



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

Dipartimento
di Lettere, Filosofia,
Comunicazione

QUADERNO DELLA MOSTRA

SPONDE DELL'IMMAGINARIO

**Scambi cinematografici tra USA e Italia
dal dopoguerra agli anni Sessanta**

A cura di **Giorgio Avezzù** e **Matteo Citrini**

Gruppo di ricerca CiMAv – Cinema e Media Audiovisivi

SPONDE DELL'IMMAGINARIO

**Scambi cinematografici tra USA e Italia
dal dopoguerra agli anni Sessanta**

A CURA DI	Giorgio Avezzù e Matteo Citrini
PROGETTO	Public Engagement 2026 – Università degli studi di Bergamo
DIPARTIMENTO	Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione
RICERCA	Realizzato nel quadro delle attività di ricerca del gruppo CiMAv – Cinema e Media Audiovisivi, coordinate da Adriano D'Aloia
PATRIMONIO	Fondo Alasca-UniBg, Università degli studi di Bergamo
PARTNER	Federazione Italiana Cineforum ETS; Reporters & Associati; Archivio Centrale dello Stato
STUDENTI COLLABORATORI	Marzia Arrighi, Hugo Alberto Chavez, Maddalena Savoldini (Valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale), Chiara Bertulesi (Lettere), Andrea Francesco Calò (Comunicazione, informazione, editoria)

CREDITI E DIRITTI

Le immagini esposte e riprodotte nella mostra provengono dal Fondo Alasca-UniBg e sono state acquisite digitalmente in alta definizione presso il Visual Media Lab dell'Università degli studi di Bergamo. Per la concessione delle immagini e dei documenti si ringraziano Reporters & Associati, l'Archivio Centrale dello Stato e gli altri titolari dei diritti che hanno gentilmente collaborato al progetto.

Per i materiali dei quali non si è riusciti a individuare o raggiungere gli aventi diritto sono stati effettuati, per quanto possibile, tentativi di contatto; l'Università degli studi di Bergamo resta a disposizione degli eventuali titolari dei diritti.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO



VISUAL
MEDIA
LAB



Federazione
Italiana
Cineforum



ARCHIVIO
CENTRALE
DELLO STATO

INDICE

2 **Il percorso**

- 4 La nazionalità negoziata
- 6 Un Paese in trasformazione
- 7 Il grande spettacolo della Storia
- 9 Molti americani a Roma
- 11 *Jovanka e le altre*. Riscrivere la guerra
- 12 *Vacanze romane*. La costruzione di una cartolina

I film

- 15 *Ben-Hur* (1959)
La Bibbia (*The Bible... In the Beginning*, 1966)
El Cid (1961)
- 16 *Ester e il re* (*Esther and the King*, 1960)
Jessica (1962)
- 17 *Jovanka e le altre* (*Five Branded Women*, 1960)
Mambo (1954)
Paisà (*Paisan*, 1946)
- 18 *Le quattro giornate di Napoli* (*The Four Days of Naples*, 1962)
Stazione Termini (*Indiscretion of an American Wife*, 1953)
- 19 *I Tartari* (*The Tartars*, 1961)
Tempo d'estate (*Summertime*, 1955)
Ulisse (*Ulysses*, 1954)
- 20 *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, 1953)

Le fonti

- 21 Fonti archivistiche
Stampa e periodici d'epoca
Schedari cinematografici
- 22 Studi
Repertori e banche dati filmografiche

Il percorso

Sponde dell'immaginario esplora gli scambi cinematografici tra Stati Uniti e Italia dal dopoguerra agli anni Sessanta, attraversando film statunitensi girati nella Penisola, produzioni realizzate tra i due Paesi e opere nelle quali capitali, società, attori e professionalità di diversa provenienza si intrecciano. È una storia fatta di accordi economici e strategie industriali, ma anche di set, corpi, paesaggi e immagini che, prodotte in Italia, raggiungono pubblici di tutto il mondo. Nel loro insieme, questi materiali raccontano una fase nella quale la distinzione tra cinema "italiano" e "americano" diventa sempre meno immediata e nella quale il rapporto con Hollywood contribuisce tanto alla crescita dell'industria nazionale quanto alla costruzione internazionale dell'immagine dell'Italia¹.

Il punto di partenza della mostra sono le fotografie conservate nel Fondo Alasca-UniBg, raccolta dell'Università degli studi di Bergamo composta da oltre 15.000 fotografie di scena. La loro funzione originaria invita però a considerarle non soltanto come testimonianze documentarie del lavoro cinematografico. Erano anche prodotti dell'industria, pensati per preparare e accompagnare la circolazione pubblica dei film. Nel gennaio 1954, durante la lavorazione di *Mambo*, la Paramount inviò a Roma James Sarno, responsabile della propria fotografia pubblicitaria, con il compito di predisporre «tutto il materiale fotografico necessario alla pubblicità e lancio del film» secondo le procedure adottate per le grandi produzioni hollywoodiane². Sarno decideva quali fotografie realizzare, ne dirigeva l'esecuzione e contribuiva a stabilirne selezione e distribuzione. Le immagini oggi conservate negli archivi partecipavano dunque già, al momento della loro produzione, alla costruzione dell'immaginario cinematografico.

Il caso di *Mambo* aiuta anche a chiarire la natura stessa della fotografia di scena. Queste immagini non sono semplici fotogrammi estratti dal film, ma oggetti autonomi prodotti durante la lavorazione, con funzioni promozionali, documentarie e produttive. Possono aderire all'universo finzionale del film, ma anche allargare lo sguardo a ciò che l'immagine cinematografica normalmente esclude: registi, tecnici, attrezzature, pause e momenti di preparazione, fino a rendere visibile quel «fuoricampo tabù» occupato dalla macchina da presa e dall'apparato produttivo³. Conservate negli archivi, le fotografie acquistano inoltre una seconda vita come fonti storiche: testimoniano location, attrezzature, scelte registiche ed espedienti produttivi, ma anche pratiche, culture, immaginari e forme di fruizione del cinema.

È proprio su questa duplice natura – documento e strumento di comunicazione – che si fonda il percorso della mostra. Realizzata nell'ambito dei progetti di Public Engagement 2026 dell'Università degli studi di Bergamo e delle attività del gruppo di ricerca CiMAv – Cinema e Media Audiovisivi, l'esposizione presenta le riproduzioni in alta definizione degli originali, realizzate presso il Visual Media Lab del Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione, e utilizza il Fondo come punto di accesso a una storia più ampia: quella dei rapporti tra due industrie cinematografiche che, nel secondo dopoguerra, si incontrano a partire da posizioni profondamente differenti.

¹ Per una lettura transnazionale e multipolare delle industrie cinematografiche del secondo dopoguerra, cfr. Giorgio Avezzi, *Visioni del paese. Geografie reali e immaginarie dei film statunitensi prodotti in Italia (1946-1962)*, Venezia, Marsilio, 2026; Giorgio Avezzi, Francesco Di Chiara, Paolo Noto (a cura di), «For a Multipolar History of the Film Industries: Centre-Periphery Relations in the Cold War Years», *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, a. XXV, n. 45, 2025; Francesco Di Chiara, Enrico Gheller, Costanza Salvi, Cosimo Tassinari (a cura di), «Percorsi di internazionalizzazione dell'industria cinematografica italiana: reti finanziarie, mediazioni e immaginari (1945-1962)», *Immagine*, n. 29, 2024; Federico di Chio, «Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)», *L'avventura*, a. VIII, n. 2, 2022, pp. 187-210; Id., «Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema», parte 1, *Schermi*, a. VI, n. 12, 2022, pp. 95-111, e parte 2, *Schermi*, a. VII, n. 13, 2023, pp. 169-191.

² «È a Roma James Sarno. Specialista della fotografia», *Araldo dello Spettacolo*, a. IX, n. 6, 14 gennaio 1954, p. 3.

³ Stella Scabelli, *La fotografia di scena in Italia. Storie, prassi e linguaggi (1930-1969)*, Milano, Meltemi, 2026, pp. 11-24.

All'inizio degli anni Cinquanta, infatti, il rapporto tra i due sistemi è ancora segnato da un forte squilibrio. Nel 1951 la stampa professionale italiana auspicava che i rapporti con gli Stati Uniti potessero essere regolati su basi di «reciproca comprensione e di feconda collaborazione»⁴, ma constatava nello stesso tempo quanto fosse difficile per i film italiani raggiungere il mercato statunitense, mentre il cinema americano conservava una presenza dominante nelle sale della Penisola. La collaborazione produttiva che si sviluppa negli anni successivi nasce quindi dentro una relazione economica e distributiva fortemente asimmetrica.

Proprio in questa fase, però, l'Italia diventa progressivamente uno dei principali poli della produzione cinematografica americana fuori dagli Stati Uniti. Ripercorrendo retrospettivamente quella trasformazione, *La Fiera del Cinema* individua nel 1953 il momento in cui «l'Italia, Roma, Cinecittà» erano ormai diventate «terre cinematografiche abbastanza sicure» per le compagnie e i professionisti di Hollywood⁵. La fase delle produzioni occasionali lascia così spazio a una presenza sempre più stabile: grandi società americane lavorano negli studi romani, mentre attori, registi e tecnici attraversano con crescente regolarità l'Atlantico. Le ragioni di questa migrazione sono molteplici. L'Italia offre costi produttivi inferiori a quelli hollywoodiani, studi ormai affidabili, maestranze specializzate, grandi quantità di comparse e un repertorio eccezionalmente vario di città, monumenti e paesaggi. A queste condizioni si aggiunge una questione finanziaria decisiva: una parte dei ricavi accumulati in Italia dalle compagnie statunitensi non può essere liberamente trasferita negli Stati Uniti. La possibilità di utilizzare sul posto questi «fondi congelati» rende quindi conveniente reinvestire quel denaro in nuove produzioni⁶.

Il risultato non è però un semplice trasferimento di Hollywood a Roma. Nascono formule molto diverse: film interamente americani realizzati a Cinecittà, coproduzioni ufficiali, partecipazioni finanziarie meno visibili, produzioni italiane con star hollywoodiane, accordi distributivi e lavorazioni eseguite per conto di società straniere. Queste forme di collaborazione producono vantaggi concreti per l'industria italiana: occupazione, investimenti, conoscenze tecniche e crescente reputazione internazionale degli studi e delle maestranze. Allo stesso tempo generano nuove tensioni. Un'inchiesta del 1960 riassume efficacemente la situazione contrapponendo «favorevoli i tecnici» e «contrari gli attori»⁷: l'arrivo delle produzioni americane garantisce continuità di lavoro e salari elevati a molte categorie tecniche, ma aumenta i costi, occupa gli stabilimenti e introduce una concorrenza che non tutti i professionisti italiani giudicano favorevolmente.

Alla fine degli anni Cinquanta il rapporto comincia a diventare meno unidirezionale. Nel 1960 *Cinespettacolo* osservava che l'«aggressività della produzione nazionale, delle coproduzioni» sta erodendo sul mercato italiano le posizioni tradizionalmente



Fig. 1 – Cartolina del film *Le quattro giornate di Napoli*, conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0016052

⁴ «I rapporti cinematografici italo-americani», *Cinemundus*, a. XXX, n. 1 (nuova serie), 31 gennaio 1951, p. 10.

⁵ Lucio Mandarà, «La grande invasione», *La Fiera del Cinema*, a. II, n. 7, luglio 1960, p. 14.

⁶ Mandarà, «La grande invasione», p. 19.

⁷ Mandarà, «La grande invasione», p. 20.

molto solide delle compagnie americane⁸. Il cinema italiano non è più soltanto il partner debole che mette a disposizione strutture e manodopera: produttori come Dino De Laurentiis guardano sempre più direttamente al mercato internazionale e arrivano a progettare a Roma produzioni in lingua inglese destinate al pubblico statunitense, suscitando preoccupazione nella stessa industria hollywoodiana⁹.

All'inizio degli anni Sessanta, quindi, l'espressione «Hollywood sul Tevere» indica ormai qualcosa di più complesso della semplice presenza di troupe americane a Roma. Riassume una trasformazione che coinvolge capitali, modelli produttivi, mercati, professionalità e forme di rappresentazione. Nel gennaio 1963 Vincente Minnelli osserva che «il cinema americano si va internazionalizzando»¹⁰: una formula che coglie bene la portata del fenomeno. Hollywood porta in Italia il proprio sistema industriale e divistico, ma l'incontro con produttori, tecnici, interpreti, istituzioni e luoghi italiani modifica a sua volta le modalità con cui quel cinema viene realizzato.

Le fotografie raccolte in *Sponde dell'immaginario* si collocano dentro questo processo. Mostrano ciò che accade davanti alla macchina da presa, ma anche ciò che normalmente resta ai margini dello schermo: registi e troupe al lavoro, incontri tra star di diversa provenienza, studi e paesaggi trasformati in set. Soprattutto, permettono di osservare come la collaborazione tra Stati Uniti e Italia non produca soltanto film, ma anche immagini dell'Italia e del cinema italiano destinate a circolare nel mondo. I capitoli che seguono ne esplorano alcune forme: la negoziazione della nazionalità produttiva, la costruzione cinematografica del Paese, il grande spettacolo storico e biblico, il divismo internazionale e, infine, due casi nei quali gli stessi processi di collaborazione intervengono direttamente sulla rappresentazione della storia e dell'Italia.

La nazionalità negoziata

Di che nazionalità è un film? Nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta la risposta può essere molto meno semplice di quanto sembri. Le collaborazioni tra industria italiana e statunitense intrecciano capitali, società di produzione e distribuzione, registi, attori, tecnici e maestranze; nello stesso tempo, la legislazione attribuisce alla «nazionalità italiana» un valore economico concreto, perché da quel riconoscimento dipendono contributi, agevolazioni e possibilità di accesso al mercato. La nazionalità di un film non coincide quindi necessariamente con l'origine dei capitali o delle professionalità coinvolte: può diventare una categoria da costruire, certificare e, in alcuni casi, negoziare. È proprio questa permeabilità produttiva a caratterizzare molti dei film attraversati dalla mostra.

Alcuni casi rendono il meccanismo particolarmente evidente. *Ester e il re* (1960), prodotto dalla Galatea, viene riconosciuto come film italiano, ma il progetto nasce all'interno di un rapporto molto stretto con la Twentieth Century-Fox. Persino la responsabilità creativa sembra sdoppiarsi. Nei materiali contrattuali compare la formula «un film di Raoul Walsh», seguita dall'indicazione «per la regia di Mario Bava»; anche la stampa professionale dell'epoca presenta il film attraverso questa doppia attribuzione¹¹. Nelle schede italiane di *Segnalazioni cinematografiche*, tuttavia, l'«origine» del film rimane semplicemente «Italia», mentre alla voce regia vengono accostati i nomi di Bava e Walsh¹². La classificazione amministrativa riduce così a un'unica nazionalità una produzione che, osservata più da vicino, appare assai più composita.

⁸ «La produzione straniera», *Cinespettacolo*, nn. 8-9, agosto-settembre 1960, p. 7.

⁹ «Un pericolo più grande della produzione fuggiasca», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVIII, n. 65, 5 aprile 1962, p. 2.

¹⁰ «Due settimane in un'altra città. La parentesi romana di un attore americano in crisi», *La Fiera del Cinema*, a. V, n. 1, gennaio 1963, s.p.

¹¹ «La produzione straniera», p. 7.

¹² *Ester e il re*, in *Segnalazioni cinematografiche*, scheda del film, a. XLIX, n. 25, 1961, p. 229.

Una situazione analoga emerge con *I Tartari* (1961). Il film viene registrato come «coproduzione italo-jugoslava» e attribuito nella stessa fonte a «Ferdinando Baldi (Richard Thorpe)»¹³, ma dietro questa definizione agisce anche la Metro-Goldwyn-Mayer, che partecipa al finanziamento per una quota molto significativa. Nel film convivono quindi una produzione formalmente europea, capitale statunitense, un regista americano affiancato da uno italiano e una star hollywoodiana come Victor Mature. *Ester e il re* e *I Tartari* mostrano bene come le categorie ufficiali di origine nazionale, pur necessarie sul piano giuridico ed economico, restituiscano solo in parte la struttura reale dei film.

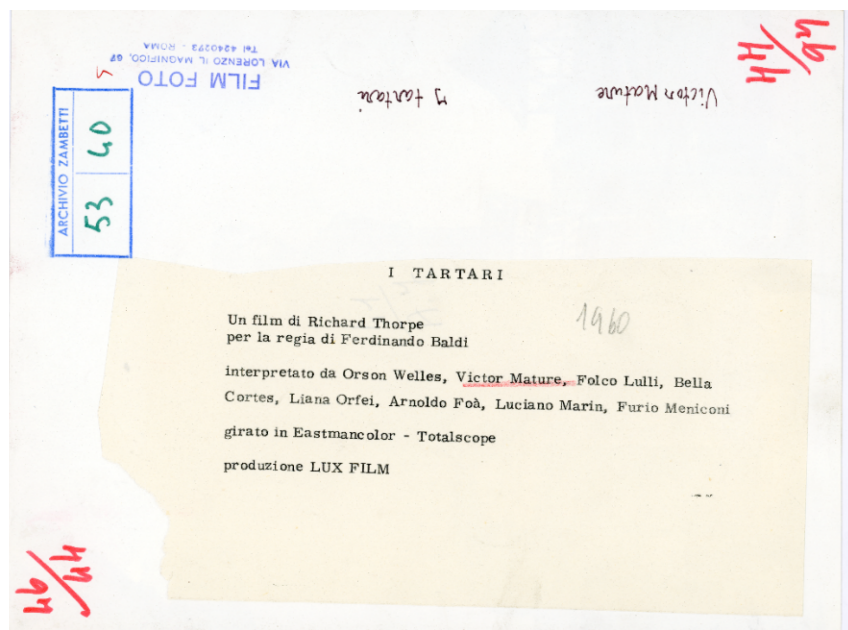


Fig. 2 – Retro della fotografia di scena del film *I Tartari* conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0053040

Con *El Cid* (1961) la questione diventa addirittura pubblica. Per soddisfare i requisiti della compartecipazione italiana vengono previste versioni del film con differenti attribuzioni della regia: Anthony Mann per quella internazionale e Giovanni Paolucci per quella destinata al riconoscimento italiano. La correttezza dell'operazione viene discussa dagli uffici competenti e lo stesso Mann interviene per contestare formalmente l'attribuzione della regia a Paolucci. La controversia arriva sulla stampa e, negli anni successivi, perfino in sede parlamentare. Il caso mostra con particolare evidenza quanto il nome di un regista, la composizione della troupe o la suddivisione formale delle responsabilità potessero assumere un valore non soltanto artistico, ma anche amministrativo ed economico.

All'inizio degli anni Sessanta queste forme di collaborazione tendono a stabilizzarsi in accordi industriali più strutturati. Il caso più significativo è quello della Titanus-MGM, costituita nel 1961. La stampa professionale presenta l'accordo come un rapporto di «reciproco interesse tra l'America e l'Italia», insistendo però contemporaneamente sulla necessità che i film della nuova società restino «tipicamente italiani» e non diventino semplici prodotti «made in USA»¹⁴. La contraddizione è solo apparente: proprio mentre capitale, distribuzione e mercati diventano transnazionali, l'«italianità» del film acquista un nuovo valore da rivendicare e proteggere. Anche retrospettivamente l'accordo è ricordato come il primo caso in cui una grande compagnia americana si associa, in posizione minoritaria, a una grande società italiana per produrre e distribuire internazionalmente film italiani.

Le quattro giornate di Napoli (1962), realizzato all'interno di questa struttura, permette di vedere come la compartecipazione potesse intervenire non soltanto sui conti o sulle etichette nazionali, ma anche sulla forma stessa di un film. Il regista Nanni Loy racconta di aver voluto evitare interpreti troppo riconoscibili per non introdurre un'«impressione divistica» in un racconto costruito come epopea collettiva; furono però le «esigenze di produzione e di coproduzione» a imporre la presenza di diversi attori noti¹⁵. Il compromesso industriale entra direttamente nelle scelte estetiche: la dimensione internazionale della produzione non resta dietro le

¹³ *I Tartari*, in *Segnalazioni cinematografiche*, scheda del film, a. XLIX, n. 25, 1961, p. 207.

¹⁴ «L'importanza dell'accordo Titanus-M.G.M. nei riflessi della cinematografia europea», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVII, n. 89, 16 maggio 1961, p. 8.

¹⁵ Nanni Loy, «Le ragioni delle quattro giornate», *Bianco e Nero*, a. XXIII, n. 12, dicembre 1962, p. 55.

quinte, ma può condizionare il casting, il tono e perfino il rapporto tra personaggi e pubblico.

La «nazionalità negoziata» non indica quindi un'anomalia marginale, ma una delle forme attraverso cui prende corpo la collaborazione cinematografica tra Italia e Stati Uniti. Dietro una definizione apparentemente semplice – film italiano, americano o coprodotto – possono convivere interessi finanziari, requisiti di legge, strategie distributive e responsabilità creative differenti. Le fotografie di scena rendono visibile questa complessità attraverso i corpi e le professionalità che si incontrano sui set: Anthony Mann accanto a Sophia Loren e Charlton Heston, Victor Mature in una produzione classificata come italo-jugoslava, Nanni Loy al lavoro per una società italo-americana. Più che indicare un'origine stabile, la nazionalità diventa così il risultato provvisorio di una negoziazione industriale, giuridica e culturale.

Un Paese in trasformazione

Tra la fine della guerra e i primi anni Sessanta l'Italia cambia profondamente. Ricostruzione, urbanizzazione, sviluppo industriale, turismo e nuovi flussi di mobilità modificano città e territori, facendo convivere per anni macerie, centri storici, nuove infrastrutture e segni della modernizzazione. Il cinema accompagna questa trasformazione e contribuisce a renderla visibile. Ma i paesaggi che porta sullo schermo – fisici, urbani e sociali – non sono mai immagini neutrali del Paese: vengono selezionati, organizzati e interpretati secondo le esigenze narrative e produttive dei film e attraverso gli sguardi, spesso differenti, delle cinematografie che partecipano alla loro realizzazione. Nei film nati dall'incontro tra Italia e Stati Uniti questa dimensione emerge con particolare evidenza.

All'inizio del percorso c'è *Paisà* (1946), che attraversa una Penisola nella quale la guerra è appena terminata. Soldati, partigiani e civili si muovono fra città danneggiate e territori che portano ancora materialmente le tracce del conflitto. Pochi anni dopo *Stazione Termini* (1953), nato dall'incontro tra Vittorio De Sica e David O. Selznick, concentra invece il racconto su uno dei simboli della nuova Roma: la stazione appena ricostruita, luogo di arrivi, partenze e mobilità internazionale. In pochi anni il cinema passa da un Paese segnato dalle distruzioni della guerra a uno spazio attraversato sempre più chiaramente dai segni della ricostruzione e della modernizzazione.

Ma questa trasformazione non riguarda soltanto ciò che cambia materialmente nel territorio: coinvolge anche il modo in cui l'Italia viene scelta e resa visibile. Durante la preparazione di *Mambo* (1954), Robert Rossen spiega di aver individuato in Venezia un luogo particolarmente adatto proprio per il contrasto tra una «secolare civiltà» e le forme della vita moderna, fra la città dei veneziani e quella progressivamente trasformata dal turismo¹⁶. La scelta della location diventa quindi già un'interpretazione: Venezia non vale soltanto come scenario pittoresco, ma come spazio nel quale tradizione, modernità e turismo possono essere messi in relazione.

Negli anni successivi questa costruzione dell'Italia come immagine internazionale diventa così riconoscibile da essere discussa apertamente dalla stampa dell'epoca. Nel 1962, recensendo uno dei film appartenenti a quello che definisce uno «specifico filone italo-americano», *Araldo dello Spettacolo* osserva come il cinema statunitense tenda a trasformare il Paese in un repertorio di paesaggi, monumenti, stili di vita e attrazioni turistiche. Le reazioni critiche riportate dal giornale parlano significativamente di «oleografia turistica di pretta marca hollywoodiana» e di un'«Italia di maniera ma affascinante»¹⁷. L'immagine luminosa e attraversabile della Penisola che ritroviamo in film come *Vacanze romane*, *Tempo d'estate* o *Mambo* non coincide quindi semplicemente con l'Italia "reale": è il prodotto di uno

¹⁶ «Primo giro di Mambo con Silvana Mangano», *Cinespettacolo*, a. VI, n. 14, gennaio 1954, p. 10.

¹⁷ «Ancora un film americano su sfondo italiano», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVIII, n. 65, 5 aprile 1962, p. 2.

sguardo che seleziona alcuni elementi, ne attenua altri e costruisce per il pubblico internazionale un Paese riconoscibile e desiderabile.

Il rapporto tra cinema e trasformazione del Paese diventa ancora più complesso quando il presente torna a confrontarsi con la memoria della guerra. *Le quattro giornate di Napoli* (1962) ricostruisce l'insurrezione napoletana del settembre 1943 quasi vent'anni dopo gli eventi, nell'Italia ormai entrata nel pieno del boom economico. Per Nanni Loy, tuttavia, tornare alla Resistenza non significa soltanto ricostruire fedelmente il passato. Il regista collega esplicitamente il film alla società contemporanea e alla perdita di valori come solidarietà, altruismo e spirito di sacrificio nell'Italia del «piccolo miracolo economico», sempre più orientata verso benessere e ricchezza¹⁸. Il 1943 viene così osservato dal 1962: il film parla della guerra, ma nello stesso tempo interroga il Paese che la sta ricordando.

Anche la ricerca dell'autenticità storica è il risultato di un processo di costruzione. Prima delle riprese, Loy e i suoi collaboratori consultano libri, giornali, documenti del Ministero dell'Interno e delle associazioni partigiane, raccolgono testimonianze e arrivano a compilare una dettagliata cronologia della città tra settembre e ottobre 1943. Quel materiale viene però successivamente selezionato, frammentato e riorganizzato per restituire cinematograficamente il carattere improvviso e collettivo dell'insurrezione. Allo stesso tempo Loy lavora il più possibile nei luoghi reali, dichiarando di non aver voluto che «niente nel film fosse ricostruito» in teatro di posa¹⁹. Realtà dei luoghi e costruzione del racconto non si escludono: convivono nella stessa immagine cinematografica.

È proprio questa tensione a tenere insieme i film della sezione. Dalle rovine di *Paisà* alla modernità di *Stazione Termini*, dalla Venezia di *Mambo* alla Napoli ricostruita da Loy, il cinema registra trasformazioni concrete ma, contemporaneamente, attribuisce loro una forma e un significato. All'inizio degli anni Sessanta Vincente Minnelli può sintetizzare apertamente questo processo annunciando che in un suo film «Roma sarà mostrata come la vede un americano»²⁰. Non esiste, dunque, un paesaggio italiano semplicemente offerto alla macchina da presa: esistono modi differenti di guardarlo, selezionarlo e trasformarlo in immagine. È anche attraverso questi sguardi che l'Italia della ricostruzione e del boom entra nell'immaginario internazionale.

Il grande spettacolo della Storia

Fra i terreni privilegiati dell'incontro tra cinema italiano e statunitense c'è il grande spettacolo storico, mitologico e biblico. L'Italia offre alle produzioni internazionali una combinazione difficilmente riproducibile altrove: studi attrezzati, maestranze specializzate e costi competitivi, ma anche rovine, architetture e paesaggi mediterranei capaci di dare al passato una presenza immediatamente riconoscibile. Roma imperiale, Grecia omerica e Oriente biblico possono così essere ricostruiti

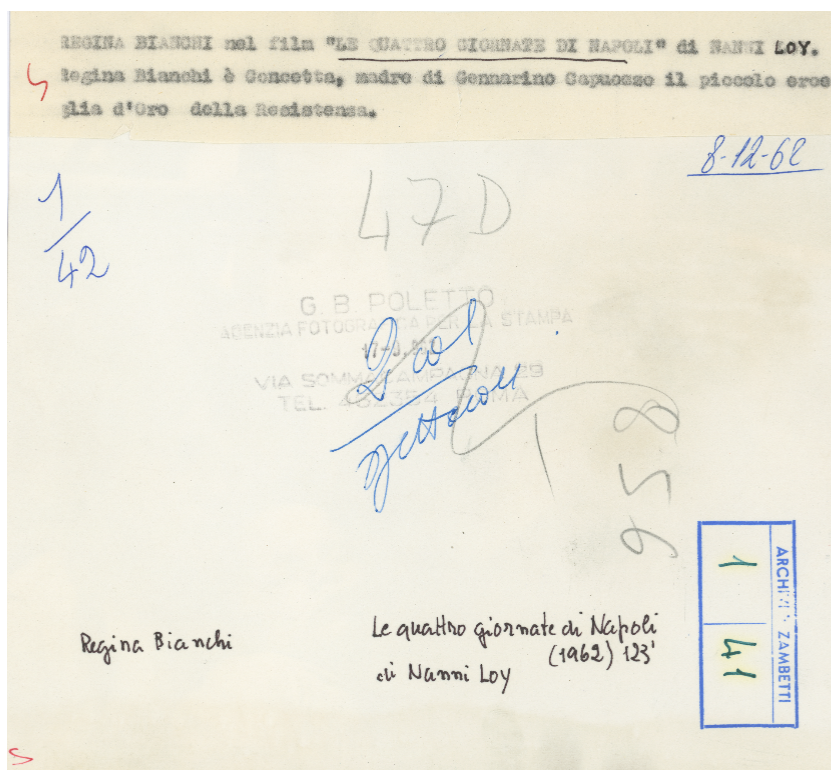


Fig. 3 – Retro della fotografia di scena del film *Le quattro giornate di Napoli* conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0001041

¹⁸ Loy, «Le ragioni delle quattro giornate», p. 52.

¹⁹ Loy, «Le ragioni delle quattro giornate», p. 56.

²⁰ «Due settimane in un'altra città», s.p.

negli stessi stabilimenti e negli stessi territori, trasformando la Penisola in una grande riserva visiva della Storia.

Quo vadis? (1951), realizzato dalla MGM a Cinecittà, segna uno dei passaggi decisivi di questo processo. Negli anni successivi il modello si amplia e si differenzia: *Ulisse* (1954) trasforma coste e paesaggi mediterranei nello spazio del mito omerico; *Ester e il re* (1960) utilizza studi e location italiani per ricostruire una Persia biblica; il peplum italiano moltiplica Ercoli, Macisti e altri eroi muscolari destinati anche ai mercati stranieri. Il passato rappresentato da questi film è meno il risultato di una ricostruzione filologica che la produzione di un «effetto di storia»: scenografie monumentali, folle, costumi, corpi atletici e paesaggi costruiscono un'antichità immediatamente leggibile e spettacolare.

In questo sistema il corpo del divo diventa esso stesso parte dello spettacolo. La forza sovrumana degli eroi trova una garanzia visiva nei corpi atletici degli interpreti, mentre le star hollywoodiane aggiungono riconoscibilità internazionale. Charlton Heston in *Ben-Hur* (1959) ne è forse l'immagine più evidente: il suo corpo viene iscritto in un universo di arene, cavalli, folle e architetture colossali. La spettacolarità del genere nasce quindi dall'incontro fra corpo, scenografia e tecnologia, tre risorse che l'industria cinematografica italiana è ormai in grado di mettere a disposizione delle produzioni più ambiziose.

Ben-Hur rappresenta in questo senso un punto di svolta. La lavorazione romana assume dimensioni eccezionali: Cinecittà ospita enormi set, migliaia di comparse e una delle più celebri sequenze d'azione della storia del cinema, la corsa delle quadrighe. Le fonti contemporanee leggono il successo internazionale del film anche come un riconoscimento delle capacità produttive degli studi italiani: dopo gli undici Oscar, *La Fiera del Cinema* parla significativamente di una «patente di efficienza» conquistata da Cinecittà²¹. Il kolossal non celebra quindi soltanto la potenza spettacolare della MGM: diventa anche una dimostrazione internazionale delle competenze tecniche e organizzative sviluppate a Roma.

La scala del film rende inoltre particolarmente evidente la componente economica del fenomeno. Lo *Schedario cinematografico* insiste sulla convenienza della lavorazione italiana e collega la produzione anche alla possibilità per le compagnie americane di utilizzare in Italia capitali che non potevano essere liberamente trasferiti negli Stati Uniti²². Nel caso di *Ben-Hur*, il passato monumentale e l'organizzazione industriale finiscono così per coincidere: Roma viene scelta perché può contemporaneamente rappresentare l'antichità e produrla su scala di massa.

Il successo internazionale di questo tipo di spettacolo favorisce anche lo sviluppo del peplum italiano, che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta trasforma mitologia e antichità in un repertorio seriale di avventure. Una fonte professionale del 1960 osserva che questi film d'azione possono trovare spazio sul mercato americano anche come possibile alternativa al western: al cowboy e alla frontiera si andrebbero a sostituire eroi mitologici, battaglie, prove

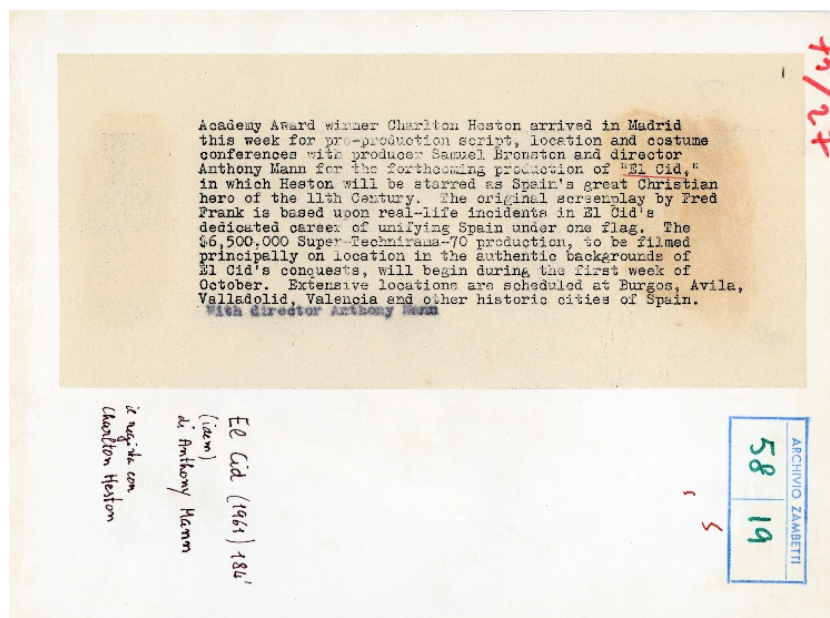


Fig. 4 – Retro della fotografia di scena del film *El Cid* conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0058019

²¹ Mandarà, «La grande invasione», pp. 14-20.

²² *Ben-Hur*, in *Schedario cinematografico*, scheda del film, Milano, Centro S. Fedele dello spettacolo, 1962.

di forza e mondi esotici²³. Il rapporto con Hollywood non consiste quindi soltanto nell'arrivo dei kolossal statunitensi in Italia: le forme dello spettacolo hollywoodiano vengono assimilate, rielaborate e restituite dall'industria italiana in prodotti destinati a una circolazione internazionale.

La traiettoria culmina idealmente con *La Bibbia* (1966), prodotta da Dino De Laurentiis e diretta da John Huston. Il progetto porta su una scala ancora maggiore l'intreccio fra capitale internazionale, star, paesaggi italiani, competenze tecniche e ambizione spettacolare. Già nei primi anni Sessanta i programmi produttivi di De Laurentiis mostrano la dimensione economica raggiunta da queste iniziative, con investimenti annunciati nell'ordine di decine di milioni di dollari²⁴. Commentando successivamente *La Bibbia*, *Bianco e Nero* la definisce significativamente un «fatto industriale», destinato al «consumo di massa», ma fondato nello stesso tempo sul mestiere e sulle capacità artigianali necessarie a trasformare quella macchina produttiva in immagini²⁵.

Il grande spettacolo della Storia è dunque uno dei luoghi in cui l'incontro fra Italia e Stati Uniti appare con maggiore evidenza. L'Italia fornisce paesaggi, studi, artigianato, tecnologie e professionalità; Hollywood porta capitali, star e modelli di spettacolo destinati al mercato globale; l'industria italiana, a sua volta, apprende e rielabora quelle forme. La Storia che emerge sullo schermo è il risultato di questo scambio: un passato monumentale nel quale l'antichità diventa anche una forma della modernità industriale del cinema.

Molti americani a Roma

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi Sessanta Roma diventa non soltanto uno dei principali centri della produzione cinematografica internazionale, ma anche uno dei luoghi privilegiati del nuovo divismo. Attori e attrici statunitensi arrivano per lavorare a Cinecittà e nelle location della Penisola, mentre produttori, registi, tecnici e giornalisti alimentano intorno ai set una presenza americana sempre più visibile. La stampa dell'epoca finisce per riconoscere in questa concentrazione di professionisti e celebrità una vera trasformazione della città: è la stagione destinata a essere ricordata come «Hollywood sul Tevere».

Una testimonianza del 1960 ne ricostruisce l'inizio attraverso un episodio quasi leggendario. Constance Dowling, già in Italia, avrebbe invitato la sorella Doris a raggiungerla con un telegramma lapidario: «Italy is great: come over»²⁶. La formula restituisce bene l'immagine di una Roma che, nel giro di pochi anni, diventa una meta professionale e mondana per interpreti provenienti da Hollywood. Dietro questa migrazione vi sono naturalmente le opportunità offerte dall'espansione delle produzioni internazionali, ma anche la crescente necessità del cinema italiano di utilizzare volti riconoscibili sui mercati stranieri. Star americane e interpreti italiani entrano così sempre più spesso negli stessi film, mentre la presenza degli attori diventa uno degli elementi attraverso cui le produzioni vengono rese immediatamente leggibili a pubblici differenti.

Le nuove formule di casting costituiscono uno degli aspetti più evidenti di questa trasformazione. *Ulisse* (1954) affianca Kirk Douglas a Silvana Mangano; *Tempo d'estate* (1955) costruisce l'incontro sentimentale fra Katharine Hepburn e Rossano Brazzi; *El Cid* (1961) riunisce Charlton Heston e Sophia Loren; *Jessica* (1962) vede protagonisti Angie Dickinson e Gabriele Ferzetti. In altri casi, come *Mambo* (1954), l'internazionalità investe l'intero cast, nel quale Silvana Mangano e Vittorio Gassman lavorano accanto a Shelley Winters. L'accostamento fra attori provenienti

²³ Mandarà, «La grande invasione», pp. 14-20.

²⁴ «Ancora un film americano su sfondo italiano», p. 2.

²⁵ Mario Verdone, «La Bibbia (In principio...)», *Bianco e Nero*, a. XXVIII, n. 2, febbraio 1967, pp. 68-71.

²⁶ Domenico Meccoli, «Roma è magnifica: raggiungimi subito», *La Fiera del Cinema*, a. II, n. 1, gennaio 1960, p. 26.

da cinematografie diverse non risponde soltanto alle esigenze del racconto: permette di sommare pubblici, mercati e forme differenti di notorietà.

La presenza americana a Roma non coincide tuttavia esclusivamente con l'arrivo delle stelle più prestigiose. La stessa stampa professionale ironizza sulla città definendola anche un «cimitero degli elefanti»²⁷, espressione utilizzata per indicare quegli interpreti hollywoodiani ormai in declino che le produzioni italiane continuano a ingaggiare sfruttandone il nome e la riconoscibilità. La Hollywood sul Tevere presenta quindi fin dall'inizio un volto duplice: accanto alle star nel pieno della loro carriera arrivano attori che cercano in Europa nuove possibilità professionali. La celebrità diventa, in entrambi i casi, una risorsa produttiva che può essere convertita in valore promozionale.

È proprio sul terreno della promozione che il confine fra film e vita privata tende progressivamente a sfumare. La produzione cinematografica alimenta un racconto parallelo fatto di fotografie, rotocalchi, cronache mondane e indiscrezioni sentimentali. Durante la lavorazione di *Mambo*, per esempio, *Araldo dello Spettacolo* segue non soltanto gli spostamenti della troupe tra Roma e Venezia, ma anche i rapporti fra Vittorio Gassman e Shelley Winters, da poco separati: la possibilità di una riconciliazione della coppia diventa parte della cronaca della lavorazione²⁸. Il set non è più soltanto il luogo nel quale si realizza il film, ma uno spazio nel quale la vita delle star produce continuamente nuove storie da offrire al pubblico.

La stessa sovrapposizione emerge dalle fotografie conservate nel Fondo Alasca-UniBg. Una fotografia di *Jessica* porta sul retro una nota secondo cui la richiesta di separazione di Gabriele Ferzetti dalla moglie avrebbe dato credito alle voci di un flirt con Angie Dickinson: i due attori, si legge, si sarebbero fatti notare spesso insieme durante la lavorazione. L'immagine di scena acquista così un significato ulteriore. Non documenta soltanto l'aspetto degli interpreti o la produzione del film, ma entra in un circuito nel quale cinema, pubblicità e curiosità per la vita privata si rafforzano reciprocamente.

Anche altri episodi mostrano quanto la permanenza italiana delle star potesse diventare parte della loro biografia pubblica. Una ricostruzione contemporanea ricorda, per esempio, che durante la lavorazione di *Ulisse* Kirk Douglas conobbe a Roma Anne Buydens, impegnata nella promozione del film e destinata a diventare sua moglie²⁹. Non è necessario stabilire quanto questi racconti contribuiscano direttamente al successo commerciale delle opere: ciò che conta è che la stampa li consideri ormai parte integrante dell'universo cinematografico. Le relazioni nate o raccontate intorno ai set ampliano la vita del film oltre lo schermo e contribuiscono a trasformare Roma stessa in uno scenario della cultura della celebrità.

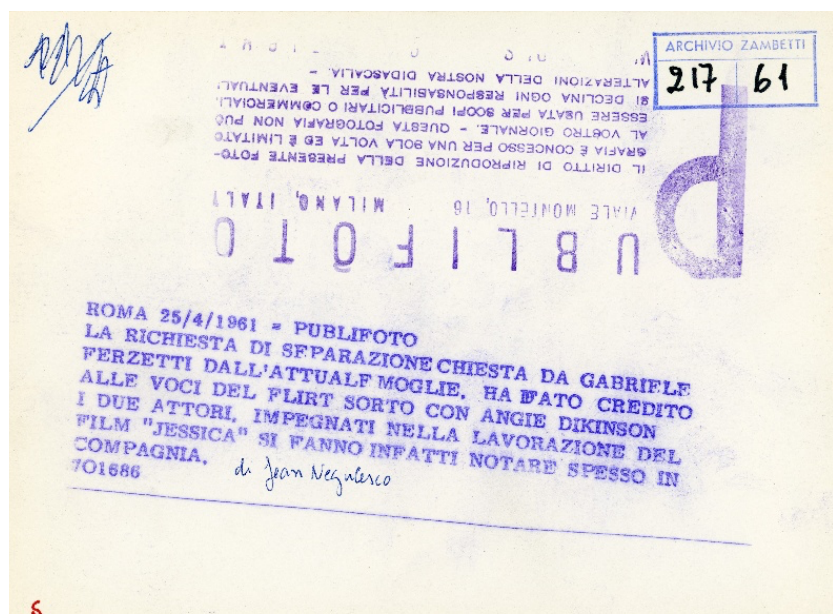


Fig. 5 – Retro della fotografia di scena del film *Jessica* conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0217061

²⁷ Meccoli, «Roma è magnifica: raggiungi subito», p. 29.

²⁸ «Si gira Mambo», *Araldo dello Spettacolo*, a. IX, n. 23, 12-13 febbraio 1954, p. 2.

²⁹ Meccoli, «Roma è magnifica: raggiungi subito», p. 30.

Le fotografie promozionali partecipano attivamente a questo processo. Come mostra il caso di *Mambo*, per il quale la Paramount affida a James Sarno l'organizzazione del materiale fotografico destinato alla pubblicità, la rappresentazione pubblica delle star è il risultato di un lavoro specifico e pianificato³⁰. Pose, immagini di scena, momenti apparentemente spontanei e cronache mondane appartengono a un sistema nel quale l'attore non è soltanto interprete di un personaggio, ma immagine destinata a circolare fra giornali, agenzie, distributori e spettatori.

La «Hollywood sul Tevere» va quindi intesa anche come fenomeno culturale. L'incontro fra cinema italiano e statunitense produce nuovi cast e nuove opportunità industriali, ma trasforma soprattutto il modo in cui il pubblico entra in rapporto con i divi. Roma diventa contemporaneamente luogo di lavoro e scenario mondano, città reale e teatro della celebrità. In questo spazio le immagini dei film, quelle pubblicitarie e quelle della vita privata tendono continuamente a sovrapporsi: il divismo degli anni Cinquanta e Sessanta si costruisce sullo schermo, sul set e sulle pagine dei giornali.

***Jovanka e le altre*. Riscrivere la guerra**

Jovanka e le altre (1960) rappresenta uno dei casi più eloquenti di come la collaborazione cinematografica tra Italia e Stati Uniti potesse intervenire non soltanto sull'organizzazione produttiva di un film, ma anche sul modo di rappresentare il passato. Diretto dall'americano Martin Ritt, prodotto da Dino De Laurentiis con il coinvolgimento determinante della Paramount e tratto dall'omonimo romanzo di Ugo Pirro, il film riunisce inoltre un cast fortemente internazionale: Silvana Mangano e Carla Gravina lavorano accanto a Jeanne Moreau, Vera Miles e Barbara Bel Geddes. La sua stessa collocazione nazionale appare quindi complessa. Una recensione contemporanea di *Bianco e Nero* lo considera parte della produzione americana sia per il regista e gli interpreti, sia perché, come osserva la rivista, «americane sono il finanziamento e l'organizzazione»³¹.

La storia è ambientata nella Jugoslavia occupata durante la Seconda guerra mondiale. Cinque donne accusate di aver avuto rapporti con i soldati occupanti vengono rasate e allontanate dalla loro comunità; costrette a viaggiare insieme, finiscono progressivamente per avvicinarsi ai partigiani di Tito. Ma l'identità stessa degli occupanti diventa, durante la preparazione del film, oggetto di un delicato confronto. Nella prima versione della sceneggiatura, seguendo il romanzo di Pirro, un ruolo centrale è assegnato alle truppe italiane presenti in Jugoslavia: alcuni soldati sono rappresentati come violenti, vigliacchi e responsabili di soprusi contro la popolazione civile.

Per gli uffici italiani incaricati di esaminare il progetto, quella rappresentazione è inaccettabile. In un appunto del marzo 1959 il copione viene giudicato apertamente «anti-italiano», perché ritenuto denigratorio nei confronti dell'esercito e capace di

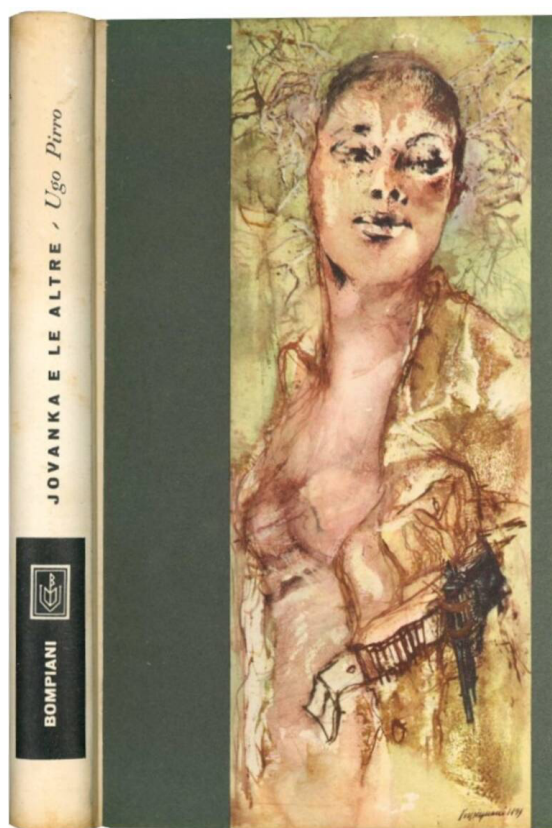


Fig. 6 – Copertina dell'edizione Bompiani di *Jovanka e le altre* di Ugo Pirro

³⁰ «È a Roma James Sarno. Specialista della fotografia», p. 3.

³¹ Tino Ranieri, «Il film / Il panorama straniero», *Bianco e Nero*, a. XXI, n. 3-4, marzo-aprile 1960, pp. 148-149.

compromettere l'immagine del Paese³². Il problema non è secondario: il film costituisce un investimento internazionale importante e il coinvolgimento di De Laurentiis e Paramount rende auspicabile trovare una soluzione che consenta alla produzione di procedere. Il confronto fra industria e istituzioni entra così direttamente nel processo di scrittura.

La revisione modifica uno dei presupposti storici del racconto. Nelle versioni successive i soldati italiani vengono progressivamente sostituiti da tedeschi: diventa tedesco il sergente responsabile di alcuni degli episodi più violenti e diventa tedesco anche l'ufficiale catturato dai partigiani. Nel film finito l'occupazione fascista italiana della Jugoslavia scompare quindi quasi completamente, mentre la funzione dell'antagonista viene trasferita alla Germania nazista. Una scelta produttiva finisce così per intervenire direttamente sulla memoria cinematografica della guerra.

Non è l'unico elemento politicamente sensibile. Anche la rappresentazione della Resistenza jugoslava preoccupa gli uffici italiani: simboli, bandiere e riferimenti espliciti al comunismo rischiano di attribuire al film un significato politico troppo marcato. Nei documenti si arriva a osservare che la scelta del bianco e nero avrebbe almeno contribuito ad attenuare il «colore» politico dello spettacolo³³. L'espressione è particolarmente significativa: mostra come perfino una caratteristica visiva del film potesse essere letta attraverso le tensioni ideologiche della Guerra fredda.

La trasformazione non passò inosservata. Recensendo il film alla sua uscita, *Bianco e Nero* rileva esplicitamente che gli italiani presenti nel romanzo di Pirro sono stati sostituiti da tedeschi e osserva come questa modifica alteri il significato di alcuni episodi³⁴. È un riscontro particolarmente importante perché mostra che la riscrittura oggi ricostruibile attraverso i documenti amministrativi era percepibile già agli spettatori e ai critici contemporanei. Non si tratta dunque di una modifica marginale o puramente burocratica: il compromesso produttivo lascia una traccia riconoscibile nella forma narrativa del film.

Il caso di *Jovanka e le altre* rende concreta una delle questioni centrali di *Sponde dell'immaginario*. La compartecipazione internazionale non determina soltanto chi finanzia un film, chi lo dirige o quali attori compaiono sullo schermo. Può entrare nel processo attraverso cui vengono selezionati e organizzati responsabilità storiche, identità nazionali e memorie politiche. La guerra mostrata dal film non è semplicemente quella avvenuta vent'anni prima: è una guerra riscritta nel presente, all'interno di una negoziazione fra Paramount, produttori italiani e istituzioni interessate alla rappresentazione internazionale dell'Italia.

In questo senso è significativo anche il giudizio contemporaneo su Dino De Laurentiis come «produttore all'americana»³⁵. La formula non allude soltanto alla dimensione dei suoi progetti, ma a un modello produttivo capace di combinare capitali, star internazionali, distribuzione e controllo della lavorazione. *Jovanka e le altre* mostra però anche il rovescio di questa capacità: quanto più la produzione diventa internazionale, tanto più deve confrontarsi con interessi differenti e con la necessità di rendere compatibili mercato, diplomazia e memoria nazionale. È precisamente in questo spazio di compromesso che il film assume il suo significato più forte per la mostra.

Vacanze romane. La costruzione di una cartolina

Quando nel 1952 la Paramount arriva a Roma per realizzare *Vacanze romane*, William Wyler sceglie di girare largamente in esterni. Il film sarà il primo di una major americana prodotto interamente in Italia e trasformerà la città in una componente

³² Archivio Centrale dello Stato (ACS), Direzione generale dello spettacolo, CF 3095, *Jovanka e le altre*.

³³ ACS, Direzione generale dello spettacolo, CF 3095, *Jovanka e le altre*.

³⁴ Ranieri, «Il film / Il panorama straniero», p. 149.

³⁵ Ranieri, «Il film / Il panorama straniero», p. 149.

essenziale del racconto: piazza di Spagna, la Bocca della Verità, Castel Sant'Angelo, le strade percorse in Vespa diventano inseparabili dall'incontro fra la principessa Anna, interpretata da Audrey Hepburn, e il giornalista americano Joe Bradley, interpretato da Gregory Peck. La Roma che oggi identifichiamo immediatamente con il film sembra quasi essersi offerta spontaneamente alla macchina da presa. I documenti della lavorazione mostrano invece quanto quell'immagine sia stata selezionata, discussa e negoziata.

Nelle prime versioni della sceneggiatura la fuga della principessa assume infatti contorni molto diversi. Anna vuole conoscere i «bassifondi» della città e viene condotta nel «famigerato

Trastevere», descritto come un quartiere notturno e minaccioso, fatto di vicoli bui e palazzi addossati gli uni agli altri. La sua scomparsa provoca retate della polizia; nel quartiere si fronteggiano trasteverini e siciliani e i protagonisti finiscono coinvolti in una violenta rissa nella quale compaiono anche coltelli³⁶. È una Roma popolare e conflittuale, molto lontana dalla città luminosa, monumentale e attraversabile del film finito.

La reazione della Direzione generale dello spettacolo è durissima. Gli uffici italiani giudicano quella rappresentazione offensiva e inverosimile, frutto di «grande superficialità» e di una «perfetta ignoranza dell'ambiente»³⁷. La questione non riguarda soltanto l'accuratezza geografica. In gioco vi è l'immagine dell'Italia che una grande produzione hollywoodiana avrebbe diffuso nei mercati internazionali: una Roma dominata da miseria, violenza, conflitto sociale e inefficienza delle autorità appariva incompatibile con la rappresentazione del Paese che le istituzioni intendevano promuovere.

La Paramount interviene quindi sulla sceneggiatura. Trastevere e gran parte dei suoi conflitti scompaiono; secondo gli stessi funzionari italiani, il film assume progressivamente un tono più «cordiale e romantico», mentre Roma emerge come una città ricca di «suggestioni e attrattive turistiche»³⁸. Il cambiamento non consiste semplicemente nell'eliminazione di alcune scene: modifica la funzione stessa della città. Il quartiere popolare, presentato inizialmente come spazio estraneo e potenzialmente pericoloso, lascia il posto a una successione di luoghi monumentali, piazze e strade nei quali la protagonista può muoversi liberamente e sperimentare una temporanea emancipazione dagli obblighi della corte.

Una traccia della versione precedente sopravvive nella rissa sul Tevere. La sequenza può essere letta quasi come un fossile del progetto originario: rimane l'elemento della collisione fisica e del disordine, ma vengono eliminati i riferimenti più problematici. Dalla sceneggiatura scompaiono, fra l'altro, l'indicazione di alcuni giovani romani come «comunisti» e la loro esplicita ostilità nei confronti dell'americano³⁹. Anche un episodio apparentemente secondario mostra quindi come la rappresentazione della città venga depoliticizzata mentre la storia acquista la leggerezza della commedia sentimentale.

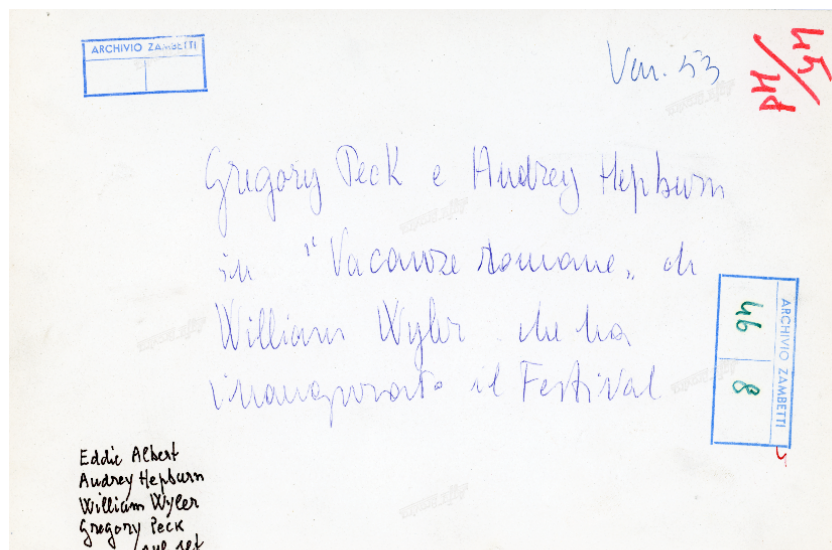


Fig. 7 – Retro della fotografia di scena del film *Vacanze romane* conservata presso il Fondo Alasca-UniBg, n. 0046008

³⁶ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Direzione generale dello spettacolo, CF 1393, *Roman Holiday / Vacanze romane*.

³⁷ ACS, Direzione generale dello spettacolo, CF 1393, *Roman Holiday / Vacanze romane*.

³⁸ ACS, Direzione generale dello spettacolo, CF 1393, *Roman Holiday / Vacanze romane*.

³⁹ ACS, Direzione generale dello spettacolo, CF 1393, *Roman Holiday / Vacanze romane*.

Il caso di *Vacanze romane* permette di osservare in modo nitido un processo che attraversa molti degli scambi cinematografici fra Italia e Stati Uniti. Gli uffici italiani non si limitano ad autorizzare o vietare una produzione: leggono soggetti e sceneggiature, discutono le rappresentazioni del Paese e intervengono nel tentativo di orientarle. Il risultato nasce dal confronto fra gli interessi della Paramount, le scelte narrative di Hollywood e la volontà delle istituzioni italiane di controllare la propria immagine internazionale. La cartolina che il film consegna alla storia del cinema non è un'immagine innocente o naturale di Roma, ma l'esito di una negoziazione produttiva e culturale.

Il successo di questa formula contribuisce inoltre a rendere sempre più riconoscibile un particolare modo hollywoodiano di guardare l'Italia. Meno di dieci anni dopo, la stessa stampa professionale italiana parlerà di uno «specifico filone italo-americano» e, discutendone le rappresentazioni del Paese, riporterà giudizi che denunciano una «oleografia turistica di pretta marca hollywoodiana» e un'«Italia di maniera ma affascinante»⁴⁰. *Vacanze romane* precede quelle osservazioni, ma ne costituisce uno degli esempi più emblematici: una città reale viene trasformata in un luogo dell'immaginario, monumentale e fotogenico, nel quale i conflitti si attenuano e l'esperienza dell'Italia assume la forma di una scoperta sentimentale e turistica.

Le fotografie e i documenti esposti permettono quindi di osservare insieme l'immagine e la sua costruzione. Da una parte Audrey Hepburn e Gregory Peck attraversano quella Roma che sarebbe diventata una delle più persistenti immagini cinematografiche della città; dall'altra, gli appunti conservati negli archivi mostrano le alternative scartate, le obiezioni, le riscritture. È nello spazio fra queste due testimonianze — la fotografia del film realizzato e il documento del film possibile — che diventa visibile il processo attraverso cui il cinema contribuisce a costruire l'immaginario di un Paese.

⁴⁰ «Ancora un film americano su sfondo italiano», p. 2.

I film

***Ben-Hur*(1959)**

Regia: William Wyler

Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer

Distribuzione: Metro-Goldwyn-Mayer

Sceneggiatura: Karl Tunberg; dal romanzo *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880) di Lew Wallace

Fotografia: Robert L. Surtees

Musica: Miklós Rózsa

Interpreti principali: Charlton Heston, Stephen Boyd, Jack Hawkins, Haya Harareet, Hugh Griffith

Durata: 212 min.

Nella Giudea del I secolo, il principe ebreo Judah Ben-Hur viene ingiustamente condannato alla schiavitù dall'amico d'infanzia Messala, ufficiale romano. Sopravvissuto alla prigionia, torna in patria deciso a vendicarsi, mentre il suo destino si intreccia con quello di Gesù.

Prodotto dalla MGM e realizzato in larga parte negli studi di Cinecittà, *Ben-Hur* è uno degli esempi più spettacolari della presenza hollywoodiana nell'Italia del dopoguerra. Set monumentali, migliaia di comparse e il lavoro delle maestranze italiane trasformano Roma in uno dei principali centri produttivi del kolossal storico internazionale. La celebre corsa delle quadrighe e il corpo eroico di Charlton Heston sintetizzano bene quell'immaginario dell'antichità grandioso e spettacolare al centro della sezione espositiva.

La Bibbia (The Bible... In the Beginning, 1966)

Regia: John Huston

Produzione: Dino De Laurentiis Cinematografica

Distribuzione: Dear-Fox

Sceneggiatura: Christopher Fry, con la collaborazione di Jonathan Griffin, Ivo Perilli e Vittorio Bonicelli; dal libro della *Genesi* (1-22)

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Musica: Toshirō Mayuzumi

Interpreti principali: Michael Parks, Ulla Bergryd, Richard Harris, John Huston, Stephen Boyd, George C. Scott, Ava Gardner, Peter O'Toole, Gabriele Ferzetti

Durata: 174 min.

Il film porta sullo schermo i primi capitoli della Genesi, dalla Creazione e dalla vicenda di Adamo ed Eva fino ad Abramo e al sacrificio di Isacco, passando per Caino e Abele, il Diluvio universale e la Torre di Babele.

Prodotta da Dino De Laurentiis e diretta da John Huston, *La Bibbia* rappresenta un caso emblematico della permeabilità raggiunta negli anni Sessanta tra industria italiana e cinema internazionale: una produzione italiana, un regista e un cast largamente internazionali e una distribuzione americana. Girato tra Roma, Sicilia, Sardegna e Nord Africa, il film mostra inoltre come paesaggi e competenze produttive italiane potessero essere impiegati per costruire sullo schermo un immaginario biblico di scala monumentale.

***El Cid*(1961)**

Regia: Anthony Mann; Giovanni Paolucci

Produzione: Dear Film; Allied Artists; Samuel Bronston Productions

Distribuzione: Dear-United Artists

Sceneggiatura: Diego Fabbri, Basilio Franchina, Fredric M. Frank, Philip Yordan

Fotografia: Robert Krasker; Massimo Dallamano (seconda unità)

Musica: Miklós Rózsa; Carlo Savina (credito della versione italiana)

Interpreti principali: Charlton Heston, Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page, John Fraser, Herbert Lom

Durata: 180 min.

Nella Spagna dell'XI secolo, il condottiero Rodrigo Díaz de Vivar, detto El Cid, si trova diviso tra conflitti dinastici, guerre contro i Mori e l'amore per Chimene, il cui padre è stato ucciso proprio da Rodrigo. Il racconto trasforma la figura storica del Cid in un eroe epico, combattuto tra lealtà, onore e destino nazionale.

La produzione internazionale di *El Cid* coinvolge capitali e professionalità statunitensi, italiane e spagnole e affianca alla star hollywoodiana Charlton Heston una Sophia Loren ormai pienamente inserita nel divismo internazionale. Il film offre inoltre un caso particolarmente significativo di nazionalità cinematografica negoziata: per ottenere il riconoscimento della compartecipazione italiana furono previste due versioni, una attribuita ad Anthony Mann e una a Giovanni Paolucci. Mann contestò formalmente quest'ultima attribuzione, dando origine a una controversia che arrivò sulla stampa e, successivamente, anche in Parlamento.

Ester e il re (Esther and the King, 1960)

Regia: Raoul Walsh; Mario Bava

Produzione: Galatea; Twentieth Century-Fox

Distribuzione: Twentieth Century-Fox

Sceneggiatura: Raoul Walsh, Michael Elkins, con la collaborazione di Ennio De Concini; dal *Libro di Ester*

Fotografia: Mario Bava

Musica: Angelo Francesco Lavagnino, Roberto Nicolosi

Interpreti principali: Joan Collins, Richard Egan, Denis O'Dea, Sergio Fantoni, Rik Battaglia, Daniela Rocca

Durata: 109 min.

Nella Persia del V secolo a.C., la giovane ebrea Ester viene scelta come sposa dal re Assuero. Quando il ministro Aman trama per sterminare il popolo ebraico, Ester decide di intervenire presso il sovrano, mettendo a rischio la propria vita per salvare la sua comunità.

Ufficialmente italiano e prodotto dalla Galatea, *Ester e il re* riceve finanziamenti e materiali creativi dalla Fox; nei contratti compare inoltre la formula «un film di Raoul Walsh» e, subito sotto, «per la regia di Mario Bava». Questa doppia attribuzione rende visibile l'intreccio tra strutture produttive italiane e controllo creativo americano. Girato in Italia, il film mostra inoltre come studi, maestranze e location nazionali potessero trasformarsi nello scenario di una Persia biblica destinata al mercato internazionale.

Jessica (1962)

Regia: Jean Negulesco; Oreste Palella

Produzione: Dear Film; Films Ariane; Arts and Artists Establishment Productions

Distribuzione: Incei Film

Sceneggiatura: Edith Sommer, con la collaborazione di Ennio De Concini; dal romanzo *The Midwife of Pont Cléry* (1957) di Flora Sandström

Fotografia: Piero Portalupi

Musica: Mario Nascimbene

Interpreti principali: Angie Dickinson, Maurice Chevalier, Noël-Noël, Gabriele Ferzetti, Sylva Koscina, Agnes Moorehead

Durata: 102 min.

Dopo la morte del marito italiano, l'infermiera americana Jessica decide di restare in Sicilia e lavorare come ostetrica nel piccolo paese di Forza d'Agrò. La sua presenza suscita l'interesse degli uomini e la crescente ostilità delle donne del paese, dando origine a una commedia costruita sul confronto tra desiderio, gelosia e convenzioni sociali.

Girato in Sicilia, *Jessica* mette in scena uno degli aspetti centrali della «Hollywood sul Tevere»: l'incontro tra star americane, interpreti italiani e location della Penisola. La coppia formata da Angie Dickinson e Gabriele Ferzetti assume inoltre una particolare rilevanza nella cultura divistica del periodo, perché le cronache mondane trasformano la loro presenza sul set in un racconto parallelo a quello cinematografico. La fotografia esposta documenta proprio questa sovrapposizione fra produzione, star system e stampa illustrata.

Jovanka e le altre (Five Branded Women, 1960)

Regia: Martin Ritt

Produzione: Dino De Laurentiis Cinematografica; Paramount Pictures

Distribuzione: Dino De Laurentiis Distribuzione

Sceneggiatura: Michael Wilson, Paul Jarrico, Ivo Perilli; dal romanzo *Jovanka e le altre* di Ugo Pirro

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Musica: Angelo Francesco Lavagnino

Interpreti principali: Silvana Mangano, Jeanne Moreau, Vera Miles, Barbara Bel Geddes, Carla Gravina, Van Heflin, Richard Basehart, Harry Guardino

Durata: 110 min.

Nella Jugoslavia occupata durante la Seconda guerra mondiale, cinque donne accusate di aver avuto rapporti con soldati tedeschi vengono rasate e allontanate dal loro paese. Costrette a muoversi insieme attraverso un territorio segnato dalla guerra, finiscono per avvicinarsi alla Resistenza partigiana.

Nato dall'incontro fra Dino De Laurentiis e la Paramount, che finanzia la quota largamente maggioritaria della produzione, *Jovanka e le altre* mostra come la collaborazione italo-americana potesse incidere anche sulla rappresentazione della storia. Nel romanzo di Ugo Pirro e nella prima sceneggiatura gli occupanti responsabili delle violenze sono italiani; dopo l'intervento degli uffici italiani, la produzione modifica il film sostituendoli con soldati tedeschi. Il caso rende così visibile una vera e propria negoziazione della memoria della guerra, nella quale interessi produttivi, istituzioni e rappresentazione del passato si intrecciano.

Mambo (1954)

Regia: Robert Rossen

Produzione: Ponti-De Laurentiis

Distribuzione: Paramount Pictures

Sceneggiatura: Robert Rossen, Ivo Perilli, Ennio De Concini, Guido Piovene

Fotografia: Harold Rosson

Musica: Nino Rota, Angelo Francesco Lavagnino

Interpreti principali: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Michael Rennie, Shelley Winters, Katherine Dunham

Durata: 110 min.

A Venezia, la giovane Giovanna è divisa tra Mario, amante ambizioso e opportunistico, e il ricco conte Enrico. Decisa a sottrarsi a entrambi, entra in una compagnia di danza e trova nel ballo una possibilità di emancipazione e affermazione personale.

Coproduzione italo-americana interamente girata tra Venezia e Roma, *Mambo* riunisce una regia statunitense, una produzione italiana e un cast internazionale. Nella mostra il film testimonia soprattutto l'intreccio tra cinema e cultura divistica: alla presenza di Silvana Mangano, Vittorio Gassman e Shelley Winters si accompagna infatti l'interesse della stampa per le relazioni private degli interpreti, in particolare per i rapporti tra Gassman e Winters, da poco separati. Lo star system diventa così un fenomeno che si costruisce contemporaneamente sullo schermo e sulle pagine dei rotocalchi.

Paisà (Paisan, 1946)

Regia: Roberto Rossellini

Produzione: Organizzazione Film Internazionali; Foreign Film Productions

Distribuzione: Metro-Goldwyn-Mayer

Sceneggiatura: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini

Fotografia: Otello Martelli

Musica: Renzo Rossellini

Interpreti principali: Carmela Sazio, Gar Moore, Maria Michi, Harriet Medin (accreditata Harriet White), William Tubbs

Durata: 134 min.

Sei episodi seguono l'avanzata degli Alleati lungo la Penisola, dalla Sicilia al delta del Po, raccontando incontri spesso difficili e tragici tra soldati americani, civili italiani e partigiani negli ultimi mesi della guerra e della Liberazione.

Realizzato nell'immediato dopoguerra con la partecipazione di capitali e professionalità statunitensi, *Paisà* costituisce uno dei primi esempi dell'intreccio fra cinema italiano e americano al centro della mostra. Il percorso degli Alleati attraverso la Penisola permette inoltre a Rossellini di costruire un vero e proprio ritratto geografico dell'Italia appena uscita dalla guerra: città distrutte, campagne e territori segnati dal conflitto non sono semplici sfondi, ma diventano parte essenziale del racconto.

Le quattro giornate di Napoli (The Four Days of Naples, 1962)

Regia: Nanni Loy

Produzione: Titanus; Titanus-Metro

Distribuzione: Titanus

Sceneggiatura: Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Nanni Loy

Fotografia: Marcello Gatti

Musica: Carlo Rustichelli

Interpreti principali: Regina Bianchi, Lea Massari, Aldo Giuffrè, Gian Maria Volonté, Frank Wolff, Georges Wilson, Jean Sorel

Durata: 123 min.

Nel settembre 1943, dopo l'armistizio, la popolazione di Napoli insorge contro le truppe tedesche che occupano la città. Attraverso una struttura corale, il film racconta i quattro giorni di combattimenti che precedono l'arrivo degli Alleati.

Le quattro giornate di Napoli torna sulla guerra e sulla Liberazione quasi vent'anni dopo gli eventi narrati, quando l'Italia è ormai profondamente cambiata. Il film nasce inoltre all'interno della Titanus-Metro, joint venture creata nel 1961 da Titanus e MGM, e rappresenta quindi un caso significativo della stabilizzazione dei rapporti produttivi tra industria italiana e statunitense. Accostato a *Paisà*, il film permette di mettere a confronto l'immagine di un Paese ripreso immediatamente dopo il conflitto con quella di un'Italia ormai modernizzata che ricostruisce cinematograficamente la propria memoria della guerra.

Stazione Termini (Indiscretion of an American Wife, 1953)

Regia: Vittorio De Sica

Produzione: Produzione Films Vittorio De Sica; Selznick Releasing Organisation

Distribuzione: Lux Film

Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi; da un soggetto originale di Cesare Zavattini; dialoghi inglesi di Truman Capote

Fotografia: G.R. Aldo (Aldo Graziati)

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti principali: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Richard Beymer

Durata: 93 min.

Mary, una donna americana sposata, si prepara a lasciare Roma dopo una relazione con l'italiano Giovanni. Alla stazione Termini, mentre attende il treno che dovrebbe riportarla dalla famiglia, i due affrontano per l'ultima volta il conflitto tra il desiderio di restare insieme e la necessità della separazione.

Nato dall'incontro tra Vittorio De Sica e il produttore hollywoodiano David O. Selznick, *Stazione Termini* è una delle più evidenti coproduzioni italo-americane dei primi anni Cinquanta. Girato interamente nella nuova stazione Termini, il film trasforma uno dei simboli della ricostruzione romana nel teatro di una vicenda sentimentale internazionale: non più l'Italia ancora devastata di *Paisà*, ma un Paese moderno, attraversato da treni, viaggiatori e nuovi flussi di mobilità. La lavorazione nello spazio reale della stazione rafforza inoltre l'incontro fra una sensibilità legata al cinema italiano e il sistema produttivo e divistico hollywoodiano.

I Tartari (The Tartars, 1961)

Regia: Richard Thorpe; Ferdinando Baldi

Produzione: Lux Film; Dubrava Film

Distribuzione: Cinema International Corporation

Sceneggiatura: Domenico Salvi, Sabatino Ciuffini, Oreste Palella, Gaio Fratini, Ambrogio Molteni

Fotografia: Amerigo Gengarelli

Musica: Renzo Rossellini

Interpreti principali: Victor Mature, Orson Welles, Liana Orfei, Arnoldo Foà, Folco Lulli, Luciano Marin

Durata: 89 min.

Nelle steppe dell'Europa orientale, il capo vichingo Oleg si rifiuta di sostenere i Tartari nella guerra contro gli Slavi. Lo scontro tra i due popoli degenera in una catena di vendette, rapimenti e battaglie che oppone Oleg al nuovo capo tartaro Burundai.

I Tartari è un esempio particolarmente chiaro di quanto potesse essere complessa la nazionalità di una produzione nell'Italia dei primi anni Sessanta. Pur essendo formalmente una coproduzione italo-jugoslava, riceve dalla MGM un finanziamento pari a quasi metà del costo complessivo; inoltre, al regista americano Richard Thorpe viene affiancato l'italiano Ferdinando Baldi. Il film rende quindi visibile quell'intreccio di capitali, società e professionalità che rendeva la nazionalità cinematografica una categoria da costruire e negoziare.

Tempo d'estate (Summertime, 1955)

Regia: David Lean

Produzione: London Film Productions; Lopert Films

Distribuzione: Dear Film

Sceneggiatura: David Lean, H. E. Bates; dalla pièce *The Time of the Cuckoo* (1952) di Arthur Laurents

Fotografia: Jack Hildyard

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti principali: Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda, Darren McGavin, Mari Aldon

Durata: 100 min.

Jane Hudson, una turista americana di mezza età in vacanza a Venezia, incontra l'antiquario italiano Renato de Rossi e se ne innamora. La scoperta che l'uomo è sposato trasforma il soggiorno veneziano in una breve e intensa esperienza sentimentale destinata a concludersi con la partenza di Jane.

Girato estesamente nelle location reali di Venezia, *Tempo d'estate* costruisce il proprio racconto sull'incontro fra una protagonista americana e un'Italia osservata attraverso il viaggio, il desiderio e l'esperienza turistica. La coppia formata da Katharine Hepburn e Rossano Brazzi esemplifica inoltre una delle formule caratteristiche del cinema internazionale degli anni Cinquanta: l'accostamento tra star hollywoodiane e interpreti italiani. Venezia diventa così non soltanto lo sfondo della vicenda amorosa, ma una componente essenziale dell'immagine dell'Italia destinata al pubblico internazionale.

Ulisse (Ulysses, 1954)

Regia: Mario Camerini

Produzione: Lux Film; Ponti-De Laurentiis

Distribuzione: Lux Film

Sceneggiatura: Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli, Irwin Shaw; dall'*Odissea* di Omero

Fotografia: Harold Rosson

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti principali: Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Franco Interlenghi

Durata: 104 min.

Dopo la caduta di Troia, Ulisse tenta di tornare a Itaca, dove Penelope lo attende da anni. Il viaggio è segnato da naufragi, creature mostruose e seduzioni, fino al ritorno in patria e allo scontro con i Proci che aspirano alla mano della moglie.

Ulisse è uno dei casi più rappresentativi dell'incontro tra industria cinematografica italiana e star system hollywoodiano: alla produzione Ponti-De Laurentiis si affiancano interpreti internazionali come Kirk Douglas e Anthony Quinn, mentre Silvana Mangano assume il doppio ruolo di Penelope e Circe. La Paramount anticipò inoltre una parte consistente del finanziamento in cambio dei diritti di distribuzione per l'emisfero occidentale. Il film mette in evidenza due aspetti complementari: la capacità del cinema italiano di trasformare coste e paesaggi mediterranei nello spazio spettacolare del mito omerico e la nuova circolazione transnazionale delle star, esemplificata dalla coppia Kirk Douglas-Silvana Mangano.

Vacanze romane (Roman Holiday, 1953)

Regia: William Wyler

Produzione: Paramount Pictures

Distribuzione: Paramount Pictures

Sceneggiatura: Dalton Trumbo, Ian McLellan Hunter, John Dighton; da un soggetto originale di Dalton Trumbo

Fotografia: Henri Alekan, Frank F. Planer

Musica: Georges Auric

Interpreti principali: Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert

Durata: 118 min.

La principessa Anna, in visita ufficiale a Roma, fugge per una giornata dagli obblighi di corte e incontra il giornalista americano Joe Bradley. Senza rivelarle di averne scoperto l'identità, Joe la accompagna attraverso la città, mentre tra i due nasce un sentimento destinato a scontrarsi con i rispettivi ruoli.

Prodotto dalla Paramount e girato interamente a Roma, tra location urbane e interni realizzati a Cinecittà, *Vacanze romane* rappresenta uno dei casi più celebri della presenza hollywoodiana in Italia nel secondo dopoguerra. I titoli del film specificano che fu «photographed and recorded in its entirety in Rome» e le fonti dell'epoca lo indicarono come il primo film hollywoodiano girato e sviluppato interamente in Italia. La città diventa parte essenziale del racconto: piazza di Spagna, la Bocca della Verità, Castel Sant'Angelo e le strade percorse in Vespa costruiscono un'immagine di Roma monumentale, accessibile e fotogenica destinata a una vastissima circolazione internazionale.

Le fonti

Fonti archivistiche

Archivio Centrale dello Stato, Roma, Direzione generale dello spettacolo, CF 1393, *Roman Holiday / Vacanze romane*. Documentazione relativa all'esame del soggetto e della sceneggiatura, alle osservazioni sulla rappresentazione di Roma e alle successive revisioni del progetto.

Archivio Centrale dello Stato, Roma, Direzione generale dello spettacolo, CF 3095, *Jovanka e le altre*. Documentazione relativa all'esame della sceneggiatura, alla rappresentazione delle truppe italiane in Jugoslavia e alle successive revisioni del progetto.

Stampa e periodici d'epoca

«Ancora un film americano su sfondo italiano», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVIII, n. 65, 5 aprile 1962, p. 2.

«Due settimane in un'altra città. La parentesi romana di un attore americano in crisi», *La Fiera del Cinema*, a. V, n. 1, gennaio 1963, s.p.

«È a Roma James Sarno. Specialista della fotografia», *Araldo dello Spettacolo*, a. IX, n. 6, 14 gennaio 1954, p. 3.

Ranieri, Tino, «I film / Il panorama straniero», *Bianco e Nero*, a. XXI, n. 3-4, marzo-aprile 1960, pp. 139-160.

«I rapporti cinematografici italo-americani», *Cinemundus*, a. XXX, n. 1 (nuova serie), 31 gennaio 1951, p. 10.

«L'importanza dell'accordo Titanus-M.G.M. nei riflessi della cinematografia europea», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVII, n. 89, 16 maggio 1961, p. 8.

Loy, Nanni, «Le ragioni delle quattro giornate», *Bianco e Nero*, a. XXIII, n. 12, dicembre 1962, pp. 49-68.

Mandarà, Lucio, «La grande invasione», *La Fiera del Cinema*, a. II, n. 7, luglio 1960, pp. 14-20.

Meccoli, Domenico, «Roma è magnifica: raggiungi subito», *La Fiera del Cinema*, a. II, n. 1, gennaio 1960, pp. 26-31.

«Primo giro di Mambo con Silvana Mangano», *Cinespettacolo*, a. VI, n. 14, gennaio 1954, p. 10.

«La produzione straniera», *Cinespettacolo*, nn. 8-9, agosto-settembre 1960, p. 7.

«Si gira Mambo», *Araldo dello Spettacolo*, a. IX, n. 23, 12-13 febbraio 1954, p. 2.

«Un pericolo più grande della produzione fuggiasca», *Araldo dello Spettacolo*, a. XVIII, n. 65, 5 aprile 1962, p. 2.

Verdone, Mario, «La Bibbia (In principio...)», *Bianco e Nero*, a. XXVIII, n. 2, febbraio 1967, pp. 68-71.

Schedari cinematografici

Ben-Hur, in *Schedario cinematografico*, scheda del film, Milano, Centro S. Fedele dello spettacolo, 1962.

Ester e il re, in *Segnalazioni cinematografiche*, scheda del film, a. XLIX, n. 25, 1961, p. 229.

I Tartari, in *Segnalazioni cinematografiche*, scheda del film, a. XLIX, n. 25, 1961, p. 207.

Studi

Avezzù, Giorgio, *Visioni del paese. Geografie reali e immaginarie dei film statunitensi prodotti in Italia (1946-1962)*, Venezia, Marsilio, 2026.

Avezzù, Giorgio, Francesco Di Chiara e Paolo Noto (a cura di), «For a Multipolar History of the Film Industries: Centre-Periphery Relations in the Cold War Years», *Cinéma & Cie*, vol. 25, n. 45, 2025. DOI: 10.54103/2036-461X/2025/45.

Di Chiara, Francesco, Enrico Gheller, Costanza Salvi e Cosimo Tassinari (a cura di), «Percorsi di internazionalizzazione dell'industria cinematografica italiana: reti finanziarie, mediazioni e immaginari (1945-1962)», *Immagine*, n. 29, 2024.

Di Chio, Federico, «Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)», *L'avventura*, a. VIII, n. 2, 2022, pp. 187-210.

Id., «Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema», parte 1, *Schermi*, a. VI, n. 12, 2022, pp. 95-111.

Id., «Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema», parte 2, *Schermi*, a. VII, n. 13, 2023, pp. 169-191.

Scabelli, Stella, *La fotografia di scena in Italia. Storie, prassi e linguaggi (1930-1969)*, Milano, Meltemi, 2026.

Repertori e banche dati filmografiche

American Film Institute, [AFI Catalog of Feature Films](#).

ANICA – Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Digitali, [Archivio del Cinema Italiano](#).

Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, [Archivio film / Videoteca della Cineteca Nazionale](#).

La Biennale di Venezia – Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), [ASACdati](#).

Writers Guild of America West, [Corrected Blacklist Credits](#).