

**La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre**

a cura di
**Daniela Felisini
Luca Mazzei
Donatella Orecchia**

aA

Il volume è pubblicato con il contributo
del progetto “Consolidate The Foundations” CineStory
dell’Università di Roma “Tor Vergata”.

Si ringrazia la Ripley’s Film Srl per la gentile concessione
dei diritti delle immagini.

© 2022
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione maggio 2022
isbn 979-12-80136-95-4
edizione digitale www.aAccademia.it/cinespittaluga

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Prefazione	Daniela Felisini Luca Mazzei Donatella Orecchia	VII
Produzione e distribuzione		
La Società Anonima Stefano Pittaluga: dalla Banca Commerciale alla costituzione dell'Enic (Ente Nazionale Italiano di Cinematografia)	Alfonso Venturini	3
La Cines tra 1934 e 1936: ambizioni di rilancio e progetti internazionali	Francesco Bono	20
Dare credito al cinema. La Sezione autonoma della Banca nazionale del lavoro (1935-1942)	Roberto Giulianelli Marina Nicoli	40
Visioni Oltretevere. La Cines-Pittaluga e la Santa Sede	Gianluca della Maggiore	59
Autore e marchio nella produzione Cines-Pittaluga: il caso di Blasetti	Raffaele De Berti	80
Suoni e luoghi		
Musiche come personaggi. "Cante", canzoni e suoni in <i>Terra madre</i> di Alessandro Blasetti	Serena Facci	95
La promozione dell'italianità attraverso i film operistici della Cines	Elena Mosconi	119
Serialità e ripetizione nelle commedie musicali Cines-Pittaluga (1930-1933)	Paola Maganzani	157
Le città e i paesaggi di Emilio Cecchi nei documentari Cines, 1932-1933	Ilaria Agostini	177
Ritmi e gesti		
Gesti moderni. Il cinema come antidoto alla crisi del ballo teatrale italiano fra le due guerre	Giulia Taddeo	203
Via Veio come Hollywood, o del musical all'italiana	Elisa Uffreduzzi	219
Patatrac! Armando Falconi alla Cines	Denis Lotti	252
Fonti e rappresentazioni		
L'Archivio della Società Anonima Stefano Pittaluga	Carla Ceresa	265

L'esclusività Pittaluga. Genesi e analisi della filmografia della principale agenzia di distribuzione in Italia fra il 1919 e il 1935	Marco Grifo Elena Nepoti	283
Pittaluga attraverso le carte e le foto del fondo Blasetti, Mingozzi e De Sica-Rissone, più qualche divagazione sull'Anonima: fotostoria da un archivio	Michela Zegna	296

La Cines tra 1934 e 1936: ambizioni di rilancio e progetti internazionali

Francesco Bono

Dopo Toeplitz, tra l'Iri e Freddi

aA

C'è un capitolo della storia della Cines degli anni Trenta, della seconda Cines o della Cines-Pittaluga, come spesso viene chiamata, a cui è stata forse prestata finora meno attenzione di quel che invece sembra meritare. Ci riferiamo al periodo successivo all'abbandono della Cines da parte di Cecchi nell'autunno del 1933. Si è guardato di solito al periodo di permanenza di Cecchi alla Cines, dove svolge le funzioni di direttore della produzione a partire dall'aprile del 1932, come al terzo e ultimo periodo della Cines-Pittaluga, dopo il rilancio dei teatri di posa e della produzione della Cines a opera dello stesso Pittaluga all'inizio degli anni Trenta e la gestione Pedrazzini. A quest'ultimo, già vicepresidente della SASP, è affidata la guida della Cines nella primavera del 1931, dopo la prematura scomparsa di Pittaluga all'inizio di aprile di quell'anno. Sono i tre periodi in cui vengono abitualmente scandite in sede storiografica le vicende della Cines all'inizio degli anni Trenta, prima del progressivo declino della società e del suo passaggio in mano all'IRI all'inizio del 1934¹.

1. Sulla storia della Cines vedi R. REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma 1991. Prezioso anche il numero speciale di *Immagine* dedicato alla Cines: L.

Il capitolo della storia della Cines, che in queste pagine vogliamo provare a tratteggiare, ha inizio quando il sipario già sembra calato, dopo l'uscita di scena di Toeplitz– che dirige la Cines a partire dalla primavera del 1932 fino all'incirca alla fine del 1933– e di Cecchi. I mesi successivi costituiscono il periodo più difficile della storia della Cines-Pittaluga, con la società che sembra scivolare ineluttabilmente verso la fine; ma quello che in effetti è l'ultimo periodo di vita della Cines rappresenta al tempo stesso un breve ma, crediamo, interessante capitolo della storia della società di via Vejo e, più in generale, del cinema italiano degli anni Trenta.

Nel marzo del 1934 la SASP e dunque la Cines passano in mano all'IRI che ne rileva l'intero pacchetto azionario dalla Banca Commerciale Italiana. Il processo che conduce all'inizio del 1934 alla cessione della proprietà della SASP da parte della BCI è ricostruito puntualmente nel volume dedicato da Riccardo Redi alla storia della Cines². Il passaggio della SASP dalla Banca Commerciale Italiana all'IRI è il risultato della grave crisi in cui versa in quel periodo la BCI, la quale contestualmente all'acquisizione della SASP da parte dell'IRI passa sotto il controllo del governo. La SASP è ora presieduta da Mario Solza e la carica di direttore generale è ricoperta da Paolo Giordani, che Redi presenta succintamente nel suo volume come «noto impresario teatrale»³. In questa fase la SASP rinuncia a produrre film in proprio; i teatri di via Vejo vengono affittati ad altre società di produzione e la SASP limita la sua attività al noleggio e alla gestione del suo circuito di sale.

Passano alcuni mesi e la situazione sembra mutare radicalmente. Nell'autunno del 1934 la Cines e, insieme a essa, la SASP diventano il perno di un progetto più ampio che si prefigge come obiettivo di rilanciare con forza il cinema italiano. Ne è fautore Luigi Freddi, che guida la neonata Direzione Generale per la Cinematografia, costituita su proposta dello stesso Freddi nel settembre del 1934 e parte del

MAZZEI. - D. ORECCHIA (a cura di), *Prima di Cinecittà. L'esperienza della Cines-Pittaluga (1929-1935)*, Persiani, Bologna 2012; così come quello di *Cinegrafie* sulla SASP: T. SANGUINETTI (a cura di), *Lanonimo Pittaluga. Tracce, carte, miti*, Transeuropa, Ancona 1998.

2. Cfr. REDI, *La Cines*, cit., pp. 100-101.

3. *Ivi*, p. 101.

Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, diretto da Ciano. Alla nuova Direzione Generale è affidato il compito di «regolare, ispirare, dirigere, controllare», annota Freddi⁴, l'intero settore del cinema. Freddi ha tra i suoi obiettivi primari, come appunta in un articolo all'inizio del 1935, «di ricondurre la produzione italiana, che nell'anteguerra», ricorda, «aveva una posizione predominante riconosciuta internazionalmente, a quel livello»⁵. È interessante il fatto che l'articolo appaia su un periodico straniero, per l'esattezza, austriaco, *Der gute Film*. Come dimostra il caso di *Casta Diva* che vede la luce nei teatri di via Vejo all'inizio del 1935, e come abbiamo in parte avuto modo già di ricostruire altrove⁶, per ridare smalto alla Cines e, con essa, al cinema italiano, Freddi, dopo il suo insediamento alla guida della Direzione Generale per la Cinematografia, guarda con attenzione in direzione di Berlino e Vienna.

Via Vejo: piani di rilancio

Ai primi di gennaio del 1935 hanno inizio alla Cines le riprese di *Casta Diva*. Ne dà notizia «La stampa», che riporta quale giorno di avvio della lavorazione del film il 3 gennaio⁷. La data può essere assunta come inizio di un nuovo capitolo della storia della Cines degli anni Trenta, il quale costituisce l'oggetto di questa indagine. La realizzazione di *Casta Diva* nei teatri di via Vejo segna decisamente un cambio di passo per la Cines rispetto al declino lungo cui la società sembra avviata nel corso del 1934. Dalle pagine di «Cinegiornale» apprendiamo che il bilancio della SASP, con riferimento al periodo dal 1 gennaio 1933 al 30 giugno 1934, segnava una perdita di quasi 20 milioni di lire e il nuovo consiglio di amministrazione decideva, riporta ancora la rivista, che «l'altro ramo dell'organizzazione e precisamente il complesso del ramo Produzione filmistica

4. L. FREDDI, *Il cinema*, vol. I, L'Arnica, Roma 1949, p. 85. Tra gli studi più recenti sulla politica cinematografica del regime segnaliamo: D. MANETTI, «Un'arma poderosissima». *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Franco Angeli, Milano 2012; A. VENTURINI, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma 2015.

5. L. FREDDI, *Das neue Italien und der Film*, «Der gute Film», n. 107-108, 4 Januar 1935.

6. Cfr. F. BONO, *The Rome-Vienna Axis. A Page in the History of Italian Film in the 1930s*, «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 2, 2015, pp. 205-220.

7. G. BOSIO, *Nei cantieri romani*, «La Stampa», 25 dicembre 1934, p. 6.

non interesserà più l'attività aziendale»⁸. Con l'inizio delle riprese di *Casta Diva* nei teatri di via Vejo ha inizio una fase nuova che vedrà fra l'altro la Cines, o meglio, la SASP tornare anche a impegnarsi sul terreno della produzione. Riprenderemo questo punto più avanti.

Intanto osserviamo che non è un film qualsiasi quello di cui comincia la lavorazione alla Cines all'inizio del 1935. *Casta Diva* si propone come un progetto ambizioso, con carattere internazionale. Lo suggerisce già il nome del regista a cui è affidato il film, Carmine Gallone. È uno dei nomi più importanti del cinema italiano dell'epoca. Dalla seconda metà degli anni Venti Gallone lavora all'estero. Come buona parte dei registi che lasciano il paese di fronte alla crisi in cui precipita il cinema italiano nel corso degli anni Venti, si trasferisce a Berlino⁹. Dopo l'avvento del sonoro, quando la gran parte torna in Italia, Gallone invece prosegue con successo la sua carriera tra Berlino, Parigi e Londra. *Casta Diva* è il primo film che gira di nuovo in Italia. L'altro nome di spicco che immediatamente suggerisce il rilievo attribuito al progetto di *Casta Diva* è quello di Marta Eggerth. Cantante lirica di origine ungherese, la Eggerth si fa un nome soprattutto come interprete d'operetta e, dopo l'introduzione del sonoro, è cooptata con successo dal cinema e diventa una star del cinema musicale tedesco. Ottiene fama internazionale nel 1933 con il film di Forst *Leise flehen meine Lieder*. Quando il film esce in Italia all'inizio del 1934, con il titolo *Angeli senza paradiso*, la critica si esprime con entusiasmo sulla interpretazione della Eggerth. «Cantatrice, danzatrice e attrice abilissima», la giudica Enrico Roma, che ne tratteggia con pochi aggettivi un ritratto su «Cinema illustrazione»: «sincera, spontanea, espressiva, autorevole, non è proprio bella ma affascinante»¹⁰.

Un ulteriore elemento, accanto a questi, contraddistingue significativamente il progetto di *Casta Diva*, sottolineandone l'ambiziosità. Del film viene realizzata, accanto a quella italiana, anche una versione inglese, *The Divine Spark*

8. Nella Cines, «Cinegiornale», n. 3, 1 febbraio 1935.

9. Sull'attività dei registi italiani all'estero e, in particolare, in Germania negli anni Venti vedi F. BONO, *Al lavoro oltralpe*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924-1933*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 132-146.

10. E. ROMA., *Angeli senza paradiso*, «Cinema Illustrazione», n. 10, 7 marzo 1934.

(1935). Tutte e due vengono girate negli studi di via Vejo per la regia di Gallone, con la Eggerth come interprete principale anche della versione inglese. In quest'ultima, il ruolo di Vincenzo Bellini, che nella versione italiana è affidato all'esordiente Sandro Palmieri, è interpretato da un attore americano di spicco dell'epoca, Philip Holmes. Questi gode di notevole fama all'inizio degli anni Trenta, dopo la sua interpretazione del film di von Sternberg *An American Tragedy* (1931). Tra i suoi film ricordiamo anche *Broken Lullaby* (1932) di Lubitsch e la commedia di Cukor *Dinner at Eight* (1933).

Ma c'è un altro elemento che merita attenzione ed è indizio dell'importanza attribuita a *Casta Diva* e alla sua realizzazione nei teatri di via Vejo. Nelle settimane che precedono l'inizio delle riprese del film gli studi di via Vejo sono oggetto di interventi di sistemazione e ammodernamento. Ne dà informazione la stampa insieme all'annuncio del nuovo film. Riferendo della «meticolosa preparazione» e del «lavoro multiforme» in corso a via Vejo, il «Giornale dello spettacolo» dà notizia della ristrutturazione del teatro di posa più grande di cui dispone lo stabilimento, il numero tre¹¹. Da questo era stato ricavato in un secondo tempo un altro teatro più piccolo, il Quattro, riducendone di molto le dimensioni originarie. «Gli stabilimenti Cines non avevano un teatro di posa spazioso e capace di accogliere grandi masse e vasti ambienti», scrive il «Giornale dello spettacolo». «Poiché il teatro numero Tre che è il più vasto era stato diviso in due, Gallone lo ha ripristinato nell'antica forma»¹². Vengono acquistate anche nuove attrezzature per la registrazione sonora. «Delle macchine modernissime per la registrazione dei suoni e delle importanti innovazioni nella lavorazione generale del film sono state introdotte nei sistemi di lavoro di *Casta Diva*», riferisce ancora il «Giornale dello spettacolo»¹³. Altri dettagli possiamo ricavarli da «La stampa»: «Per questo film il nostro maggiore stabilimento romano è stato mobilitato al completo», scrive Bosio, riferendo che la Cines «in questi giorni [ha] rinnovato una gran

11. *La lavorazione di "Casta Diva"*, «Giornale dello Spettacolo», n. 5, 20 febbraio 1935.

12. *Ibidem*.

13. *La "Alleanza Cinematografica Italiana" ha iniziato la lavorazione di "Casta Diva"*, «Giornale dello Spettacolo», n. 1, 10 gennaio 1935.

parte del materiale»¹⁴. Il quotidiano torinese offre un piccolo e interessante elenco degli investimenti che riguardano lo stabilimento di via Vejo alla vigilia dell'inizio delle riprese di *Casta Diva*. Apprendiamo che «due nuove macchine sonore americane sono giunte da Londra, due macchine da presa da Parigi, il parco lampade è stato notevolmente rinforzato»¹⁵. Difficile ritenere che tutto ciò abbia per scopo solo la realizzazione di *Casta Diva*. Ci sembra piuttosto che questi interventi debbano essere letti come segno di una volontà di rilancio complessivo degli studi di via Vejo; un rilancio di cui *Casta Diva* rappresenta l'avvio ed è significativa espressione.

Il progetto di rilancio della Cines in cui s'inserisce la realizzazione di *Casta Diva* appare riconducibile, lo anticipavamo all'inizio di queste pagine, all'iniziativa di Freddi. Quando cominciano le riprese del film Freddi è alla guida della Direzione Generale per la Cinematografia da qualche mese. Nelle stesse settimane in cui nasce la Direzione Generale viene annunciato il progetto di *Casta Diva*¹⁶ e «Cinema illustrazione» il 17 ottobre 1934 informa: «Gallone è arrivato in questi giorni a Roma per portare a buon fine gli accordi per la realizzazione di *Casta Diva*»¹⁷. La coincidenza temporale con l'istituzione della Direzione Generale non pare casuale. *Casta Diva* è la prima produzione di rilievo a cui si mette mano dopo la nascita della Direzione Generale e Freddi sembra spendersi in prima persona a favore del progetto. Al riguardo il «Film-Kurier» di Berlino annota che «il Direttore Generale per la Cinematografia si è impegnato molto per la concretizzazione del grande progetto»¹⁸. Freddi verosimilmente concepisce *Casta Diva* come un biglietto di presentazione della neonata Direzione Generale. Il film ne rappresenterebbe, per così dire, la prova di debutto. Ne dà conferma una nota dell'ambasciata tedesca a Roma. La nota, del 7 giugno 1935, informa che il film è stato realizzato sotto il patrocinio dal Sottosegretariato di Stato per

aA

25

14. G. BOSIO, *Nei cantieri romani*, cit., p. 6.

15. *Ibidem*.

16. Cfr. G. BOSIO, *Si lavora nei cantieri romani*, «La Stampa», 18 settembre 1934 p. 6.

17. ROMANUS, *Corriere romano*, «Cinema illustrazione», n. 42, 17 ottobre 1934.

18. *Rom dreht zum 1. Male english. Die Neugründung der ACI unter R. Maltinis Oberleitung*, «Film-Kurier», n. 264, 9. November 1934.

la Stampa e la Propaganda. Con *Casta Diva* la Direzione Generale per la Cinematografia, leggiamo nella nota, «festeggia in certo senso il suo esordio su questo terreno»¹⁹. Della importanza che viene attribuita al progetto è prova anche la presenza di Ciano e Freddi negli studi di via Vejo per assistere all'inizio delle riprese del film²⁰.

Nelle intenzioni di Freddi *Casta Diva* doveva essere la prima di una serie più grande di produzioni di particolare prestigio e dall'appel international che sarebbero state realizzate, ed è il punto che interessa qui, con il coinvolgimento della Cines e della SASP; produzioni sulla falsariga del film di Gallone che avrebbero dovuto contribuire nei piani del neodirettore generale per la Cinematografia, a rilanciare il cinema italiano sui mercati esteri dove è praticamente è assente all'inizio degli anni '30. «Molti film sotto il vigilante controllo della Direzione Generale per la Cinematografia sono allo studio», informava un giornale alla fine del 1934. «Alcuni di questi, come il film di Gallone, saranno di carattere internazionale e verranno diretti da noti registi stranieri non esclusi quelli americani»²¹. Cuore del progetto, come mostra *Casta Diva*, avrebbero dovuto essere la Cines e, insieme, la SASP con la sua organizzazione di noleggio e l'ampio circuito di sale che le faceva capo. A proposito di quest'ultimo ricaviamo dalla relazione di bilancio della società del 30 giugno 1934 che il circuito comprendeva complessivamente 73 sale²², fra quelle di proprietà della SASP e gestite direttamente o affittate a terzi, rispettivamente in numero di quattro e cinque; quelle, trentadue, che la SASP ha in affitto e anche gestisce; e quelle, infine, affittate di cui è affidata a terzi la gestione, ammontanti a 37. Si tratta della principale società di noleggio e del più grande circuito di sale in Italia all'inizio degli anni '30 e la SASP e la Cines, con i suoi teatri di posa, divengono nel progetto di Freddi il perno su cui fare leva per ridare impulso al cinema italiano. Come traspare con evidenza dalle seguenti righe su un giornale dell'epoca, una Cines rinnovata e moderna avrebbe dovuto

19. Il documento è conservato presso il Politisches Archiv del ministero degli Esteri tedesco con la seguente collocazione: Botschaft Rom (Quirinal), Paket 822, Band 4.

20. Cfr. Bs., *Italien zieht die Bilanz des Jahres*, «Film-Kurier», n. 10, 12. Januar 1935.

21. G. BOSTO, *Nei cantieri romani*, cit., p. 6.

22. Cfr. *Nella Cines*, «Cinegiornale», n. 3, 1 febbraio 1935.

costituire il nucleo intorno a cui sviluppare l'ambizioso piano. Leggiamo su «La stampa» del 25 dicembre 1934, con riferimento ai progetti ai quali è dato avvio dalla neonata Direzione Generale: «Saranno film grandiosi, per i quali è necessario avere degli ottimi e modernissimi teatri, macchinari e tecnici all'altezza della situazione»²³.

È interessante osservare a questo riguardo che Freddi aveva già pensato precedentemente alla possibilità di servirsi della Cines come elemento centrale di un piano per rilanciare il cinema italiano. È l'ipotesi a cui Freddi accennava nella relazione inviata a Mussolini all'inizio del 1934, dopo il suo ritorno dal viaggio in America. Durante il viaggio Freddi aveva fra l'altro soggiornato a lungo a Los Angeles, avendo modo di approfondire la conoscenza del sistema di produzione hollywoodiano. Su sollecitazione di Ciano, che dirige quello che è l'Ufficio Stampa del capo di governo all'epoca (e poi diventerà il Sottosegretariato), Freddi faceva pervenire a Mussolini una relazione in cui partendo dallo stato di grave crisi in cui versava il cinema italiano formulava una sua proposta di soluzione. Come è noto, Freddi prospettava in quella relazione la costituzione di un nuovo organismo di produzione cinematografica, che immaginava «aggregato all'Istituto Luce», ma, scriveva, «che possa agire indipendentemente»²⁴. Ciò che qui interessa di più è il ruolo che in questo piano avrebbe svolto la Cines. La relazione escludeva la creazione di un nuovo stabilimento cinematografico, «per ragioni di opportunità e per ragioni di prudenza», osservava Freddi, in considerazione dei notevoli costi che ciò avrebbe comportato, individuando la soluzione nel «servirsi opportunamente di una attrezzatura esistente e disponibile»²⁵. Freddi pensava di avvalersi a questo scopo della Cines. Il nuovo organismo avrebbe dovuto prendere in affitto l'intero complesso di via Vejo per un periodo di più anni. «I lati vantaggiosi della sistemazione del nuovo organismo produttore e lo scopo nazionale a cui l'attrezzatura dovrebbe essere dedicata», scriveva Freddi, «possono portare a un accordo convenientissimo, sia per la Cines che

aA

27

23. G. BOSIO, *Nei cantieri romani*, cit., p. 6.

24. FREDDI, *Il cinema*, vol. I, cit., p. 71.

25. *Ivi*, p. 72.

per il nuovo ente»²⁶; e ipotizzava che quest'ultimo sarebbe potuto arrivare a produrre una trentina di film all'anno.

Sappiamo che la proposta di Freddi cade nel vuoto, ma una volta insediatosi alla guida della Direzione Generale per la Cinematografia, questi sembra riprendere l'idea di puntare sulla Cines quale strumento per imprimere nuovo impulso al cinema italiano. Rispetto al primo progetto, però, che ipotizzava d'innestare sul corpo della Cines un nuovo organismo dedito alla produzione cinematografica, l'approccio ora cambia. Punto di partenza sono adesso gli studi di via Vejo. Freddi infatti, appena creata la Direzione Generale, si dà subito da fare per restituire smalto e centralità al complesso di via Vejo e la realizzazione di *Casta Diva* in quegli studi lo dimostra efficacemente. Per conferire slancio al cinema italiano la disponibilità di un moderno stabilimento di posa era d'altronde essenziale. Freddi lo ricorderà nel suo volume *Il cinema*, nel quale ripercorre la sua azione come direttore generale per la Cinematografia: «Compito primo, liberare e rinsaldare le basi fondamentali sulle quali costruire, conferire cioè al prodotto, al film, le condizioni essenziali per svilupparsi»²⁷. Con questo obiettivo, annota Freddi, «risolsi di rivolgere tutta la mia attenzione agli stabilimenti di posa: alla Cines in particolare modo»²⁸.

All'inizio del 1935 Freddi si fa promotore del passaggio della Cines dall'IRI a una nuova società di cui è presidente Carlo Roncoroni, denominata Società Anonima Italiana Stabilimenti Cinematografici (SAICS). Come riporta Redi, riprendendo a sua volta l'informazione dal volume di Freddi²⁹, la SAICS è creata il 29 gennaio 1935, con sede a Roma in Via Bocca di Leone 78. Direttore è nominato Guido Oliva, che assolve evidentemente al ruolo di anello di congiunzione tra la Cines e la nuova società, assicurando la continuità della gestione del complesso di via Vejo. Dopo essere stato a lungo segretario generale della Cines, dall'inizio dell'autunno del 1933, quando lasciano Toeplitz e Cecchi, Oliva

26. *Ivi*, p. 73.

27. FREDDI, *Il cinema*, vol. II, cit., p. 195.

28. *Ibidem*.

29. REDI, *La Cines*, cit., p. 102; FREDDI, *Il cinema*, vol. II, cit., p. 196.

ne ricopre infatti la carica di direttore generale³⁰. Qualche settimana dopo la costituzione della società, la SAICS assume la gestione dello stabilimento di via Vejo. Per l'esattezza il passaggio ha luogo il 14 febbraio 1935, secondo quel che riporta Freddi³¹. L'operazione avviene probabilmente attraverso più passaggi, come accenna Redi³². La Cines e specificatamente gli studi di via Vejo, infatti, sono di proprietà di un'altra società, la Anonima Immobiliare Cinematografica, la quale a sua volta è posseduta per intero dalla SASP. Il passaggio della Cines alla SAICS di Roncoroni sancisce il completo distacco del complesso di via Vejo dalla SASP, che prosegue la sua attività nel corso del 1935 operando come società di noleggio e gestendo il circuito di sale che le fanno capo. Notiamo la coincidenza temporale. L'operazione ha luogo nelle stesse settimane in cui ha inizio la lavorazione del film di Gallone. La coincidenza appare significativa. La realizzazione di *Casta Diva* e il passaggio di proprietà della Cines dall'Iri alla SAICS appaiono come le due facce di una medesima medaglia. Rappresentano due aspetti della stessa azione di rilancio di cui il complesso di via Vejo è oggetto all'inizio del 1935. Nei mesi successivi all'acquisizione della Cines da parte della SAICS gli stabilimenti sono oggetto di un ampio intervento di ammodernamento e di risistemazione, «con il precipuo intento», citiamo Freddi, «di mettere in grado i produttori italiani di avvalersi dei teatri e dei mezzi tecnici degli stabilimenti stessi per effettuarvi una lavorazione intensa e quanto più possibile rispondente ai progressi della tecnica»³³. I lavori riguardano in particolare i teatri numero tre e quattro, con l'obiettivo di renderli, annota ancora Freddi, «sia dal lato tecnico che dal lato acustico, rispondenti pienamente alle moderne esigenze della lavorazione»³⁴. Contemporaneamente si procede all'ampliamento dei laboratori di falegnameria, all'edificazione di locali per le comparse, alla «ripulitura generale degli impianti e apparecchi di ripresa sonora e fotografica,

aA

29

30. Cfr. Guido Oliva Gen.-Dir. der Cines-Pittaluga, «Lichtbild-Bühne», n. 215, 19. September 1933.

31. Cfr. FREDDI, *Il cinema.*, vol. II, cit., p. 196.

32. Cfr. REDI, *La Cines*, cit., p. 102.

33. FREDDI, *Il cinema.*, vol. II, cit., p. 197.

34. *Ibidem.*

umentando la dotazione di questi ultimi con l'acquisto di nuovi macchinari». La fonte è ancora il volume di Freddi³⁵, da cui ricaviamo anche che i lavori risultano completati agli inizi di maggio del 1935.

Al tempo stesso il progetto che prende corpo per iniziativa di Freddi intorno al complesso di via Vejo agli inizi del 1935 e che trova concretizzazione nel passaggio della Cines dall'Iri alla nuova società di Roncoroni appare più ambizioso. L'operazione non sembra avere per finalità solo quella di rimettere in sesto gli studi di via Vejo dopo un prolungato periodo di difficoltà e di quasi inattività, restituendo funzionalità ed efficienza al complesso, offrendo un supporto al rilancio del cinema italiano. Come proveremo a mettere in luce nelle pagine che seguono, Freddi sembra avere immaginato la Cines e, insieme, la SASP al centro di un sistema più ampio, alla cui crescita avrebbero contribuito e dal quale a loro volta avrebbero tratto linfa. La Cines, da un lato, con i suoi stabilimenti di posa, la SASP, dall'altro, con la sua organizzazione di noleggio e il suo circuito di sale, avrebbero dovuto funzionare quale punto di aggregazione di una serie di nuove società di produzione con le quali esse avrebbero operato in uno stretto rapporto di collaborazione.

Potrebbe essere interpretato in questo senso un riferimento comparso sul numero del 15 febbraio 1935 di *Cinegiornale* a proposito della inclusione della Cines in un organismo di nuova creazione. Nel riferire la notizia che la società di Roncoroni assumeva la gestione degli stabilimenti di via Vejo, la rivista «Cinegiornale» accenna a «l'assorbimento della Cines da parte di un nuovo gruppo disposto a lavorare in pieno accordo con il Sottosegretariato»³⁶. Sono poche righe, ma appaiono interessanti. Vengono citate da Redi nel suo volume sulla storia della Cines da cui le riprendiamo. Aggiungiamo che, riportandole, Redi presenta «Cinegiornale» come «solitamente bene informato e vicino al Ministero»³⁷ ovvero al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda che di lì a poco sarà elevato al rango di ministero. Può essere una ragione in più per considerare la specifica formulazione con cui il periodico riporta la notizia.

35. *Ibidem.*

36. Cit. in REDI, *La Cines*, cit., p. 102.

37. *Ibidem.*

Non è tanto la conferma che troviamo in queste righe che il passaggio di mano del complesso di via Vejo sia avvenuto sotto la regia della Direzione Generale per la Cinematografia a interessare qui. Osserviamo piuttosto come «Cinegiornale», riferendo la notizia, sembri al contempo implicare che quest'ultima eserciterà un'influenza sull'azione della nuova società che ora gestisce gli studi della Cines. Ci spingiamo troppo in là se leggiamo in queste righe l'intenzione di Freddi di indirizzare la produzione che avrebbe visto la luce negli stabilimenti di via Vejo? Obiettivo di Freddi, insomma, nel momento in cui si fa promotore del passaggio della Cines in mano a Roncoroni, sembra essere anche quello di potere influire sui film che vi vengono girati e, più in generale, attraverso il controllo di quello che è uno dei più importanti stabilimenti di posa all'inizio degli anni '30, su parte del cinema che si sarebbe fatto in Italia.

Polo di produzione internazionale

Torniamo al film, *Casta Diva*, con cui ha inizio il capitolo finale della storia della Cines degli anni Trenta. L'operazione che conduce alla realizzazione di *Casta Diva* negli studi di via Vejo all'inizio del 1935 è esemplare del piano di Freddi di aggregare intorno alla Cines e alla SASP un insieme più ampio di società di produzione, a cui potrebbe avere alluso «Cinegiornale» nel riferire la notizia del passaggio di proprietà degli studi di via Vejo. In esso si riflette una doppia ambizione. Il progetto si prefigge come obiettivo, da un lato, di porre di nuovo gli studi di via Vejo al centro del cinema italiano, dall'altro, di fare di essi al tempo stesso un polo di produzione internazionale. Per attuare il piano Freddi punta su una forte collaborazione con l'estero, coinvolgendo alcuni tra i maggiori produttori del cinema tedesco dell'epoca.

Casta Diva è prodotto da una società denominata Alleanza Cinematografica Italiana (ACI), costituita a Roma il 7 novembre 1934 e della quale sono proprietari il regista Gallone e Roberto Maltini³⁸. Quest'ultimo è una figura di un certo spicco del regime. È stato deputato e membro del

38. Atto di costituzione della società è conservato presso l'archivio della Camera di Commercio di Roma.

consiglio direttivo del Partito Nazionale Fascista. Il suo coinvolgimento nell'ACI è un altro indizio del rilievo attribuito a *Casta Diva* e al progetto che prende corpo intorno al film. Insieme a Gallone e Maltini un ruolo centrale nella costituzione della società viene svolto da un produttore straniero, Wilhelm Szekely. Si tratta di una delle figure più importanti del cinema austriaco degli anni Trenta. Dopo avere lavorato a Berlino negli anni Venti, Szekely si trasferisce a Vienna in seguito all'ascesa al potere del nazismo. Il suo nome è indicato sulla stampa come uno dei fondatori dell'ACI³⁹ e Szekely è membro del consiglio di amministrazione della società insieme a Gallone e Maltini.

Contemporaneamente la realizzazione di *Casta Diva* sembra coinvolgere anche due dei più importanti produttori del cinema tedesco tra la fine degli anni Venti e l'inizio del sonoro, l'austriaco Arnold Pressburger e Gregor Rabinovitch, di origine russa, attivo a Parigi negli anni Venti e poi a Berlino, dove fonda insieme a Pressburger la società di produzione Cine-Allianz. A suggerire un rapporto tra questa e l'Alleanza Cinematografica Italiana è già il nome di quest'ultima, che sembra echeggiare intenzionalmente quello della società di Pressburger e Rabinovitch. Il legame dell'ACI con la tedesca Cine-Allianz trova conferma sulla stampa del tempo. La società di produzione italiana, annota la «Lichtbild-Bühne», «è strettamente collegata alla Cine-Allianz di Berlino»⁴⁰. Della partecipazione di Pressburger e Rabinovitch alla produzione di *Casta Diva* fa menzione anche Freddi nel suo libro di memorie: «Per questo film era piombato a Roma lo stato maggiore della produzione europea, da Arnold Pressburger a Gregor Rabinovitch, a Szekely»⁴¹.

È un progetto ambizioso quello che anima l'ACI, come dimostra il coinvolgimento di una star del calibro della Eggerth, da un lato, e di due produttori di spicco internazionale quali Pressburger e Rabinovitch, dall'altro, per la realizzazione di *Casta Diva*. «Obiettivo della iniziativa è la realizzazione di film internazionali di prim'ordine in quantità significativa, come non è mai successo finora in Italia», an-

39. Cfr. G. BOSIO, *A Roma*, «La stampa», 6 novembre 1934, p. 6.

40. *Der Kampf um den Bellini-Film*, «Lichtbild-Bühne», 3 September 1934.

41. FREDDI, *Il cinema*, vol. I, cit., p. 383.

nota il «Film-Kurier» del 9 novembre 1934⁴². Titolo dell'articolo è *Roma gira per la prima volta in inglese*. L'ambizione trova eco nello slogan con cui l'ACI si presenta in una pagina pubblicitaria su «Lo Schermo». La società si propone come «marchio di fabbrica del film italiano internazionale»⁴³. Lo slogan incarna esemplarmente il doppio obiettivo che si prefigge Freddi alla guida della Direzione Generale per la Cinematografia, di realizzare film che abbiano esplicitamente un carattere italiano e, al tempo stesso, una qualità internazionale.

Casta Diva ne è un perfetto esempio e i progetti che l'ACI mette in cantiere dopo il film su Bellini riflettono questa ambizione. Tra questi spicca un film sulla figura dello scopritore delle Americhe Cristoforo Colombo. Il progetto è annunciato come «il più grande film internazionale del 1936»⁴⁴ e, come per *Casta Diva*, del film avrebbe dovuto essere realizzata anche una versione inglese, accanto a quella italiana, e di nuovo si punta per il ruolo protagonista a una star internazionale. «Il protagonista sarà, presumibilmente, Friedrich March», annuncia l'ACI su «Lo Schermo»⁴⁵. Tra i progetti di cui la società comunica la prossima realizzazione c'è anche uno dei film più importanti del cinema italiano degli anni Trenta, *Condottieri* (1937) di Luis Trenker. Il progetto prende forma all'inizio del 1935. Il film è annunciato contestualmente al progetto su Colombo e il *Giornale dello Spettacolo* informa il 10 luglio 1935: «È stato firmato, fra il comm. Carmine Gallone, amministratore delegato dell'Alleanza Cinematografica Italiana di Roma, e il regista Luigi Trenker, il contratto per la realizzazione di un film dal titolo *I condottieri*»⁴⁶. Anche questo film avrebbe dovuto essere realizzato in duplice versione. Oltre a quella italiana, ne sarebbe stata girata anche una versione tedesca, informa il *Giornale dello Spettacolo*⁴⁷.

42. *Rom dreht zum 1. Male english. Die Neugründung der ACI unter R. Maltinis Oberleitung*, «Film-Kurier», n. 264, 9. November 1934.

43. Pagina pubblicitaria dell'ACI su «Lo schermo», n. 1, agosto 1935.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

46. *Un grande film italiano su Giovanni dalle Bande Nere*, «Giornale dello spettacolo», n. 17-19, 10 luglio 1935.

47. *Ibidem*.

La realizzazione di *Condottieri* e del film su Colombo avrebbe verosimilmente dovuto coinvolgere anche la SASP, seguendo il modello di *Casta Diva*. Alla produzione di *Casta Diva* infatti partecipa anche la SASP e il punto appare rilevante. Non ci riferiamo soltanto al fatto che *Casta Diva* venga girato negli studi di via Vejo. La SASP viene indicata sulla stampa del tempo come coproduttrice del film insieme all'ACI. Più esattamente la SASP sarebbe stata coinvolta nella produzione della versione italiana, mentre quella inglese è realizzata insieme alla British Gaumont. Traiamo l'informazione da una intervista con Gallone su «La Stampa» in cui, presentando il progetto, questi precisa: «L'edizione italiana la giriamo in compartecipazione con la Cines-Pittaluga»⁴⁸. La partecipazione della SASP a *Casta Diva* non viene menzionata nella filmografia del cinema italiano degli anni Trenta di Francesco Savio né in quella di Roberto Chiti ed Enrico Lancia⁴⁹. Ma l'informazione trova riscontro nella pagina pubblicitaria dell'ACI su «Lo Schermo» a cui si è già fatto riferimento. Qui il film è specificatamente presentato come una produzione ACI e SASP.

L'obiettivo che traspare dalla partecipazione della SASP alla realizzazione di *Casta Diva* di rilanciare insieme agli stabilimenti di via Vejo anche l'attività produttiva di quel che è stata la Cines-Pittaluga sembra trovare conferma nel coinvolgimento della SASP in un altro progetto di carattere internazionale che prende corpo all'inizio del 1935. Il film è *Diario di una donna amata* (1936). Di nuovo è realizzata, assieme a quella italiana, anche una versione tedesca, *Tagebuch der Geliebten* (1935), e viene ipotizzata anche la possibilità di girare una versione francese e una inglese⁵⁰. Sia la versione italiana che quella tedesca sono dirette da Hermann Kosterlitz (che proseguirà poi la sua carriera a Hollywood con il nome di Henry Koster). Il film è una coproduzione italo-austriaca. Insieme alla SASP il progetto coinvolge il produttore viennese Eduard Albert Kraus, proprietario della Panta-Film. A fungere da tramite tra la Panta-Film e la SASP

aA

48. G. BOSIO, *A Roma*, «La stampa», 6 novembre 1934.

49. Cfr. F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno 1975, p. 69; R. CHITI, E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I film. Dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma 1993, p. 67.

50. Cfr. Paul Freiwirth – ein neuer Filmverleih, «Das Kino-Journal», n. 1292, 11. Mai 1935.

è presumibilmente Wilhelm Szekely. Del coinvolgimento di quest'ultimo nella produzione di *Diario di una donna amata* troviamo notizia su «Lo Schermo»⁵¹. La sua partecipazione al film viene anche confermata da uno storico del cinema austriaco, Armin Loacker, sulla scorta di un'altra fonte⁵².

Un alto elemento, oltre al coinvolgimento di Szekely, sembra suggerire una linea di continuità tra *Casta Diva* e *Diario di una donna amata*. La realizzazione di quest'ultimo coinvolge anche il produttore ungherese Julius Hajdu, che è al tempo stesso uno dei sindaci dell'ACI. Il suo nome compare nell'atto di costituzione della società. Contemporaneamente Hajdu svolge un ruolo chiave nella società, l'Astra Film, che figura come produttrice di *Diario di una donna amata* assieme alla Panta. L'Astra Film è costituita a Roma alla fine di luglio del 1935 e ne fanno parte, oltre a Hajdu, gli italiani Arturo Collari e Oreste Cariddi Barbieri⁵³. Tutti e due hanno stretti rapporti con il mondo del cinema tedesco. Dalla «Lichtbild-Bühne» apprendiamo che Collari aveva la rappresentanza della pellicola AGFA in Italia⁵⁴, mentre Barbieri è attivo a Berlino all'inizio degli anni Trenta, dove è coinvolto nella produzione delle versioni italiane di alcune commedie tedesche. Collari e Barbieri ricoprono rispettivamente la carica di presidente e di amministratore delegato, ma la società di fatto fa capo a Hajdu. Questi possiede quattro quinti dell'Astra Film e forma insieme a Barbieri e Collari il consiglio di amministrazione.

L'Astra Film è costituita specificatamente con l'obiettivo di sviluppare una più stretta collaborazione tra il cinema italiano e quello tedesco e, in particolare, austriaco. Scrive la *Lichtbild-Bühne* che la nuova società «persegue lo scopo di promuovere fattivamente la collaborazione cinematografica italo-austriaca attraverso la realizzazione di varie coproduzioni»⁵⁵. Insieme a *Diario di una donna amata* viene annunciata la realizzazione di un altro film in collaborazione con Vienna, *Una donna*

51. Cfr. *Notiziario italiano*, «Lo schermo», n. 1, agosto 1935.

52. Cfr. A. LOACKER, *Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938*, in G. KRENN - A. Loacker (a cura di), *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien, Filmarchiv Austria 2002, p. 176.

53. L'atto di costituzione reca la data del 26 luglio 1935 ed è conservato presso l'archivio della Camera di Commercio di Roma.

54. Cfr. *Ufa und Tobis-Cinema in Italien*, «Lichtbild-Bühne», n. 209, 6. September 1935.

55. *Ibidem*.

tra due mondi (1936). Partner della Astra, come per *Diario di una donna amata*, è il produttore austriaco Kraus e anche *Una donna tra due mondi* è girato in doppia versione, italiana e tedesca. Titolo di quella tedesca è *Die weisse Frau des Maharadscha* (1936). Il film è ispirato all'omonimo romanzo dell'inizio degli anni Trenta del tedesco Ludwig von Wohl. Corrado Alvaro scrive la sceneggiatura insieme all'austriaco Georg C. Claren e Goffredo Alessandrini e Arthur Maria Rabenalt dirigono, rispettivamente, la versione italiana e quella tedesca, tutte e due girate negli studi di via Vejo.

La partecipazione della SASP alla realizzazione di *Casta Diva* e del film di coproduzione italo-austriaco *Diario di una donna amata* trova conferma su un altro periodico d'oltre Alpe dell'epoca, la «Internationale Filmschau» di Praga, nel quale si legge: «La Pittaluga ha realizzato nell'ultimo anno *Casta Diva* e gira attualmente a Vienna la coproduzione italo-austriaca [*Diario di una donna amata*]⁵⁶. Dando la notizia, la rivista praghese colloca il coinvolgimento della SASP in questi film in un piano più ampio di rilancio della produzione da parte della società, per realizzare il quale, informa, la SASP avrebbe puntato su una collaborazione stretta con partner internazionali. «La società Pittaluga ha elaborato un ampio programma di produzione», leggiamo sul numero del 20 luglio 1935, «e vuole cercare con l'aiuto di personale artistico straniero di riconquistare le posizioni perdute dal cinema italiano sul mercato mondiale»⁵⁷. *Casta Diva* e *Diario di una donna amata* vengono indicati dalla «Internationale Filmschau» come un primo frutto di questa politica. Verosimilmente la SASP, oltre che in questi film, è coinvolta anche nella realizzazione di *Una donna tra due mondi*, che è annunciato insieme a *Diario di una donna amata* tra i film che la SASP avrebbe distribuito nella stagione 1935-1936⁵⁸. Non sarà poi la SASP a distribuire i film, ma la nuova società, l'ENIC, che avrebbe preso il posto alla fine del 1935, rilevando l'organizzazione di noleggio e il circuito di sale della SASP, la quale viene liquidata. Osserviamo che l'ENIC figura anche come distributore di *Casta Diva*. Presumibilmente l'ENIC eredita questi progetti

56. *Ausländische Filmschaffende in der italienischen Produktion*, «Internationale Filmschau», n. 13-14, 20. Juli 1937.

57. *Ibidem*.

58. Cfr. C. SCH., *Meldungen aus Italien*, «Lichtbild-Bühne», n. 119, 22. Mai 1935.

dalla SASP e il fatto che tutti e tre i film vengano distribuiti dall'ENIC sembra rappresentare un ulteriore indizio del fatto che originariamente i progetti coinvolgessero la SASP.

Contemporaneamente il nome della SASP compare sulla stampa anche in relazione a un altro progetto con carattere internazionale. All'inizio del 1935 è data notizia sul «Film-Kurier» che il regista viennese Karl Hartl avrebbe girato un film in Italia⁵⁹. Il progetto appare riconducibile alla contemporanea attività in Italia dei produttori Pressburger e Rabinovitch, per i quali Hartl gira due film tra la fine del 1933 e l'estate del 1934, *Ihre Durchlaut, die Verkäuferin* (1933) e *So endete eine Liebe* (1934). Non è noto altro sul progetto, se non che, secondo il modello di *Casta Diva*, e come i successivi *Diario di una donna amata* e *Una donna tra due mondi*, il film avrebbe dovuto essere realizzato in doppia versione, italiana e tedesca⁶⁰. Qualche mese dopo viene annunciata anche la collaborazione tra la SASP e una nuova società di produzione, la Colombo Film. Quest'ultima è costituita a Roma nell'ottobre del 1935 ed è palese la linea di continuità con l'ACI. A fondare la Colombo Film sono infatti Gallone e il produttore austriaco Pressburger, che ricoprono rispettivamente le cariche di presidente e di amministratore delegato⁶¹. Secondo la stampa la Colombo Film avrebbe avuto a disposizione considerevoli mezzi e il progetto gode dell'avvallo di Freddi. Questi lo avrebbe appoggiato fortemente. «Freddi ha avuto vari incontri con personalità cinematografiche straniere», riporta la «Lichtbild-Bühne» il 15 ottobre 1935, mettendo la notizia in rapporto con la fondazione della Colombo Film⁶². E il «Film-Kurier» annota: «Vi è grande interesse da parte del Ministero per la Stampa e la Propaganda nei confronti della nuova società, la cui costituzione è stata fortemente sostenuta»⁶³.

La Colombo Film annuncia un ambizioso programma di produzione che in parte avrebbe dovuto proseguire quello

59. Cfr. *Quello che si prepara negli Studios*, «Cinegiornale», n. 2, 15 gennaio 1935.

60. Cfr. Bs., *Cines-Ateliers in neuem Besitz*, «Film-Kurier», n. 41, 18. Februar 1935.

61. Traiamo l'informazione dal verbale dell'assemblea della società del 23 novembre 1935. Copia del verbale è conservata presso l'archivio della Camera di Commercio di Roma.

62. *Italienische Filmgründung*, «Lichtbild-Bühne», n. 242, 15. Oktober 1935.

63. Bs., *Neugründung in Rom*, «Film-Kurier», n. 255, 31. Oktober 1935.

dell'ACI e che include anche il film di Trenker *Condottieri* e la produzione internazionale su Cristoforo Colombo. Osserviamo per inciso che quest'ultimo progetto potrebbe essere all'origine del nome della società. Annunciando la costituzione della Colombo Film la stampa sottolinea l'accordo di collaborazione che la società stringe con la SASP. L'accordo avrebbe riguardato la realizzazione di cinque film dei quali la SASP avrebbe curato la distribuzione in Italia⁶⁴. Primo progetto che la Colombo Film mette in cantiere è una trasposizione della commedia di Pirandello *Ma non è una cosa seria* (1936). Il film viene girato negli studi di via Vejo all'inizio del 1936. Ne è protagonista De Sica e la regia è di Camerini. Lo stesso Camerini girerà successivamente un remake tedesco, *Der Mann, der nicht nein sagen kann* (1937). Tra i progetti della Colombo Film figura anche un film per la regia di Gustav Máchaty. Il regista ceco è uno dei nomi di maggiore spicco del cinema internazionale intorno alla metà degli anni Trenta, dopo il successo che riscuote con *Extase* (1933) che, presentato nell'estate del 1934 alla mostra veneziana del cinema, suscita grande sensazione. Del progetto della Colombo Film di ingaggiare il regista informa la «Internationale Filmschau». «Il programma di produzione riporta Gustav Máchaty come regista di un film», riferisce il periodico⁶⁵. E la notizia trova conferma su «Cinegiornale» che informa che del film sarebbe stata girata probabilmente, oltre a quella italiana, anche una versione inglese⁶⁶. Il progetto potrebbe essere all'origine del film che Máchaty gira in Italia all'inizio del 1936, *Ballerine* (1936). Lo produce l'Anonima Film Internazionali, ma il regista non porterà a termine il film, che poi risulterà un fiasco⁶⁷.

Oltre la Cines

Non passa quasi un anno da quando prende avvio con *Casta Diva* il rilancio degli studi di via Vejo, che un incendio li danneggia gravemente. È il 26 settembre 1935 e tra i film in lavorazione c'è anche *La gondola delle chimere* (1936). È un

64. Cfr. *Vor neuen Filmgründungen in Italien?*, «Film-Kurier», n. 240, 14. Oktober 1935.

65. *Pressburger produziert in Rom*, «Internationale Filmschau», n. 20, 9. November 1935.

66. Cfr. *Fanny, ballerina della Scala*, «Cinegiornale», n. 18, 1 dicembre 1935.

67. Cfr. F. BONO, *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*, Sette Città, Viterbo 2003, pp. 123-141.

altro dei vari progetti a carattere internazionale che, sul modello di *Casta Diva*, vedono la luce nei teatri di via Vejo nel corso del 1935. Il film è una coproduzione franco-italiana per la regia di Genina. È ispirato a un romanzo di Maurice Dekobra, uno scrittore francese che gode di notevole fama tra gli anni Venti e Trenta e anche gli interpreti principali sono francesi, con il ruolo protagonista che è affidato a Marcelle Chantal. Come *Casta Diva*, *La gondola delle chimere* incarna esemplarmente il progetto che Freddi persegue di fare degli studi di via Vejo un centro di produzione internazionale.

L'incendio non segna la fine dell'attività degli stabilimenti di via Vejo, che continueranno a funzionare per altri due anni, fino all'inizio di autunno del 1937, ma l'evento sembra segnare simbolicamente la conclusione della lunga e gloriosa storia della Cines; una fine che sembra già essere scritta nel momento in cui se ne progetta e intraprende il rilancio. È come se l'operazione prevedesse una scadenza. È significativo un articolo che appare su «La Stampa» alla fine di dicembre del 1934. Riferendo del progetto di *Casta Diva* il quotidiano torinese osserva a proposito del futuro degli studi di via Vejo: «Corrono varie voci sul destino della Cines», e cautelandosi appena con un «si dice», dà notizia che gli stabilimenti saranno presto demoliti, «fra uno o due anni al massimo», aggiungendo: «per essere subito ricostruiti secondo gli ultimi dettami della tecnica moderna nei dintorni di Roma»⁶⁸. Sono poche righe ma sembrano già delineare un preciso disegno che condurrà di lì a un paio di anni alla costruzione di Cinecittà. E pongono la domanda se il progetto di rilancio degli studi di via Vejo e, più in generale, del cinema italiano che prende corpo con *Casta Diva* prevedesse già la necessità che la vecchia Cines morisse, per rinascere in altra forma e più grande. La domanda rimane aperta e chiude provvisoriamente questa indagine sull'ultimo capitolo della storia della Cines degli anni Trenta.

aA

39

68. G. Bosto, *Nei cantieri romani*, «La Stampa», cit., p. 6.