

FINANZIARE UN SOGNO

LE FONTI PER LA STORIA DEL CINEMA
NELL'ARCHIVIO STORICO DI INTESA SANPAOLO



INTESA  SANPAOLO

DIETRO “LA MATERIA DI CUI SONO FATTI I SOGNI”

È passato ormai oltre un secolo da quando le banche del Gruppo Intesa Sanpaolo fecero la loro prima apparizione in un film. Durante tutto il corso del Novecento il mezzo cinematografico e la produzione audiovisiva hanno accompagnato la loro storia – testimoni delle attività economiche ma anche di quelle senza fini di lucro ed educative – e ancor oggi il legame rimane saldo e, per certi versi, imprescindibile.

Nella presente monografia poniamo i riflettori – per usare una metafora proveniente dal mondo dello spettacolo – sulla pluralità e varietà delle fonti per la storia del cinema italiano che si possono riscontrare in un archivio ‘al plurale’ com’è quello di Intesa Sanpaolo, archivio che vorremmo diventasse uno dei punti di riferimento per coloro che, a vario titolo, si occupano di questo settore.

Se gli Inglesi e, soprattutto, gli Americani almeno dagli anni Ottanta hanno abitualmente consultato e attinto agli archivi per approfondire la storia dell’industria cinematografica, della produzione di singoli film e delle carriere di artefici e artisti legati al mondo del cinema, non si può dire lo stesso per gli Italiani. Esaltando la posizione assolutamente centrale riconosciuta al regista, considerato il vero artefice dell’opera filmica, sono stati così sacrificati gli apporti dei molti altri ‘interpreti’ di un’arte che è, ad ogni effetto, ‘collaborativa’.

Di conseguenza, con l’eccezione di alcune ricerche di carattere economico sul finanziamento del cinema e fra queste alcune pubblicazioni nate dalla consultazione dei fondi dell’Archivio storico (vedi p.35), gli studi sul cinema si sono concentrati sulla filosofia dei registi, sul linguaggio, sugli aspetti

artistici e socio-culturali piuttosto che sull’analisi e sulla ricostruzione degli aspetti ‘tangibili’ della produzione. Questi includono i finanziamenti, che forniscono i mezzi necessari per portare a compimento tanto i film quanto gli *studios* necessari per produrli; le innovazioni tecniche (sonoro, colore, schermo panoramico, ecc.); tutti gli aspetti ‘artigianali’ che il cinema comporta e ha sempre comportato. Aspetti che, lungi dall’essere secondari, raccontano moltissimo e di certo influenzano pesantemente il lato ‘artistico’ di ciascun film.

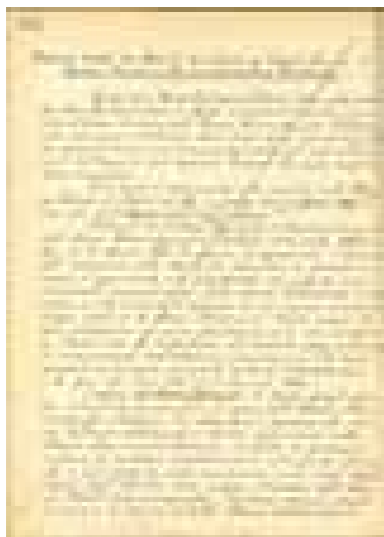
Nei patrimoni archivistici della Banca Commerciale Italiana e dell’Istituto Mobiliare Italiano, in particolare, è possibile rinvenire una notevole quantità di documentazione relativa ai finanziamenti concessi all’industria cinematografica da parte dei due istituti di credito. La monografia, tuttavia, mostrerà anche documenti del tutto inediti e per certi versi ‘inaspettati’ (come sono quelli provenienti dall’Archivio della Cassa di Risparmio di Voghera), utili alla ricostruzione della travagliata storia di una delle moltissime case di produzione nate all’inizio del Novecento.

Se negli Stati Uniti la sopravvivenza di quasi tutte le *majors* hollywoodiane e la donazione delle proprie carte da parte loro e da parte di registi, produttori e altri artefici (o dei loro eredi) a università o alla Academy of Motion Picture Arts and Sciences ha portato, fin dagli anni Settanta, a una maggiore reperibilità del materiale, anche in Italia una ricerca accurata tra le fonti e il materiale d’archivio disponibile potrà aiutare gli studiosi che vogliono dedicarsi agli aspetti pratici della produzione cinematografica.

Barbara Costa
Responsabile Archivio storico
del Gruppo Intesa Sanpaolo

ANNI VENTI TRA CRISI E PASSAGGIO AL SONORO

Anni Venti
tra crisi
e passaggio
al sonoro



L'interessamento della Banca Commerciale Italiana per il cinema nacque nel 1919, in un momento di grave crisi del settore; artefice di questa strategia era stato il suo amministratore delegato Giuseppe Toeplitz, appassionato sostenitore di tutte le novità tecnologiche dell'epoca, sia nel campo industriale, sia nelle comunicazioni e nei trasporti.

In questo contesto, per iniziativa di un consorzio di società di produzione guidato da Giuseppe Barattolo, imprenditore romano, si costituì il 30 gennaio 1919 l'Unione Cinematografica Italiana (Uci); ne facevano parte, fra gli altri, la Itala Film, il Gruppo Cines (composto da Celio film, Palatino Film e Imprese Cinematografiche), il Gruppo Barattolo (composto da Caesar Film e Bertini Film), il Gruppo Mecheri (Tiber Film e Film d'Arte) e le società del Gruppo Incit (ASI-BCI, VCA, vol. 5, f. 53, 27 febbraio 1919). Questo nuovo trust voleva combattere l'invasione delle pellicole statunitensi, ed era sostenuto finanziariamente dalla Comit e dalla Banca Italiana di Sconto che possedevano la maggioranza delle azioni.

Il progetto dell'Uci di monopolizzare il settore produttivo risultò subito velleitario in un momento di grave crisi del cinema italiano, causato tanto dalle difficoltà inerenti al periodo bellico, quanto dall'invasione del mercato da parte di film americani. Nei documenti della Segreteria Toeplitz un'importante relazione del 1924 di Angiolo Piperno, revisore contabile della Comit, e i registri degli atti sindacali testimoniano con evidenza il gravoso impegno della Comit, rimasta subito sola per il crollo alla fine del 1921 della Banca di Sconto.

La Comit non riuscì mai a rientrare nei suoi crediti e fu costretta nell'ottobre del 1926 a cedere l'intero pacchetto azionario dell'Uci alla Società anonima Stefano Pittaluga che, nata nel 1919 come società di distribuzione ed esercizio, in seguito alla acquisizione di altre società arrivò a possedere per prima in Italia l'intera filiera cinematografica, dalla produzione all'esercizio; tale integrazione verticale portò la Pittaluga, di cui la Comit possedeva già una partecipazione azionaria, a disporre in quegli anni di una situazione presso-

ché monopolistica. Nacque così uno strettissimo rapporto tra la Pittaluga e la Comit, che ottenne subito di fare entrare sei suoi fiduciari nel Consiglio di Amministrazione della società e ne divenne la maggiore azionista. Il database sui fiduciari della Comit, conservato presso l'Archivio storico di Intesa Sanpaolo, ha restituito i nomi di questi consiglieri: il vicepresidente Mario Garbagni (capo dell'Ufficio Tecnico-Industriale della Comit), Renato Angelici, Edmondo Balbo, Guido Pedrazzini, Angiolo Piperno e Luigi Ravasco.

Gli ambiziosi progetti della Pittaluga erano legati soprattutto alla conversione al sonoro dei nuovi stabilimenti romani di via Veio, denominati Cines in omaggio all'antica società fondata a Roma nel 1905; la Pittaluga sarebbe inizialmente diventata l'unica casa di produzione italiana a possedere apparecchiature per la registrazione del suono. Queste innovazioni tecnologiche, va da sé, avevano bisogno di cospicui capitali, che la società continuò a richiedere alla Comit; la morte di Pittaluga, avvenuta improvvisamente il 5 aprile del 1931, fece però precipitare la situazione in un momento di grave indebitamento per la società.

I verbali del Comitato di Direzione della Banca portano traccia di questi



Nella pagina precedente:
Atto sindacale dell'Uci dopo la
cessione del pacchetto azionario
della Banca Italiana di Sconto, 1924
(ASI-BCI, UF,r, vol. 1)

Copertina della relazione di
Angiolo Piperno, 1924
(ASI-BCI, ST, cart. 47)

In questa pagina:
Resoconto economico
dei negativi della Pittaluga, 1932
(ASI-BCI, SOF, cart. 309)

Scheda della S.A. Stefano
Pittaluga, in *Società italiane per
azioni. Notizie statistiche*, 1928



Anni Venti tra crisi e passaggio al sonoro

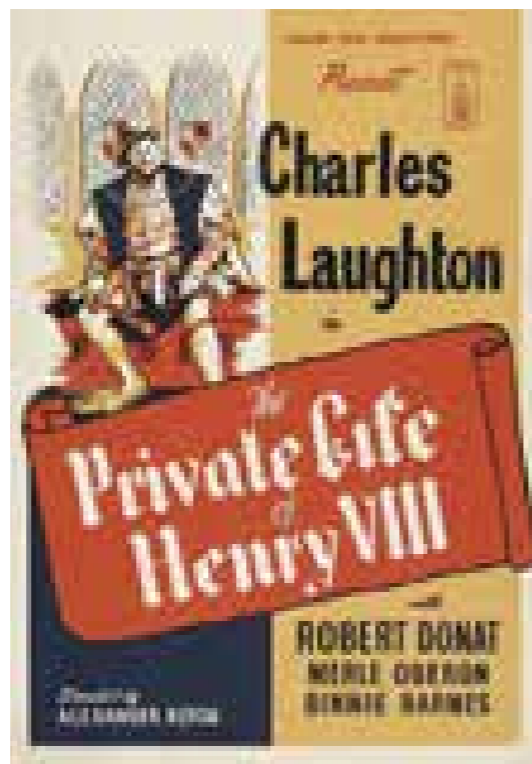
Charles Laughton ritratto sulla locandina de *Le sei mogli di Enrico VIII*, 1933

continui rinnovi del credito, ma sono le carte della Sofindit – la società che curava lo smobilizzo del portafoglio industriale della Comit dalla fine del 1931 – a conservare la maggior parte della documentazione (tre faldoni relativi alla crisi della Pittaluga nel 1931), con numerose relazioni tecniche che mostrano, fra l'altro, il costo dei negativi dei singoli film prodotti nel 1931-1932 e quello della gestione di ogni cinema posseduto; sono ben documentati anche il passaggio della Pittaluga all'Iri nel 1934 e la sua liquidazione, con le relazioni ispettive dei fiduciari Comit, poi Sofindit.

Ludovico Toeplitz de Grand Ry

DALLA GUIDA DELLA PITTALUGA ALLA CARRIERA DI PRODUTTORE A LONDRA

Un testimone prezioso è Ludovico (per i familiari "Lulù") Toeplitz de Grand Ry (1893-1973), figlio dell'amministratore delegato della Comit e di una nobildonna olandese. Poeta e scrittore d'impronta dannunziana, aveva partecipato all'occupazione di Fiume ricoprendo il ruolo di capo ufficio stampa e responsabile degli Esteri. Negli anni Venti ebbe una serie di incarichi grazie alle conoscenze del padre: prima a Bruxelles come segretario della finanziaria elettrica Sofina, poi a Genova come segretario generale della Terni. Nel 1930 si spostò a Roma e fu nominato consigliere per la Comit nel Consiglio della Pittaluga; nell'aprile 1931, subito dopo la morte di Pittaluga, per espressa volontà del padre ebbe l'incarico di direttore generale della società, mentre lo scrittore Emilio Cecchi ne divenne direttore di produzione, apportando una ventata di grandi novità nella stesura delle sceneggiature. Per tutelare maggiormente gli interessi della Banca, dopo un anno di interregno con la presidenza del rappresentante della Comit Guido Pedrazzini, Ludovico ricoprì dal giugno 1932 il ruolo di amministratore delegato con Vittorio Artom: Ludovico rimase a Roma a seguire la produ-



zione degli stabilimenti Cines, sempre affiancato da Cecchi come direttore, mentre Artom andò a Torino a dirigere la distribuzione e il noleggio. Nel suo libro di ricordi cinematografici (*Ciak a chi*



tocca, Milano, 1964) Ludovico si attribuisce il merito, in quanto direttore della Pittaluga, di aver lanciato la mostra del Cinema a Venezia (inaugurata nel 1932), che invece fu un'iniziativa di Giuseppe Volpi, presidente della Biennale. La mostra del cinema ebbe il potere di far ripartire turisticamente il Lido di Venezia – lanciato nel 1905 con la fondazione da parte di Volpi e di Giuseppe Toeplitz della Compagnia Alberghi Lido, poi Ciga – poco frequentato dopo la crisi del 1929.

La situazione della Pittaluga precipitò nell'estate del 1933: la produzione dei film fu sospesa, Toeplitz e Cecchi si dimisero e la società fu liquidata da Mario Solza, uomo di Sofindit.

Ludovico si trasferì a Londra dove con i capitali paterni si consociò alla London Film Productions del famoso regista e produttore Alexander Korda. Si realizzarono alcuni film che ebbero un certo successo; i più noti sono *Le sei mogli di Enrico VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), diretto dallo stesso Korda, e *La grande Caterina* (*The Rise of Catherine the Great*, 1934). Nel 1935 Ludovico continuò da solo, sempre a Londra, questa attività; con la Toeplitz Productions realizzò alcuni film, tra cui i più noti

sono *Non mi sfuggirai* (*Escape Me Never*, 1935) e *L'amato vagabondo* (*The Beloved Vagabond*, 1936). Non andò in porto, invece, il tentativo di strappare la diva Bette Davis alla Warner Bros.

Ludovico, tra l'altro, utilizzò una troupe della Cines per filmare il matrimonio della cugina Rysia Toeplitz con Federico Consolo, celebrato il 14 maggio 1932 presso la villa Toeplitz di Sant'Ambrogio Olona di Varese. Jerzy Toeplitz, cugino di Ludovico, che era stato suo segretario a Londra ai tempi della Toeplitz Productions, oltre a percorrere una prestigiosa carriera nel cinema polacco, è stato per un lungo periodo presidente della International Federation of Films Archives; negli anni Ottanta ha ritrovato presso la Cineteca italiana a Milano una copia del film del matrimonio Toeplitz-Consolo, ottenendone il riversamento del film; una copia è pervenuta all'Archivio storico.



In alto:
Ludovico Toeplitz e membri della troupe sul set di un film non identificato, sul quotidiano inglese "The Star", 27 aprile 1936 (ASI-BCI, CM, cart. 275)

In basso:
Cartello del titolo per il film del matrimonio di Rysia Toeplitz con Federico Consolo

Il fallimento della Ambrosio Film nei documenti della Cassa di Risparmio di Voghera

Un interessante esempio dell'alternanza tra successi e difficoltà affrontata dalle case di produzione italiane nel primo quarto del secolo scorso può essere riscontrato in una pratica recentemente rinvenuta durante l'inventariazione dell'Archivio della Cassa di Risparmio di Voghera, istituto bancario fondato nel 1859 e acquisito dalla Cariplo nel 1926.

Fra le pratiche delle sofferenze prese in carico dalla cassa lombarda, ce n'è una intestata "Banca Credito e Valori – Ambrosio Società Anonima Cinematografica", che include documentazione risalente agli anni 1919-1933 e si riferisce a una società di produzione cinematografica attiva a Torino tra 1907 e 1924, comunemente nota come Ambrosio Film.

Fra i documenti più interessanti è sicuramente da annoverare la lunga relazione del 20 dicembre 1924 redatta dal curatore fallimentare Francesco Tibò



che, partendo dalla costituzione della Società Anonima Ambrosio a Torino nel 1907, ne analizza nel dettaglio l'intera storia.

La società era stata fiorente fin dalla nascita, complici le circostanze favorevoli per il mondo della produzione cinematografica degli anni antecedenti la Prima Guerra Mondiale. Già durante il primo esercizio era stata in grado di costruire il proprio stabilimento; nel 1908 gli utili erano stati di 46.000 Lire e l'anno seguente di 57.000 Lire e – scrive Tibò –, se “non erano ancora rilevanti [...] quale passo aveva però fatto l'Ambrosio verso la via della notorietà e del successo; la sua produzione sorpassando i confini nazionali aveva già conquistato i mercati stranieri, persino quelli della lontana America, e ovunque, era ricercata per i suoi pregi artistici”.

Negli anni successivi gli utili salirono costantemente dalle oltre 82.000 Lire dell'esercizio 1910/11 alle 206.000 Lire di quello del 1913/14. Se, come per la maggior parte delle case di produzione occidentali, il suo successo subì una battuta d'arresto durante gli anni della Grande Guerra, dopo il conflitto sembrava destinata a recuperare i fasti di un tempo. Tuttavia, alla fine del 1918 la Ambrosio decise di cedere la maggioranza delle proprie azioni (circa 4200 su 7000) all'imprenditore Armando Zanotta, proprietario delle Officine meccaniche Zanotta e figli, che già da prima della guerra si occupavano della costruzione di apparecchi e macchinari per l'industria cinematografica.

Raccomandata del presidente della Ambrosio Film alla Cassa di Risparmio di Voghera, 23 gennaio 1924 (ASI - Cariplo, Fondo Cassa di Risparmio di Voghera. Addenda, faldone 4)

Le ragioni dietro a questa decisione vennero espone nella seduta del Consiglio d'Amministrazione dell'11 dicembre 1918:

“Il nostro organismo commerciale ed industriale era [...] troppo limitato per i tempi che corrono. La necessità di unirsi in forti associazioni per poter lottare con successo contro la concorrenza che viene dai paesi dell'America [...] e i trusts che si vanno in questi giorni completando in un altro grande centro dell'industria cinematografica nazionale, a Roma, ci ha persuaso ad accogliere le proposte [della Zanotta]”.

Iniziarono circa due mesi più tardi i rapporti con la Cassa di Risparmio di Voghera, in quanto il Consiglio della Zanotta ottenne l'apertura di uno sconto cambiario sino al limite di cinque milioni di Lire, che l'istituto di credito avrebbe concesso dietro rilascio di garanzia ipotecaria sugli immobili tanto della Zanotta che della Ambrosio. Secondo la relazione, tuttavia, la Zanotta non fece arrivare nulla alla Ambrosio.

Nel giugno del 1919 vennero messi in produzione tre grossi film: *La nave*, *Teodora* e *Giro del mondo di un birichino di Parigi*. Il budget totale fu preventivato in due milioni di Lire e le riprese avrebbero dovuto essere completate per il novembre dello stesso anno. Alla fine dell'anno, invece, complice anche il rincaro della manodopera e delle materie prime, le spese sarebbero lievitato a 4,5 milioni e la lavorazione dei film non era ancora ultimata. Da quel momento sarebbe stata tutta una strada in discesa verso il fallimento, a partire da uno svantaggioso contratto che vedeva la vendita dei negativi e dei diritti internazionali di distribuzione dei tre film citati e di 14 altri alla Commercio Films, nuova società della cui amministrazione faceva parte Zanotta



stesso (tutti i film sarebbero poi stati infine venduti all'Unione Cinematografica Italiana).

Il 4 dicembre 1924 la società venne dichiarata fallita, ne seguì una lunga e complessa causa e la Cariplo, alla fine, sarebbe riuscita solo parzialmente a recuperare i crediti, passando il resto a perdita fra le “passività varie ex Voghera”. La Ambrosio, intanto, rimane un interessante esempio delle numerose case di produzione cinematografica italiane dell'inizio del Novecento dalla vita breve ma intensa.

Sede della Cassa di Risparmio di Voghera, 1906

ANNI TRENTA IL CINEMA ITALIANO NELL'ORBITA FASCISTA

Anni Trenta
il cinema italiano
nell'orbita fascista

Dopo la cessione della Pittaluga all'Iri nel 1934, la Comit non fu più coinvolta direttamente nell'industria cinematografica, che invece entrò sempre più sotto l'orbita dello Stato. Infatti, per gran parte degli anni Venti il Regime fascista aveva dimostrato un relativo disinteresse nei confronti del mezzo cinematografico, eccezion fatta per la creazione nel 1925 dell'Istituto Luce (che avrebbe controllato la produzione di documentari e, soprattutto, di cinegiornali, ma che non andava a influenzare la produzione di film a soggetto) e nel 1928 dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. All'inizio degli anni Trenta il governo cominciò a rendersi conto delle possibilità di questo medium quale formidabile mezzo di propaganda. "Il cinema è l'arma più forte", recitava un detto coniato dal Regime, che nel 1932 inaugurò la prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica al Lido di Venezia e, soprattutto, tra 1931 e 1933 emanò una serie di leggi protezionistiche che prevedevano la tassazione dei film stranieri e l'obbligo di proiezione di una data percentuale di film italiani tra i titoli distribuiti. Nel 1934 ci fu un'accelerazione con la nomina a sottosegretario per la Stampa e Propaganda di Galeazzo Ciano; questi dopo aver studiato il cinema tedesco quale efficace strumento di propaganda del nazismo, promosse la creazione tra il 1934 e il 1935 della Direzione Generale della Cinematografia (diretta da Luigi Freddi, il quale ebbe una posizione anti-intellettualista ma anche critica rispetto a film troppo esplicitamente propagandistici, auspicando al contrario un cinema di intrattenimento sul modello hollywoodiano), del Centro Sperimentale di Cinematografia e dei Cineclub cittadini (i cosiddetti CineGuf). Di grande rilievo fu anche la creazione, sempre nel 1935, della Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro (Bnl), che doveva finanziare solo i film "nazionali" già dalla fase progettuale, concedendo mutui agevolati fino al 60% del costo del film, mentre nel 1938 si promulgò la legge Alfieri, intestata al ministro della Cultura Popolare, che incentivava la produzione di film commerciali

concedendo ai produttori aiuti economici calcolati in base al numero dei biglietti venduti; nel 1938 si stabilì anche il monopolio delle importazioni dei film stranieri con la nascita dell'Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere (Enaipe).

Il mondo del cinema, sostenuto con così grande efficacia dal Regime, costituiva comunque per la Comit – trasformata in banca di credito ordinario dopo il salvataggio dello Stato avvenuto tra il 1931 e il 1933 – un settore ancora molto appetibile sia per i finanziamenti a breve termine erogati alle varie società che si occupavano di produzione, distribuzione ed esercizio, sia per i semplici servizi bancari erogati alle stesse, soprattutto quelli riguardanti le operazioni di conto corrente. Perciò non si interruppe mai l'impegno nel settore cinematografico e, libera dai gravosi impegni del passato, la Comit gestì costantemente i rapporti con il mondo del cinema attraverso la sede di Roma di via del Corso, essendo la capitale ormai diventata il principale centro di produzione cinematografica italiano.

Il punto di partenza fu la spartizione delle spoglie della Pittaluga che fu liquidata nel 1935 e i cui i rami noleggio ed esercizio furono ceduti dall'Iri all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (Enic), creato sempre nel 1935 per iniziativa dell'Istituto Luce per "la compra, la vendita, la produzione ed il noleggio di pellicole cinematografiche, l'esercizio di cinematografi ed imprese teatrali ed in genere qualunque operazione connessa all'industria ed al commercio cinematografici" (ASI-IMI, CSO, b. 29, f. 247). Un legame diretto dell'Enic con la Comit era costituito dal suo presidente Giacomo Paulucci di Calboli, la cui famiglia era stata in amicizia con Giuseppe Toeplitz, e che come capo di Gabinetto per l'Estero della Segreteria di Mussolini aveva costituito un punto di contatto tra il fascismo e la Comit. Paulucci, che era anche presidente dell'Istituto Luce, aveva subito dato disposizione che i servizi bancari dell'Enic fossero assegnati alla sede di Roma della Comit, che già aveva seguito quelli della Pittaluga.



Copertina di *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "Luce"*, pubblicazione del 1934 (ASI-IMI, SM, pr. 1275)



L'Istituto Luce e l'Enic ebbero anche alcuni rapporti con l'Istituto Mobiliare Italiano (Imi). L'Enic nel 1938 avrebbe infatti desiderato contrarre un mutuo il cui ammortamento sarebbe stato da effettuarsi attraverso la cessione di incassi delle proprie pellicole, non essendo in grado di offrire "garanzie reali". L'Imi si vide naturalmente impossibilitato a dar corso alla richiesta. Nelle carte della Segreteria ordinaria relative si conserva documentazione quale statuto, bilanci, relazioni e situazioni patrimoniali, nonché un elenco dei cinema gestiti dall'ente, che includeva non solo l'ex circuito Pittaluga, ma anche le sale del Gruppo cinematografico Leoni, da poco acquisito.

All'Istituto Luce si riferisce invece la pratica n. 1275, per la richiesta di un mutuo di otto milioni di Lire da utilizzarsi per il completamento della sede e l'installazione di impianti tecnici, "che – come si legge nella domanda del 7 giugno 1940 – si prevedeva di eseguire gradualmente nei prossimi anni, impiegando parte degli utili, [ma che invece] debbono essere completati immediatamente per mettere questo Istituto in grado di assolvere nel miglior modo i compiti di documentazione e propaganda cinematografica che deve assolvere in caso di emergenza". In seguito tale richiesta sarà ritirata dall'ente stesso, "sopraggiunte favorevoli circostanze".

Rispetto al rapporto col Luce, per la Comit di maggior rilievo fu senza dubbio il sostegno che diede a Cinecittà: nel gennaio 1935 si costituì, per iniziativa dall'imprenditore Carlo Roncoroni, presidente della Sicam



(Sindacato Costruzioni Appalti Marittimi) e deputato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, la Società Anonima Italiana Stabilimenti Cinematografici (Saisc), denominata dal 1937 Cinecittà, che aveva rilevato gli studi cinematografici della Cines a Roma in via Veio. Questi stabilimenti nel mese di settembre 1935 erano però andati distrutti in un incendio e si decise perciò di creare subito nuovi studi su circa 6000 metri quadrati di un'area periferica di Roma sud-est, nella zona del Quadraro. Il progetto era molto caldeggiato dal figlio del duce, Vittorio Mussolini: il 29 gennaio 1936 fu posata la prima pietra, Cinecittà fu inaugurata il 28 aprile 1937 e già nei primi due anni si girarono una novantina di film. Dal 1928 la Comit, che già aveva come cliente la Sicam, iniziò ad avere subito un rapporto di credito anche con la Saisc.

Morto Roncoroni nel 1938, i suoi eredi, non interessati al cinema, cedettero l'anno seguente Cinecittà allo Stato e i suoi stabilimenti passarono così al Demanio; la Comit seguì da vicino quest'operazione facendo analizzare dal vecchio tecnico della Sofindit Ferdinando Adamoli il bilancio del 1938. Cinecittà rimase cliente della sede di Roma per tutto il corso della guerra; viene tra l'altro registrato nei Verbali del Comitato di Direzione un tentativo nell'agosto 1941 della Direzione Generale della Cinematografia, su indicazione del Minculpop, di far rilevare a Cinecittà le attività cinematografiche di produzione ed esercizio nella Francia meridionale occupata dagli Italiani.

Anni Trenta il cinema italiano nell'orbita fascista

Nel 1942 la Comit partecipò insieme a Enic e Bnl alla ricostituzione della Cines, sempre come casa produttrice ma in ambito statale e strettamente collegata a Cinecittà e a Enic.

Agli anni Trenta risalgono anche altri documenti relativi all'industria cinematografica conservati nell'archivio dell'Imi. Per l'istituto, di cui si è già accennato al contatto con Enic e Luce, i rapporti con il cinema saranno solo sporadici, come indicato chiaramente dal numero di richieste di mutui, spesso non concessi, relative al settore, decisamente limitato in confronto ad altri ambiti. Come si è visto, infatti, era la Bnl la banca preposta a rispondere alle necessità in quel senso. Tredici pratiche degli anni Trenta, oltretutto, nel 1941 erano state passate al Consorzio per sovvenzioni su valori industriali (Sezione Autonoma dell'Imi dal 1936), come previsto dal regio decreto 19 luglio 1941, che autorizzava il Csvi e l'Imi all'esercizio di questa tipologia di finanziamento. Tuttavia, nonostante il numero esiguo, le pratiche dei mutui dell'Imi, a differenza di quelli di altre banche, sono state integralmente conservate e la documentazione allegata si rivela spesso molto interessante. Nelle carte della Segreteria Ordinaria troviamo documenti quali copie in bianco del modulo con cui si incaricava la Siae di riscossione dei proventi di noleggio di film, un rapporto indirizzato al Comitato supremo permanente per l'Autarchia "Per l'indipendenza intellettuale ed economica dell'Italia nel settore della cinematografia a colori" redatto da Francesco Mannelli (giugno 1939) e un finanziamento a favore del Consorzio Produttori Cinematografici Tirrenia per la produzione del film *Piazza San Sepolcro* di Giovacchino Forzano, prodotto nel 1943, ma mai distribuito nelle sale cinematografiche.

In questa pagina:
Rendiconto economico dal
1° gennaio al 31 ottobre 1938 nel
bilancio di Cinecittà
(ASI-BCI, AD2, cart. 19, fasc. 38)

Nella pagina successiva:
Un'immagine del Duce troneggia
sulla cerimonia di posa della
prima pietra della nuova sede
dell'Istituto Luce a Cinecittà,
10 novembre 1937
(Archivio Publifoto)



Una curiosità

Una richiesta di mutuo da parte della casa di produzione cinematografica Pisorno risalente al 1936 (ASI-IMI, SM, pr. 617) si rivela interessante non solo per un dettagliatissimo elenco dei fabbricati e dei film prodotti fino a quel momento (con titoli quali *Amazzoni bianche* [1938] di Gennaro Righelli), ma, soprattutto, per un inventario degli oggetti conservati nel "magazzino materiali". Una lettura anche veloce delle 14 pagine che lo compongono richiama alla mente le iconiche scene di film ambientati nel mondo del cinema in cui comparse vestite da indiani camminano fianco a fianco a legionari romani e cavalieri medievali: si passa infatti da divise da ussaro a feluche "con pennacchio verde", da "vestito impero velluto bleu" a "camicie da notte seta rosa pallido", passando per porte (da quella "comune" a quella "Luigi XVI"), "arazzi pitturati su tela juta", uccelliere, "tavolini per bar", carrozze e "aquile romane in gesso". Testimoniando una versione in piccolo degli immensi magazzini costumi e *prop departments* americani coevi, l'inventario fotografa con precisione un certo modo di fare cinema.

ANNI QUARANTA - SESSANTA RINASCITA E BOOM DEL CINEMA ITALIANO

Anni Quaranta -
Sessanta
rinascita e boom
del cinema italiano



Copertina dell'*Ordinamento legislativo della cinematografia*, pubblicato dall'Anica (ASI-IMI, SM, pr. 10375)

Dalla fine degli anni Quaranta la sede di Roma della Comit mantenne ben saldi i rapporti con tutte le società del "Gruppo cinematografico governativo" (ASI-BCI, VCD, vol. 79, 8 marzo 1950, p. 20), composto da Cinecittà, Cines e Enic. Come in precedenza con Paulucci di Calboli, per mantenere questo rapporto privilegiato, nonostante rimanesse la Bnl la banca principale per il credito cinematografico, fu decisivo il ruolo di Ettore Cambi, presidente di Enic e Cinecittà fino al 1950, già consigliere Comit e suocero del capo del servizio Estero Comit, Carlo Bombieri, che garantiva il gruppo cinematografico presso la Direzione della Banca.

In particolare, fino al 1957 proseguì costantemente il finanziamento della Comit a Cinecittà, che era ormai, come è ben noto, il centro di tutta la produzione cinematografica italiana. Bombardato durante la guerra, occupato dai Tedeschi prima e dagli Alleati poi, alla fine del conflitto lo stabilimento era ormai invaso dagli sfollati. Ma come il cinema italiano – nonostante problemi non indifferenti quali la scarsità di pellicola reperibile – già nel 1945 era in ripresa e aveva visto la produzione di 25 titoli (che includevano il primo film della corrente che diventerà nota come Neorealismo: *Roma città aperta*), così anche Cinecittà avrà presto nuova vita. In meno di due anni venne ricostruita e nel 1947 uscirà nei cinema il primo film ivi girato dopo il conflitto mondiale, *Cuore* di Duilio Coletti. Dopo alcuni anni di lenta ripresa, anche grazie alla linfa ricevuta con il suo utilizzo da parte di case di produzione americane attratte da una serie di vantaggi economici e logistici, all'inizio degli anni Cinquanta, Cinecittà divenne uno degli stabilimenti cinematografici più importanti in Europa e poté vantare ben 14 teatri di posa, locali accessori, sale di proiezione, impianti di registrazione sonora e di sviluppo e stampa.

Tra le varie modalità di finanziamento, vi fu un accordo stipulato nel 1952 dalla Comit con il governo che versava ogni anno 100 milioni a Cinecittà sul suo conto corrente; dal 1952 al 1957 la Banca Commerciale prestò annualmente 51.900 sterline a Cinecittà "per rilascio fidejussione a fa-



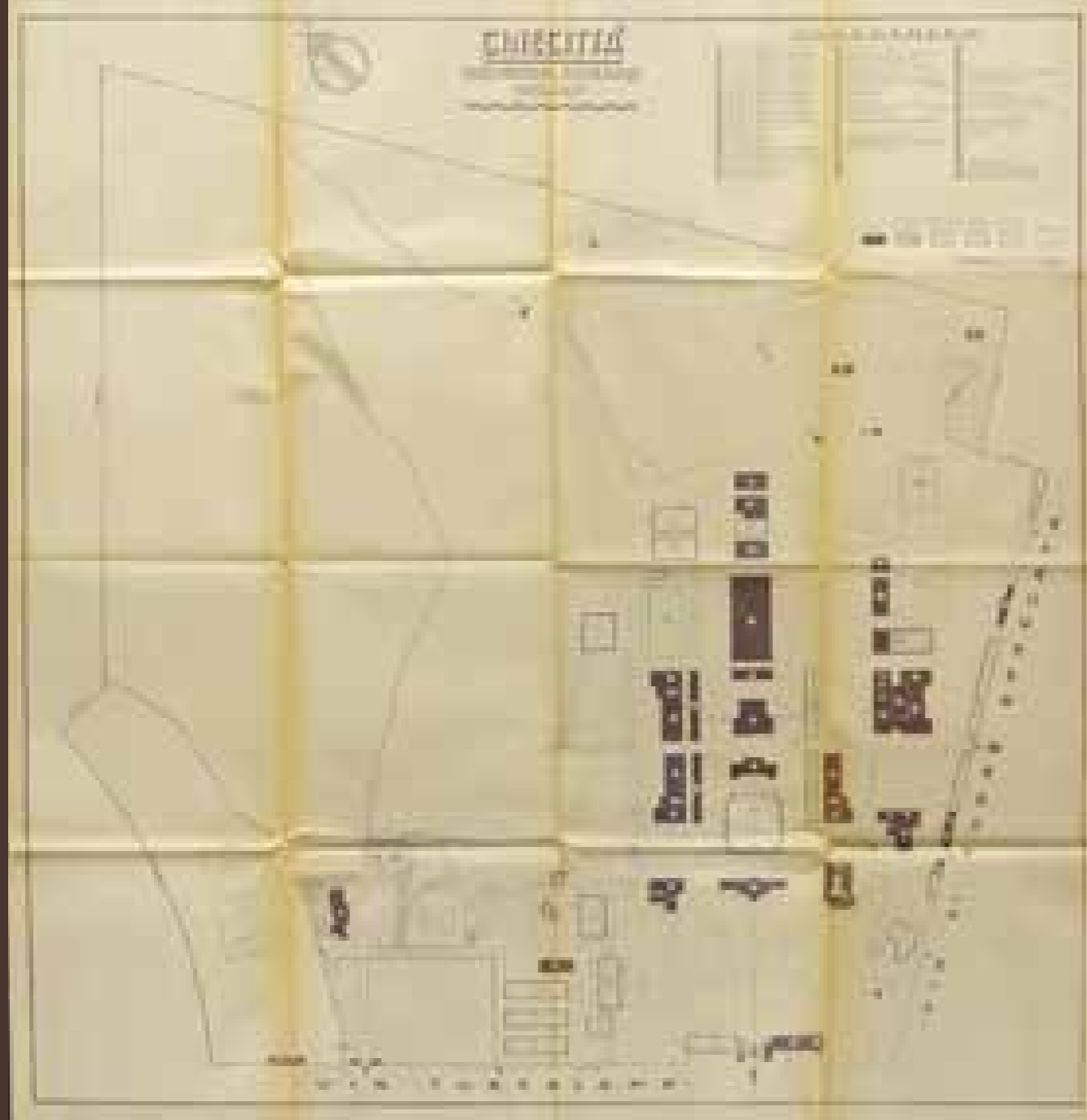
vore 'Imi' a garanzia prefinanziamento per acquisto macchinari nell'area della sterlina" (ASI-BCI, VCD, vol. 97, 7 gennaio 1952, p. 17).

Il rapporto tra Imi e Cinecittà è invece testimoniato nell'Archivio mutui Imi da cinque pratiche risalenti agli anni 1948-1959. Nella prima pratica il finanziamento richiesto è per l'acquisto di macchinari. Originariamente era prevista l'importazione del materiale dalla sola America, ma in seguito, grazie a "condizioni di vendita più favorevoli", anche dall'area della sterlina, appurato che secondo il piano European Recovery Program (Erp)-Cinema importazioni dall'Inghilterra avrebbero ottenuto le stesse facilitazioni previste per quelle dagli Stati Uniti. Tale materiale includeva macchine da presa, moviole, impianti di registrazione sonora RCA, proiettori e microfoni.

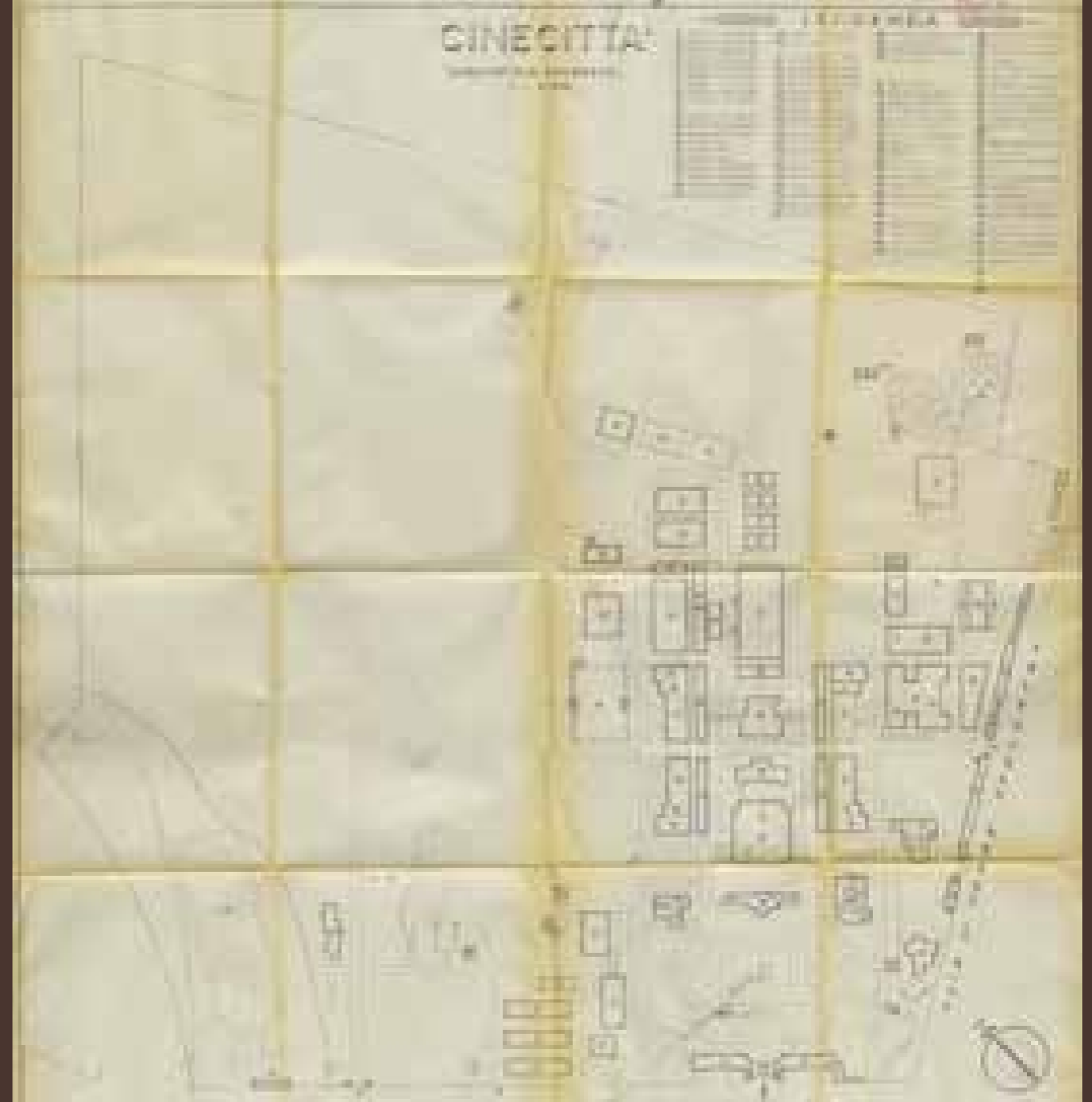
Ingresso di Cinecittà di via Tuscolana 1055, costruito sulla falsariga di quelli degli studios americani, progettato dall'architetto Gino Peressutti (Archivio Publifoto)

Nella pagina successiva: Planimetrie di Cinecittà risalenti al 1948 circa e al 1953 circa, nelle quali se ne può notare lo sviluppo in pochi anni (ASI-IMI, SM, pr. 3408 e pr. 6888)

1948



1953



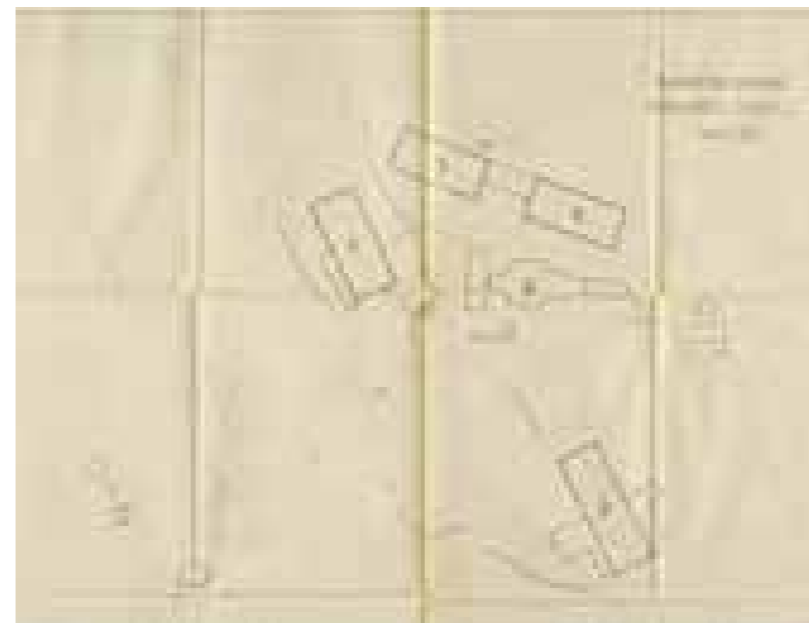


Volantino pubblicitario della
Titanus, 1948
(ASI-IMI, SM, pr. 3296)

Set in esterni del film
La leggenda di Faust (1949)
di Carmine Gallone, particolare
del volantino
(ASI-IMI, SM, pr. 3296)

La documentazione include relazioni su Cinecittà, bilanci, una planimetria (in cui due teatri di posa sono indicati come “distrutti”) e una lettera dell’allora sottosegretario di Stato Giulio Andreotti al sottosegretario di Stato al Ministero del Tesoro Piero Malvestiti, datata 2 marzo 1949, in cui viene sottolineato come “tutto il materiale richiesto non può essere sostituito da materiale nazionale, in quanto in Italia detto materiale non è fabbricato”. In realtà la pratica sarà una delle molte respinte dall’Eca (Economic Cooperation Administration): il settore cinematografico, infatti, al pari di quello editoriale e di quello solfifero, non veniva considerato idoneo al finanziamento. In seguito, i crescenti, fruttuosi rapporti con Hollywood – in particolare con Twentieth Century-Fox e Metro-Goldwyn-Mayer – saranno ben sottolineati da Cinecittà in una relazione del 28 giugno 1950 legata alla richiesta di un secondo mutuo, concesso, ancora una volta per l’acquisto di attrezzature tecniche. Una planimetria allegata a un’ulteriore richiesta, risalente al 1953 (vedi p.19), mostra il grande sviluppo dello stabilimento in pochi anni.

Sempre in ambito statale, la Comit, tramite la sede di Roma, ebbe tra i suoi clienti l’Istituto Luce, dal 1947 sotto gestione commissariale per i suoi passati trascorsi fascisti. Oltre a essere la banca d’appoggio per i servizi bancari, la Comit elargì al Luce crediti a breve termine, che da un centinaio di milioni di Lire nel 1952 passarono a oltre un miliardo nel 1968; anche in questo caso si registra la presenza dello Stato che versava annualmente una sua sovvenzione all’Istituto sul suo conto presso la sede di Roma. La Comit fu così anche presente nel momento cruciale, tra il 1961 e il 1962, della trasformazione del Luce in società per azioni, avvenuta grazie a una sovvenzione straordinaria dello Stato di 800 milioni di Lire.



Non mancano dal dopoguerra tracce su cospicui finanziamenti all’industria cinematografica privata, particolarmente rilevanti nei casi della Titanus e della Dino De Laurentiis, che diedero però risultati contraddittori.

La casa di produzione Titanus, fondata nel 1928 a Napoli dal noleggiatore e produttore Gustavo Lombardo da una precedente società di carattere familiare, poi trasferitasi a Roma, si occupava dell’intero ciclo cinematografico: con propri teatri di posa e sale di proiezione e una distribuzione che includeva anche produzioni altrui, la Titanus si avvicinava al modello di studio hollywoodiano ed era tra le più importanti aziende cinematografiche italiane.

Nel 1948 la Titanus aveva anch’essa richiesto un mutuo all’Imi per l’acquisto di macchinari americani. Benché non fosse stata portata a termine, la pratica si rivela interessante specialmente per l’immagine di azienda dinamica, moderna e di successo che nella documentazione allegata la società dava di se stessa: in un volantino pubblicitario si sottolinea come gli stabilimenti avessero “ospitato in questi ultimi 30 mesi la produzione di ben 31 film battendo ogni record. [...] Non pochi [film] sono da annoverare fra i più importanti della produzione italiana e straniera”. Questi includevano *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti e *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini.

Planimetria degli stabilimenti
Titanus, 1948 circa (ASI-IMI, SM,
pr. 3296)

Il primo ministro Amintore Fanfani e Dino De Laurentiis davanti al plastico di Dinocittà nel giorno della posa della prima pietra, 15 gennaio 1962 (fotoitalia-Archivio Publifoto)

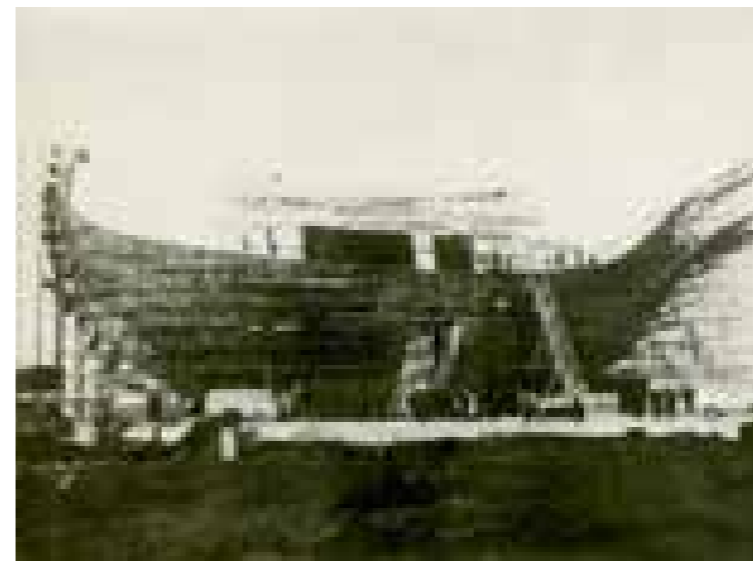


Quattro anni dopo, nel 1952, iniziò il rapporto tra la Comit e la Titanus, presieduta da Goffredo Lombardo, che era succeduto al padre morto l'anno precedente, con l'erogazione di un credito a breve termine di 150 milioni di Lire che venne rinnovato e incrementato annualmente fino a raggiungere nel 1960 un miliardo. Per la Comit la creazione nel 1961 di una *joint-venture* per la produzione di film italiani ed europei con la MGM, chiamata Titanus-MGM, costituiva una garanzia all'ingente esposizione della Titanus. L'anno seguente però il rapporto si interruppe per la crisi finanziaria della società che era oberata dalle spese di produzione di vari film in costume come *Il Gattopardo* (1963) e soprattutto dal grave flop di *Sodoma e Gomorra* (1962), film biblico di colossali proporzioni affidato a un regista celebre come Robert Aldrich. Negli anni seguenti la Titanus dovette poi rimborsare le banche creditrici tra cui la Comit, cedendo alcune partecipazioni e diverse proprietà immobiliari come i terreni della Farnesina dove erano situati gli stabilimenti produttivi.

Analoghe sono le vicende relative alla Dino De Laurentiis Cinematografica che iniziò il suo rapporto con la Comit intorno al 1962 quando la casa produttrice dovette ricorrere al contributo "straordinario" della Banca con una fideiussione rilasciata a Dino De Laurentiis e alla moglie, la celebre attrice Silvana Mangano, per costruire i propri studi cinematografici in via Pontina, denominati Dinocittà, in concorrenza con quelli del Quadraro di Cinecittà. De Laurentiis, che aveva una rete di contatti con banche svizzere e olandesi, mirava a una produzione distribuibile a livello internazionale – già nel 1956 aveva co-prodotto, con la Paramount, una colossale riduzione di *Guerra e pace*, diretta da King Vidor e interpretata da attori del calibro di Audrey Hepburn e Henry Fonda – e sapeva che per questo necessitava degli impianti adeguati. I nuovi studi sarebbero dovuti costare almeno quattro miliardi di Lire (secondo una valutazione della Comit del febbraio 1962), in buona parte coperti da un mutuo Imi di 2,5 miliardi elevabili a tre; sarebbero stati inoltre edificati al chilometro 23,270 della Pontina, quasi sulla linea di demarcazione tra Italia Settentrionale e Meridionale stabilita dalla Cassa per il Mezzogiorno, espediente che avrebbe permesso al produttore di ottenerne i contributi. Presso Dinocittà si girarono alcuni grandi film di ingenti costi produttivi come *I due nemici* (1961) e *Barabba* (1961), coperti in parte dalla Columbia, che li avrebbe distribuiti a livello internazionale. Particolarmente significativa rimarrà però la co-produzione con la Twentieth Century-Fox de *La Bibbia* (*The Bible*, 1966). Film in costume di enormi dimensioni (174 minuti di durata) prodotto sulla scia di una serie di kolossal ameri-

cani, con grandi valori produttivi che includevano, tra cast e troupe, John Huston alla regia e attori come Ava Gardner e Peter O'Toole, *La Bibbia* ebbe una gestazione complicata, che si trascinò tra il 1964 e il 1966, e fece precipitare la situazione per la De Laurentiis. La Comit dovette farsi cedere negli anni successivi i diritti di distribuzione italiana sul film e su altre pellicole del listino De Laurentiis per rientrare almeno da una parte dei crediti. Nel 1971 De Laurentiis, seguendo l'esempio di produttori come Carlo Ponti, porterà la sua attività all'estero, trasferendosi a New York e cedendo Dinocittà.

All'Imi la De Laurentiis chiese tre mutui tra 1961 e 1966, il primo dei quali, come si è visto, di ben 3 miliardi per la costruzione di Dinocittà. Come sempre la documentazione allegata alla prima pratica si rivela interessante e include l'opuscolo dell'Anica *Ordinamento legislativo della cinematografia*, un rapporto con l'indicazione degli incassi dei singoli film, un elenco dei beni offerti in garanzia che fornisce una precisa indicazione del livello produttivo della De Laurentiis, alcune relazioni dettagliate e una planimetria di Dinocittà. Anche qui si sottolineano con orgoglio le co-produzioni internazionali e si vanta una serie di importanti film italiani: Dino De Laurentiis era stato infatti il produttore di pellicole quali *Europa '51* (1952) di Rossellini, *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica, *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini e *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini.



L'Arca di Noè in costruzione per le riprese del film *La Bibbia*, 1964 circa (Archivio Publifoto)



John Huston e Pupella Maggio,
nei ruoli di Noè e di sua moglie,
sul set de *La Bibbia*
(Archivio Publifoto)

Volantino pubblicitario di un
proiettore 16 mm della Omi (ASI-
IMI, SM, pr. 1779)



Tra le altre case di produzione cinematografica che nel dopoguerra si rivolsero all'Imi possiamo ricordare anche la Lux Film, che nel 1948 fece una richiesta di finanziamento – anch'essa bloccata dall'Eca – per dotarsi di un impianto di doppiaggio Western Electric, “necessario [...] per ottenere colonne sonore [...] veramente perfette e tali da poter essere accettate senza eccezioni o riserve da parte dei clienti stranieri”: la distribuzione all'estero è ancora una volta ricercata con determinazione. Si rivela interessante, in una relazione dell'Imi, l'indicazione di un danno di guerra raramente ricordato: la perdita di “copie di films andate distrutte nei bombardamenti aerei” (ASI-IMI, SM, pr. 3337).

Nello stesso anno troviamo anche una richiesta da parte della Vulcania per “la importazione dall'U.S.A. dei macchinari non costruiti dall'Industria Nazionale [...] necessari per completare e perfezionare la propria attrezzatura tecnica” (ASI-IMI, SM, pr. 3429) e da parte dell'Excelsa Film, che in quell'anno, con all'attivo film come *Roma città aperta*, era “venuta nella determinazione di provvedere all'impianto di un teatro di posa per riprese cinematografiche, completo di sala di mixage e cinefono” (ASI-IMI, SM, pr. 3439), per i film prodotti in proprio o con il Gruppo Minerva (di cui faceva parte) e la London Films (di cui aveva inoltre l'esclusività per la distribuzione italiana). Entrambe le pratiche saranno respinte dall'Eca, come quella del Centro Sperimentale di Cinematografia, che aveva richiesto anch'esso un mutuo per attrezzatura tecnica d'importazione.

Si noti infine che all'Imi si rivolsero anche società legate all'indotto, ovvero che si occupavano di fabbricazione di macchinari per la cinematografia – amatoriale e non – quali la Microtecnica di Torino e la Omi – Ottico Meccanica Italiana di Roma. Ma troviamo anche mutui richiesti da piccoli esercenti, quali per esempio Virginio Vescovini, il quale, proprietario del cinema “Roma” a Parma, nel 1938 aveva richiesto 120.000 Lire per “migliorare l'attrezzatura” (ASI-IMI, SM, pr. 974).

Una curiosità

L'interesse personale di Raffaele Mattioli (amministratore delegato e poi presidente della Comit dal 1933 al 1972) nei confronti del cinema non risulta particolarmente rilevante, rispetto ad altri settori da lui più amati come l'arte figurativa e la letteratura; ciò non toglie che sia stata rintracciata tra le sue carte una lettera di Pier Paolo Pasolini che nel 1964 chiede un aiuto a Mattioli per la produzione de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); dalle sue agende si è invece riscontrato un incontro nel 1971 nel suo studio in piazza della Scala a Milano con Federico Fellini e Mario Monicelli. Non ci sono però rilevanze documentarie dell'esito di questi contatti.

Lettera di Pier Paolo Pasolini a Raffaele
Mattioli, 1° luglio 1964
(ASI-BCI, CM, cart. 88)



Il filmato per il centenario della Commissione Centrale di Beneficenza della Cariplo

Il primo esempio noto in cui la Cariplo si trovò coinvolta in un progetto cinematografico risale ad oltre un secolo fa. Protagonista della pellicola fu la Cassa di Risparmio stessa, che fece uso del cortometraggio per le celebrazioni del centenario della Commissione Centrale di Beneficenza nel 1916.

L'origine di questo esordio cinematografico va fatto risalire al 28 dicembre 1914. In occasione della nascita della principessa Maria di Savoia, la Commissione Centrale di Beneficenza aveva stanziato un milione di Lire da elargire come beneficenza e sussidi, e 10.000 Lire della somma erano state assegnate all'Istituto Nazionale di proiezioni e cinematografie "Minerva". Questo era nato esattamente sei mesi prima, con l'intento di sviluppare il cinema in una direzione educativa, "sostituendo le scolorite tavole murali e le sparute e disusate collezioni dei così detti musei scolastici con le visioni reali di oggetti e di fatti" (CCB, Verbali delle adunanze 1917, adunanza del 17 febbraio 1917, all. B), e, in quegli anni, stava producendo una serie di documentari relativi alle Regioni italiane. La Commissione Centrale per il Mezzogiorno finanziò due film con 56.000 Lire; la Cariplo decise di contribuire al finanziamento degli altri titoli previsti. Secondo i verbali della Cassa di Risparmio, la Minerva decise tuttavia di utilizzare le 10.000 Lire ricevute per un progetto diverso: due serie di diapositive di 167 soggetti ciascuna e un film di oltre mille metri (circa 15 minuti) sull'istituto di credito e le sue attività, in particolare nell'ambito della beneficenza. Tale materiale fu prodotto con il completo appoggio della Cariplo, che per il proprio centenario ne fece uso in una serie di conferenze celebrative curate dal ragioniere capo Roberto Gerra. Il costo di film e diapositive sarebbe lievitato alla fine oltre le 20.000 Lire, e, a posteriori, la Cariplo deciderà l'elargizione di un ulteriore sussidio, pari al primo, con "animo grato" (delibera del 17 febbraio 1917).

Se, purtroppo, fino ad ora non è stata rinvenuta alcu-



na copia del film – con ogni probabilità perduto per sempre – fortunatamente dai documenti è possibile farsene un'idea. Nel 1915, appena decisa la natura del film, Emidio Agostinoni, direttore della Minerva, tramite la Cariplo aveva contattato innumerevoli istituti legati all'attività benefica della Cassa perché potessero essere effettuate riprese cinematografiche al loro interno. Sappiamo per certo che istituzioni non solo di Milano, ma anche di Brescia, Casalmaggiore, Mantova e Salò sarebbero entrate a far parte del filmato. Negli elenchi manoscritti appuriamo in particolare come furono coinvolti l'orfanotrofio di Bergamo, l'ospedale civico di Varese, l'Istituto dei ciechi di Milano, la scuola Ala Ponzoni di Cremona, la sezione milanese della Croce Rossa (in relazione al Treno della Croce Rossa donato dalla Cariplo) ed Enrico Forlanini (per il Dirigibile Forlanini). Di alcune istituzioni – l'Asilo Mariuccia, il Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio e la Scuola Labo-

ratorio e stazione sperimentale per l'industria degli olii e dei grassi a Milano; l'Istituto Pro-Lattanti a Mantova; l'Amministrazione degli orfanotrofi e delle pie case di ricovero a Brescia – si conservano anche le risposte affermate e si può dunque presupporre con una certa sicurezza che fossero entrate a far parte del filmato. Anche il Magazzino delle sete della Cariplo era stato incluso, ma non la Scuola Moretto di Brescia, dato che, come si legge in una lettera di Agostinoni datata 23 ottobre 1915, "attualmente occupata dai soldati, non si è potuta ritrarre".

La conferenza celebrativa che fece uso del film era denominata con titoli di volta in volta differenti ("Il risparmio", "La beneficenza lombarda in un secolo di vita", "Un secolo di vita della Cassa di Risparmio", ecc.) ma seguiva uno schema ben definito, in cui la celebrazione per il primo centenario della CCB era il punto di partenza per presentare le attività – soprattutto in ambito benefico – dell'istituto. Organizzati presso svariate istituzioni tra 1916 e 1917, tali incontri erano divisi in quattro parti ("Come si raccoglie il risparmio", "Come si impiegano i capitali raccolti", "Come si erogano gli utili" e "Alcune istituzioni beneficate"), la maggioranza delle quali illustrate dalle diapositive. Nella parte conclusiva faceva poi la sua apparizione la "cinematografia" (tale era definito il film – apparentemente senza un titolo definito – nella documentazione). Si trattava di un mediometraggio di una durata tra i 15 e i 30 minuti ed era costituito interamente da riprese di istituzioni beneficate dalla Cariplo. A tale parte multimediale veniva dato un buon risalto nella presentazione dell'evento: l'invito per la conferenza tenuta all'Università Popolare di Bergamo il 10 marzo 1917, per esempio, anticipa "una grandiosa cinematografia".

Le conferenze si rivelarono un successo e ricevettero spesso le attenzioni della stampa. Dopo quella tenuta all'Università Popolare di Bergamo, l'"Eco di Bergamo", ricapitolando l'evento, diede una certa rilevan-

za al filmato: "bella azione cinematografica allestita dall'Istituto Minerva di Roma, che documenta tutto il discorso, mostrando gli esempi più evidenti della beneficenza della Cassa di Risparmio" (*Il centenario della Cassa di Risparmio di Milano commemorato all'Università Popolare in "Eco di Bergamo", 12 marzo 1917*). Fu invece all'interno della banca che il film, apparentemente, ebbe meno successo. Forse influenzato dalla visione non ottimale durante la celebrazione ufficiale del centenario, svoltasi presso la Cà de Sass il 28 dicembre 1916, dove la "cinematografia" era stata "proiettata come il poco adatto ambiente consentiva", il membro della CCB Emilio Quadrio ebbe a commentare, in occasione della seconda elargizione all'Istituto Minerva, che il film "valeva ben poco, e però sarebbe bene che dando il sussidio si chiedesse un migliore sviluppo delle proiezioni [...S]i potrà dare di più quando le cinematografie si saranno dimostrate veramente utili per la propaganda".

Il 25 marzo 1917 il programma venne riproposto a una conferenza commemorativa del centenario a Roma, dopo la quale Agostinoni e il presidente della Minerva Mondaini scrissero a Gerra: "L'eco delle sue parole ha avuto la più vasta risonanza nella Capitale e in tutto il Paese ed ha contribuito assai efficacemente alla divulgazione della conoscenza della nostra maggiore Cassa di Risparmio, mentre ha servito, nello stesso tempo, a persuadere anche i più scettici dell'utilità delle immagini luminose quale sussidio integratore delle parole eloquenti e delle aride cifre" (lettera del 27 marzo 1917). Di questa "utilità" presto nessuno avrà più dubbio, e le casse di risparmio in generale e la Cariplo in particolare saranno le istituzioni più attive, nel panorama bancario italiano, a fare uso di questo strumento.

Nella pagina precedente:

Locandina del programma dei giorni 27-31 dicembre 1916 dell'Università Popolare di Milano (ASI-CAR, Fondo Storico, serie Provvidenze generali, faldone 3)

I FILM PRODOTTI DALLE BANCHE DEL GRUPPO INTESA SANPAOLO

I film prodotti dalle banche del Gruppo Intesa Sanpaolo



13 fotogrammi, corrispondenti a meno di un secondo di film, da una "pizza" di provenienza Comit

"... le generazioni future potranno non solamente leggere i discorsi e gli atti di coloro, che occuparono un posto ragguardevole nella storia del loro paese, ma, altresì, udirne la voce, renderne le fattezze e seguirne persino anche le mosse." (E. Casanova, *Archivistica*, 1928).

Durante tutto il Novecento le banche sono state esse stesse produttrici di materiale audiovisivo, da brevi pubblicità, a film istituzionali, a film veri e propri. Ci riferiamo qui, in modo particolare, a quelle produzioni che più si avvicinano al "cinema", cioè a quei prodotti che, pur non realizzati per una distribuzione nel normale circuito cinematografico, per regista, attori, stile o mezzi produttivi si avvicinano senza dubbio a questo medium, distanziandosi dagli altri, che rimangono più legati a quello televisivo o amatoriale.

Tutto il materiale di questo genere sopravvissuto all'usura del tempo e all'incuria degli uomini è conservato oggi nella sezione multimediale dell'Archivio storico di Intesa Sanpaolo, organizzata in diversi fondi relativi alle banche i cui patrimoni archivistici sono dall'archivio stesso conservati. Si tratta di documenti che hanno un loro peso specifico (e non solo, come si potrebbe pensare, per comunicare la storia e la cultura di una impresa). Il loro valore a volte non è tanto intrinseco – nella maggior parte dei casi non parliamo di documenti "memorabili" dal punto di vista filmico – ma deriva dal contesto di archivio storico in cui sono collocati, in quanto testimonianza dell'ambito in cui sono stati pensati e realizzati. Il loro è quindi soprattutto un valore documentario e informativo che viene esaltato dalla contestualizzazione storica e dalla possibilità di essere letti e spiegati attraverso altri documenti presenti nell'archivio.

Anzi, non è raro il caso di poter ricostruire il contesto della realizzazione di un film e, purtroppo, non avere il prodotto cinematografico: è il caso, ad esempio, della realizzazione nel 1916, della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, di un documentario promosso in occasione del centenario della Commissione Centrale di Beneficenza (vedi pp. 27-28), oppure

dei filmini didattici per la propaganda del risparmio degli anni Venti-Trenta, prodotti in Europa e negli Stati Uniti e destinati soprattutto ai giovani scolari, oppure ancora dei filmini amatoriali girati dagli stessi impiegati durante le gite sociali, così frequenti soprattutto dopo il 1926 con la nascita dei dopolavoro aziendali.

Le prime istanze in cui una delle banche del Gruppo abbia prodotto o sia stata inclusa in un film risalgono comunque agli anni della Grande Guerra: nel 1915 la Banca Commerciale Italiana realizza, per la regia di Caramba (Luigi Sapelli), *Befana di guerra*, cortometraggio creato per incoraggiare la sottoscrizione al Nuovo prestito consolidato, in cui viene ripreso anche il palazzo Comit di piazza della Scala dove sono affissi i manifesti della sottoscrizione.

Nel frattempo, in tutto il mondo occidentale erano nati studi e riflessioni sulle potenzialità del cinema al servizio dell'educazione. All'interno del mondo bancario, in particolare, bisogna ricordare l'interesse da subito dimostrato in seno all'Istituto Internazionale del Risparmio diretto da Filippo Ravizza, che si mosse per la creazione di un catalogo unificato a livello europeo dei film di propaganda realizzati dalle casse di risparmio consociate. Si ricorda inoltre che all'interno del congresso di Londra del 1929 una sezione fu dedicata a "La propaganda del risparmio attraverso il mezzo cinematografico". La riflessione sul mezzo cinematografico come strumento di propaganda prosegue fino alla Seconda Guerra Mondiale. Tre tipologie di film sono identificate dall'Istituto: film pubblicitari, proiettati per lo più durante le sezioni pubblicitarie degli spettacoli (utilizzati particolarmente in Germania e Cecoslovacchia); film didattici, proiettati durante "serate educative", riunioni e proiezioni scolastiche (utilizzati particolarmente in Italia, Francia, paesi scandinavi e, in parte, negli Stati Uniti) e film culturali che mostrano oggettivamente gli sviluppi e le funzioni del risparmio e delle casse di risparmio (comuni in Svizzera e, ancora, in Germania).



Pellicole cinematografiche in 8, 16 e 35 mm e un cofanetto di VHS della sezione multimediale dell'Archivio storico

I film prodotti dalle banche del Gruppo Intesa Sanpaolo

Dopo la guerra il tema – ormai non più una novità – sarà alla base di un dialogo meno vivace, ma ormai la produzione di questo tipo di film da parte delle casse di risparmio è consolidata.

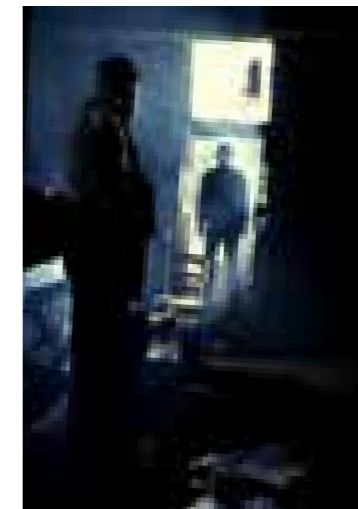
In Italia, per esempio, negli anni Cinquanta sarà l'Acri (Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane) a produrre una serie di interessanti film di propaganda del risparmio, alcuni dei quali oggi conservati dall'Archivio storico di Intesa Sanpaolo. Tra i titoli, possiamo ricordare *La cicala e la formica* (1955), *Giorno di paga* (1956) e *Cleto Testa Rossa e i tre chicchi di grano* (1968). Andando poi oltre alla propaganda del risparmio, tra le produzioni dell'Acri ne troviamo una alquanto ambiziosa, di 74 minuti, dal titolo *Un quarto d'Italia* (1961). Diretto da Virgilio Tosi, il film annovera Cesare Zavattini tra gli autori. Non stupisce, d'altronde, che fossero proprio le casse di risparmio, con la loro naturale vocazione all'educazione, ad essere le più attive nell'ambito della creazione di materiale audiovisivo in quegli anni.

Intanto qualche film, seppur isolato, incomincia a essere prodotto anche da altre banche. Quello più interessante rimane una co-produzione italo-francese dal titolo *Sous la Croix du Sud*, realizzato da Les Films Pierre Boyer per la Banque Française et Italienne pour l'Amérique du Sud (Sudameris), partecipata della Banca Commerciale Italiana. Il film fu prodotto in tre lingue (francese, italiano e spagnolo) in occasione del 50° anniversario della Sudameris.

Il grosso investimento da parte delle banche sul mezzo audiovisivo va fatto però risalire agli anni Ottanta. Con la diffusione dell'home video, la conseguente facilità di duplicazione e distribuzione del materiale e i costi di produzione minori, la creazione di audiovisivi risultava facilitata. Tra le banche

A sinistra:
Dario Fo e Giancarlo Cobelli in *Giorno di paga* (1956), pantomima prodotta dall'Acri per sensibilizzare i giovani alla tematica del risparmio

A destra:
Il protagonista di *Cleto Testa Rossa e i tre chicchi di grano* (1968), film di propaganda del risparmio prodotto dall'Acri



dell'attuale Gruppo Intesa Sanpaolo, è la Cariplo che intraprende con più decisione questa strada, con un Ufficio Audiovisivi all'interno della banca stessa, praticamente unico nel panorama italiano per dimensioni e qualità della produzione. Una strada simile verrà poi imboccata qualche anno più tardi dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino.

È in questi anni che la Cariplo produce una collana di film intitolata "Cariplo per la scuola", che includeva due serie di documentari prodotti fra il 1981 e il 1992 per molti versi ancora oggi valide: "Arti, mestieri e tradizioni della nostra gente" e "Archivio dell'arte". Costituita da una trentina di documentari, la serie spaziava tra argomenti diversi – arte, cultura, scienze, sport, storia – ed era, nelle parole del catalogo dei film, una valida occasione di "arricchimento culturale" per i giovani, in quanto "moderno strumento, adeguato ad una realtà che si avvale in misura crescente di immagini e suoni". Il prestito era a titolo interamente gratuito e la distribuzione, effettuata tramite l'Angelicum di Milano, permetteva agli insegnanti di richiedere copie in 16 mm o videocassetta.

Oltre a varie campagne pubblicitarie, gli anni Ottanta avevano anche visto la proliferazione di materiale audiovisivo bancario creato per la comunicazione interna ed esterna. In questo ambito ricordiamo l'innovativa serie dei cosiddetti "telecomunicati" della Cariplo: servizi giornalistici legati alle attività della Cassa, creati per essere inviati già pronti alle emittenti televisive, che avrebbero potuto utilizzarli più o meno integralmente nei propri telegiornali.

I film prodotti dalle banche del Gruppo Intesa Sanpaolo



In alto a sinistra:
Raffaele Mattioli, in qualità di vicepresidente della Sudameris, durante le riprese del film *Sous la Croix du Sud*, Parigi, 24 febbraio 1960

In alto a destra:
Foto di scena de *Gli uomini del ferro* (1983) di Renzo Martinelli, film della serie "Arti, mestieri e tradizioni della nostra gente"

Strumenti di scena: un ciak e un megafono sul set di *Luscatti* (1988)

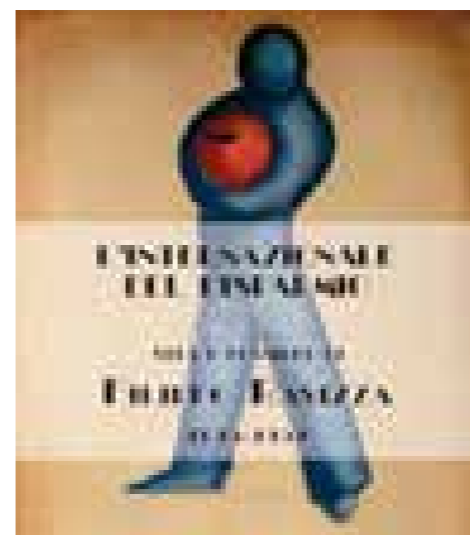


Negli stessi anni la Cassa di Risparmio in Bologna aveva affidato a Pupi Avati la produzione di un proprio film istituzionale dal titolo *Gli industriosi della domenica: Storia di una banca* (1987), dove un richiamo a Lauren Bacall è esemplificativo del carattere di un film che, nonostante finisca con l'esaltare la modernità della cassa di risparmio, gioca decisamente sull'effetto nostalgia di un'Italia e di un cinema che non esistevano più. E al cinema classico si riallacciano anche quelli che sono probabilmente i più celebri – e migliori – spot bancari degli anni Novanta: quelli della campagna pubblicitaria dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino "Verso il futuro con radici antiche" (1997-1998), in cui Vittorio Gassman interpreta Nostradamus e profetizza il futuro dell'Istituto. Con un'interpretazione eccellente e autoironica di Gassman, la regia di Jean Paul Rappennau, autore di film quali *L'ussaro sul tetto* (*Le hussard sur le toit*, 1995), e la fotografia di Gianni Quaranta, vincitore del premio Oscar per *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1985), si tratta di spot che testimoniano da un lato il sempre crescente connubio tra televisione e cinema e dall'altro l'ampio investimento nell'ambito della comunicazione da parte della banca torinese, la quale anche in anni successivi sarà la creatrice di alcune delle più celebri campagne pubblicitarie bancarie, tra cui "Ti amo bancario" (2001) con Luciana Littizzetto, quella con al centro una "guida verde" che percorre le strade d'Italia (2003) e diverse altre con protagonista

Vittorio Gassman nel ruolo di Nostradamus in uno degli spot dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino

la Gialappa's Band (2005-2006), in seguito proseguite da Intesa Sanpaolo. La sezione multimediale include 3646 pezzi (dato aggiornato al maggio 2018); in particolare il fondo Archivio storico è costituito da circa 200 pezzi (1981-2018, *in progress*), quello della Banca Commerciale Italiana da circa 250 (periodo 1931-2002) e quelli del Banco Ambrosiano Veneto e di Intesa Sanpaolo da circa 200 ciascuno (periodo 1983-2002 per il primo; 2006-2012 per la seconda). I fondi più consistenti rimangono quello dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, di circa 280 pezzi (1992-2006), quello di Banca Intesa, di circa 350 pezzi (1999-2006) e, soprattutto, quello della Cariplo, di circa 1900 pezzi (anni Cinquanta-2009). La diversità dei formati in cui questo materiale fu prodotto, distribuito e conservato è enorme: da pellicole in 35, 16 e 8 mm a DVD, passando per U-matic, Betacam, pollici, VHS, musicassette e DV, fino ad arrivare a "semplici" file digitali.

L'eterogeneità appartiene anche ai generi: produzioni a carattere istituzionale si alternano a spot pubblicitari, riprese di eventi e convention a documentari legati al mondo della cultura e dell'economia, servizi di telegiornale a *home movies*, immagini di repertorio a *showreels* di aziende pubblicitarie, materiale legato alla formazione del personale a testimonianze orali, fino ad arrivare a produzioni documentaristiche promosse e realizzate dall'Archivio stesso quali *Una storia italiana* (2011) di Alessandro Varchetta e *L'Internazionale del Risparmio. Vita e pensiero di Filippo Ravizza (1875-1957)* (2014) di Giulia Ciniselli.



Locandina de *L'Internazionale del Risparmio. Vita e pensiero di Filippo Ravizza (1875-1957)* di Giulia Ciniselli, prodotto dall'Archivio storico di Intesa Sanpaolo nel 2014

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI E ARCHIVI

ARCHIVIO STORICO DI INTESA SANPAOLO, PATRIMONIO BANCA COMMERCIALE ITALIANA (ASI-BCI)
Segreteria di Giuseppe Toeplitz (ST), cart. 47, fasc. 4

Archivio della Società finanziaria Industriale Italiana (Sofindit), cart. 236, 309-311, 373

Verbali del Consiglio di Amministrazione (VCA), voll. 5-7, 10 e 14

Verbali del Comitato di Direzione (VCD), voll. 28-203, passim

Carte di Raffaele Mattioli, Corrispondenza (CM), cart. 69, fasc. Davanzo, cart. 252, fasc. Roncoroni

Carte di Raffaele Mattioli, Segreteria degli Amministratori Delegati (AD2), cart. 4, fasc. 9, e cart 28, fasc. 10

Ufficio Finanziario, Note complementari alla contabilità (UF,r), vol. 1, f. 297

ARCHIVIO STORICO DI INTESA SANPAOLO, PATRIMONIO CARIPLO (ASI-Cariplo)

Fondo Storico, serie Provvidenze generali, faldone 3

Fondo Commissione Centrale di Beneficenza, serie Verbali CCB, anni 1916-1917

Fondo Cassa di Risparmio di Voghera. Addenda, faldone 4.

ARCHIVIO STORICO DI INTESA SANPAOLO, PATRIMONIO ISTITUTO MOBILIARE ITALIANO (ASI-IMI)

Carte della Segreteria Ordinaria (CSO), bb. 29, 33

Serie Mutui (SM), pr. 617, 974, 1238, 1243, 1275, 1779, 2490, 3296, 3320, 3337, 3408, 3429, 3439, 3743, 4756, 6888, 8791, 8855, 10375/1-2, 15460/1-2, 15537

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AAVV, *Il cinema*, Novara, De Agostini, 1981-83

David Bordwell and Kristin Thompson, *Film History: an Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994

Pietro Bianchi e Franco Benetti, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1957

Catalogo film e videocassette disponibili per le scuole, biblioteche, enti, Milano, Cariplo - Servizio Studi e Pianificazione, [1992]

Fabio Carpi, *Cinema italiano del Dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958

Stefania Carpicci, *Stefano Pittaluga*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Fondazione Treccani, vol. 84, 2015

Eugenio Casanova, *Archivistica*, Siena, Stab. arti grafiche Lazzeri, 1928

Charles Drazin, *Korda, Britain's Only Movie Mogul*, London, Sidgwick & Jackson, 2002

Renzo Martinelli, *L'ultimo 'solengo'*, in "Cà de Sass", n. 75, 1981, p. 40

Paolo Pavone, *Sul documento cinematografico*, in Isabella Zanni Rosiello (a cura di), *Intorno agli Archivi e alle Istituzioni. Scritti di Paolo Pavone*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2004

Francesco Savio (a cura di), *Cinecittà anni Trenta*, Roma, Bulzoni Editore, 1979

Ludovico Toeplitz de Grand Ry, *Ciak a chi tocca*, Milano, Edizioni Milano Nuova, 1964

STUDI NATI DALLA CONSULTAZIONE DELL'ARCHIVIO STORICO (1988-2018)

Alfredo Baldi, *Enrico di San Martino e la cinematografia: produzione e formazione*, intervento al convegno "Enrico di San Martino e la cultura musicale europea, 1895-1947", Roma, 12 maggio 2009

Vincenzo Buccheri, *Stili di rappresentazione nel cinema italiano degli anni trenta: la produzione CINES dal 1930 al 1934*, tesi di dottorato, Milano, Università Cattolica, a.a. 1998-1999

Giulio Bursi e Luca Mazzei, *Un progetto di modernizzazione. Pittaluga e la CINES*, in *Storia del cinema italiano 1924/1933*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 232-250

Chiara Caranti, *L'Industria senza capitale: le società cinematografiche per azioni*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2004-2005

Fabio Francione, *"E ora si spengano i lumi": Scritti sul cinema (1926-1933)*, in *Antonello Gerbi tra Vecchio e Nuovo Mondo*, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 65-81

Alberto Friedemann, *Tecnologia degli anni Trenta: appunti sulla Microtecnica*, intervento alla Tavola rotonda "Contessa di Parma. Una commedia a Torino negli anni Trenta", Torino, 6 ottobre 2005

Antonello Gerbi, *Preferisco Charlot. Scritti sul cinema (1926-1933)*, a cura di Gian Piero Brunetta e Sandro Gerbi, Savigliano - Torino, Nino Aragno Editore, 2011

Daniela Manetti, *Industria cinematografica, banche e processi di concentrazione nei primi decenni del Novecento. I casi Sigla e Uci*, in "Imprese e Storia", 2011, nn. 41-42, pp. 367-416

Daniela Manetti, *"Un'arma poderosissima". Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Angeli, 2012

Marina Nicoli, *Non arte ma scarpe. Il cinema italiano tra economia e cultura nel primo Novecento*, tesi di dottorato, Milano, Università Bocconi, a.a. 2008 - 2009

Marina Nicoli, *"L'Ollivud semo noi". La Società Anonima Stefano Pittaluga tra scelte imprenditoriali e pressioni politiche, 1919-1935*, in "Imprese e Storia", 2011, nn. 41-42, pp. 319-365

Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC Edizioni, 1991

Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura nell'Italia contadina e fascista*, Milano, Vita e Pensiero, 2009

Intesa Sanpaolo
Direzione Centrale
Arte, Cultura e Beni Storici
Direttore: Michele Coppola

Archivio Storico
Monografie, n. 13, 2018

Coordinamento editoriale
Barbara Costa

Ricerca e testi
Guido Montanari
Giovanni Secchi

Ricerca iconografica
Serena Berno
Guido Montanari
Giovanni Secchi

Si ringraziano
Matilde Capasso
Maura Dettoni
Francesca Gaido
Alberto Gottarelli
Margherita Ossola

Realizzazione
Nexo, Milano

In copertina
Dino De Laurentiis e John Huston in
una foto pubblicitaria per *La Bibbia*,
1966 (Paul Schumach – Archivio
Publifoto)

Dove non diversamente specificato,
le fotografie provengono dall'Archivio
storico del Gruppo Intesa Sanpaolo.