro e di numerosi sacrifici, grazie ai quali, a partire dall'ambiente povero di Pozzuoli, si è potuta affermare come diva di primo piano sulla scena internazionale. Per Sophia Loren, al centro di questa edificante storia borghese di promozione sociale si trova la propria famiglia; Nancy Kulik prende spunto da questo fatto per raccontarne la vita. Accanto alla bellezza, ai gesti e ai movimenti sensuali, dell'attrice ammira soprattutto la determinazione e la forza di volontà mostrata come moglie e madre. Si propone un'immagine di Loren come «madre leonessa», ripresa anche dalla produzione Netflix *La vita davanti a sé* (2020) con la regia di Edoardo Ponti, figlio della diva, e qui riattualizzata in maniera molto incisiva².

L'immagine di Sophia Loren si basa sull'esaltazione dell'italianità, che nel contesto sociale può apparire di volta in volta sia coriacea sia materna. Che la grande diva italiana del cinema continui a essere letta *tout court* come prodotto di esportazione e connotato dell'italianità, lo dimostra non da ultimo lo spot pubblicitario della pasta Barilla girato da Nadia Lee Cohen e diffuso nel 2019 negli Stati Uniti. Immersa nei colori della Hollywood classica degli anni Sessanta del secolo scorso, Sophia Loren pronuncia le parole «È pronto!» e invita a tavola un pittoresco gruppo di ospiti che la accoglie con un vivace applauso: mamma Loren ha preparato gli spaghetti al pomodoro per tutti, e noi spettatori siamo invitati a prendere posto sull'altro lato della tavola (*fig. 1*). Quella che emerge sia nel breve documentario di Netflix sia nello spot pubblicitario non è altro che un'ulteriore attestazione del culto di una diva del cinema che si colloca a metà strada fra la tradizione cinematografica italiana e quella americana. Prendendo le mosse da questi contesti transculturali di reciprocità, il genere della commedia, connotato come "italiano", è riletto attraverso il filtro del *transatlantic gaze*³. Il *gaze* ha un carattere storico e si iscrive sempre in relazioni di potere, poiché per Mulvey il cinema è un «sistema di rappresentazione molto elaborato» che struttura l'inconscio della società anche attraverso il film⁴. Per sguardo transatlantico intendiamo, quindi, lo sguardo reciproco tra Italia e Stati Uniti, da sempre permeato da dinamiche di potere. Il dialogo fra tradizione cinematografica ed estetica statunitensi e italiane si trova appunto iscritto nelle modalità di raffigurazione della Loren che rappresentano la dinamica di soggettivizzazione e negoziazione dell'identità in un contesto transnazionale. Inoltre, questo ci permette di esaminare anche dal punto di vista estetico la trasformazione del linguaggio cinematografico, che Gilles Deleuze descrive come la crisi dell'immagine-azione e che si estende alla messa in scena del corpo delle nuove star degli anni Cinquanta. Il documentario *What would Sophia Loren do?* ci offre dunque l'opportunità, in primo luogo, di osservare il fenomeno Sophia Loren con il *migrant e/o Italian-American gaze* di Nancy Kulik.

² La produzione Netflix si riallaccia al romanzo *La vie devant soi* (*La vita davanti a sé*) di Romain Gary, pubblicato nel 1975 con lo pseudonimo Émile Ajar e insignito del *Prix Goncourt*.

³ Carolan McDonald, 2014.

⁴ Mulvey, 1975.

Fig. 1 –
Screenshot dallo spot
“Dinner’s Ready” (2019)
di Nadia Lee Cohen.



Al centro dell’attenzione si collocano le produzioni di Hollywood *Houseboat* (*Un marito per Cinzia*, 1958) e *It started in Naples* (*La baia di Napoli*, 1960), entrambe di Melville Shavelson, ma soprattutto il film a episodi *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica, insignito del premio Oscar come miglior film straniero nel 1965, prodotto direttamente per il mercato americano e italiano, nonché il poco studiato film *La mortadella* (1971) di Mario Monicelli, che prende spunto dall’*American Dream* dei migranti italiani per costruire una commedia dai toni piuttosto aspri. Tutti e quattro i film rafforzano gli stereotipi consolidati sull’italianità, sull’americanità e sul genere. Per il pubblico statunitense questi film rappresentano la quintessenza della nostalgia nei confronti dell’Italia, mentre, se guardati dalla speculare prospettiva italiana, queste opere mettono alla berlina i modelli e gli influssi statunitensi. Dietro la facciata apparentemente tranquillizzante, che sceglie perlopiù narrazioni, immagini e protagonisti stereotipati, si sviluppa tuttavia un discorso latente, ancorato alla tradizione del neorealismo, che fa emergere le contraddizioni di una società (dei consumi) italiana in trasformazione, che non aderisce in pieno al sogno americano e al contempo non rifiuta mai del tutto l’immagine di un’America immaginaria, vista come promessa di salvezza⁵. Sophia Loren rappresenta in questo contesto una figura-soglia, collocandosi lungo un asse transatlantico fra Italia e Stati Uniti, fra un culto classico della star e uno moderno, fra immagine-azione e immagine-tempo.

⁵ Se la commedia all’italiana debba essere definita un genere di «matrice neorealista» o no è tema discusso in modo molto controverso. D’Amico (2008: 53) individua la vicinanza nell’umorismo; Zaccagnini (2009: 6) nel radicamento nei costumi e nel quotidiano. Approcci contrastati dall’obiezione ideologico-critica di Fabbri (2015: 183), che osserva una «febbre neorealista» quasi «endemica» nel cinema italiano: «The pressure to refer to neorealism is so enormous that its traces are seen everywhere, as if there could be no legitimate discourse on Italian cinema without invoking it». Per Deleuze (1989: 193 ss.) il neorealismo gioca un ruolo fondamentale nel passaggio dall’immagine-azione all’immagine-tempo. Proponiamo quest’approccio formale-estetico per esplorare l’immagine di Sophia Loren che, nonostante il suo “smalto” commerciale, apre delle potenzialità riflessive che si potrebbero pensare in linea con l’innegabile impeto politico neorealistico.

I. IL MAMBO ITALIANO

Dopo che, all'inizio del film, Regina K. Scully presenta l'infanzia "all'italiana" della madre tramite qualche fotografia, il documentario *What would Sophia Loren do?* mette in correlazione le riflessioni della simpatica Nancy Kulik, mostrata in stile *high-key* in primo o primissimo piano, con frammenti di film e foto di Sophia Loren. Il film alterna continuamente foto e materiale filmico in formato Super 8 (provenienti dalla vita dei genitori e della famiglia Kulik) con interviste, sequenze di film, locandine, nonché immagini provenienti dal set di *Tutta la vita davanti a sé*. Nancy Kulik fa riferimento, ad esempio, a sequenze tratte da *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, film con il quale Sophia Loren arriva al premio Oscar, per parlare di malattie, abusi e sofferenze dei propri figli. Le sequenze dei film sono coerentemente messe in relazione, anche sul piano visivo, con la vita quotidiana di Kulik. Queste stesse immagini sono mostrate dapprima su un vecchio televisore posto nel salotto della donna e poi direttamente sul grande schermo. L'italianità della famiglia di Nancy Kulik risulta quindi evidente: è costruita da un lato attraverso pratiche quotidiane, dall'altro attraverso il consumo cinematografico della famiglia stessa. *En passant* si viene a sapere che la famiglia guardava quasi esclusivamente film italiani, che percepiva come più vicini alla propria identità rispetto a quelli americani.

Le immagini dei film presentate all'inizio, tra le più celebri della carriera di Sophia Loren, rimandano alle sue origini napoletane e alla tradizione musicale e teatrale della città partenopea. Sul piano acustico risuona *Mambo Italiano*, composta da Rob Merrill e interpretata qui da Dean Martin (pseudonimo di Dino Crocetti), cantante e showman statunitense originario dell'Italia meridionale, che rese famosa questa canzone in tutto il mondo: nel successo di cassetta *Pane, amore e...* (1955)⁶ di Dino Risi, Sophia Loren balla con il cavalier Antonio Carotenuto (Vittorio De Sica) proprio sulle note di *Mambo Italiano* di Dean Martin. I brani in sottofondo sono tratti da *It started in Naples*: mostrano Sophia Loren (che interpreta la protagonista Lucia) mentre canta e balla sulle note del grande successo *Tu vuò fa' l'americano* (1956) di Renato Carosone⁷. In quasi un terzo dei suoi film Sophia Loren canta – anche se i testi sono solitamente frammentarie e banali frasette stereotipate – sottolineando così l'autenticità e la potenza della sua italianità. Anche se Sophia Loren è di regola mostrata in totale, e quindi non attraverso un *male gaze* concentrato sul décolleté e sul petto⁸, la macchina da presa frontale teatralizza la figura della diva che cammina, balla e/o canta e che ammicca direttamente a un presunto pubblico maschile. Il *male gaze* è di solito uno sguardo voyeuristico esercitato nei confronti delle donne, che le oggettivizza. Qui però si tratta di una performance che non era usuale solo nel cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta, ma anche nel cinema popolare italiano, in cui «the 'spectacle of woman' is an important part of the 'spectacle constituted by the cinema'»⁹. Sophia Loren è sì presentata come una figura «to-be-looked-at-ness», in virtù

⁶ È il terzo film della tetralogia *Pane, amore e...*, preceduto da *Pane, amore e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954), entrambi di Luigi Comencini, e seguito da *Pan, amor y Andalucía* (*Pane, amore e Andalusia*, 1958) di Javier Setó. In *Pane, amore e...*, girato a colori, Sophia Loren recita al posto dell'allora altrettanto famosa Gina Lollobrigida, protagonista dei primi due film, le cui richieste finanziarie erano diventate troppo alte (cfr. Reich, 2004: 112).

⁷ Cfr. Chiriaco; Fuchs, 2019.

⁸ Culhane, 2021: 125.

⁹ Noto, 2015: 383.

della dimensione spettacolare favorita dal canto e della danza, ma il suo ruolo nel conseguire il successo nella vita e nel cinema risulta tutt'altro che passivo¹⁰. Nancy Kulik ammira dunque Sophia Loren proprio perché la considera capace di sostenerla nelle piccole e nelle grandi scelte. «Sophia is there. She is going to help you»: con queste parole, la protagonista è consolata dalla figlia più volte. Sophia diventa così la premurosa salvatrice.

II. «SHE'S FROM NAPLES. AND WE'RE FROM NAPLES ON DOWN. CALABRIA, BAGNARA»

Le sequenze sopracitate sono per molti versi paradigmatiche dell'immagine di Sophia Loren e dei suoi successi, che prendono forma sullo sfondo di una Sorrento o di una Napoli da cartolina. «She is from Naples. And we're from Naples on down. Calabria, Bagnara» (2:50) afferma Nancy Kulik, indicando una foto dei genitori. Attraverso questa espressione risulta più chiaro in quale misura le star diventino figure di identificazione e di proiezione per le persone di origine italiana¹¹. Napoli, in questo contesto, rappresenta il luogo in cui l'industrializzazione e la modernizzazione non hanno avuto la meglio, almeno apparentemente. In effetti, la biografia della Loren si legge come la quintessenza del sogno americano: da vincitrice del locale concorso di bellezza e interprete di fotoromanzi, passa al grande palcoscenico di Hollywood a fianco di attori come Clark Gable, Cary Grant e Anthony Quinn. Conquistando l'Oscar come miglior attrice protagonista con *La ciociara*, Sophia Loren si afferma infine come star internazionale, pur rimanendo sempre "italiana", grazie alla sua identificazione con un ambiente italiano-regionale cui resta legata per il suo aspetto fisico, la sua gestualità, la sua lingua e, non da ultimo, per la sua teatralità napoletana¹².

Come sostiene Elisabeth Bronfen, si può dire che la star è costituita da due corpi: da un lato l'insieme dei ruoli interpretati, dall'altro l'*erstellender Leib* (il "corpo creatore") dell'attrice, che ha una vita privata al di là del film¹³ e che, a sua volta, è messo in scena in diversi contesti mediali. Nel caso ideale i due corpi si assomigliano. L'essenza della star, sottolinea Landy, si riferisce al modo in cui la realtà è intesa, trattata ed esperita in relazione ai media¹⁴, tanto che le mediatizzazioni del privato inscrivono nei ruoli cinematografici della Loren una compresenza di «virtuale e attuale»¹⁵. Il fatto che sia anche la "vera" Sophia a recitare trova conferma in alcuni dei suoi film, proprio all'inizio della sua carriera, grazie all'omonimia tra l'attrice e alcune delle sue protagoniste. Richard Dyer¹⁶ ha sottolineato come il fascino delle star del cinema derivi dalla loro capacità di costituirsi come sintesi tra termini antitetici che informano la contemporaneità: il pubblico e il privato, la natura e l'artificio, la produzione e il consumo. Nel

¹⁰ In merito alle analisi di Noto, 2015, si veda anche Small, 2009. In merito al caso di Marilyn Monroe, si veda Stacey, 2013.

¹¹ Lowry, 1997: 23.

¹² Cfr. nella ricerca anche Small, 2009, e Gundle, 1995.

¹³ Bronfen; Strautmann, 2002: 47.

¹⁴ «Stardom is a conglomeration of economic and social factors sensitive to the box office and to philosophic and aesthetic considerations involving conceptions of how 'reality' is understood, and acted upon, and experienced in relation to media» (Landy, 2010: 116).

¹⁵ Deleuze, 1991: 95.

¹⁶ Dyer, 1986.

caso specifico della nostra analisi, potremmo anche aggiungere i poli dell'auto-determinazione contrapposta a una femminilità tradizionale, e del *sex appeal* contrapposto al senso materno.

Numerosi ruoli interpretati da Sophia Loren rimandano alla sua ascesa sociale e alla sua propensione all'accudimento e tematizzano episodi della sua vita piuttosto movimentata: hanno a che fare con i temi del matrimonio e del divorzio, come in *Matrimonio all'italiana* (1964) di Vittorio De Sica, o in *La mortadella*; con il culto della diva, come in *La fortuna di essere donna* (1956) di Alessandro Blasetti, o *Ieri, oggi, domani*; con il suo ruolo di madre anziana, al contempo ruvida e premurosa, come nel suo film più recente *La vita davanti a sé*, ambientato a Bari, dove Loren si occupa del giovane profugo Momò (Ibrahima Gueye). Nei film di Shavelson *Houseboat*, in cui interpreta la benestante figlia musicista di un direttore d'orchestra italiano, e *It started in Naples*, che la vede cantante in un night club, Loren rappresenta l'ascesa verso modelli di vita borghesi statunitensi (in *Houseboat* negli USA, in *It started in Naples* a Capri). Negli Stati Uniti Sophia Loren, secondo quanto dichiarato dal collega Alberto Sordi, scoppia «come una bomba»¹⁷. Al di là della carriera, la diva incarna più di ogni altra attrice la tradizione cinematografica statunitense e italiana; un effetto che scaturisce dall'attenta cura della sua immagine, che va dall'invenzione del nome («Sofia con la effe. All'estero penseranno a una conchiglia. Lo cambiamo in Sophia!») alla relazione con il produttore Carlo Ponti¹⁸. Nella sua marcia trionfale sulle due sponde dell'Atlantico, Loren approfitta in maniera determinante di una politica produttiva di Hollywood che, dopo il calo degli spettatori negli Stati Uniti, decide di investire sul mercato europeo e sulle star del Vecchio continente¹⁹. Mentre la percentuale di mercato di film italiani e coproduzioni per la prima volta supera quello dei film statunitensi²⁰, la commedia all'italiana si dimostra, nel contesto di una "Old Hollywood" tormentata dalla crisi, prodotto di grande esportazione, nonostante le strutture narrative spesso non convenzionali e la tendenza alla messa in scena di sensualità ed erotismo femminili. Gli anni Sessanta diventano la "fase d'oro" delle (co)produzioni italiane e rappresentano una spinta determinante nella carriera di Sophia Loren, che conduce al rafforzamento delle relazioni di scambio transatlantico.

Molto presto l'attrice fa sue alcune delle pratiche moderne di Hollywood, come quella di assumere un addetto stampa. Enrico Lucherini viene ingaggiato da Carlo Ponti per ripulire la sua immagine, infangata dall'accusa di essere tra le altre cose una "rovinafamiglie"²¹ a causa della sua relazione d'amore con il produttore, ancora coniugato. Tazio Secchiaroli, paparazzo ai tempi della cosiddetta Hollywood sul Tevere, è reclutato come fotografo privato anche per esportare scatti "intimi", destinati all'opinione pubblica americana²². Loren si impone così come «the symbol of Italianness for foreigners», ovvero come «il sogno americano incarnato in un corpo di donna italiana»²³. Sophia Loren in quanto diva domina quindi nel contesto produttivo statunitense, connotato

¹⁷ Fofi; Faldini, 2011: 40.

¹⁸ Del quale era convinta che l'avrebbe lanciata come aveva fatto con «la Lollobrigida, la Valli, la Rossi Drago, la Bosè» (Fofi; Faldini, 2011: 39).

¹⁹ Gundle, 1999: 779.

²⁰ Comand, 2010: 30.

²¹ Cfr. Comand, 2010: 31; Gundle, 1995: 377.

²² Secchiaroli; Bertelli, 2003: 12.

²³ Gundle, 1996: 316; Pesce, 2021: 109.

positivamente proprio negli anni Cinquanta e Sessanta nella cultura popolare italiana²⁴, e si colloca così sulla soglia fra un sistema divistico, in realtà multiforme, e un'immagine di star in mutamento.

III. «BUT WHY ME?»

«But why me?» (02:33) si chiede con un po' di civetteria Sophia Loren in *What would Sophia Loren do?*, quando sente parlare della sua grande ammiratrice Nancy Kulik. L'attrice incarna, in un'epoca in costante mutamento, l'eterna e imperturbabile Napoli, codificata già nelle innumerevoli descrizioni del Grand Tour come il luogo del dolce far niente, come *topos* di leggerezza di vita, sensualità femminile, disinvoltura sessuale e annullamento dell'ordine morale, come città caratterizzata da una porosità tra privato e pubblico, tra la sfera domestica e la strada²⁵. Questo tipo di napoletanità, già alla fine del XIX secolo, è parte del processo di autorappresentazione della città stessa. I brani musicali diventano un prodotto massmediatico dapprima grazie alla radio e ai vinili²⁶, e poi anche grazie ai film degli anni Cinquanta e Sessanta²⁷. Napoli è una delle città italiane che nell'ultimo secolo hanno vissuto un autentico esodo verso l'estero, il che rimanda una volta di più a un vasto pubblico di origini italiane, propenso alla nostalgia, tra cui si colloca anche Nancy Kulik²⁸: in fondo, Bagnara Calabria è a suo modo una piccola Napoli.

Il *topos* della sensualità partenopea – non sempre eteronormativa – trova la sua incarnazione dagli anni Cinquanta proprio in Sophia Loren. Al culto della maternità e della castità, nonché della sessualità funzionalizzata, predicata non solo dalla Chiesa cattolica, ma presente anche in epoca fascista, proprio dagli anni Cinquanta si aggiunge un erotismo più esplicito e contraddittorio rispetto ai valori tradizionali²⁹. Loren, come prima di lei Silvana Mangano o Gina Lollobrigida, viene così percepita e messa in scena *in primis* a uso e consumo di un *male gaze*³⁰; queste attrici sono definite all'epoca “maggiorate fisiche”, oggi «exaggerated bodies»³¹ o «Mediterranean womanhood»³². Il corpo “naturale” di Loren (come già quello di Lollobrigida) diventa cifra del cosiddetto “sano buon

²⁴ Gundle, 1996: 314.

²⁵ Benjamin, 1994; Richter, 2012: 86.

²⁶ Signorelli, 2002: 13.

²⁷ Schrader, 2018: 220.

²⁸ Circa l'emigrazione napoletana attorno al 1900 si veda il report *Emigranti ed emigrazione a Napoli tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale* di ASEI (Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana), disponibile alla pagina web www.asei.eu/it/2006/11/emigranti-ed-enigrazione-a-napoli-tra-la-fine-dellottocento-e-la-prima-guerra-mondiale. Per l'emigrazione in anni recenti si veda invece l'articolo *Napoli, è record di emigranti verso il Nord Italia*, pubblicato sul sito del «Corriere del Mezzogiorno» il 21 gennaio 2021 (https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/21_gennaio_21/campania-napoli-record-emigranti-il-nord-italia-1b8f22ae-5bb4-11eb-8a92-da3719efb0cd.shtml). Ultimi accessi: 13 marzo 2023.

²⁹ Landy, 2008: 120.

³⁰ Mulvey, 1975.

³¹ Reich, 2004: 105.

³² Cfr. Gundle, 1995: 370.

senso” e della vitalità nazionale³³: «A new national dynamic based on a highly sexualized feminine corporeality reflecting a natureless at harmony with the national landscape»³⁴. Questo «national landscape» riattualizza il *topos* della napoletanità e pensa sé stesso rappresentato così: meridionale, campagnolo, tradizionale e incarnato in un corpo femminile. Viene rafforzato così un culto della star italiana che, come scrive Stephen Gundle, rivela uno stretto legame con il concetto di Nazione. Molto più forte rispetto ad altre cinematografie. Un corpo divistico che è messo in scena quale prodotto mediatico da esportazione tramite l’analogia tra napoletanità e italianità, anche al di fuori dei ruoli interpretati³⁵. In effetti, Loren è percepita quale «spontaneous and natural in behavior and appearance, and were identifiable Italian and lower class in their tastes and aspirations. [...] The eroticism was an earthy and rural one that contrasted with the urban polis peddled by Hollywood»³⁶. La sua femminilità è messa in scena in forte contrapposizione con il *sex appeal* e il *glamour* di attrici come Marilyn Monroe o, sul piano europeo, Brigitte Bardot. L’erotismo per così dire “naturale” espresso da Loren si pone per questo non solo in contrasto con il *glamour* statunitense, ma anche con un movimento delle donne che negli anni Sessanta andava consolidandosi. La sua autodeterminazione è fissata, infatti, in una presunta cornice naturalizzante – ovvero quella della maternità e del matrimonio – prestabilita in una peculiare concezione della famiglia, mitizzata non solo in quanto napoletana ma anche, più genericamente, come epitome italo-italiana, che risveglia fascino, l’ammirazione e la nostalgia soprattutto del pubblico di origine italiana. Alcuni studi, notoriamente, descrivono l’istituzione familiare italiana tipica come estranea rispetto al senso dello Stato. Questo aspetto, all’epoca definito da Edward C. Banfield «familismo amorale»³⁷, si tinge però di connotati positivi nel contesto statunitense ed è rappresentato cinematograficamente da Sophia Loren e dalla sua immagine di donna premurosa. Non da ultimo, anche i suoi inserti canori, come quelli in *Houseboat* o alla fine di *It started in Naples*, non servono solo all’esposizione di una napoletanità già da sempre pensata in chiave teatrale, di un culto divistico autoriflessivo, ma ne sottolineano anche la figura di “madre leonessa”, così centrale per il racconto, come caratteristica di emancipazione personale³⁸.

IV. IL TRANSATLANTIC GAZE DELLA COMMEDIA ALL’ITALIANA

Nell’immagine-azione di Hollywood³⁹ domina la messa in scena al servizio della scopofilia maschile: la macchina da presa in *Houseboat*, ad esempio, riproduce un *male gaze* e cattura dall’inizio l’erotismo eteronormativo di Sophia Loren. Come avviene in numerosi altri film interpretati da Loren, la macchina da presa ce la restituisce di norma frontale, a mezza figura o a figura intera; gli sguardi e i movimenti esprimono una sicurezza di sé tale da risultare perfino

³³ «The notion of the body of stardom as exemplifying national vitality, common sense and survival» (Landy, 2008: 127).

³⁴ Reich, 2004: 112.

³⁵ Gundle, 2008: 262.

³⁶ Gundle, 1996: 316.

³⁷ Banfield, 1958

³⁸ Culhane, 2021: 215.

³⁹ Deleuze, 1989, 1991.

provocatoria; ancora, la troviamo ripresa in primo piano o con una leggera prospettiva a volo d'uccello sul décolleté, sui seni e sulla vita. È, insomma, spesso rappresentata come spettacolo erotico. E come tale viene messa in scena anche nel cinema italiano degli anni Sessanta, che attraverso le produzioni della cosiddetta commedia all'italiana punta sull'esportazione di tali immagini, pur modificandone la natura.

Mentre a Hollywood Loren recita a fianco di impeccabili "figure perbene", interpretate ad esempio da Clark Gable e Cary Grant, nelle commedie italiane degli anni Sessanta è attorniata da anteroi che falliscono nell'emulazione dei rispettivi modelli americani, e che esaltano invece la propria mediocrità dando forma a pregi e difetti del boom economico italiano. I «bearer of the look» nell'universo diegetico diventano uomini inetti⁴⁰. Star maschili come Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi e Marcello Mastroianni incarnano figure litigiose ed esitanti che, alla fine, non riescono a realizzare i propri sogni borghesi, per i quali Sophia Loren e altre figure di popolane assumono una funzione metonimica⁴¹. Le star italiane degli anni Cinquanta e Sessanta si inscrivono nell'ambito di un imborghesimento transatlantico dell'immagine divistica che si verifica a partire dagli anni Trenta, nel momento in cui il pubblico cresce e al contempo occupa gradini più elevati della scala sociale⁴². Questo imborghesimento, che si può osservare anche in numerose commedie con Sophia Loren, tende al lieto fine e produce sogni di ascesa sociale. La «humanisation réaliste» rende le star «assimilables», quasi come «modèles de vie», che «correspondent à un appel de plus en plus profond des masses vers un salut individuel [...]»⁴³. In questo senso, in Italia il genere popolare della commedia, radicato nell'immaginario collettivo nazionale⁴⁴, fa spesso l'occhiolino all'immagine di un'Italia meridionale preindustriale. Un aspetto che stride con il carattere borghese che Sophia Loren incarna, quale figura materna mitica meridionale. Una figura che è anche promessa di appagamento sessuale e che si sottrae tuttavia alla soddisfazione del desiderio della controparte maschile. La dipendenza maschile – tipica del "mammoni" rappresentato in maniera prototipica dai personaggi di Alberto Sordi o da quelli inetti di Mastroianni – è il sintomo di un nuovo *habitus* del genere caratterizzato dall'influenza statunitense e della modernità⁴⁵. Soprattutto Marcello Mastroianni, nelle sue numerose interpretazioni al fianco di Loren, è agli antipodi rispetto a un regime dello sguardo meramente feticistico, caratteristico del cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta. Contraltare del "latin lover", diventato impotente, Loren è la "unruly woman"⁴⁶, che incarna diverse dimensioni dei conflitti fra i generi e del potere femminile. E diventa, anche in quanto figura materna, un «transgressive portrait of femininity»⁴⁷.

⁴⁰ Mulvey, 1975: 808.

⁴¹ Cfr. Culhane, 2017.

⁴² Morin, 1957: 22.

⁴³ Morin, 1957: 29.

⁴⁴ Cfr. Fanchi, 2001. Ciò vale in maniera particolare per la coppia di attori Loren e Mastroianni (cfr. Gundle, 2008: 263).

⁴⁵ «Profound economic and social changes in Italian society at this time meant that gender hierarchies and models of masculine behavior had to be renegotiated because they became less easy to reconcile with models associated with modernization, American capitalism and culture» (Wood, 2005: 164).

⁴⁶ Cfr. Reich, 2004.

⁴⁷ Landy, 2008: 123.

Con la regia dei padri fondatori del genere della commedia all'italiana, Vittorio De Sica e Mario Monicelli, il *transatlantic gaze* di Loren è tematizzato attraverso il filtro dell'ironia e ostentato in chiave metariflessiva. La commedia all'italiana è parte del cinema narrativo classico, caratterizzato, secondo Deleuze, dalla forte presenza di immagini-azione, ma il gioco tra dimensione privata e sfera spettacolare e la presenza di differenti piani di realtà introducono una forte componente metariflessiva, tipica dell'immagine-tempo. Un elemento, questo, che sembrerebbe in contraddizione con la tassonomia elaborata da Deleuze. La contraddizione è però solo apparente perché, sostiene Fahle⁴⁸, l'immagine-tempo appartiene anche ad altre culture cinematografiche e ad altri momenti storici rispetto al cinema della modernità⁴⁹. Le immagini-tempo, infatti, sono rintracciabili anche nei cosiddetti film classici. Questo perché ogni film può attivare e combinare diversi regimi visivi. Le categorie di Deleuze sono di particolare valore analitico non solo se si prendono le opere filmiche come punti di partenza, ma anche «ritornandoci continuamente, per non perdersi nell'idealismo normativo»⁵⁰. Per dirla con Deleuze, tramite la messinscena riflessiva e ostentata di queste cornici e attraverso gli attributi del corpo della star, la categoria di tempo entra in gioco all'interno di uno schema narrativo classico.

V. LOREN COME IMMAGINE-TEMPO E IMMAGINE-CRISTALLO

I tre episodi di *Ieri, oggi, domani* che vedono protagonisti Sophia Loren e Marcello Mastroianni sono ambientati rispettivamente a Napoli, Milano e Roma. Nei singoli episodi, a diventare protagonista non è il movimento nello spazio ma la percezione dello spazio stesso da parte dei personaggi, cosicché «le persone e le cose occupano un posto nel tempo, incommensurabile con quello che occupano nello spazio»⁵¹. Queste immagini-tempo prodotte dal neorealismo italiano, che ci conducono nel cinema moderno, si sono estese al corpo della star e anche alla rappresentazione dell'ambiente italiano. Si potrebbe affermare che esse sono espressione di una diretta esplorazione del culto delle star e della loro atemporalità e che portano allo scoperto gli intrecci transatlantici di un ambiente culturale e sociopolitico tipico degli anni Sessanta. Lo spazio filmico si trasforma in un palcoscenico per Loren, che restituisce così i caratteri in continua evoluzione della napoletanità, attraverso una sintesi tra italianità e senso materno.

Il primo episodio, ambientato a Napoli, è sceneggiato da Eduardo De Filippo, che aveva contribuito a lanciare la carriera della Loren come "napoletana" nel film *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica: in questo film, Sophia Loren interpretava il ruolo memorabile di una pizzaiola sexy e infedele. In un'Italia in cui i valori tradizionali cattolici erano la norma di comportamento dominante, Sophia divenne l'incarnazione di un'idea altamente sovversiva di sensualità femminile, tipica della spontaneità del mondo popolare⁵². Il vero oro di Napoli,

⁴⁸ Fahle, 2002: 100 ss.

⁴⁹ Deleuze, 1989: 193 ss.

⁵⁰ Fahle, 2002: 98. Per una lettura anti-normativa delle categorie deleuziane, si veda anche Fabbri, 2015: 187 ss.

⁵¹ Deleuze, 1991: 58.

⁵² Cfr. Gundle, 1995, 371.

così assicurano anche le seguenti commedie, è la capacità della popolazione napoletana di continuare a rigenerarsi gioiosamente in base a una “arte dell’arrangiarsi” connotata positivamente, e alla solidarietà fra le classi inferiori. Nel primo episodio di *Ieri, oggi, domani*, Adelina (Sophia Loren) dovrebbe andare in carcere a scontare una condanna per contrabbando di sigarette, ma riesce sistematicamente a evitarlo grazie alle sue gravidanze. Per questo la famiglia cresce continuamente finché suo marito (Marcello Mastroianni) risulta sposato sul piano fisico e psichico. Invano si cerca un medico (dalla finestra fa capolino l’immagine classica del Vesuvio come quintessenza di passioni ribollenti; immagine che è capovolta ironicamente), e di conseguenza Adelina deve andare in galera. Tuttavia, con un’eccezionale colletta del vicinato e l’aiuto di un avvocato la donna riesce a ottenere la grazia. Già la composizione rende evidente i miti napoletani della “onorata illegalità” del contrabbando, della solidarietà e della famiglia. Di questo mito fa parte anche la sensualità unita ai caratteri tipicamente materni delle napoletane. Infatti, Loren nella sua biografia dei ruoli incarna una donna – come descritto qui sopra – di una premura che oltrepassa ogni limite e, come in questo primo episodio, si afferma grazie a beffe dal sapore boccaccesco. Alla tenace capacità di resistenza napoletana, intesa alla Pasolini⁵³, attribuisce un desiderabile corpo femminile.

Numerose scene sottolineano la teatralità della messa in scena sia attraverso la riduzione a quinta degli spazi filmici sia nella configurazione del punto di vista, che vede spesso Sophia Loren ripresa dal basso, talora addirittura in posizione eretta su un balcone. Nel finale *Adelina*, appena uscita di prigione, ritorna finalmente a casa e viene accolta da una folla festante.

L’atemporalità di Loren va di pari passo con il culto divistico intorno alla sua persona, drammatizzato con Napoli sullo sfondo come palcoscenico. Come quinta, Napoli si trasforma in simbolo del passato, in immagine folcloristica ridotta a cliché della città stessa, indirizzata al pubblico statunitense come una cartolina illustrata.

La sceneggiatura degli episodi “Oggi” e “Domani” è opera di Cesare Zavattini⁵⁴. Il secondo episodio, ambientato a Milano, narra di un viaggio in auto, apparentemente senza meta, di Anna (Sophia Loren), moglie di un magnate milanese dell’immobiliare, e Renzo (Marcello Mastroianni), il suo amante, un intellettuale. Nella commedia all’italiana, l’automobile è «il vettore fisico e metaforico di istanze moderniste»⁵⁵ e l’epitome dell’accelerazione sociale e spaziale. Nel senso di Paul Virilio, questa funge però anche da proiettore⁵⁶ e con ciò da macchina scopica, che permette un tuffo nella dimensione temporale delle immagini filmiche. Il vero e proprio spettacolo, infatti, avviene dietro il parabrezza, che funge da cornice; in gran parte le mezze figure mostrano i due seduti uno accanto all’altra da una prospettiva frontale, mentre sullo sfondo scorre un paesaggio sfocato, che permette sguardi frammentari su una Milano avvolta dallo smog, come nodo nevralgico del nuovo boom; la macchina da presa concentra

⁵³ Cfr. Pasolini, 1971. Per Pasolini il concetto di “napoletanità” rimanda alla lotta dei non allineati, alla vitalità, al non conformismo dell’arcaico, e si configura come una Gallia nell’era del capitalismo.

⁵⁴ Cesare Zavattini aveva già collaborato ai capolavori del neorealismo *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica.

⁵⁵ Comand, 2010: 16.

⁵⁶ Virilio, 1978: 7 ss.

insistentemente l'attenzione sull'aspetto di Anna. Loren non viene più rappresentata come popolana, bensì come icona del consumismo degli anni Sessanta con un debole per l'alta moda e per le auto sportive. Si riflette sulla mercificazione del corpo della star nel cinema popolare e sul suo ruolo come icona della modernità e del nuovo benessere. Significativamente, il viaggio in Rolls-Royce si conclude quando Renzo prende il volante e perde il controllo e l'auto di lusso va a schiantarsi contro il guardrail.

In queste figurazioni della mobilità sociale, l'attrice diventa eterna "figura del desiderio"⁵⁷, rappresentata criticamente rispetto ai modelli consumistici americani. Il suo personaggio, quindi, rimanda spesso alla ricezione internazionale del culto divistico di Sophia Loren.

Anche nel terzo episodio trova espressione questo nuovo tipo di immagine, stavolta attraverso un'allusione a Loren in quanto incarnazione internazionale del desiderio maschile. Sophia Loren recita la parte di Mara, una prostituta romana d'alto bordo che riceve i suoi clienti in un piccolo appartamento sotto i tetti di piazza Navona. Come "penitenza" per aver quasi indotto un giovane prete a rinunciare alla castità, giura di fare un "fioretto", di interrompere cioè per una settimana la sua attività. A soffrirne in modo particolare sarà l'abituale e frustrato cliente Rusconi (Marcello Mastroianni), che si deve piegare al voto provvisorio di Mara. Alla fine del film assistiamo a uno *striptease* che rientra fra i momenti più iconici della carriera cinematografica di Loren. Con lo spogliarello, Sophia Loren offre il suo corpo allo spettatore diventato consumatore; Rusconi, rannicchiato sul letto, rispecchia il *male gaze* del pubblico, il quale prende parte a questo spettacolo dai toni ironicamente erotici. Con le parole di Laura Mulvey, l'architettura dello sguardo corrisponde alla «identification of the ego with the object on the screen»⁵⁸. La costituzione del soggetto (maschile) è restituita attraverso l'identificazione con l'"inetto" desiderante, senza tuttavia trascendere la classica logica del discorso del «man as bearer of the look». Nella figura di Loren, la libido e l'ego maschile si sono semmai uniti in un mondo di fantasia meravigliosamente complementare.

Sia quando torna nel suo quartiere di Forcella, sia quando si trova dietro al parabrezza della Rolls-Royce o nel celebre "striptease" vicino a piazza Navona, la compresenza di «attuale e virtuale» apre a Loren sempre degli spazi di azione di autoaffermazione all'interno di una cornice disposta teatralmente (figg. 2-4). Queste immagini-tempo del culto divistico di Loren, in parte messe in scena non solo come autoriflessive, bensì anche in chiave autobiografica, la rispecchiano come figura-soglia e di identificazione transnazionale, in cui un culto internazionale delle star, l'identità di genere e, non ultimi, il consumismo e l'esportazione di queste stesse immagini si intersecano inseparabilmente.

A differenza di *Ieri, oggi, domani*, nonostante la presenza di un importante cast pensato per un pubblico internazionale (Gigi Proietti, Beeson Carroll, Danny DeVito, Susan Sarandon), *La mortadella* ha ricevuto scarsa attenzione da parte degli studiosi di cinema. Sophia Loren compare sulla locandina con un piatto di spaghetti nella posa della statua della Libertà. Con questo richiama alla mente la dimensione storica degli intrecci italo-americani, in un'immagine che è anche una caricatura del *migrant gaze*. L'immagine-cristallo è, secondo

⁵⁷ Secchiaroli; Bertelli, 2003: 12 ss.

⁵⁸ Mulvey, 1975: 808.



Fig. 2-4 – Sophia Loren in
“Ieri, oggi, domani” (1963)
 di Vittorio De Sica
 (46:20; 54:30; 1:46:36)

Gilles Deleuze, quella forma filmica in cui questo raddoppiamento di attuale e virtuale, di presente e passato, riesce ad affermarsi come fenomeno estetico⁵⁹. Nella produzione italo-francese di Monicelli, questa coalescenza visiva sta per la demistificazione della fabbrica dei sogni hollywoodiana sullo sfondo dell’esperienza migratoria italo-americana, e procede di pari passo con una diagnosi un po’ amareggiata della contemporanea cultura di massa statunitense. Loren rappresenta la soglia di due mondi, che il film tematizza e che mette didascalicamente in contrapposizione. Già alcuni anni prima, con *La ragazza con la pistola* (1968), con Monica Vitti come protagonista, Monicelli aveva sviluppato un’ampia riflessione sui modi di rappresentazione della donna nel cinema italiano del dopoguerra, prendendo di mira anche il culto delle star.

Tornando a *La mortadella*, non è quindi un caso che Sophia Loren si mostri indifferente di fronte al seduttore fuori moda hollywoodiano, alla Cary Grant, ma anche nei confronti del suo futuro sposo emigrato negli Stati Uniti. Il film inizia con un divertente dilemma: Maddalena Ciarrapico (Sophia Loren) atterra a New York per ritrovare dopo alcuni anni il suo futuro marito Michele (Gigi Proietti). Come musica extradiegetica troviamo *I Guess the Lord Must Be in New York City* (1969) di Harry Nilsson, che colloca immediatamente l’arrivo di Loren negli Stati Uniti all’interno di una cornice ironica. Come bagaglio, regalo di nozze degli ex colleghi di lavoro di un salumificio, porta con sé un’enorme mortadella, la cui importazione è però vietata dalla legge americana. Ferma-mente decisa a non voler accettare questa «legge stupida» nel presunto Paese delle libertà, la protagonista trascorre alcuni giorni nell’aeroporto, mentre intorno a lei cresce il clamore mediatico per la «*forbidden mortadella*». A poco a poco, il Paese liberale dell’abbondanza si rivela essere in realtà una società dello spettacolo; Maddalena, che con determinazione e sicurezza di sé si impone contro ogni tipo di sfruttamento, recita la parte di contrasto di questo straniamento culturale; un ruolo che sembra paradigmatico per la sua carriera. Il film fa riferimento all’insieme dei ruoli interpretati dalla diva per ricavarne un’allegoria rispetto all’immaginario ingannevole degli Stati Uniti in seno all’emigrazione italiana. «Emigrated to North, for necessità» (31:20-31:24): così Maddalena in numerosi *flash-back* intona il proprio destino. Il tuffo nel passato segue all’interruzione del movimento di Maddalena, che all’inizio viene bloccata all’aeroporto e tenuta in stato di fermo in una cella, e alla fine trova rifugio in un appartamento mal ridotto del giornalista Jock (William Devane), il quale vorrebbe trarre profitto dalla «*Mortadella-Story*». Il tempo fa irruzione

⁵⁹ Deleuze descrive le immagini-cristallo di Orson Welles in *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) o *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*, 1947) come esempi che si trasferiscono nel cinema mainstream (Deleuze, 1991: 95 ss.).



Figg. 5-7 – Sophia Loren in
 “La mortadella” (1971)
 di Mario Monicelli

nell’immagine filmica tramite il gioco di luci e la presenza di specchi e decorazioni asimmetriche (figg. 5-6); alla spettralità di queste immagini-cristallo segue infine la «mobilitazione anarchica del passato sotto tutti gli aspetti»⁶⁰. I *flash-back* aprono spazi di memoria nostalgici; mostrano Maddalena intenta a cantare sotto i riflettori in uno stile *high-key* (fig. 7); con un’estetica che sembra rifarsi a quella del fotoromanzo e del musical, la donna canta diversi episodi della sua capricciosa e sentimentale storia d’amore col suo futuro sposo, un ex comunista diventato perfettamente “americano”. Anche lui, alla fine, vuole soltanto trarre profitto dal suo “italiano da macchietta”: in una scena piuttosto movimentata, il suo ristorante è letteralmente devastato da Maddalena. A farne le spese sono i neon del locale, dai colori accecanti, che disegnano i contorni di celebri luoghi da visitare in Italia, nonché un menu scritto in un italiano scorretto, come a sottolineare il canto del cigno di un’italianità inautentica, diventata ormai merce, contrapposta al corpo autentico di Loren. Questa presunta autenticità è ironicamente evidenziata tramite inserti canori pieni di colore, grazie ai quali, lo si è visto in particolare in *Houseboat* e *It started in Naples*, Sophia Loren è recepita da un pubblico statunitense come quintessenza di una “italianità” più immaginata che reale. Qui Maddalena narra cantando in modo metafinzionale la vita di Loren: il divorzio, l’abbandono del Paese natale, la sua ascesa borghese. Le reiterate immagini-cristallo rimandano alla compresenza fra tradizione cinematografica statunitense e tradizione cinematografica italiana. Che anche l’immagine di star transnazionale di Loren sia un prodotto massmediatico è concetto che il film che prova a veicolare su due piani, perdendosi su un terreno ambiguo, fra ironia indulgente e pessimismo culturale reazionario. Introdotta dal canto di Maddalena, nell’ultima sequenza del film la macchina da presa oscilla lentamente verso una finestra rotta, attraverso la quale vediamo la protagonista un’ultima volta in lontananza attraversare la strada con le sue valigie. Questa evidente citazione da *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock rappresenta la disgregazione della fabbrica dei sogni e del cosiddetto *American dream* mentre, allo stesso tempo, il mito di Loren è dichiarato come immortale.

⁶⁰ Deleuze, 1991: 79.

VI. «SCUSAMI, BUT YOU SEE, BACK IN OLD NAPOLI. THAT'S AMORE»

Parallelamente alla marcia trionfale della diva Sophia Loren, negli anni Cinquanta si affermano notoriamente immagini di star che, pur aderendo a modelli borghesi, si rivoltano contro ogni possibile promessa di salvezza nel contesto dell'emergente «consumo culturale» della società italiana⁶¹. La rappresentazione di Loren è quindi in parte anche emblematica per l'impegno nel rielaborare tipologie americane all'interno del cinema italiano di genere⁶².

Queste immagini di star non contemplano nemmeno la possibilità di uno sguardo rivolto al passato. Dalla felicità hollywoodiana, come scrive Morin, deriva la sua problematizzazione, dalla «couple solution» si passa alla «couple problématique»⁶³. Si pensi al successo dei giovani ribelli, rappresentati negli Stati Uniti da James Dean o Marlon Brando, o impersonati in Europa da Jeanne Moreau o Monica Vitti. Sophia Loren è presentata come avulsa da mode dell'epoca; l'eterno femminino di Sophia è costruito una volta di più e paradossalmente come naturale (vs. civilizzato). Le opere qui citate mostrano alla perfezione come questa naturalezza femminile viene pensata: materna, premurosa e tuttavia desiderabile – apparentemente ostacolata nella sua capacità di agire a causa della frenesia dei tempi, fino a divenire una figura puramente nostalgica come inscritto ironicamente nelle immagini-cristallo di *La mortadella*.

What would Sophia Loren do? termina con un incontro fra le due donne in età avanzata, Sophia Loren e Nancy Kulik, organizzato dalla figlia di quest'ultima; entrambe, davanti alla macchina da presa, confermano con sapiente teatralità di aver la percezione di conoscersi da sempre. Il documentario è una storia al contempo personale ed esemplare, che contribuisce alla costruzione di una sfera culturale transnazionale caratterizzata da «comunità immaginate»⁶⁴. Fuori campo si sente la canzone Amore cantata da Rocco Granata e risuonano forti i versi «Scusami, but you see, back in old Napoli. That's amore». Sophia Loren incarna con grande successo la "old Napoli", immaginata e ammirata dal Grand Tour e opposta alla rapida industrializzazione e al processo di modernizzazione dell'Italia settentrionale e centrale, e infine anche degli Stati Uniti. Al contempo, personifica anche il sogno del benessere borghese, seppure da una prospettiva, già da sempre, immaginata e nostalgica.

⁶¹ Forgacs, 1996: 273-290.

⁶² In riferimento allo *stardom*, Gundle osserva: «American typologies were sometimes imitated but perhaps more frequently they were re-elaborated or taken as a point of departure» (Gundle, 1996: 316).

⁶³ Morin, 1957: 157.

⁶⁴ Cfr. Anderson, 1983.

Riferimenti
bibliografici

Anderson, Benedict

1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.

Banfield, C. Edward

1958, *The Moral Basis of a Backward Society*, The Free Press, New York.

Benjamin, Walter

1994, *Denkbilder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bronfen, Elisabeth;

Strautmann, Barbara

2002, *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, Schirmer und Mosel, München.

Carolan McDonald, Mary Ann

2014, *The Transatlantic Gaze. Italian Cinema/American Film*, State University of New York Press, Albany.

Chiriaco, Gianpaolo; Fuchs, Gerhild

2019, *Fare l'americano, dagli anni Cinquanta a oggi: riflessioni sulle "cover versions" della hit carosoniana*, «AteM», vol. 4, n. 1.

Comand, Mariapia

2010, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano.

Culhane, Sarah

2017, *Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the Popolana*, «The Italianist», vol. 37, n. 2.

2021, *The On- and Off-Screen Politics of Sophia Loren's Musical Performances in "Houseboat" (1958) and "It Started in Naples" (1960)*, in Julie Lobalzo Wright, Martha Shearer (eds.), *Musicals at the Margins: Genre, Boundaries, Canons*, Bloomsbury, New York 2021.

D'Amico, Masolino

2008, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano.

Deleuze, Gilles

1989, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1991, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Dyer, Richard

1986, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York.

Fabbri, Lorenzo

2015, *Neorealism as ideology: Bazin, Deleuze, and the avoidance of fascism*, «The Italianist», vol. 35, n. 2.

Fahle, Oliver

2002, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, «Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation», vol. 11, n. 1.

Fanchi, Mariagrazia

2001, *La trasformazione del consumo cinematografico*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-64, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2001.

Fofi, Goffredo; Faldini, Franca

2011, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, vol. 2, *Da "Ladri di biciclette" a "La grande Guerra"*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna.

Forgacs, David

1996, *Cultural Consumption, 1940s to 1990s*, in David Forgacs, Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press, Oxford/New York 1996.

Gundle, Stephen

1995, *Sophia Loren, Italian Icon*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 15, n. 3, August.

1996, *Fame, Fashion and Style: the Italian Star System*, in David Forgacs, Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York 1996.

1999, *Il divismo nel cinema europeo 1945-60*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, *Il cinema europeo*, Einaudi, Torino 1999.

2008, *Stars and Stardom in the Study of Italian Cinema*, «Italian Studies», vol. 63, n. 2, September.

Landy, Marcia

2008, *Stardom, Italian Style*, Indiana University Press, Bloomington.

2010, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lowry, Stephen

1997, *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*, «Montage AV. Zeitschrift für Geschichte audiovisueller Kommunikation», vol. 6, n. 2.

Morin, Edgar

1957, *Les stars*, Seuil, Paris; ed. 1972, Seuil/Points, Paris.

Mulvey, Laura

1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», vol. 16, n. 3, Autumn.

Noto, Paolo

2015, *'Che credeva, che fossi Cenerentola!': Changes of Clothes, Guest Appearances, and Other Diva Performances in 1950s Cinema*, «Italian Studies», vol. 70, n. 3, August.

Pasolini, Pier Paolo

1971, *La napoletanità*, in Antonio Ghirelli, *La napoletanità: un saggio-inchiesta*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976; poi in Walter Siti, Silvia De Laude (a cura di) *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. 1, Mondadori, Milano 1999.

Pesce, Sara

2021, *Sophia Loren. La speranza di vita dell'ultima diva italiana*, «Schermi», a. V, n. 10, luglio-dicembre.

Reich, Jaqueline

2004, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Richter, Dieter

2012, *Neapel. Biographie einer Stadt*, Wagenbach, Berlin.

Schrader, Sabine

2018, *"La città più cinematografica al mondo" (De Sica) - Geschichte des Kinos Neapels*, in Dietrich Scholler (hrsg.), *Parthenope. Neapolis. Napoli*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2018.

2020, *Ripensare l'immagine-pensiero della periferia nel cinema partenopeo contemporaneo*, in Gloria Paganini, Walter Zidaric (a cura di) *Città italiane al cinema*, Mimesis, Udine 2020.

Secchiaroli, Tazio;
Bertelli Giovanna
2003, *Sophia Loren*, Rizzoli, Milano.

Signorelli, Amalia
2002, *La cultura popolare napoletana. Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in Amalia Signorelli (a cura di), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Ed. del Millennio, Napoli 2002.

Small, Pauline
2009, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Intellect Books, Bristol.

Stacey, Jackie
2013, *Star Gazing. Hollywood and the Female Spectatorship*, Taylor and Francis, Hoboken (New Jersey).

Virilio, Paul
1978, *Fahren, fahren, fahren*, Merve, Berlin.

Wagstaff, Christopher
2007, *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*, University of Toronto, Press, Toronto.

Wood, Mary P.
2005, *Italian Cinema*, Berg, Oxford.

Zaccagnini, Edoardo
2009, *I "Mostri" al lavoro. Contadini, operai, commendatori ed impiegati nella commedia all'italiana*, Sovera, Roma.

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.