



Facoltà di Scienze Politiche

Relazioni internazionali

Tesi di Laurea in  
Storia dello sviluppo economico e sociale

“Analisi di un’impresa cinematografica: la Reiac srl”

Relatore:  
Professore Fortunato Minniti

Correlatore:  
Dottore Maurizio Zinni

Candidato:  
Gabriele Contenti  
Matricola: 256795

Anno Accademico 2009/2010

## **Indice**

<b><u>Introduzione</u></b>	p.4
<b><u>Premesse</u></b>	p.7
<b><u>Capitolo I:</u></b>	
“Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici”	p.15
<b><u>Capitolo II:</u></b>	
“Le difficoltà dell’autoproduzione”	p.22
<b><u>Capitolo III:</u></b>	
“Il cinema industriale e la pubblicità”	p.31
<b><u>Capitolo IV:</u></b>	
“Luci ed ombre tra la Società e l’azienda Rai”	p.38
<b><u>Capitolo V:</u></b>	
“Analisi economico-cinematografica dei primi anni di attività”	p.45
<b><u>Conclusioni</u></b>	p.53
<b><u>Appendici</u></b>	p.56
-N.1 Intervista ad Ansano Giannarelli	p.57

<b>-N.2 Intervista a Marina Piperno</b>	p.76
<b>-N.3 Produzioni Reiac Srl dal 1964 al 1981</b>	p.78
<b>-N.4 Lettera di presentazione della società</b>	p.83
<b>-N.5 Piano di lavorazione "Non ho tempo"</b>	p.85
<b><u>Fonti</u></b>	p.91

# Introduzione

*"..riteniamo superfluo  
sottolineare l'importanza del cinema e della televisione  
in questa nostra civiltà delle immagini.."*

Incipit delle lettere di presentazione della Reiac srl

Il cinema, sia sotto il profilo artistico che economico, ha assunto all'interno della nostra società un'importanza sempre maggiore, generando una struttura costruita intorno ad esso che, forse costretto anche dalla stessa etimologia<sup>1</sup>, si è rivelata in continuo movimento.

La progressiva attenzione che anche il mondo politico ed industriale hanno cominciato a dedicare a quella che viene definita la *settima arte* e giudicata la più fruibile al pubblico, ha determinato, più di ogni altra disciplina culturale, la formazione di un sistema economico dedito ormai più alla ricerca dell'utile che alla promozione culturale.

Anche per questo il cinema e la sua diffusione sono stati oggetto di leggi speciali, di forti censure, di trasformazione in mezzo di propaganda e di una serie di restrizioni che non hanno dispensato gli stessi operatori del settore.

La ricerca di una maggiore autonomia, dopo la fine del regime autarchico e l'immissione delle produzioni straniere nel sistema cinematografico italiano, alla conclusione del secondo conflitto mondiale, spinse numerosi cineasti alla creazione di case di produzione e realizzazione cinematografica.

Un fenomeno limitatamente indagato, se non nelle sue espressioni di maggior successo<sup>2</sup>, ma che ha avuto una discreta rilevanza economica, soprattutto in Italia, e che ha dato modo a numerosi artisti di esprimersi liberamente e di riprendere la realtà senza sottostare necessariamente alle logiche del profitto.

Tra queste la Reiac srl, una società di realizzazione e produzione cinematografica, fondata a Roma nel 1962.

La Reiac infatti, anche se non riuscì nel tempo ad affermarsi tra le grandi case produttrici, né ad affermare le proprie opere ed i *propri* registi in quello che Marco

---

<sup>1</sup> Το κίνημα: movimento.

<sup>2</sup> Per le case di produzione come la "Cines" o la "Titanus" sono state scritte alcune monografie.

Bertozzi definisce nell'introduzione del suo testo<sup>3</sup> "Grande cinema", realizzò numerosi cortometraggi e lungometraggi che raccontarono con spirito critico quanto accadeva in quegli anni.

Le opere realizzate vennero infatti dedicate alla classe operaia, ai percorsi di autodeterminazione dei paesi ancora colonizzati negli anni Sessanta, alle mobilitazioni studentesche, alla riscoperta e alla valorizzazione di personaggi ed episodi considerati determinanti per l'avanzamento del genere umano.

L'impegno sociale e la produzione di quello che venne definito "cinema militante" inseriti all'interno di una stagione che vide la predominanza del cinema statunitense nella distribuzione nazionale, uniti alla scelta di una donna, la prima in Italia, come produttrice della società rendono già sufficientemente comprensibili gli ostacoli che la Reiac si trovò ad affrontare. E che si sommarono ad una situazione di dilagante corruzione all'interno del settore della distribuzione dei film ed alla progressiva invasione della politica nella gestione della televisione.

Lo studio dell'andamento economico e produttivo della società, dei risultati raggiunti rilevati nei documenti della società, conservati nell'archivio cartaceo di Pomezia e nella Fondazione dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, nei bilanci e nelle testimonianze dei protagonisti di quelle vicende, consentono di comprendere quale sia stato il continuo e meticoloso lavoro di sperimentazione e insieme di ricerca dell'affermazione.

La ricerca si concentra sui tre settori produttivi su cui la Reiac investì, prescindendo quindi dal racconto puramente cronologico, ma mostrando l'evoluzione della società attraverso le connessioni dei propri lavori.

Vengono analizzati infine i risultati di bilancio dal 1963, anno della costituzione, al 1968, anno nel quale la Reiac ottenne la massima visibilità grazie alla partecipazione di un proprio lungometraggio al Festival del Cinema di Venezia.

La tesi non prende in considerazione la creazione artistica, già analizzata in due precedenti tesi di laurea: la prima, "Il cinema di Ansano Giannarelli" del dott. Giovanni Ganino, venne discussa nel 1997 presso il DAMS dell'Università di Bologna. La seconda dal titolo "La storia e il cinema: il caso della Reiac Film", del 2006, venne discussa da Luca Terravecchia presso la Facoltà di Scienze della formazione di Genova, seguito dalla professoressa Anita Ginella Capini.

---

<sup>3</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio editori, Venezia, 2008.

La prima si concentra esclusivamente sulla figura e sulle opere realizzate da uno dei protagonisti e fondatori di questa società di produzioni, tracciando un quadro della sua formazione artistica che inizia dall'apprendistato cinematografico e si sviluppa analizzando sia i suoi cortometraggi, riguardanti la Resistenza Partigiana, le discriminazioni che colpiscono gli ebrei in Italia durante la seconda Guerra Mondiale, le lotte anticolonizzatrici delle popolazioni africane ed il cinema industriale, sia i lungometraggi, analizzando separatamente quelli destinati al cinema da quelli realizzati per la RAI.

La seconda tesi realizza invece un quadro cronologico più particolareggiato della consistente produzione della Reiac, inserendo le schede dettagliate dei film ma tralasciandone l'aspetto economico, e si concentra sulle tre figure fondamentali della Reiac<sup>4</sup>, anche se non le uniche, riportando la loro formazione culturale e le loro attività successive alla chiusura della società.

Il tentativo ultimo di questo lavoro è quindi quello di studiare come la società sia riuscita a operare salvando la sua indipendenza e seguendo l'andamento produttivo dal punto di vista degli equilibri di bilancio. Un risultato che fino al momento della nascita della Reiac nessun'altra casa di produzione indipendente era riuscita ad ottenere: il testo di Simone Venturini, "Galatea spa"<sup>5</sup>, descrive infatti l'esperienza di una casa di produzione cinematografica nata nel 1952 e costretta a chiudere nel 1965 dopo esser stata negli ultimi anni sotto un regime di amministrazione controllata. Questo libro, determinante per l'elaborazione del lavoro che segue, restituisce un quadro chiaro del mondo della produzione cinematografica negli anni immediatamente precedenti alla nascita della Reiac, presentandone le complessità gestionali e le difficoltà nell'intraprendere percorsi autonomi.

Per la realizzazione di questo lavoro di tesi ringrazio Ansano Giannarelli e Marina Piperno per la loro collaborazione e disponibilità ad ogni chiarimento, la cortesia di Letizia Cortini, di Opali e di tutti i lavoratori e le lavoratrici dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, sperando che il loro prezioso lavoro venga continuamente incoraggiato e non sottoposto a drastiche riduzioni di finanziamenti pubblici.

---

<sup>4</sup> A. Giannarelli, M. Piperno e L. Faccini.

<sup>5</sup> Simone Venturini, *Galatea S.P.A. (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografici*. Pubblicazione realizzata con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento dello Spettacolo. Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2001.

## Premesse

L'impatto devastante del secondo conflitto mondiale causò all'Italia, e non solo, la perdita di beni materiali ed immateriali; mentre per i primi la convergenza degli investimenti nazionali e delle sovvenzioni esterne unite al desiderio di ricostruzione della popolazione consentì di ottenere risultati sin dalla seconda metà degli anni '50, per i secondi fu costretta, in misura maggiore rispetto ad altri stati coinvolti nella Guerra, al recupero di un'identità nazionale politica e culturale fino a quel momento divisa sia a livello regionale sia rispetto al tessuto, urbano o rurale, di appartenenza.

Oltre alle difficoltà dovute alle differenti tradizioni storiche e di sviluppo, presenti sin dall'Unità, la condivisione di un sentimento e di un'*anima* comune neanche durante il fascismo, totalitario e totalizzante, si riuscì fino in fondo a conseguire e diffondere. Ancor meno si riuscì a promuovere una politica culturale pubblica e comune, strumento fondamentale per la formazione di uno stato.

Durante tutto il periodo della dittatura infatti, le industrie culturali rimasero in prevalenza nelle mani dei privati. Su tutti l'EIAR<sup>6</sup>, che nonostante fosse stato rilevato dall'Istituto per la Ricostruzione Industriale, rimase strettamente legato agli interessi industriali privati dato il cospicuo contributo economico che gli stessi, dalla Edison alla Marelli, elargivano per la pubblicità all'ente nazionale<sup>7</sup>.

Così come Cinecittà<sup>8</sup>, gestita sì dal Ministero per la Cultura Popolare e inaugurata da Mussolini e Freddi<sup>9</sup>, ma legata ad un meccanismo di produzione e distribuzione gestito da privati<sup>10</sup> e ad un regime generale di autarchia, che andava ad arricchire soltanto le tasche di pochi. Per tutti gli anni'20 infatti, al di là dell'utilizzo propagandistico che venne fatto dell'Istituto Luce e dei cinegiornali da esso proposti, la produzione culturale, e soprattutto quella cinematografica, fu esclusivamente competenza di imprenditori privati, non esclusivamente nazionali, i quali non riuscirono mai a garantire una produzione numericamente adeguata

---

<sup>6</sup> L'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche fu, durante il regime di Mussolini, titolare esclusivo delle trasmissioni radiofoniche sul territorio nazionale. Svolse la propria attività di editore e operatore radiofonico in regime di monopolio.

<sup>7</sup> David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*. Il Mulino, Bologna, 2000 p. 99

<sup>8</sup> Inaugurata nel 1937, dopo la distruzione degli studi Cines nel 1935.

<sup>9</sup> Nel 1934 fu nominato a capo della Direzione Generale della Cinematografia, organismo di controllo fascista sul cinema.

<sup>10</sup> Lorenzo Quaglietti, *Storia economico.politica del cinema italiano 1945-1980*. Editori riuniti, Roma. 1980, p. 29

consentendo agli esercenti delle sale cinematografiche la ricerca di film stranieri, in particolar modo americani e tedeschi<sup>11</sup>.

Le scelte successive alla ratifica dell'Asse Roma-Berlino del 1936, contribuirono poi all'allontanamento di numerosi intellettuali che fino a quel momento avevano influito nelle scelte politiche del governo e che iniziarono a collaborare con alcune industrie culturali private, sia nell'editoria che nella cinematografia, svincolandosi dalla politica.

La conclusione della guerra e la fine del fascismo non ridimensionarono il ruolo che i mezzi di comunicazione culturale avevano assunto tra il 1940 ed il 1945; l'elemento propagandistico che risultò determinante durante gli ultimi anni del governo Mussolini, a causa soprattutto dell'impopolare alleanza con la Germania nazista e dell'ingresso in guerra, restò fattore indiscutibile sia per la competizione elettorale del 1946, sia per la ricostruzione e la legittimazione del nuovo assetto politico istituzionale che l'assemblea costituente ebbe l'incarico di impostare.

Alla promozione mediatica per le elezioni politiche nazionali, si aggiunse l'ingerenza internazionale ed il profilarsi della divisione in due blocchi politico-economici che di pari passo con la promessa di finanziamenti e la minaccia militare, fecero della propaganda campo determinante per la propria affermazione.

Il nuovo sistema internazionale nel quale il governo italiano scelse di entrare non contribuì di molto alla sostituzione dei lavoratori e dei proprietari dei maggiori organi d'informazione: numerosi personaggi che durante il fascismo si erano occupati di questo, videro assegnarsi nuovamente i loro incarichi e allo stesso tempo i proprietari delle maggiori testate radiofoniche e giornalistiche ebbero ampio spazio nel mercato nazionale, con l'unica differenza di dover dividere pubblico e profitti con gli organi d'informazione di sinistra.

Tra le novità che segnarono la società ed il mondo culturale italiano in quegli anni ci fu l'avvento della televisione, la quale, pur essendo stata già presentata nel 1932 alla quarta "Mostra della Radio"<sup>12</sup>, si affermò sul mercato solo nel secondo dopoguerra.

La gestione della televisione venne affidata alla Radio Audizione Italiana, nome con il quale venne ribattezzata l'EIAR il 26 ottobre 1944, dopo la liberazione di Roma; la RAI, che inizialmente non trasmetteva su tutto il territorio nazionale, fu

---

<sup>11</sup> David Forgacs, Ivi pp. 102-105

<sup>12</sup> Il primo ad impiegarla per un uso ludico e propagandistico sarà il regime nazista a subito dopo l'avvento al potere nel 1933; in Italia gli impresari cominciarono sin dalla metà degli anni venti ad interessarsene e nel 1929 iniziarono le prime ricerche industriali a Milano. Francesca Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*. Carocci, Roma, 2004.



per pochi mesi gestita da redazioni locali poi, nel 1946 venne completamente centralizzata e affidata a numerosi collaboratori del regime fascista che in passato avevano lavorato nell'organo radiofonico di informazione e propaganda. Le numerose riabilitazioni determinarono accese proteste di piazza<sup>13</sup>.

L'azienda nazionale venne affidata al controllo del Ministero delle Comunicazioni, poi diventato "delle Poste e Telecomunicazioni", coadiuvato da un apposito organo di vigilanza composto da membri parlamentari in proporzione alla loro rappresentanza elettorale; una gestione che durò fino al 26 gennaio del 1952 quando un decreto del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi sancì la concessione del monopolio delle trasmissioni televisive alla RAI. L'accordo aveva valenza ventennale.

Il decreto rappresentò di fatto una perdita di potere da parte del Parlamento sulla direzione della Rai e stabilì che sei dei sedici membri del consiglio di amministrazione dell'azienda venissero scelti dalla maggioranza parlamentare determinando in questo modo un rapporto diretto con il principale partito di governo<sup>14</sup>.

Il 10 aprile 1954, in seguito all'avvio delle trasmissioni televisive regolari, la Radio Audizioni Italiane si trasformò definitivamente in Radiotelevisione Italiana.

Ciò che più ha stupito nella gestione di questa azienda pubblica, e che forse ancora oggi può lasciare basiti, al di là delle nomine ad hoc o delle agevolazioni di carriera, è stato l'utilizzo della censura politica applicato con regolarità sin dai primi anni sia ai programmi culturali che a quelli d'informazione, derivante dal modo con il quale veniva amministrato il cinema, l'altro grande mezzo di produzione culturale di massa, *grande fratello* della televisione.

Di tradizione ben più lontana, l'attenzione per la salvaguardia e la rivitalizzazione del cinema nazionale, a seguito del secondo conflitto mondiale, fu questione prioritaria dall'immediato dopoguerra; come ci racconta Lorenzo Quaglietti infatti, fu preoccupazione del Partito Comunista Italiano, del Partito Socialista, del Partito d'Azione e del Movimento dei Cattolici Comunisti, elaborare una strategia che prevedesse anche il reinserimento della concorrenza internazionale<sup>15</sup> nel mercato italiano dopo che il regime fascista l'aveva estromessa. L'importanza che ad esso venne assegnata sin da subito è comprensibile anche alla

---

<sup>13</sup> David Forgacs. Op. cit. , p.169.

<sup>14</sup>La DC, che nelle elezioni del 1948 ottenne il 48% dei voti, mantenne un trend elettorale, alle elezioni politiche, intorno al 40% fino agli anni '80, che le consentì di avere un controllo totale sulle programmazioni e decisioni della RAI, almeno sino all'inizio del percorso di lottizzazione che investì l'azienda nel 1975.

<sup>15</sup> Soprattutto statunitense. Nel 1946 su una percentuale dei film d'importazione del 73 % , il 63% veniva prodotto in America del Nord. Cfr.L.Quaglietti. Op. cit., tabella p.245.

luce di alcuni dati sempre pubblicati da Quaglietti: nel 1938 su una popolazione complessiva di circa 44 milioni di italiani, vengono registrati in un anno circa 344 milioni di spettatori di cinema, il che prevede una partecipazione agli spettacoli, per persona, di circa 20 volte in un anno.<sup>16</sup>

Ovviamente anche l'attenzione del governo si concentrò sulla cinematografia che già nell'aprile del 1945 videro il liberale Libonati, sottosegretario per la Stampa, lo Spettacolo ed il Turismo del governo Parri, proporre al capo della commissione alleata sul cinema, l'inglese Stewart Brown, una legge che sarebbe stata "*oltremodo liberista e favorevole all'industria cinematografica italiana*" dopo che le indicazioni americane ed inglesi miravano alla cancellazione di tutto quello che era stato il cinema fascista, compreso l'edificio di Cinecittà e rivendicavano un loro reinserimento nel mercato cinematografico, dal quale erano stati esclusi a causa del decreto legge firmato da Freddi nel 1938 che prevedeva il monopolio sull'acquisto, la produzione e la distribuzione, sia in Italia che nelle colonie, di tutti i film provenienti dall'estero<sup>17</sup>.

La sottomissione alle indicazioni provenienti dai settori produttivi<sup>18</sup> e governativi statunitensi, non riguardanti esclusivamente il cinema, portarono alla promulgazione della legge n. 379, del maggio 1947, promossa dal sottosegretario Cappa, dopo che ormai l'unità antifascista in Italia era tramontata; la legge scontò inoltre la difficoltà di metter d'accordo le richieste contrastanti degli organi rappresentanti la cinematografia nazionale e cioè l'ANICA<sup>19</sup> e le delegazioni dei gestori del cinema.

La prima più strutturata e propensa ad un'incentivazione del cinema nazionale, mentre i secondi, coscienti del gradimento suscitato nel pubblico dal cinema straniero, auspicavano un'apertura totale delle "frontiere cinematografiche", che effettivamente si realizzò. Questo cambiamento determinò in primo luogo un afflusso di film Hollywoodiani, suscitando un'immediata diffusione del *way of life* statunitense, anche tra coloro che poi alle urne si esprimevano per i partiti di sinistra. In secondo luogo nei cinema nazionali, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, la percentuale di film proiettati fu costantemente (fino ai giorni nostri) a vantaggio dei di film prodotti negli Stati Uniti.

---

<sup>16</sup> Stima che può essere dedotta dall'esclusione di bambini troppo piccoli ed anziani, che non prevede tra gli spettacoli i "cinegiornali" e che deve tener conto del fatto che in quell'anno, in Italia, erano presenti solo 4000 cinema circa.

<sup>17</sup> L.Quaglietti. Op. cit., p.37-39.

<sup>18</sup>Fox, Paramount,Universal.

<sup>19</sup> Associazione nazionale industriali del cinema e affini.

A seguito delle discussioni parlamentari, venne varato un decreto che confermava la "programmazione obbligatoria" e cioè l'imposizione per le sale cinematografiche di proiettare film di produzione italiana per 20 giorni a trimestre, diminuiva dal 12% al 10% il rimborso dei diritti erariali per i film nazionali, riuscendo in questo modo a mediare tra le parti in causa, ma soprattutto legava definitivamente la cinematografia nazionale al governo, definendola "alle dirette dipendenze della presidenza del Consiglio dei Ministri" tramite un Ufficio che avrebbe stabilito le quote da erogare alle produzioni nazionali, la loro nazionalità e l'*eventuale* censura.

Giulio Andreotti, sottosegretario per lo Spettacolo dal 1947 al 1953, si rivelò il vero regista di quella che sarebbe stata la produzione culturale cinematografica e televisiva degli anni successivi; è a lui infatti che si deve la nuova legge sul cinema del 1949<sup>20</sup> in risposta alle mobilitazioni dei lavoratori dello spettacolo.

La loro protesta si dirigeva verso la richiesta di misure protezionistiche nei confronti del cinema straniero, cosicché per evitare tensioni con l'imprenditoria statunitense, la Direzione Generale dello Spettacolo (nata nel 1948 alle dipendenze del Consiglio dei Ministri), decise per l'istituzione di un sussidio alla cinematografia nazionale attraverso l'erogazione dei premi per i "film di qualità", vincolando inesorabilmente la produzione alle clausole che regolavano questi fondi.

Con il ripristino della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la BNL<sup>21</sup>, Andreotti riuscì ad elaborare una forma di controllo e censura meno esplicita dei diktat che fino a quel momento avevano limitato la produzione cinematografica nazionale, ma molto più micidiali poiché tagliavano i fondi ai film che non ne risultavano degni in base a criteri completamente discrezionali stabiliti da due commissioni, nominate annualmente dal Presidente del Consiglio, una per i lungometraggi ed una per i cortometraggi, legando in maniera ancora più inestricabile la produzione alla politica. Ovviamente la censura classica non scomparve, ma assunse una forma più velata: il disegno di legge sulla cinematografia presentato alla camera nel 1956 prevedeva ancora il divieto per gli spettacoli contrari al "buon costume", *all'ordine pubblico e che offendevano la*

---

<sup>20</sup> Rispetto alla legge del 1947 non troviamo particolari novità, fatta eccezione dell'abolizione dell'art. 1 che prevedeva "la libertà di produzione cinematografica", poiché giudicato ridondante a Costituzione approvata. Cfr. L. Quaglietti. Ivi.

<sup>21</sup> Nel 1920, per il recupero delle somme anticipate dallo Stato, la riscossione dei diritti di sfruttamento, sia nazionali che esteri, viene affidata alla Società Italiana Autori ed Editori (S.I.A.E.) e per dare un più adeguato sviluppo al credito cinematografico, viene stabilito con Decreto Reale che possa essere costituita una Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro S.A.C.C. - B.N.L., per la concessione diretta di mutui, ad interessi di particolare favore, per la produzione di pellicole cinematografiche; successivamente, nel 1935, con il r. d. l. n. 2504 venne costituita presso la B.N.L. la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico.

*Nazione, le pubbliche autorità ed il sentimento religioso*<sup>22</sup>.

Alle limitate possibilità che questo tipo di politica lasciava all'industria cinematografica va aggiunta anche la questione dei "borderò"<sup>23</sup>, che suscitò numerose proteste tra gli esordienti produttori cinematografici<sup>24</sup>, poiché eludeva quel minimo di garanzia offerta dal provvedimento riguardante la "programmazione obbligatoria".

Numerosi proprietari di cinema infatti, garantiti dalla mancanza di controlli, registravano negli elenchi di programmazione alcune proiezioni (di film o documentari italiani) che sostituivano con la pubblicità; in questo modo il gestore otteneva degli sgravi fiscali per l'annunciata programmazione di film italiani e ad essa sommava gli introiti derivanti dalle imprese delle quali proiettava la pubblicità. E' sempre Quaglietti, a raccontarci di un caso giudiziario del 1951 nel quale vennero indagati i direttori di alcune sale cinematografiche romane imputati di falso in borderò; la sentenza però assolse gli imputati con la giustificazione che tale reato poteva essere contestato solo in riferimento alle cifre degli incassi o al numero dei biglietti venduti e non al titolo del film in programmazione<sup>25</sup>.

E' quindi questo il contesto nel quale l'industria cinematografica si preparava al boom economico che investì l'Italia tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60; un settore che scontò, a differenza di altri, la mancata incentivazione artistica e produttiva, nonostante un'offerta sempre maggiore e una richiesta di pubblico che almeno fino al 1955 aumentò vertiginosamente. I dati ci raccontano infatti che in quell'anno andavano al cinema ogni giorno, in media, 2.250.000 spettatori, tanti quanti saranno contati nel 1961; ancora nel 1957, nonostante l'introduzione e la diffusione della televisione in Italia dal 3 gennaio del 1954<sup>26</sup>, il 60% dei giovani andava al cinema una volta alla settimana nel 1957.

L'affluenza nei cinema cominciò a calare, in termini assoluti, solo nel 1960, quando la televisione risultò essere in possesso del 20% degli italiani<sup>27</sup> e la politica commerciale degli esercenti portò per reazione ad un innalzamento spropositato del prezzo dei biglietti, che di fatto determinò un allontanamento ancora maggiore degli

---

<sup>22</sup> Cfr. disegno di legge n.2306 presentato alla Camera il 14 giugno 1956, estremamente simile alla legislazione cinematografica del ventennio.

<sup>23</sup> Bilancio giornaliero degli incassi e delle spese compilato dall'amministratore di una compagnia teatrale; nelle sale cinematografiche, nota relativa alla programmazione e all'incasso giornaliero.

<sup>24</sup> Cfr. appendice n.1 a pag.57. Giannarelli racconta in questa intervista che negli anni '60 venne redatto un libro bianco che denunciava i proprietari dei cinema, i quali sistematicamente utilizzavano questa pratica.

<sup>25</sup> L.Quaglietti. Op. cit., p. 133.

<sup>26</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni '50 e '60*. Donzelli Editore, Roma, 1996, pp.143-144.

<sup>27</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Vol.2 Dal "miracolo economico" agli anni '80*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1989. Schema n.9 a pag 584, che descrive la diffusione di alcuni beni di consumo durevoli.

spettatori, nonostante la fase espansiva che l'economia respirava in quegli anni riducendo il carattere massivo del cinema.

Ciò non significò una mancanza improvvisa di interesse per la cinematografia, bensì la ricerca di soluzioni alternative, meno costose, che concedessero anche la possibilità di visionare lungometraggi, ma soprattutto i cortometraggi, esclusi dalle programmazioni delle sale ufficiali.

Vennero quindi fondati i circoli del cinema, laici e cattolici, attivi sin dalla fine della seconda Guerra Mondiale<sup>28</sup>, che assunsero un'importanza consistente negli anni '60, quando il movimento sindacale ed i primi collettivi studenteschi, cominciarono a dotarsi di spazi altri utili alla promozione del proprio patrimonio di conoscenze e alla riflessione politica e *controculturale* (sono questi gli anni nei quali va diffondendosi il famoso-temuto "dibattito", momento di riflessione e confronto, successivo alla visione dei film).

Tra le riforme attuate in questi anni risulta importante ricordare, ai fini del lavoro che segue, l'istituzione, nel 1959, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, assegnato al democristiano Tupini, dopo che non ebbe esito positivo il disegno di legge presentato nell'agosto del 1958 che prevedeva il trasferimento della direzione generale dello spettacolo al Ministero della Pubblica Istruzione.

Il neo ministro, nonostante l'appello di numerosi registi ad una gestione meno clientelare ed ideologica dei fondi per il cinema, verrà continuamente influenzato dalle proteste e dalle direttive del clero, anche rispetto alla censura.

Risulta quindi questo il contesto dal quale scaturiscono le nuove culture degli anni '50-'60, alle quali fa da precursore, soprattutto nel cinema, la corrente neorealistica, che si farà carico di denunciare l'importanza di raccontare quanto più realisticamente<sup>29</sup> ciò che la quotidianità proponeva, attraverso una descrizione corale delle vicende non più attenta alle gesta dei singoli personaggi; una narrazione che si fa portavoce della disperazione degli ultimi della nostra società a fronte proprio dell'impossibilità di essere ascoltati.

Un fenomeno che effettivamente fu il primo catalogabile come "di massa" all'interno della storia cinematografica, che suscitò entusiasmo e seguito sia nella critica che nel pubblico a livello internazionale, ma che, proprio per la sua natura, non riuscì mai ad assumere anche una rilevanza economica.

Un modo di raccontare che segnò la propria innovazione ed autonomia rispetto alle rappresentazioni fantasiose e obbligate che avevano proposto sia la

---

<sup>28</sup> Nel 1947 nasce la Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC).

<sup>29</sup> Sia rispetto ai contenuti che rispetto alle scenografie e ai testi.

cinematografia del regime fascista, sia quella dei film per adolescenti o d'importazione del dopoguerra e che spinse, costretti appunto dal forte controllo culturale, alla ricerca di una maggiore autonomia ed indipendenza.

Un insegnamento che resterà nelle coscienze di numerosi registi futuri.

# Capitolo 1

## REalizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici

Il diario di Ansano Giannarelli alla data del 24 novembre 1962<sup>30</sup> registra il nome di un'impresa che sarebbe durata, al di là della sua partecipazione personale fino al 2002.

Dopo alcune riunioni preventive svoltesi a Roma appunto verso la fine del 1962, nasce, in un regime di completo autofinanziamento<sup>31</sup> e con un capitale iniziale di 600.000 lire diviso in tre quote tra i primi 4 soci componenti, la S.r.l.<sup>32</sup> Reiac Film.

La nascita della società, "REalizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici", registrata alla Camera di Commercio il 5 dicembre la si deve, come racconta il regista Giannarelli<sup>33</sup>, anche un po' al caso.

La proposta infatti di creare un'impresa che si sarebbe occupata quasi esclusivamente di montaggio arrivò da parte di due operatori della Rai, conoscenti dei registi Giannarelli e di Pietro Nelli<sup>34</sup>, su invito appunto dell'emittente nazionale che aveva bisogno di una struttura alla quale appaltare una serie di servizi. Quest'esperienza però non andò a buon fine.

Amareggiati dall'atteggiamento riservato ai registi di nuova generazione ed alle loro proposte, Giannarelli e Nelli sentirono l'esigenza di rinunciare a quelle produzioni che fino a quel momento li avevano occupati senza mai lasciargli completa libertà; l'elenco della produzione di Giannarelli precedente al 1962, manca di numerose opere che egli decise di non firmare a causa dell'eccessiva intromissione da parte delle produzioni.

Alla scelta di creare una propria impresa contribuì inoltre, come lo stesso intervistato ammette, la collaborazione con Cesare Zavattini<sup>35</sup>, che lo coinvolse

---

<sup>30</sup> Ansano Giannarelli, *Diario, quaderno manoscritto n.5*, 1962.

<sup>31</sup> In questo periodo il settore documentaristico ha la possibilità di recuperare i costi sostenuti solo attraverso i "premi di qualità", 10 ogni anno, assegnati dal Ministero dello Spettacolo.

<sup>32</sup> Nel diritto commerciale italiano la società a responsabilità limitata, in sigla S.r.l. o Srl, è un tipo di società di capitali che, come tale, è dotata di personalità giuridica e risponde delle obbligazioni sociali solamente con il suo patrimonio (art. 2462 c.c.). Il tipo societario è stato profondamente innovato dalla riforma del diritto societario del 2003.

<sup>33</sup> Cfr. appendice n.1 a p.57.

<sup>34</sup> [www.mymovies.it/biografia/?r=6171](http://www.mymovies.it/biografia/?r=6171): Aiuto regista di Giuseppe De Santis in "Riso Amaro"(1949) fino al 1989 lavorò come documentarista, dimostrando in questo settore notevoli capacità ed un accurata preparazione.

<sup>35</sup> Cesare Zavattini (Luzzara, 20 settembre 1902 – Roma, 13 ottobre 1989) è stato uno sceneggiatore, giornalista, commediografo, narratore, poeta e pittore italiano e universalmente noto soprattutto per essere stato uno dei maggiori esponenti del neorealismo cinematografico.

nella realizzazione del progetto cinematografico "I misteri di Roma".

Questa partecipazione suscitò la consapevolezza delle sue capacità artistiche e "imprenditoriali" indipendenti, anche se non svincolate dalla logica del mercato.

Nel 1964 subentrò<sup>36</sup> ai due operatori della Rai, nel ruolo di amministratrice unica, la produttrice Marina Piperno, collaboratrice del progetto sin dall'inizio, la quale contribuì in maniera decisiva alla promozione delle attività di un'impresa che decise di caratterizzarsi sin da subito in senso critico rispetto al panorama imprenditoriale e culturale presente in Italia in quegli anni.

Queste le sue parole che spiegano la scelta del nome ed il modo in cui operò la società: <<..realizzare nel senso di "promuovere l'attuazione di un film", in modo indipendente "non soggetto a vincolo di nessun genere", autori, cioè "coloro che fanno avanzare, i promotori", cinematografici palesa la loro intenzione di realizzare opere cinematografiche nel senso ampio del termine, già abbracciato da Giannarelli, cortometraggi, mediometraggi, documentari, lungometraggi, telefilm, inchieste, programmi ecc. L'idea ispiratrice è quella di costituire una struttura produttiva che semplifichi l'interazione, normalmente difficoltosa, tra autore e produttore<sup>37</sup>>>.

Sta quindi in questa decisione l'originalità dell'impresa che si caratterizzava diversamente anche rispetto agli esempi italiani più simili che la precedettero quali l'esperienza cinematografica di Vittorio De Seta o la Cooperativa spettatori e produttori cinematografici di Carlo Lizzani. Infatti mentre il primo ebbe la possibilità di produrre autonomamente le proprie realizzazioni, date le risorse economiche di cui disponeva, potendo in questo modo scegliere anche i tempi in cui girare e la lunghezza della pellicola impiegata<sup>38</sup>, il secondo ebbe la fortuna di veder nascere una cooperativa, proposta da un gruppo di operai genovesi, appositamente per la realizzazione di un suo film, *Achtung!Banditi!*, che rischiava di non essere prodotto a causa dell'audacia e dell'innovazione che il soggetto del film portava con sé e che non piaceva ai produttori privati. Vennero quindi organizzate una serie di raccolte fondi ed il lancio di una campagna di azionariato "popolare" da 500 lire alle quali contribuirono, tanto era il coinvolgimento e la premura della realizzazione del progetto, i tecnici e lo staff dei film che scelsero di rinunciare a parte dei loro stipendi.

---

<sup>36</sup> Nelle pagine del diario di Giannarelli è infatti possibile vedere come all'inizio la società fosse ripartita in un 25% di proprietà di Giannarelli, un altro 25% di proprietà di Nelli ed un 50% di proprietà di un prestanome, tale Caponi, che raccoglieva le quote degli altri due soci, poi sostituito dalla Piperno.

<sup>37</sup> "La storia e il cinema: il caso della REIAC Film," Tesi di laurea di Luca Terravecchia presso la Facoltà di Scienze della Formazione all'Università degli studi di Genova, 2005/2006. Relatrice: prof.ssa Anita Ginella Capini.

<sup>38</sup> Le testimonianze di Giannarelli si soffermano, data anche la sua professionalità, sulle maggiori possibilità pratiche di realizzazione a fronte dei limiti a cui erano sottoposti i registi sotto contratto.



Diversa fu invece la costituzione della Reiac che pur guardando positivamente a queste esperienze, rispettivamente del 1950 e del 1951, arrivò, circa dieci anni dopo, alla sua formazione senza capitali per la produzione ma con l'intenzione e la voglia di mettere a disposizione uno strumento produttivo per quei prototipi<sup>39</sup> di cortometraggio che non avrebbero trovato altri finanziatori né tantomeno un mercato pronto ad accoglierli.

Alle motivazioni di carattere più generale, vanno aggiunte anche le esigenze lavorative poste come questione fondante da parte dei due registi, che coscienti dei diktat ai quali erano costretti i registi, soprattutto dei documentari, dei primi anni '60, scelsero di creare un'impresa che lasciasse maggiori libertà realizzative ai registi sia rispetto alle tematiche, sia rispetto ai metri di pellicola utilizzata e alla durata del documentario, sia rispetto ai giorni necessari alla realizzazione dei propri lavori<sup>40</sup>.

Questa libertà fu possibile soprattutto grazie al continuo lavoro che l'amministratrice dell'impresa, definita "regina del low budget" in un articolo che parla della sua carriera<sup>41</sup>, svolse per reperire fondi dei quali la Reiac non disponeva; come amministratrice dovette inoltre districarsi in un mondo, quello degli affari, che non prevedeva la presenza di una donna e ancor meno lo prevedeva il ruolo di produttore cinematografico<sup>42</sup>.

Ma come lei stessa precisa, la sua bravura<sup>43</sup> va principalmente ricercata nel modo in cui, in un settore sempre meno trainato dallo spirito artistico e sempre più da quello economico, riuscì a vendere le idee (ed i prodotti), "affinché etica ed estetica di un prototipo nel quale credeva si manifestassero"<sup>44</sup>.

Fu anche merito suo il primo ingaggio che venne proposto alla neonata impresa; assunta da Zavattini nel 1962 come promotrice ed organizzatrice del progetto dei "Cinegiornali<sup>45</sup> della Pace" propose e riuscì a far affidare il montaggio del primo, e purtroppo unico episodio che venne preparato, ai fondatori della società.

---

<sup>39</sup> Così amano definirli sia M. Piperno che A. Giannarelli nelle loro interviste.

<sup>40</sup> In media un regista di documentari aveva a disposizione massimo 3 giorni di lavoro per la realizzazione di un girato che non avrebbe dovuto superare i 10/15 minuti, tempo massimo concesso dalle sale cinematografiche per la proiezione dei cortometraggi.

<sup>41</sup> "Marina Piperno Produttore di sogni". Catalogo Piperno, realizzato in occasione della decima edizione del "Missing Film Festival" del 2001 a cura dell'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica C.G.S. (Cinecircoli Giovanili Socioculturali).

<sup>42</sup> Risulta infatti la prima produttrice in Italia e lei stessa si definisce "...la prima donna a produrre immagini.."

<sup>43</sup> P. Ginsborg. Op. cit., p.331.

<sup>44</sup> M. Piperno e L. Faccini, *Cinema come un'infanzia*, ed. I libri dell'ippogrifo, Firenze, 2005. P. 21.

<sup>45</sup> Un cortometraggio di attualità ed informazione proiettato nelle sale cinematografiche prima dell'inizio dello spettacolo e caratterizzato da un taglio generalmente documentaristico o di *reportage* e da un ritmo abbastanza veloce dei servizi, determinato dalla sua durata contenuta. ([it.wikipedia.org/wiki/Cinegiornale](http://it.wikipedia.org/wiki/Cinegiornale))

L'idea nacque a seguito della crisi missilistica che ebbe Cuba protagonista in quell'anno e che suggerì l'opportunità di dare vita ad un film collettivo che avrebbe avuto al centro la tematica della pace; la possibilità la diede invece "Rinascita", che oltre a finanziare l'avvio del progetto lo promosse invitando i reporter interessati a consegnare il loro materiale.

Il progetto però non prese corpo e dopo la proiezione del primo cinegiornale s'interruppe, lasciando la Reiac senza lavoro e con l'esigenza di dover reperire nuovi finanziamenti che sostenessero quel cinema autoriale scartato dalle grandi industrie.

Coscienti di questo, alla luce anche del risultato ottenuto con il "Cinegiornale della pace", dal febbraio-marzo del 1963 i nostri, lasciando anche da parte quelle pregiudiziali etiche ed ideologiche a loro proprie, iniziarono a spedire lettere di presentazione della propria società, indirizzate agli operatori dei settori nei quali poi la Reiac si specializzò: la Rai, il cinema industriale e la pubblicità.

Tentativi di passare da un cinema autoriale ad uno commerciale che vennero effettuati senza alcuna certezza poiché non avevano alcuna conoscenza particolare in quegli ambienti.

Con la televisione pubblica cercarono sempre di mantenere un contatto, anche se ovviamente non privo di tensioni e litigi, dovuti sia alla gestione tendenzialmente monopolistica che la Democrazia Cristiana ne aveva in quegli anni e che portava a frizioni nella valutazione dei lavori proposti dalla Reiac, sia alla cattiva considerazione che un ampio settore intellettuale cominciava ad avere del mezzo e che coinvolgeva anche i registi.

Ciononostante rimasero sempre coscienti della crescente importanza che andava acquisendo in quegli anni.

Il secondo campo di lavoro fu quello che più rese alla società Reiac e che di contro determinò anche le perplessità maggiori. Era d'altronde il settore che in quel momento più beneficiava delle congiunture economiche internazionali. Il miracolo economico aveva infatti garantito la nascita di nuovi complessi industriali e l'affermazione di alcune imprese già avviate, rendendole coscienti dei benefici derivanti non solo dal sistema economico capitalistico, ma anche dal dilagante consumismo, e di conseguenza dell'importanza del marketing pubblicitario<sup>46</sup>.

Le aziende puntarono sui registi e gli sceneggiatori più giovani, ovviamente disponibili a sperimentarsi in un campo non ancora sufficientemente noto; si

---

<sup>46</sup> Numerose imprese tra gli anni 60 e gli anni 70 si doteranno di un loro ufficio di promozione.

trattava di promuovere i prodotti, generando quel tanto discusso "bisogno biologico indotto"<sup>47</sup> di acquisto che garantiva la crescita economica delle imprese.

Un settore che comunque offrì la possibilità sia a Nelli che a Giannarelli di cimentarsi in una cinematografia di avanguardia sia per la strumentazione messa a disposizione, sia per l'eccezionalità dei prodotti su cui realizzarono pubblicità, e che permise loro di lavorare anche sull'*anima* del cinema industriale e cioè sulla classe operaia che proprio negli anni '60 rivendicava con maggiore forza l'importanza del proprio ruolo all'interno della società: un'attenzione che venne così recuperata e sempre mantenuta durante le riprese all'interno delle industrie, attraverso l'utilizzo di rischiose trovate come quella che portò sul set delle riprese di "Ragioniamo con il cervello"<sup>48</sup> due truppe della Reiac; mentre una "ufficiale" effettuava le riprese concordate ed utili al lavoro commissionato, l'altra poteva svincolarsi e riprendere la quotidianità dei lavoratori della Fiat registrando materiale utile ad altre opere che avevano come soggetto proprio gli operai.

Mostrarono inoltre vicinanza e sostegno sia attraverso qualche espediente<sup>49</sup>, sia individuando gli operai prima, e gli studenti poi, come principali interlocutori e destinatari delle proprie autoproduzioni.

Una scelta dovuta anche al circuito di diffusione che accolse i loro prodotti, i quali, osteggiati dai proprietari delle grandi sale cinematografiche, venivano proiettati all'interno di circoli o delle sale alternative.

Le richieste vennero inviate ad aziende come

*Abital s.p.a., Autobianchi s.p.a., Alfaromeo Milano, Buitoni, Industrie Chimiche Baulini, Italsider Genova, IRI, IBM, Piaggio, Simmenthal, Shell Italia.*<sup>50</sup>

Oltre all'indirizzo della nuova sede di via Asiago 4, un incipit comune evidenziava con quanta attenzione si cercasse di essere presi seriamente in considerazione dalla aziende:

*"..riteniamo superfluo sottolineare l'importanza del cinema e della televisione in questa nostra civiltà delle immagini.."*

Punto di contatto tra i lavori commissionati dalla Rai e quelli delle industrie fu la pubblicità, settore nel quale la società si cimentò grazie ad un lavoro ottenuto tramite alcune conoscenze familiari.

---

<sup>47</sup> In questo modo viene descritto H.Marcuse, nel 1964, nel suo "Uomo ad una dimensione".

<sup>48</sup> Servizio commissionato dalla Rai, prodotto dalla Reiac nel 1971, delle cui immagini Giannarelli si servì anche per la realizzazione di "Linea di montaggio" nel 1972.

<sup>49</sup> Come riporta G.Ganino nel suo *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Ferrara, Tecomproject 2001, in un lavoro commissionato dalla Fiat nel 1964, Giannarelli inserirà il nome dell'azienda all'interno del filmato soltanto due volte, a fronte delle dieci richieste dall'azienda.

<sup>50</sup> Risulta chiaro, dalle lettere analizzate, che a queste industrie non veniva proposta solo una collaborazione nel campo del cinema industriale, ma anche per pubblicità o altro.

Nel marzo del 1964 vennero infatti confezionate alcune "filmine" di argomento naturalistico in seguito allegate a testi scolastici per un'edizione della Le Monnier.

Anche questo era un settore in piena espansione, soprattutto per la nuova frontiera aperta dalla televisione, che ovviamente non circoscrisse l'attenzione della Reiac solo ad aziende private, ma anche al Carnevale di Viareggio, l'Accademia di S. Cecilia, l'Accademia Filarmonica Romana, all'Ambasciata d'Indonesia, all'Ente Nazionale per il Turismo<sup>51</sup>.

All'Istituto Luce i soci comunicarono l'avvenuta nascita della Reiac, riconoscendo così l'importanza ed il valore del più grande centro di raccolta del materiale audiovisivo nazionale, così come al Festival del cinema industriale, e ad altri registi ed operatori della cinematografia, esordienti e non, potenzialmente interessati alla progettualità della società.

Richieste, queste ultime, che ne sottolineano il carattere corale, e per questo anomalo, teso al coinvolgimento di quei talenti esclusi dal mercato della produzione e della distribuzione, ai quali venivano offerte garanzie sia economiche che operative, difficilmente rintracciabili nelle altre case di produzione<sup>52</sup>.

La ricerca produsse i risultati sperati, portando alla collaborazione di numerosi registi quali Maulini che nel 1967 realizzò *Il giorno del signore*, Frezza con *Il sangue della bestia* (1969) e *La donna palestinese avanguardia della donna araba* (1972), Antonio e Aldo Vergine con *Arte e comunicazione* (1972), *Videopedagogia* (1972), *Dal telaio al computer* (1973), *Struttura assente* (1973), E. Cacciaguerra con *Bi-Ladi* (1972), G. Menegatti con *Montagna oggi* (1975), Maurizio Scaparro con *Rocco Scotellaro* (1977), R. Mattioli con *I mimi*. A questi vanno aggiunti quei registi che hanno girato documentari nell'ambito della feconda collaborazione tra la Reiac e la Rai come Giuseppe Bellecca con *La traversata* (1969) e *Beirut* (1971), Vittorio Sermonti con *L'Alessandro nelle Indie* (1970) e Roberto Alemanno con *Il desiderio di diventare pellerossa* (1970)<sup>53</sup>.

La predisposizione di numerosi registi alla collaborazione con la Reiac era dovuta soprattutto alle opportunità che la società offriva di aggiramento della censura gestita e controllata dai partiti di governo e alimentata dalla politica del Vaticano, che, come sostiene Forgacs, già portava al ridimensionamento delle possibilità espressive del PCI, e in modo ancora più feroce si accaniva su tutta

---

<sup>51</sup> Fascicolo "Corrispondenza 1962-1964". Archivio Reiac, Pomezia. Cfr. appendice n.4 a pag.83.

<sup>52</sup> Cfr. Appendice n.2 a pag. 76.

<sup>53</sup> Luca Terravecchia, *La storia e il cinema: il caso della REIAC Film*, tesi di laurea presso la Facoltà di Scienze della Formazione, Genova, 2006. Pp. 48-49.

quell'area definita extraparlamentare, che nasceva e si muoveva alla sinistra del Partito Comunista<sup>54</sup>.

Un controllo politico che nella televisione era individuabile sia nei programmi d'informazione, dove oltre ad una propaganda anticomunista si sovrapponeva quella filocattolica<sup>55</sup>, sia nei programmi ludici e musicali, come accadde ad esempio a Carosone o Modugno, ai quali vennero vietate alcune esibizioni televisive da quella che venne chiamata dalla Rai commissione di ascolto<sup>56</sup> e riscontrabile nel settore cinematografico rispetto all'arbitrarietà con la quale venivano concessi i fondi per la produzione.

Da un'analisi dei documentari della Reiac è infatti possibile scorgere come, oltre all'attenzione per la classe operaia, cara anche alla sinistra istituzionale, siano numerose le pellicole<sup>57</sup> sia attente alle lotte che in quegli anni si stavano sviluppando contro il regime di colonizzazione ancora presente dopo la divisione del mondo in due blocchi economico-politici, sia critiche nei confronti delle scelte di politica nazionale ed internazionale dei partiti rappresentati in parlamento, sia in contraddizione con la storiografia ufficiale. Si generarono infatti in quegli anni aspri scontri culturali, e non solo, dovuti alla messa in discussione della fine del fascismo, della caduta delle sue istituzioni e della fondante cesura "democratica" avvenuta nel 1948, alla luce di quanto stava accadendo nella società italiana.

Fu inoltre proposta una rivalutazione di alcune figure storiche, italiane e non, dimenticate dalla cultura ufficiale e apprezzate nelle pellicole prodotte dalla Reiac, come l'esperienza della guerriglia venezuelana nel film *Sierra Maestra*, la co-produzione con la Rai che portò alla realizzazione di *Non ho tempo*, nel quale la figura di Evariste Galois venne reinterpreta alla luce delle somiglianze con gli universitari che nel 1968 diedero vita alla contestazione studentesca, o la questione palestinese affrontata nei film *Beirut* e *Donna palestinese*, entrambe del 1971.

---

<sup>54</sup> La sinistra istituzionale iniziò a presentare numerose interrogazioni parlamentari già dopo il primo anno dall'inizio delle trasmissioni della RAI, sia per la mancanza di una rappresentanza dell'opposizione nei programmi televisivi, sia per la scelta dei telegiornali di trascurare alcune informazioni. F.Anania, op. cit., p.87.

<sup>55</sup> Cfr. David Forgacs. Op. cit., p.176 e p.185.

<sup>56</sup> Il termine -censura- fu evitato a causa della recente fine del Fascismo.

<sup>57</sup> Cfr. appendice n.3 a pag. 78.

## Capitolo 2

### Le difficoltà dell'autoproduzione

I primi documentari prodotti dalla Reiac furono due opere sperimentali, creazioni dei due registi fondatori, Giannarelli e Nelli, che dopo un anno di ricerca di finanziamenti, ricavati appunto con il montaggio per la Le Monnier e con un altro piccolo lavoro per l'ARCI, scelsero di esordire con prodotti che motivavano la fondazione della loro impresa, ma soprattutto della loro scelta professionale.

Nel 1964, in attesa della riforma del settore cinematografico, l'idea di autoprodurre un documentario risultava dunque ancora rischiosa, se non per il dato leggermente incoraggiante, che vedeva in quegli anni un superamento delle proiezioni nelle sale cinematografiche dei film di nazionalità italiana rispetto a quelli stranieri<sup>58</sup>; anni nei quali queste produzioni erano legate a due tipi di speculazione, derivanti entrambe dalla difficoltà di esser proiettati nelle sale cinematografiche ufficiali.

Per i nuovi registi e per le piccole case produttrici era molto difficile trovare dei proprietari di cinema sufficientemente sensibili a prodotti di qualità, sia perché l'interesse da parte del pubblico era comunque limitato, sia perché i meccanismi d'incentivazione statali per i realizzatori di cortometraggi avevano generato la partecipazione selvaggia<sup>59</sup> a questo mercato con forti componenti speculative.

La legge vigente non garantiva un finanziamento a coloro che volevano cimentarsi professionalmente bensì offriva una rendita a coloro che intendevano approfittare di questa opportunità.

Poteva capitare quindi di essere costretti o ad abbinare il proprio lavoro ad un lungometraggio in uscita oppure a cederlo ad altri. Nel primo caso l'iter prevedeva che il produttore-regista cercasse direttamente un accordo con i noleggiatori dei lungometraggi affinché il film potesse usufruire dei contributi statali; nel caso in cui questi si mostravano indisponibili proponevano al produttore di venderlo ad una

---

<sup>58</sup> Il primo dato che evidenzia l'inversione di tendenza si riferisce al 1961. Quaglietti, op.cit., tabella p.245.

<sup>59</sup> Il dato più prossimo a questo periodo è del 1957 e vede un raddoppio delle produzioni rispetto al precedente anno, da 157 a 350. Quaglietti Ivi.P.131.

società per un prezzo leggermente superiore al costo di produzione, che all'epoca si aggirava attorno alle 600.000 lire.

In questo modo la società, ora nuova proprietaria del girato, avrebbe trovato con più facilità la *collaborazione* sia del noleggiatore che dell'esercente con i quali avrebbe poi spartito i profitti. Il meccanismo spesso veniva reso ancora più vergognoso dal fenomeno dei falsi borderò.

Altra forma di speculazione, corrispondeva ad un mercato nero della cinematografia, emerso agli inizi degli anni '50 e che tuttavia non venne interrotto.

Alcune personalità, legate sia al mondo della politica che a quello della cinematografia, compravano gran parte dei documentari che non riuscivano ad avvantaggiarsi del premio del 3% previsto dalla legge del 1949<sup>60</sup> e attraverso piccole modifiche ed una nuova iscrizione alla SIAE, riuscivano ad ottenere i contributi desiderati, o comunque ad avere la possibilità di utilizzare immagini già girate e idee già realizzate.

Lo Stato infatti, e più precisamente la Sezione Autonoma Credito Cinematografico della BNL, per cautelarsi contro possibili insolvenze, assicurava finanziamenti fino al 60% dei costi di produzione e si tutelava garantendosi un introito sia sugli incassi (nazionali ed esteri), sia sui premi governativi, lasciando comunque un ampio margine di rischio a chi produceva film, soprattutto nelle fase di distribuzione<sup>61</sup>.

I primi due documentari prodotti della Reiac vennero girati nel mese di dicembre del 1964<sup>62</sup>. Il primo fu "Profilo di un operaio" per la regia di Ansano Giannarelli, alla cui realizzazione contribuirono quattro tecnici: un direttore della fotografia, un assistente operatore, un elettricista ed un fonico. Il film venne girato in quattro giorni, dei quali due dedicati alle riprese interne di una tipografia, uno alla casa del protagonista e l'ultimo alle panoramiche della città di Roma.

Il cortometraggio narra infatti il profilo umano di un tipografo alternando momenti che si soffermano sulla sua vita lavorativa, dalla scelta del suo lavoro alla tipologia delle mansioni che si trova a svolgere, ad altri che indagano la sua vita personale, dal rapporto con i suoi compagni di lavoro a quelli con la sua famiglia.

Il 31 dicembre 1964 comunicarono al Ministero del Turismo e dello Spettacolo

---

<sup>60</sup> Abbassato poi all' 1,75% nel 1956.

<sup>61</sup> Solo nel 1965 con la legge 4 novembre n. 1213, l'intervento di sostegno economico statale riesce a coprire l'intera gamma delle attività connesse alla cinematografia, dalla produzione e distribuzione all'esercizio.

<sup>62</sup> In realtà, come racconta Giannarelli, l'archivio ufficiale della Reiac considera "16 ottobre 1943" come prima opera autoprodotta della Reiac. Questo documentario fu però girato e presentato al pubblico diversi anni prima della fondazione della società (accolto positivamente dalla critica, candidato all'Oscar e premiato con un Nastro d'argento per la fotografia) e con una diversa casa produttrice, ma per volontà dello stesso regista venne inserito nell'archivio della sua neonata società.

l'avvenuta concessione da parte della questura dell'autorizzazione di proiettare questa realizzazione al cinema "Panorama" di Monteporzio Catone (Roma). Il documento è firmato da Marina Piperno la quale, pur non essendo ancora divenuta socia della Reiac, ne seguiva già la produzione.

Il suo ruolo nella Reiac può essere spiegato meglio dalle sue stesse parole (l'intervista è del 2006): "...low budget ha significato, per me, fin dall'inizio, applicare a tutte le fasi dei miei progetti alcune regole base: analisi attenta e ripetuta, previsione, ricerca delle soluzioni più idonee, tempi non brevi di elaborazione. Ho sempre lavorato di cesello, come l'orafo, cercando di limare e congiungere le parti che dovevano costituire il film. Piani di lavorazione e preventivi, sia per un film che per una inchiesta, sono sempre state le fasi più insistite del mio lavoro, tessute e sciolte come una tela di Penelope. Prevedere, anche ossessivamente, tutte le eventualità e i rischi, ipotizzando anche le smagliature minime della tela, è stata sempre la base del mio metodo di lavoro; come quello di sottoporre ad infinite riunioni i miei collaboratori era la maniera di coinvolgerli nelle mie analisi previsionali e comunicarne loro le finalità di conduzione e controllo<sup>63</sup>".

Rafforza questa ricostruzione del *modus operandi* della società, Ansano Giannarelli, il quale dichiara di aver partecipato alla realizzazione di questo documentario in qualità di regista e montatore senza aver percepito alcuno stipendio secondo quanto era previsto dal sistema della compartecipazione economica. A quel meccanismo cioè che ha caratterizzato la vita finanziaria di questa società, recepito poi nella disposizione della legge<sup>64</sup> Corona, che si è tradotto nella rinuncia dei lavoratori della Reiac a parte dello stipendio, talvolta a tutto.

La ricerca di fondi risultò sempre più determinante in un regime di completo autofinanziamento che aveva, tra gli altri, il fine di non lasciare nessuno degli operatori (escluso chi lo faceva per scelta) senza paga a fine incarico; anche per questo il film, nel secondo semestre del 1964<sup>65</sup>, venne proposto al Ministero del Turismo e dello Spettacolo per la concessione della programmazione obbligatoria.

Il Ministero però rispose informando contemporaneamente anche la SIAE, che: <<il Comitato di Esperti dopo un'attenta valutazione comparativa tra i 99 cortometraggi in gara, non attribuirà a "Profilo di un operaio" il riconoscimento richiesto>>.

Un esordio negativo ribaltato dai numerosi riconoscimenti ottenuti in seguito

---

<sup>63</sup> Intervista rivolta a Marina Piperno: *Marina Piperno, Io regina del low budget*.

<sup>64</sup> Art. 28 della legge del 1965.

<sup>65</sup> Lettera datata 1965, fascicolo "Profilo di un operaio", Archivio Reiac, Pomezia.



dagli altri cortometraggi, che ottennero sia le "programmazioni obbligatorie" che i "premi di qualità"<sup>66</sup>, i quali si aggiravano tra i cinque ed i dieci milioni di lire in base alla scelta della commissione che decideva a riguardo.

Il livello di attenzione dedicato ai primi lavori è evidente dalla quantità di materiale prodotto e la loro pubblicità proseguì anche a prescindere dai riconoscimenti ufficiali.

Dopo esser stata depositata alla SIAE nel maggio del 1965, la trama del documentario venne tradotta in diverse lingue, al fine della promozione all'estero e nel 1966 fu chiesta la licenza di esportazione temporanea verso l'Inghilterra al Ministero del Commercio con l'Estero e al Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Ciononostante quello estero fu un mercato mai sfruttato fino in fondo dalla piccola impresa.

Lo sviluppo delle pellicole venne commissionato alla ditta SPES, alla quale si affidarono anche per i lavori seguenti, che incassò per lo sviluppo del primo documentario 186.000 lire. La dichiarazione di consuntivo<sup>67</sup> di "Profilo di un operaio" è datata 29 dicembre 1964 ed è divisa in tre voci:

- SPESE DI PRODUZIONE<sup>68</sup> (dal punto di vista tecnico) per 2.333.000 lire
- SPESE RELATIVE ALLA PRODUZIONE<sup>69</sup> (dal punto di vista amministrativo) per 80.000 lire.
- SPESE DI EDIZIONE<sup>70</sup> per 41.000 lire.

Spesa totale 2.454.000 lire.

Il secondo documentario, "Vita a soggetto", venne girato da Nelli in soli due giorni, con la collaborazione di un operatore, un aiuto operatore, un fonico ed un elettricista.

I documenti di presentazione del cortometraggio, raccontavano così la trama: "Lei si chiama Chicca. Lui Giorgio. Due giovani, ma soprattutto due personaggi che una polemica distinta e diffusa contro l'ordine della società mantiene ai confini della realtà, in una vita bohemiene. La cronaca di una giornata, vissuta nei luoghi e negli incontri della loro quotidianità, è l'analisi documentaria sulla quale si sviluppa la

---

<sup>66</sup> Ovviamente saranno premi scarsamente prestigiosi e di ammontare limitato, tanto che la Reiac, per proseguire nella sua attività, si vedrà *costretta* ad ampliare i campi della propria cinematografia (producendo anche lungometraggi) e a diversificare la propria struttura, creando una società affiliata che si specializzò nel settore pubblicitario.

<sup>67</sup> Fascicolo "Profilo di un operaio", Archivio Reiac, Pomezia.

<sup>68</sup> Voce che comprende: pellicola, sviluppo e stampa, spese di ripresa, montaggio e taglio negativi, sincronizzazione.

<sup>69</sup> Voce che comprende: stipendi e contributi personale amministrativo, affitto locali, rappresentanza, cancelleria, stampanti, spese legali, assicurazioni.

<sup>70</sup> Voce che comprende: tasse metraggio, stampa copie, SIAE, ANICA..

recita cinematografica”<sup>71</sup>.

Rispetto al consuntivo di spesa del film di Giannarelli, quello di Nelli è conservato in doppia versione<sup>72</sup>: uno è più dettagliato e riporta la data d’inizio lavorazione del cortometraggio anticipata di un giorno ed un totale di spesa leggermente superiore dell’altra.

Mentre infatti in quello definitivo viene registrata una spesa di 2.570.000 lire, suddivisa tra:

- SCENARIO E DIREZIONE ARTISTICA 380.000 lire
- PERSONALE TECNICO 370.000 lire
- MEZZI TECNICI 235.000 lire
- PELLICOLA 325.000 lire
- STABILIMENTI SVILUPPO E STAMPA 310.000 lire
- EDIZIONE 320.000 lire
- SPESE DI PRODUZIONE 630.000 lire

nell’altro consuntivo la spesa risulta della stessa entità del documentario di Giannarelli, con un risparmio di 116.000 lire da attribuire principalmente alle spese di produzione e a quelle di edizione.

Anche per questo documentario verrà richiesto il riconoscimento della “nazionalità italiana” e del “premio di qualità”, ottenuto il 23 giugno del 1965 in conformità alle norme precedenti la legge Corona, in quanto anteriore la richiesta, che assegnò alla Reiac 2 milioni di lire.

Ottenuti questi contributi iniziò un lungo lavoro da parte della società per fare in modo che i riconoscimenti si traducessero in realtà, coscienti delle difficoltà che comunque avrebbero trovato per la proiezione nelle sale cinematografiche: per questo venne richiesto il certificato di proiezione nelle sale alla SIAE<sup>73</sup> e ordinate quattro copie su pellicola alla SPES, dopo esser stati contattati dall’Uniservice, la quale avrebbe provveduto alla distribuzione del film<sup>74</sup>.

Arrivarono infine i contributi governativi, che per i primi due anni di programmazione si aggirarono intorno ai quattro milioni di lire(il 2%), essendo riuscita l’Uniservice ad ottenere un incasso lordo con il documentario di Nelli superiore a quanto preventivato<sup>75</sup>; gli attestati di programmazione del 1966, inviati

---

<sup>71</sup>Fascicolo “Vita a soggetto”, Archivio Reiac, Pomezia.

<sup>72</sup> Fascicolo “Vita a soggetto”, Archivio Reiac, Pomezia.

<sup>73</sup> Il primo cinema in cui verrà proiettato sarà il “Politeama Tuscolano” di Frascati.

<sup>74</sup> Nel contratto l’Uniservice prevedeva un incasso lordo, oltre a numerose altre clausole ed all’anticipo di 50.000 lire, di 225 milioni di lire.

<sup>75</sup>L’incasso sarà di 232.209.413 a fronte dei 225.000.000 preventivati. Tale somma venne spartita tra le sale cinematografiche e la distribuzione, escludendo i produttori del documentario.

alla Reiac dalla Walter Proto cinematografica, testimoniano come gran parte dei passaggi cinematografici fossero avvenuti in Lombardia e soprattutto a Milano.

Anche per questo film, venne richiesta la possibilità di esportazione verso l'Inghilterra.

I dati a nostra disposizione consentono di comprendere l'importanza che la legge "Corona", ebbe sull'esistenza delle piccole imprese produttive cinematografiche<sup>76</sup>. Ministro del Turismo e dello Spettacolo durante i primi tre governi Moro, Corona firmò una legge che prevedeva, oltre ai finanziamenti diretti, la strutturazione di alcuni *indiretti* (art.45) che avrebbero sostenuto la cinematografia promuovendo manifestazioni o iniziative.

Vennero potenziate inoltre le capacità d'azione della Sezione di Credito della BNL, che oltre a poter continuare a finanziare le produzioni, mantenendo sempre il criterio di nazionalità, venne dotata di fondi speciali destinati esclusivamente agli autori esordienti (art.28).

Il contributo di questo decreto fu quindi determinante per molti, ma non riuscì a scardinare alcuni meccanismi dannosi della cinematografia nazionale, non riuscendo nel suo intento promozionale ed incentivante; solamente poco più del 20% dei film finanziati da questa legge riuscì ad ottenere una proiezione nelle sale cinematografiche<sup>77</sup>, escludendo soprattutto i nuovi registi e incentivando la formazione di sigle produttive nate con finalità più speculative che imprenditoriali che si estinguevano non appena riuscivano ad ottenere un cospicuo finanziamento.

Con la nuova legge Corona, il "premio" veniva assegnato a nuovi cortometraggi ogni tre mesi ed era così suddiviso:

- a) due premi da lire 10 milioni ciascuno;
- b) otto premi da lire 7 milioni ciascuno;
- c) venti premi da lire 5 milioni e 500 mila ciascuno.

Veniva poi ripartito in quote tra la produzione (90%), il regista (8%) e il direttore della fotografia (2%).<sup>78</sup>

Il lavoro di questi anni, ed il conseguente accumulo di risorse economiche, portò alla realizzazione delle *produzioni africane*, esperimento di inaspettato successo che portò delle modifiche sostanziali alla società.

Superata infatti la fase della costituzione della Reiac, i registi tentarono la

---

<sup>76</sup> La stessa Marina Piperno in *Io, regina del low budget*, op.cit., dice: "La legge del 1965 sul cinema offre un'opportunità per le piccole case di produzione"

<sup>77</sup> La nuova legge prevedeva che l'Istituto Luce doveva farsi carico della proiezione e della riproduzione dei documentari, dei quali fino a quel momento si faceva solo una copia, data la poca convenienza.

<sup>78</sup> Cfr. appendice n.1 pag.57.

realizzazione di un prodotto innovativo ambientato su di un peschereccio.

Partiti nel 1966 con una troupe composta da quattro persone (un quinto li raggiunse successivamente in Africa) giunsero a Lampedusa e s'imbarcarono, da Mazara del Vallo, su di un peschereccio che doveva navigare lungo la costa atlantica dell'Africa, con l'intenzione di documentare sia la bordata di pesca, sia la realtà privata e quotidiana di questi pescatori.

Il contatto con l'armatore di Mazara del Vallo avvenne nell'ottobre del 1965 e la Reiac, cosciente della possibilità di integrazione sotto il profilo artistico ed economico tra i settori cinematografici nei quali lavorava, contattò subito alcuni responsabili di programmi Rai proponendo loro sia documentari sulla pesca, sia documentari sull'Africa<sup>79</sup>, ora che il discreto successo dei primi due cortometraggi infondeva maggiore sicurezza e prestigio alla società.

La grande intuizione dei registi della Reiac fu infatti quella di sfruttare la traversata del peschereccio, per arrivare nel continente africano al fine di cogliere i cambiamenti politici e sociali che stavano avvenendo in quegli anni, soffermandosi soprattutto sui movimenti anticolonialisti.

Venne fuori un'esperienza lunga all'incirca due mesi tra viaggio e permanenza in quelle terre, che produsse una quantità di girato talmente ampia da costringere la società ad un lavoro di due anni per creare sei film documentari<sup>80</sup>, un'inchiesta televisiva di un'ora per il telegiornale ed una serie di servizi per alcune rubriche della Rai, commissionate prima della partenza, che procurarono alla Reiac ben tre nastri d'argento.

Al momento della partenza, le casse della Reiac erano praticamente vuote, a causa degli investimenti nell'acquisto di nuova strumentazione; ciononostante i contratti ottenuti con la Rai ed il finanziamento da parte della "Poretti", industria con la quale avevano collaborato in precedenza, coprirono i costi.

Nello specifico il contratto con la Rai prevedeva un pagamento di 2.800.000 lire per ciascuno dei due reportage di un'ora di durata e di 400.000 per quello da 10 minuti; un totale quindi di sei milioni di lire che sarebbe stato elargito per metà dopo aver visionato il materiale e per l'altra metà dopo il montaggio; il tutto ovviamente preceduto da una clausola che prevedeva come criterio ultimo "l'insindacabile giudizio di gradimento da parte dell'azienda Rai"<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Alla rubrica "Sprint" viene proposto un servizio sulle attività sportive in Senegal.

<sup>80</sup> Uno di questi film, "Il bianco e il nero" venne proiettato al Cairo, nel 1966 in una seduta dell'ONU sulla decolonizzazione.

<sup>81</sup> Ovviamente poi il materiale poteva essere stravolto dalla Rai a suo piacimento; Giannarelli, in una lettera del luglio 1966, si lamenta con la dirigenza della Rai per aver mandato in onda un servizio con le loro immagini senza

Anche se un po' preoccupanti, queste clausole consentirono alla società di richiedere i visti necessari sia alla Spagna che al Portogallo<sup>82</sup> e le autorizzazioni necessarie alla Marina mercantile italiana, di stipulare con la Cinesicurezza un'assicurazione di circa 9 milioni di lire (per il trasporto dei macchinari e per l'incolumità degli stessi e dei membri della Reiac), per un lavoro che Nelli e Giannarelli avevano preventivato costasse 15 milioni. Il buon successo dei lavori realizzati fece sì che la Rai li contattasse negli anni successivi per sottoporre loro nuove proposte.

Ebbe in questo modo inizio un rapporto duraturo, grazie sia alle numerose recensioni positive di giornali, sia alle richieste di prodotti Reiac in alcune nazioni<sup>83</sup>, come ad esempio la confederazione del sindacato jugoslavo che li contattò nel giugno del 1966 per avere alcune delle riprese svolte in Guinea. Ma soprattutto ebbero un peso i premi ottenuti nel 1970, assegnati a cinque prodotti su sette che consentirono alla Reiac di coprire la spesa sostenuta per la realizzazione dei *documentari africani*.

Una spesa che ammontava a poco più di 31 milioni di lire e che nel dicembre del 1970 fruttò un ricavo di più di 40 milioni, rimarcando la positività di questa esperienza che però non risultò abbastanza soddisfacente per Nelli il quale, tornato provato dal viaggio in Africa, scelse di abbandonare la società, vendendo la sua quota all'amministratrice delegata Marina Piperno.

Questi anni si conclusero quindi con una ridefinizione della società e con l'affermazione della Reiac come casa produttrice nel settore delle autoproduzioni grazie soprattutto al genio dei registi che le diedero vita e sostanza.

Un importante traguardo, che confermò l'andamento positivo della piccola impresa, fu quello raggiunto dal film realizzato da A.Giannarelli "Sierra Maestra", che dopo esser stato girato in condizioni abbastanza pericolose, avendo seguito l'attività di un gruppo di guerriglieri in Venezuela, riuscì ad ottenere, oltre alla selezione ufficiale alla trentesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il *Laceno d'oro* nel 1969, il *Noce d'oro* ed il premio della contestazione al Festival di Nyon nel 1970.

Primo lungometraggio firmato dalla casa di produzione, testimonianza del crescente successo, considerato anche il costo che comportava, e che il regista ricorda con molta soddisfazione anche per le tecniche audiovisive che vennero

---

che ne fossero stati avvertiti.

<sup>82</sup>I due registi si divisero tra Senegal e Nigeria (Giannarelli) e Guinea (Nelli).

<sup>83</sup> Francia e Inghilterra in Europa ed i paesi nei quali lavorarono in Africa.

utilizzate:“..altra sperimentazione produttiva del film fu quella che ci portò a cancellare i volti dei guerriglieri che riprendemmo ed intervistammo alla luce anche della loro attività che li portava ad entrare ed uscire continuamente dalla clandestinità; nel laboratorio della Reiac assumemmo una -tecnica- che pazientemente cancellò dalla pellicola volto per volto<sup>84</sup>.”

Un film che venne finanziato con 60 milioni di lire da parte della BNL e che la Reiac fu *costretta* a restituire nella totalità poichè la richiesta da parte della banca, diversamente da quanto di solito accadeva<sup>85</sup>, fu molto pressante soprattutto in seguito alle dichiarazioni che in molti rilasciarono su questo film; una su tutte quella di G.L.Rondi che accusò la Reiac di fare film in appoggio al terrorismo con i soldi dello stato.

---

<sup>84</sup> Tratto dall'intervista a Giannarelli e riportata nell'appendice n.1 a pag 57.

<sup>85</sup> La BNL non sempre rientrava dei prestiti effettuati, soprattutto alle grandi produzioni. Per ottenere il denaro dato in prestito, nel caso in cui il beneficiario risultava moroso, o si faceva cedere tutti i diritti del film, o attuava dei piani di rateizzazione che spesso non venivano estinti, soprattutto se i film ottenevano dei riconoscimenti internazionali.

## CAPITOLO 3

### Il cinema industriale e la pubblicità

Determinanti per la nascita e la sopravvivenza economica della società, prima che lo Stato e successivamente la Rai ne diventassero i principali finanziatori, furono la pubblicità ed il cinema industriale, settori in continuo sviluppo che costrinsero la Reiac, nel 1970, ad un'evoluzione che determinò la nascita di strutture associate ma indipendenti.

Il primo rapporto con il cinema su committenza la Reiac lo stabilì nel 1963 con la casa editrice toscana "Le Monnier" proseguendolo fino al 1969; furono realizzate una serie di diapositive scolastiche<sup>86</sup> che fruttarono alla società nel solo 1964 più di quattro milioni di lire.

Ottenuto questo primo contratto, i due registi della Reiac, coscienti che per realizzare i loro progetti avevano bisogno di nuove committenze, iniziarono sia ad inviare numerose richieste di lavoro, sia a presentarsi personalmente alle aziende. Testimonia Giannarelli che nel 1963 insieme a Piero Nelli, fece un lungo giro nel nord Italia alla ricerca di committenze di cinema industriale riuscendo ad avere contatti con la Fiat che gli propose subito un lavoro scatenando in lui un grande conflitto, trattandosi di un film su un aereo militare."<sup>87</sup>

L'11 novembre del 1963, giunse la proposta da parte della Fiat, di dare inizio, nel marzo del 1964, alle riprese di "Biografia di un aereo", il G-91, prima realizzazione di cinema industriale della società che consentì appunto ai registi anche l'inizio di quel rapporto diretto con la classe operaia di una delle maggiori aziende italiane.

La cura e l'attenzione che la società era solita dedicare ai preventivi di spesa portò all'elaborazione di due piani differenti tra loro, sia rispetto alla strumentazione che sarebbe stata utilizzata, sia rispetto alla durata del lavoro.

Il primo (A) prevedeva ventotto giorni di riprese, l'altro (B) trentasei<sup>88</sup> ed entrambe comportavano oltre che un viaggio a Torino, uno spostamento a Treviso

---

<sup>86</sup> Il contratto prevedeva la realizzazione di 15 diversi soggetti, ognuno da sviluppare in 500 copie.

<sup>87</sup> "La storia e il cinema: il caso della REIAC Film," Tesi di laurea di Luca Terravecchia presso la Facoltà di Scienze della Formazione all'Università degli studi di Genova, 2005/2006. Relatrice: prof.ssa Anita Ginella Capini, pp.22-23.

<sup>88</sup> Nel seguente elenco di spese il primo verrà identificato con A, il secondo con B.

dove venivano assemblate altre componenti dell'aereo militare della Fiat.

I preventivi della Reiac prevedevano le seguenti voci di spesa :

- PERSONALE TECNICO e troupe proveniente da Roma  
A-726.000/B-975.000 lire
- TROUPE aggiunta per riprese con parco lampade e mezzi tecnici speciali  
A-523.000/B-680.000 lire
- VIAGGI  
A-200.000/B-294.000 lire
- DIARIE  
A-1.001.000/B-1.054.000 lire
- MEZZI TECNICI  
A-633.000/B-365.000 lire
- PARCO LAMPADE  
A-700.000/B-700.000 lire
- PELLICOLA  
A-1.216.000/B-1.216.000 lire
- STABILIMENTO  
A-1.165.000/B-1.165.000 lire
- EDIZIONE  
A-655.000/B-655.000 lire
- VOCI ASSICURATIVE, fiscali, burocratiche  
A-671.000/B-671.000 lire
- REIAC FILM<sup>89</sup>  
A-4.300.000/B-4.015.000 lire

e differiscono tra loro per poche decine di lire. Mentre il primo comportava una spesa di 11.890.500 lire, il secondo ne prevedeva 11.790.500 lire.

I due registi si dedicarono con grande impegno e costanza alla realizzazione di questo progetto sia per la durata eccezionale del documentario, superiore ai trentacinque minuti, sia per le possibilità creative e di utilizzo di nuove strumentazioni<sup>90</sup>, nonostante i problemi etici ed ideologici rispetto ad un lavoro svolto su commissione.

Nello scambio di lettere tra i soci della Reiac ed i responsabili del settore cinematografico della Fiat, i registi specificarono spesso l'importanza della fase del montaggio, piuttosto che le giornate di lavoro effettuate anche in periodi festivi, per sottolineare l'inadeguatezza di quanto offerto dalla Fiat, inizialmente di dieci milioni di lire, cifra inferiore rispetto a quella preventivata dagli autori.

Dopo ulteriori chiarimenti la Fiat corrispose un importo pari a 11.500.000 lire, cifra comunque inferiore a quanto preventivato, nonostante fosse 10 volte il costo di un normale cortometraggio. Ciononostante, i riconoscimenti al film furono molteplici; oltre a numerose lettere di congratulazioni che la Reiac ricevette a prodotto ultimato da parte di alcuni responsabili Fiat, questo venne proiettato

---

<sup>89</sup> Questa nota di spesa includeva : organizzazione generale, regia, spese di produzione, varie ed eventuali.

<sup>90</sup> Questo lavoro consentì alla Reiac di filmare, grazie all'utilizzo di telecamere altamente specializzate, la resistenza dei tettucci di plastica all'impatto con i volatili, che veniva effettuata sparando dei polli morti contro la plastica.



all'inaugurazione del "Salone Internazionale dell'Aeronautica"<sup>91</sup> e ottenne il primo premio alla quinta rassegna del film industriale di Bologna.

Ottenuta così una discreta notorietà nel settore, la Reiac riuscì a produrre una decina di cortometraggi "industriali" tra il 1964 ed il 1965 e a girare, nel 1966, la prima reclame per un articolo commerciale di largo consumo (non un aereo militare!): la birra Splügen Brau dell'azienda Poretti. Il contatto con l'azienda fu firmato nell'ottobre del 1965 per la realizzazione di un cortometraggio di circa 12 minuti.

Anche per questo lavoro la Reiac trattò quasi esclusivamente con il proprietario dell'azienda Aldo Poretti, al quale sottopose il seguente preventivo:

• TROUPE	1.105.000 lire
• VIAGGI <sup>92</sup>	425.000 lire
• DIARIE	1.010.000 lire
• PELLICOLA	1.100.000 lire
• MEZI TECNICI	745.000 lire
• STABILIMENTO	1.795.000 lire
• EDIZIONE	1.370.000 lire
• SPESE BUROCRATICHE- IGE	400.000 lire
• PRODUZIONE	300.000 lire
• REIAC (Provvigione e Organizzazione)	2.500.000 lire

che stabiliva una spesa di 10.750.000 lire. Questo lavoro venne integrato, agli inizi del 1966, da un'ulteriore commissione da parte dell'azienda Poretti che proponeva alla Reiac la realizzazione e la produzione di un secondo cortometraggio per il 1967.

Fu uno dei primi lavori per i quali la casa di produzioni si avvalse anche di collaborazioni esterne, al di là dei tecnici che spesso contribuivano alla realizzazione dei documentari: partecipò infatti, in qualità di ricercatore storico, Carlo Ripa di Meana<sup>93</sup>, al quale venne corrisposto un compenso di 200.000 lire, pari al 10% del costo di produzione, due milioni di lire, inserite nella voce "Reiac (Provvigione e Organizzazione)".

Il primo lavoro fu giudicato in modo molto positivo dalla Poretti al punto che, a

---

<sup>91</sup> Lettera della Reiac indirizzata a M. Rubiolo, direttore della stampa e propaganda della Fiat a Torino, spedita il 29 maggio 1964. Archivio "Reiac film".

<sup>92</sup> Il film venne ambientato a Torino.

<sup>93</sup> Direttore a Praga di una rivista dell'Unione Internazionale degli Studenti, tra il 1953 ed il 1956, si occupò dell'organizzazione di alcuni festival cinematografici in Europa orientale, ospitando anche numerosi cortometraggi italiani. Tornato in Italia, sfruttò le facoltose conoscenze dovute alle sue nobili origini, facendo da *costoso* tramite con alcune imprese e società, tra cui la Reiac.

causa della "notevole compiutezza e particolare organicità"<sup>94</sup>, scelse di eliminare la realizzazione del secondo documentario ma non di rescindere il contratto; il budget restante<sup>95</sup>, all'incirca 10 milioni, venne dunque investito nella realizzazione di alcuni caroselli che pubblicizzarono altri prodotti, come ad esempio le "Tic-tac". In realtà il contratto venne modificato anche per la censura in cui incapparono gli spot presentati.

I caroselli che venivano passati in Rai infatti dovevano essere preventivamente visionati dalla Sacis<sup>96</sup>, una società nata come impresa di produzione, poi trasformatasi in organo censore per volontà dell'azienda. Le sceneggiature proposte dalla Reiac prevedevano la realizzazione di cinque spot che avevano come filo conduttore la tematica dei giochi: le corse dei cavalli, la roulette, i dadi, il bowling ed il poker. Quest'ultimo venne considerato immorale e cancellato dalla Sacis, gesto che suscitò la preoccupazione del signor Bassetti che affidò loro la realizzazione, appunto, di un nuovo spot pubblicitario.

Fu proprio in questi anni di crescente successo e riuscita, confermata sia dalla partecipazione di Giannarelli alla Mostra del Cinema di Venezia, sia dalla crescente facilità di trovare commissioni nel settore pubblicitario e del cinema industriale, che i fondatori della Reiac cominciarono ad interrogarsi sull'esigenza di creare delle apposite strutture societarie specializzate.

Il successo, confermato anche dai numerosi articoli della carta stampata che si interessavano a questa "piccola struttura", generò una duplice reazione nella gestione dell'impresa: se da un lato infatti cominciò una progressiva disponibilità da parte della Reiac a produrre, oltre ai documentari del gruppo promotore (Nelli e Giannarelli), i lavori di tutti quei registi che non trovavano interlocutori disposti a farsi carico dei rischi connessi alle opere innovative, dall'altro creò una struttura specifica per il settore pubblicitario chiamata Publireiac.

Eventi giudicabili tra loro in controtendenza, poiché mentre si continuava a mostrare un'attenzione preponderante per le *realizzazioni indipendenti*, una parte della società cominciava a lavorare specificamente in un settore legato alle commissioni ed alle volontà del mercato. Questa apparente antitesi venne giustificata dalla consapevolezza dei soci fondatori che gli incassi dei premi di qualità e i compensi dei lavori commissionati non potevano essere sufficienti a finanziare nuove produzioni e a sopperire i costi di gestione della struttura.

---

<sup>94</sup> Lettera inviata dal dott.ing. Aldo Bassetti a Marina Giannarelli il 10 novembre del 1966.

<sup>95</sup> Il contratto stipulato con la Poretta prevedeva un compenso di 20 milioni di lire.

<sup>96</sup> Società per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo.

Si decise pertanto di coinvolgere nuovi soci e di aprire una sede a Milano, in via Lanzone 7<sup>97</sup>, città che ospitava un maggior numero di aziende e nella quale risultava più facile ottenere delle committenze industriali; l'amministrazione venne affidata a G.A. Mazzucchelli e G.P. Ulrich, entrambe freelance nel settore pubblicitario. Il primo, che poi portò con sé anche Ulrich, venne presentato e consigliato alla Reiac da Aldo Bassetti, il finanziatore della *spedizione africana*, nonché proprietario della s.p.a. Poretti. Determinante fu la loro funzione di procuratori di contatti e contratti, anche se non si risparmiarono dal partecipare alla stesura di alcune sceneggiature, come avvenne per i caroselli "Omsa" nel 1970.

Il capitale sociale dell'impresa, nell'anno di costituzione 1968, fu di 999.000 lire, cifra di molto superiore rispetto a quella che fu investita per la costituzione della Reiac, sia perché effettivamente questa era stata una società che nacque con più membri, sia perché l'investimento e le speranze che vennero riposte all'interno di questo progetto furono maggiori.

Come racconta lo stesso Giannarelli<sup>98</sup>, e come attestano i bilanci d'impresa, la Publireiac non riuscì però mai ad ottenere i risultati sperati e ad affermarsi tra le società di produzione "per conto terzi di film a lungo e corto metraggio, di documentari e cinegiornali a carattere e scopo pubblicitario<sup>99</sup>", poiché iniziò di fatto la propria attività nel 1969 e, assieme alla Reiac, già alla metà degli anni '70 cominciò la sua fase di declino.

Il bilancio del 31 dicembre 1969 è l'unico, a poco più di un anno dalla costituzione della società, che riporta un UTILE NETTO D'ESERCIZIO<sup>100</sup> di 35.873 lire, cifra irrisoria rispetto ai RISCONTI ATTIVI (i costi sostenuti nell'esercizio corrente ma ripartibili nel futuro) pari a 8.320.000 lire e che chiaramente non soddisfa l'amministratore unico che nella sua relazione, allegata al bilancio, dice: "...non ho mancato di rendervi conto durante l'anno dell'andamento e della situazione sociale, i quali non ci hanno dato i frutti sperati, che ci si augura di realizzare nel prossimo esercizio...". L'utile verrà quindi destinato al seguente anno.

Il bilancio del 1970 riporta un aumento delle PRODUZIONI IN CORSO, le quali si modificano da 405.300 lire a 778.646; ciononostante viene riportata una PERDITA NETTA D'ESERCIZIO di 169.766 lire che viene proposto di ricoprire in parte con l'utile accantonato l'anno precedente e il restante *riportato a nuovo* con la speranza di coprirlo con gli utili futuri.

---

<sup>97</sup> La sede legale, come riportato dai bilanci, rimase a Roma.

<sup>98</sup> Cfr. appendice n.1 a pag. 57.

<sup>99</sup> Cfr. la trascrizione nel Registro delle Società n.4280, 23 agosto 1968.

<sup>100</sup> Voce del bilancio

Nel bilancio del 1971 le PRODUZIONI IN CORSO vengono registrate in 988.580 lire, cifra che segnala un incremento di produzione inferiore a quello dell'anno precedente e che confermano il limitato lavoro che questa società riuscì a produrre; il disavanzo corrisponde invece a 176.474 euro. La nota che accompagna questo bilancio propone di rinviare al seguente esercizio i provvedimenti necessari, sperando di portare a termine nuovi lavori che coprano la perdita dell'anno corrente e di quello precedente. Così non fu e la Publireiac chiuse dopo cinque anni dalla nascita.

Parallelamente a questa esperienza i soci della Reiac, diedero vita ad altri due progetti paralleli che insieme rappresentarono gli strumenti dei quali si dotò la società per affrontare un nuovo ramo di ricerca e di sperimentazione: l'attività audio visuale, che si andava ad aggiungere alla documentaristica ed alla pubblicitaria.

Per prima cosa venne costituita, il 14 giugno del 1971, la società per azioni SAV<sup>101</sup>, con un capitale sociale di 1.050.000 ugualmente ripartito tra i suoi sette soci: G. Ulrich, consulente pubblicitario, G. Mazzucchelli, consulente cinematografico, R. Calisi, esperto di audiovisivi, V. Bortoli, assistente universitaria, M. Piperno, organizzatrice cinematografica, A. Giannarelli, regista cinematografico, R. Piperno, esperto di audiovisivi, avendo appunto come fine la ricerca e la sperimentazione in questo settore, premessa per la quale si dotarono di un apposito comitato scientifico. Venne così costituito l'Istituto di Ricerche sulle Tecnologie Audio Visive, il quale in realtà si formò nel 1970, ma che cominciò a lavorare solo dopo un incontro che si svolse a Spoleto nell'aprile del 1971, in stretta relazione con la SAV.

Il comitato, con il compito di promuovere e coordinare le ricerche, era culturalmente e politicamente qualificato poiché composto da A.Carrelli, presidente e docente di fisica dell'Università di Napoli, R.Piperno, direttore, L.L.Radice, docente di matematica dell'Università di Roma, V.Lanternari, docente di Etnologia dell'Università di Bari, E.Ponzo, docente di Psicologia dell'Università di Roma, G.Rossi, docente di Diritto dell'Università di Pavia, G.Tecce, docente di Biologia molecolare presso l'Università di Roma, R.Titone, docente di Psicolinguistica. La società, con doppia sede a Roma e a Milano, partecipò sin da subito a numerosi incontri sugli audiovisivi e nel 1972 fu deciso di ampliarne il capitale sociale, chiedendo una nuova sottoscrizione ai soci fondatori. Lo stesso anno si inseriva

---

<sup>101</sup> Società AudioVisiva.

come nuovo socio A. Vergine<sup>102</sup>, che con la sua quota portava il patrimonio a 30.500.000 lire.

Il bilancio di questa *nuova* società ebbe una notevole rilevanza all'interno dell'economia della Reiac mantenendo abbastanza costante il proprio livello di produzioni in corso, aggirandosi intorno ai 25/30 milioni l'anno, anche grazie alla continua ricerca da parte dei registi della Reiac di pareri e competenze per i propri lavori cinematografici; gran parte degli incassi però veniva reinvestito nei lavori<sup>103</sup> che la società riusciva ad ottenere, garantendo un limitato guadagno personale.

Mediamente infatti i soci, tra il 1971 ed il 1972 guadagnavano tra le 80 e le 150 mila lire al mese, mentre al comitato scientifico veniva distribuito un gettone di presenza di 20.000 lire.

Il settore pubblicitario risultò quindi determinante per la sopravvivenza economica di questa società fino a metà degli anni '70, poiché garantì costantemente un introito e stimolò la nascita di società affiliate che nonostante non ebbero il successo sperato, consentirono ai soci della Reiac di sperimentare alcune attività che avrebbero poi proseguito autonomamente al termine di questa esperienza.

---

<sup>102</sup> Entrò nella società con una quota di 5 milioni di lire.

<sup>103</sup> Ad esempio "Immagini vive" (Giannarelli, 1974), "Adesso tocca a te" e "Se.. ." per il Credito Italiano nel 1975.

## CAPITOLO 4

### Luci ed ombre tra la società e l'azienda Rai

Grazie ad un intuizione di Giannarelli e Nelli, il 1966 fu determinante nella storia della Reiac. Fu stabilito con la Rai un rapporto di lavoro, che negli anni le consentì di abbandonare la committenza industriale per dedicarsi quasi esclusivamente a quella della televisione ricavando da essa gran parte delle risorse per la sopravvivenza dell'impresa. Quello fu infatti l'anno della "spedizione africana", nel quale gli ideatori della Reiac si imbarcarono su di un peschereccio diretto verso le coste africane con lo scopo di attuare per la prima volta, un meccanismo produttivo secondo il quale avrebbero realizzato contemporaneamente più filmati destinati ad una diversa distribuzione.

Partirono quindi nel marzo del 1966 con l'intenzione di realizzare una serie di riprese sia per i propri cortometraggi, sia per poter raccogliere materiale con il quale avrebbero in seguito realizzato inchieste per la Rai; vennero prodotti infatti "Africa vecchia e nuova"(servizio sullo sport africano, utilizzato dalla rubrica sportiva Sprint), "Africa giovane"(uno speciale per il telegiornale sui problemi e le prospettive del continente africano), "Crociera di pesca"(alcune riprese effettuate sul peschereccio che ne narravano la vita a bordo) e "L'isola degli schiavi" (una serie di riprese sui luoghi dai quali venivano imbarcati, tra il XVII° e XVIII°sec., gli africani destinati al lavoro nelle Americhe).

A seguito di questo primo lavoro il rapporto tra Reiac e Rai andò interrompendosi, o meglio si trasformò da diretto ad indiretto.

Accadde infatti, tra il 1968 ed il 1972, che molti dei nuovi registi che girarono documentari prodotti dalla Reiac, vendettero successivamente le proprie realizzazioni alla Rai, senza stabilire rapporti di coproduzione.

Tuttavia la collaborazione tra le due imprese, continuò fino al 1971, quando Giannarelli riuscì a far trasmettere in televisione le cinque puntate inchiesta di "Ragioniamo con il cervello" grazie anche alla maggiore disponibilità dei socialisti in Rai, progressivamente più presenti. La televisione ebbe infatti una doppia valenza per la casa di produzione: oltre a permettere una conoscenza maggiore dei registi e delle loro realizzazioni, fu sostanzialmente l'unica acquirente, in un mercato della

distribuzione condizionato dalla mancanza di interesse verso le "piccole autoproduzioni".

Come riferisce Giannarelli<sup>104</sup> infatti, il peso politico del Partito Socialista Italiano portò in RAI nuovi elementi; soprattutto nella seconda rete, nata nel 1961.

Fino agli inizi degli anni Ottanta, la Reiac si avvale della presenza e della disponibilità di Massimo Fichera, primo direttore di Rai 2, nominato nel 1975, vice direttore generale dell'azienda.

L'aprirsi di queste nuove opportunità permise quindi alla Reiac di ragionare su un progressivo abbandono del settore industriale e pubblicitario che in realtà non fu mai totale sia perché garantiva alcuni margini di sperimentazione che interessavano i registi della società, sia perché era un mercato ormai conosciuto e con delle possibilità di guadagno più facilmente raggiungibili.

Nel 1972 la Reiac riuscì quindi ad ottenere dalla Rai una coproduzione che segnò l'inizio di una collaborazione che in dieci anni portò alla realizzazione di più di trenta opere ed al coinvolgimento di numerosi registi<sup>105</sup>.

Questa prima coproduzione, dal titolo "Non ho tempo", ebbe, forse proprio in virtù della sua importanza, una storia un po' tormentata. Sin dall'inizio.

Giannarelli era stato convocato alla Rai nella drammatica giornata del 12 dicembre 1969<sup>106</sup> per presentare dei progetti che la commissione avrebbe vagliato. Regista politicamente impegnato<sup>107</sup> si presentò con tre sceneggiature da lui scritte: la prima analizzava le difficoltà vissute dagli italiani emigrati dal sud al nord della penisola, la seconda raccontava la figura di Gaetano Bresci, subito scartata poiché giudicata sovversiva, e la terza su un matematico francese dell'ottocento, Evariste Galois, che oltre a passare alla storia per le sue intuizioni matematiche sviluppate in giovanissima età<sup>108</sup>, da convinto repubblicano scontò delle giornate di carcere per aver brindato alla morte del re Luigi Filippo I.

La scelta del titolo fu dettata dalla frase ricorrente che il giovane scienziato appuntò su un foglio<sup>109</sup>, accanto a numerosi calcoli algebrici, la notte prima del fatale duello, cosciente che quelli sarebbero potuti essere i suoi ultimi appunti; Giannarelli lo scelse anche perché risultava un personaggio: "contestatore, contrario alle metodologie di insegnamento dei professori, quindi pienamente

---

<sup>104</sup> Cfr. appendice n.1 a pag.57.

<sup>105</sup> Tra i tanti registi che collaborarono con la Reiac nelle opere realizzate per la Rai è possibile ricordare Cacciaguerra, Proietti, Vergine, Giammarco, Barzini, Polizzi.

<sup>106</sup> Nel raccontare quest'episodio il regista prova ancora una visibile commozione.NdA.

<sup>107</sup> Secondo la dizione di quegli anni.

<sup>108</sup> Morì in duello prima di poter compiere i 21 anni.

<sup>109</sup> La frase completa dice: "Non sviluppo ulteriormente il mio ragionamento, perché non ho tempo".

attuale<sup>110</sup>, calato poi in un periodo storico dove si risvegliavano sentimenti repubblicani, del socialismo delle origini, dove si sviluppavano movimenti insurrezionali che magari duravano appena una giornata e che spesso si ispiravano all'anarchia. Uno storico francese racconta che il giorno della morte di Galois, si videro sulle barricate, accanto alle bandiere nere, anche quelle rosse..<sup>111</sup>".

La Rai affidò quindi alla Reiac la realizzazione di due produzioni: una televisiva, composta di tre puntate ognuna della durata di un'ora, e una cinematografica, di un'ora e quaranta minuti. Aumentò la fiducia riposta in questa piccola società la visione dei nomi dei realizzatori di questa pellicola<sup>112</sup> che furono, oltre a Giannareli, Edoardo Sanguineti per la sceneggiatura, Lucio Lombardo Radice per la consulenza scientifica e di Manlio Magara per quella sonora.

Documenti amministrativi della società<sup>113</sup> lasciano intuire la rilevanza anche economica di questo lavoro. Dal centro di produzione della Rai furono effettuati pagamenti tra il 1971 ed il 1973, per almeno 76 milioni di lire. A questo va inoltre aggiunto lo straordinario numero di collaboratori, almeno per gli standard fino a quel momento avuti dalla Reiac; oltre agli sceneggiatori ai consulenti musicali e ai direttori di scenografia, la troupe che realizzò il film era composta da 38 lavoratori e 75 attori.

Il film, in entrambe le sue versioni, venne concluso nel 1973, ma nonostante gli investimenti economici ed il successo della critica, la Rai decise di censurarlo, bloccandone la proiezione televisiva. Numerosi intellettuali, dallo stesso Radice ad Alberto Pincherle (Moravia) a Natalia Ginzburg, scrissero numerosi articoli su Paese Sera<sup>114</sup> e su altri quotidiani in difesa dello sceneggiato affinché potesse essere reinserito nel palinsesto della Rai.

Lo stesso Radice scrisse un articolo nel giugno del 1974 intitolato "Libertà per Evaristo" che ben spiega le tappe fondamentali di questo film e l'assurdità della censura per una storia accaduta 142 anni prima; ricorda che il film era stato segnalato dalla critica del Festival di Cannes nel 1973 ma che in televisione aveva subito un doppio rinvio, ed infine la sospensione.

Parallelamente la versione cinematografica venne proiettata in numerose sale dei cinema d'essai ed in alcuni festival, ottenendo anche la possibilità di essere

---

<sup>110</sup> Cfr. appendice n.1 a pag. 57. Si riferisce all'attualità delle contestazioni studentesche della fine degli anni Sessanta.

<sup>111</sup> Il regista girerà lo sceneggiato in bianco e nero, inserendo un'immagine a colori solo nell'ultima scena, proprio per dare risalto alla presenza delle bandiere rosse.

<sup>112</sup> Cfr. appendice n.5 a pag. 85.

<sup>113</sup> Fascicolo "Non ho tempo 1972-1977", Archivio Reiac, Pomezia.

<sup>114</sup> Fascicolo "Non ho tempo 1972-1977", Archivio Reiac, Pomezia.



esportata e proiettata in Unione Sovietica. La versione televisiva fu invece proiettata solo il 4 gennaio del 1977 quando la seconda rete mandò in onda il primo episodio, raggiungendo quattro milioni e mezzo di spettatori<sup>115</sup>.

Tuttavia queste difficoltà non incrinarono il rapporto tra la società e la Rai che continuarono a collaborare negli anni successivi; nel 1973 venne coprodotto "Dinamica della materia", opera corale dei registi della Reiac in tre puntate e nel 1974 Giannarelli firmò la regia di "Immagini vive". Il rapporto professionale si infittì a seguito della riforma della Rai del 1975, nonostante i fondatori della Reiac avessero partecipato attivamente al dibattito che si sviluppò all'inizio degli anni '70 nel mondo cinematografico nazionale che chiedeva l'allontanamento dei partiti dalla gestione dell'azienda ed una sua apertura al sociale per garantire maggiore pluralismo, richieste sostanzialmente disattese dalla riforma.

La legge infatti accolse alcune di queste istanze, ma di fatto diede vita al fenomeno della lottizzazione a vantaggio dei maggiori partiti, garantendo una quota anche al PCI<sup>116</sup>, unico partito, affermano i fondatori della Reiac, che incentivò un percorso di rinnovamento assicurando un mercato maggiore anche alla loro società.

Con un accordo firmato nel giugno del 1976<sup>117</sup>, la Reiac si impegnò a preparare sei sceneggiature, un piano finanziario ed uno organizzativo, per la realizzazione dei sei puntate della serie televisiva "Uomini della scienza", che avrebbe previsto la partecipazione di altrettanti registi: M. Andrioli, A. Giannarelli, V. Tosi, Aldo e Antonio Vergine, tutti già collaboratori della Reiac. Un lavoro iniziale che la Reiac avrebbe svolto per 27.500.000 lire, nei quali erano previsti anche 4 milioni per L.L.Radice.

Era prevista la realizzazione di sei film (poi diventati cinque) della durata di 50-60 minuti l'uno, sulla vita di alcuni scienziati<sup>118</sup>, che per la loro storia professionale e privata, potevano dare degli stimoli al dibattito che avrebbe seguito la proiezione; il format prevedeva che Giannarelli organizzasse la visione del film assieme a degli ospiti da lui selezionati<sup>119</sup>, con i quali alla fine del film, in diretta, avrebbe condotto una discussione.

Il primo preventivo di spesa della Reiac si attestò a 133 milioni di lire per ognuno dei cinque telefilm, prevedendo due settimane di ripresa e tre di

---

<sup>115</sup> Il film che portò Giannarelli al Festival di Venezia del 1969, Sierra Maestra, fu visto al cinema da appena 50.000 spettatori.

<sup>116</sup> Le trasmissioni televisive di Rai3, anche se istituita con la riforma del 1975 e operativa come canale radio, iniziarono nel dicembre del 1979. All'interno di questa rete il PCI sviluppò la propria influenza.

<sup>117</sup> Fascicolo "Uomini della scienza", Archivio Reiac, Pomezia.

<sup>118</sup> Fu per questo determinante la collaborazione di L.L.Radice.

<sup>119</sup> Questa proposta di Giannarelli risultò un modo per dar voce a quelle realtà, soprattutto operaie, che solitamente non apparivano in televisione, in una formula diversa da quella delle trasmissioni a quiz, o puramente d'inchiesta.

lavorazione. In particolare:

• TROUPE TECNICA E MAESTRANZE PER LE RIPRESE	21 milioni di lire
• TROUPE TECNICA E MAESTRANZE PER LA SCENOGRAFIA	12,2 milioni di lire
• ATTORI E COMPARSE <sup>120</sup>	10 milioni di lire
• COSTRUZIONI, ARREDAMENTO, COSTUMI	34,5 milioni di lire
• MEZZI TECNICI PER RIPRESE	5 milioni di lire
• PELLICOLA E STAMPA	6,5 milioni di lire
• MONTAGGIO, AUDIO E MIXAGE	10 milioni di lire
• SPESE DI PRODUZIONE	6 milioni di lire
• CONTRIBUTI PREVIDENZIALI TROUPE	18 milioni di lire
• CONTRIBUTI PREVIDENZIALI ATTORI	4,8 milioni di lire
• SPESE GENERALI (segreteria, contabilità)	5 milioni di lire.

Il 9 novembre, dopo una serie di incontri, venne firmato un accordo che ridimensionava le spese previste per i cinque film:

• "LAZZARO SPALLANZANI"	88.000.000 di lire
• "ALESSANDRO VOLTA"	93.000.000 di lire
• "JEAN BAPTISTE D'ALAMBERT"	93.000.000 di lire
• "GASPARD MONGE"	91.000.000 di lire
• "ANTOINE LAURENT LAVOISIER"	91.00.000 di lire.

Una produzione che alla Rai costò complessivamente 456 milioni di lire.

Analizzando in modo più dettagliato il piano definitivo di spesa, il telefilm su Gaspard Monge, realizzato da Giannarelli comportò le seguenti spese:

• PERSONALE TECNICO E MAESTRANZE	21.580.000 lire
• PERSONALE ARTISTICO	8.760.000 lire
• TEATRO, AMBIENTI, SCENOGRAFIA	15.850.000 lire
• MEZZI TECNICI	3.200.000 lire
• PELLICOLA E STABILIMENTO	4.840.000 lire
• MONTAGGIO E SONORIZAZIONE	7.900.000 lire
• SPESE VARIE	8.100.000 lire
• CONTRIBUTI PREVIDENZIALI	12.160.000 lire
• SPESE GENERALI	9.800.000 lire

In una nota si specifica l'esclusione del costo della sceneggiatura poiché compreso in quello che viene definito contratto ponte, da 27.500.000 lire.

La spesa definitiva risulta quindi di 92.180.000, cifra leggermente superiore a

---

<sup>120</sup> La troupe delle riprese prevedeva 20 lavoratori, quella del montaggio 11 e quella degli attori 250.

quella stabilita dagli accordi del 9 novembre che se raffrontata al preventivo inizialmente elaborato dalla Reiac, evidenzia una forte contrazione delle spese nella prima voce, che comprende le prime due del preventivo iniziale, che diminuisce di 11.600.000 lire, e nella voce che si riferisce ai contributi, segnalati separati sul preventivo iniziale, che diminuisce di 10,6 milioni di lire. L'apice viene raggiunto nelle spese riguardanti il teatro, gli ambienti e la scenografia, dove la diminuzione dei fondi arriva a 18.600.000 lire.

Le altre voci di spesa registrarono una contrazione che si aggirò intorno ai due milioni di lire, tranne quella riguardante le spese di produzione, registrate come "spese varie" nel preventivo, che invece subì un aumento di 1,9 milioni di lire e l'ultima, segnata come "spese generali", che registrò un aumento di 4,8 milioni di lire.

È possibile riscontrare quindi come sulle spese generali e di produzione, che quindi coinvolgevano più direttamente la Rai, ci sia stata l'intenzione di investire maggiormente stanziando alcuni milioni in più, mentre sul resto venne effettuata una sostanziale riduzione delle spese dovuta anche ad una conoscenza maggiore delle proprie disponibilità: nella riduzione che si riferisce a "teatro ambienti scenografie" di 18,6 milioni di lire, la Rai elimina alcune spese di affitto e alcuni investimenti specifici, poiché già in possesso dei mezzi e delle attrezzature richieste.

Il rapporto di collaborazione continuò fino al 1981, anno nel quale venne realizzato da Zavattini il suo primo lungometraggio destinato alle sale cinematografiche; l'opera venne compiuta in coproduzione con la Rai, la quale investì 80 milioni di lire su un progetto che la Reiac cercò di produrre proprio per il forte legame con l'autore del film<sup>121</sup>. "Le Veritaaaà", questo il titolo del lungometraggio, narra della fuga di un'ottantenne (impersonato dallo stesso Zavattini dopo la defezione di Roberto Benigni) da un manicomio e del suo tentativo di comunicare con la gente che lo circonda, arrivando persino a parlare con il papa, di quanto non andava nel mondo.

La superficialità ed il disinteresse dei suoi interlocutori lo indurranno al suicidio, che si darà trattenendo il respiro. Il film venne musicato da Lucio Dalla.

Contemporaneamente all'esecuzione di questo film Giannarelli realizzò uno

---

<sup>121</sup> Cesare Zavattini, oltre ad essere un riferimento culturale ed artistico per i fondatori della Reiac, collaborò con la neonata società per la realizzazione de "I cinegiornali della pace" nel 1963.

special<sup>122</sup>, commissionato dalla Rai, che raccoglieva le immagini del backstage de "Le Veritaaaà" ed alcune riflessioni di Zavattini sul cinema di quegli anni.

Il 1981 fu un anno nel quale si registrò un picco di lavori svolti con la Rai, anche se il progressivo aumento di potere del Partito Socialista Italiano nella politica italiana<sup>123</sup> e all'interno della Rai, come sostengono Marina Piperno e Giannarelli<sup>124</sup>, causò la rottura tra del rapporto tra le due società.

Il meccanismo delle tangenti che venne reso pubblico all'inizio degli anni '90, ma che affondava le sue radici alla fine degli anni '70, estromise di fatto la Reiac, la quale si rifiutò sin dall'inizio di accondiscendere ad alcune richieste provenienti dalla struttura Rai.

Con l'arrivo degli anni '80 la Reiac entrò quindi progressivamente in crisi con quello che fu il suo mercato negli anni '70 e di conseguenza subì un ridimensionamento sia dal lato artistico-professionale, sia da quello economico. Queste difficoltà si sommarono poi al progressivo allontanamento dello stesso fondatore, Giannarelli, che di fatto cominciò ad occuparsi dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, concentrando la propria attività sulla raccolta e sulla conservazione dei materiali audio visivi, con l'intento di renderli disponibili anche oltre la loro diffusione televisiva o cinematografica.

Di fatto il suo ultimo lavoro con la Reiac fu il lungometraggio "Remake"<sup>125</sup>, prodotto dalla società nel 1986, al quale seguì l'allontanamento negli anni '90.

A lui si sostituì progressivamente la figura di Luigi Faccini, regista che cominciò a produrre con la Reiac e che contribuì alla nascita, nel 1982, alla MP s.r.l., nuova casa produttiva di Marina Piperno, che cercò caparbiamente di mantenere una collaborazione con l'azienda Rai, riuscendo a realizzare numerosi prodotti.

La Reiac concluse ufficialmente la sua attività nel 2002.

---

<sup>122</sup> Prodotto nel 1983, con il titolo di "La "follia" di Zavattini".

<sup>123</sup> Nel 1980 si inaugura la stagione del Pentapartito, guidato , nel 1983, dal PSI e dal primo ministro Craxi.

<sup>124</sup> Cfr. l'intervista ad Ansano Giannarelli nell'appendice n.1 a pag.57 e quella a Marina Piperno, n.2 a pag.76.

<sup>125</sup> Una complicata storia tra un uomo ed una donna, che si sviluppa nel corso del Festival di Locarno, dove i due si incontrano dopo numerosi anni dalla fine della loro relazione d'amore. Lui le chiederà di raccontargli la sua vita per riprodurla in un film (da qui il titolo) generando così una continua tensione tra la realtà e la finzione, in un gioco che mescola la vita reale ed il film che sta realizzando.

## CAPITOLO 5

### Analisi economico-cinematografica dei primi anni di attività

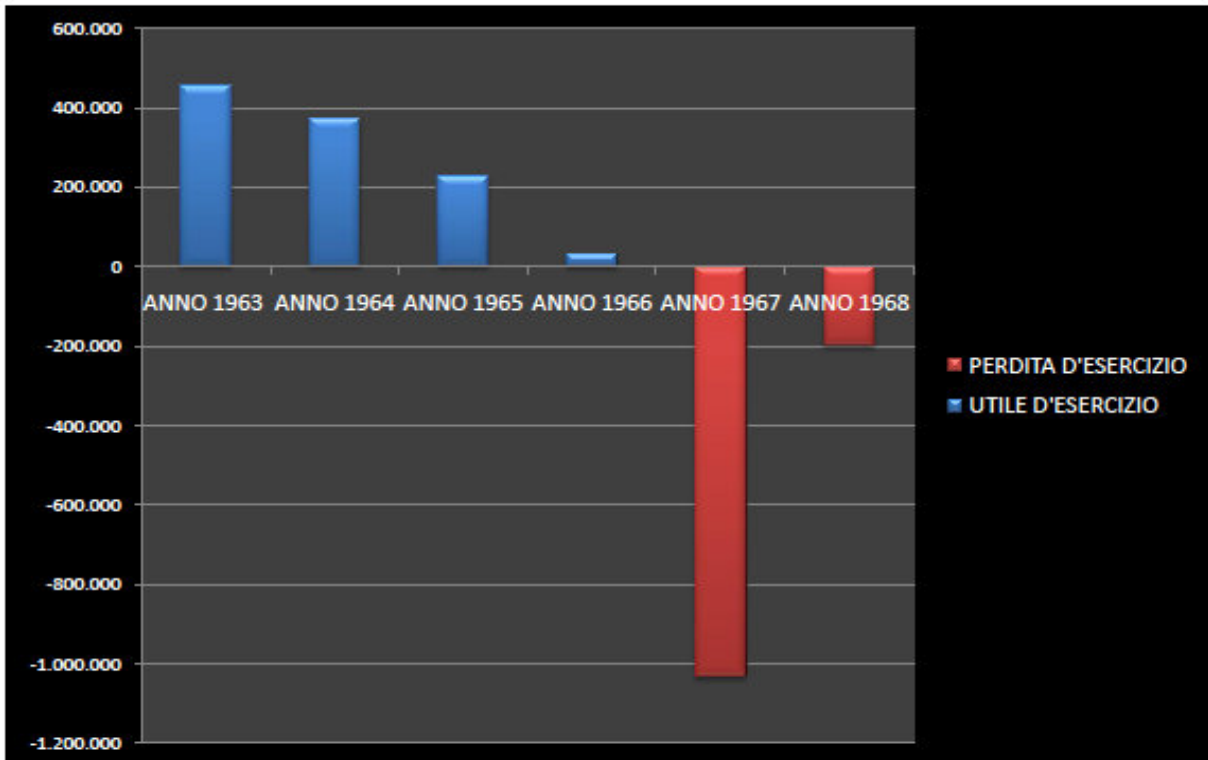
Per ricostruire l'andamento economico della Reiac, ho esaminato i bilanci della società relativi agli anni di attività su cui più mi sono soffermato.

<b>BILANCIO 1963</b> <sup>126</sup>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 1.041.03 <sup>127</sup>	PASSIVO 595.160	COSTI 1.835.520	RICAVI 2.281.394
<b>BILANCIO 1964</b>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 1.518.294	PASSIVO 1.144.309	COSTI 2.913.521	RICAVI 3.287.506
<b>BILANCIO 1965</b>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 10.247.741	PASSIVO 10.247.741	SPESE <sup>128</sup> 3.955.956	PROFITTI 3.955.956
<b>BILANCIO 1966</b>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 24.920.064	PASSIVO 24.920.064	PERDITE 1.172.660	PROFITTI 1.172.660
<b>BILANCIO 1967</b>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 30.033.948	PASSIVO 30.033.948	PERDITE 13.565.798	PROFITTI 13.565.798
<b>BILANCIO 1968</b>	<u>STATO PATRIMONIALE</u>		<u>CONTO ECONOMICO</u>	
	ATTIVO 86.143.795	PASSIVO 86.143.795	PERDITE 7.860.981	RICAVI 7.860.981

<sup>126</sup> I bilanci relativi alla Reiac srl sono depositati presso la Camera di Commercio I.A.A. di Roma, Ufficio registro delle imprese.

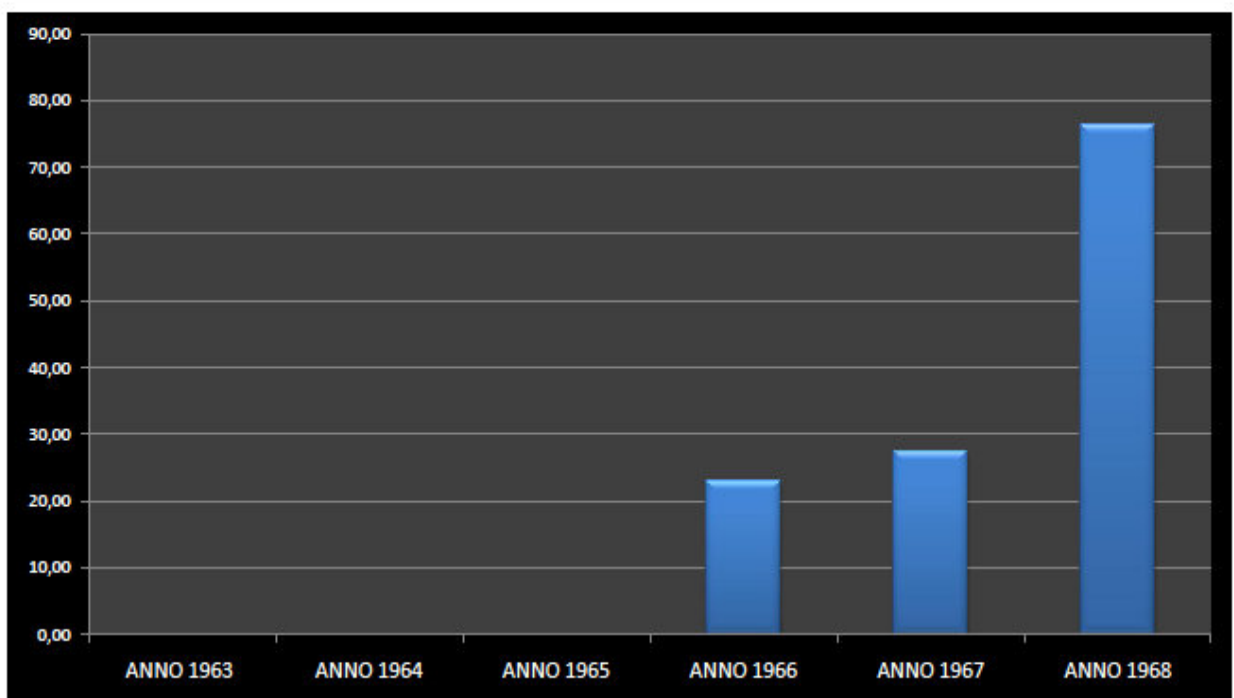
<sup>127</sup> Tutte le cifre sono riportate in lire.

<sup>128</sup> Capita che nei diversi bilanci le voci di spesa vengano registrate in modo diverso.

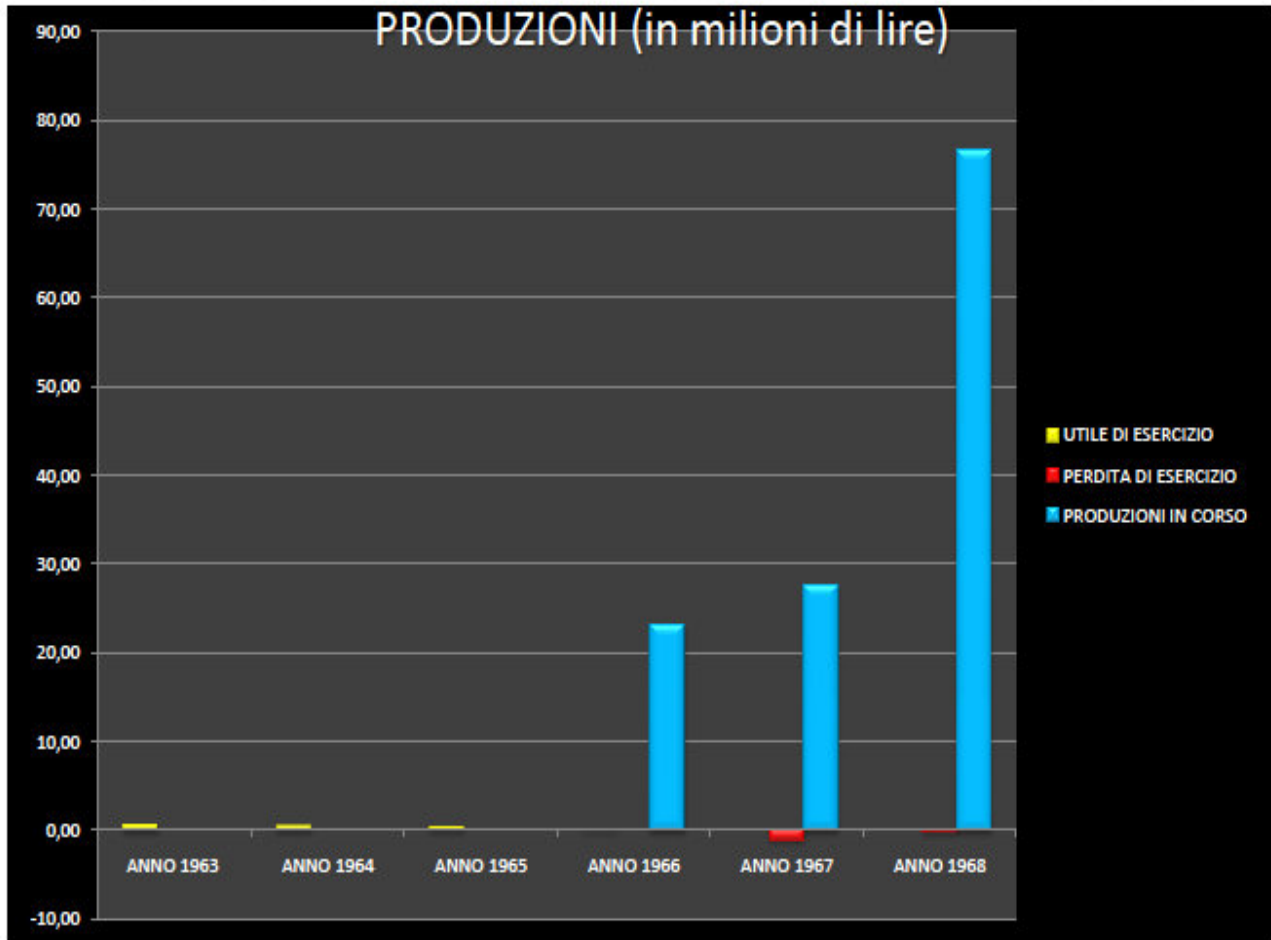


**RISULTATI DI ESERCIZIO DELLA REIAC S.p.A.**  
(in lire italiane)

**VOLUMI DELLE PRODUZIONI IN CORSO**  
(in lire italiane)



## RAFFRONTO TRA RISULTATI DI ESERCIZIO E VOLUMI DELLE PRODUZIONI (in milioni di lire)



I dati rivelano come la società abbia realizzato nel primo anno di attività un naturale aumento della liquidità ottenuto grazie ai primi lavori commissionati<sup>129</sup>, seguita poi, nel biennio 1964-1965, da un progressivo aumento delle disponibilità economiche in banca, dovuto principalmente al pagamento della Fiat successivo alla produzione di "Biografia di un aereo", contemporaneamente ad una diminuzione dell'utile e ad un preoccupante indebitamento nel 1965, a seguito della realizzazione dei due documentari autoprodotti da Nelli e Giannarelli e dell'acquisto dei primi materiali per realizzare e produrre i film. A questo indebitamento contribuirono in maniera determinante, soprattutto nei primissimi anni, le spese dovute all'acquisto di "mobili e materiale"<sup>130</sup>, necessarie anche per una società che cominciò la propria attività in un piccolo appartamento di Roma<sup>131</sup>.

Tra il 1965 ed il 1967 si riscontra un sostanziale assestamento della società,

<sup>129</sup> Le filmine per la casa editrice "Le Monnier"

<sup>130</sup> Così vengono registrate nei bilanci.

<sup>131</sup> Vicino all'ufficio della Reiac ora sorge una delle sedi Rai.

dovuto alla progressiva affermazione della Reiac nel circuito della filmografia industriale nazionale, ma soprattutto alle numerose opere prodotte in questi due anni, comprensive anche dei cortometraggi e lungometraggi compiuti al ritorno dall’Africa; la forte riduzione dell’utile registrata infatti nel 1966 è dovuta proprio al rilevante investimento effettuato dalla società per finanziare questo progetto.

Nel corso del 1967 la società registra una forte inversione di tendenza e l’utile accumulato fino all’anno precedente si trasforma in una perdita d’esercizio di più di un milione. È la conferma che le società indipendenti che non riuscivano ad ottenere un’opportuna distribuzione dei loro prodotti, ed un corrispettivo rientro economico, incontravano una forte difficoltà nel sostenersi; i premi di qualità non riuscivano a garantirne neanche la sopravvivenza, assicurata principalmente dalle committenze pubblicitarie.

Il 1968 risulta l’anno del boom economico e produttivo. Anche se il bilancio si chiude con una perdita di 200.000 lire, la Reiac riesce a realizzare numerose opere in tutti i suoi settori produttivi ed a raggiungere un volume di affari di quasi 80 milioni di lire derivante dalle sole produzioni in corso.

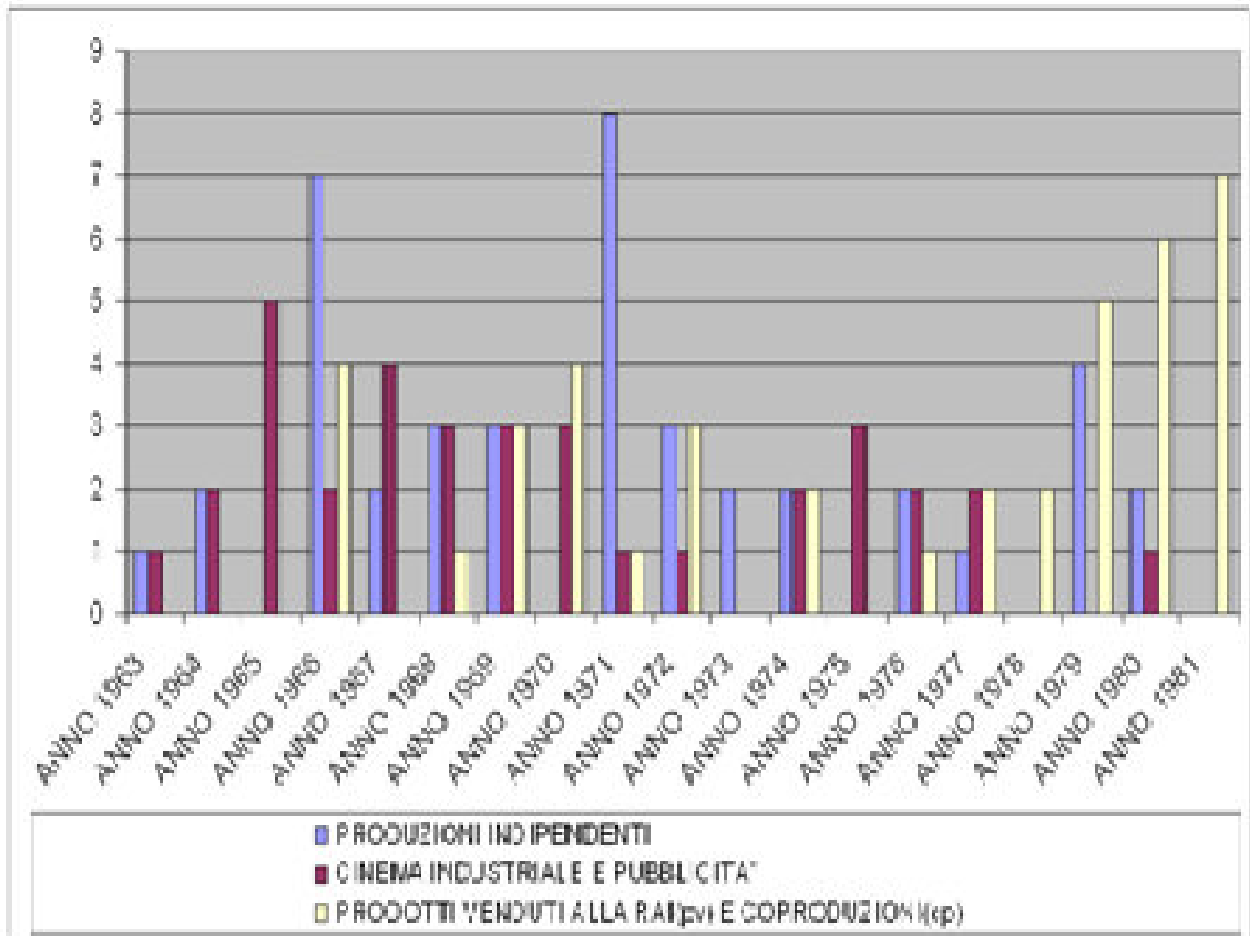
L’analisi di questi primi anni di attività ci descrive una società molto snella, con poca cassa. La maggior parte delle voci di spesa, dal 1965 in poi, si riferiscono alle produzioni in corso<sup>132</sup>, relegando alle altre spese un volume mai superiore al 5%, mostrando quindi come le attenzioni alla realizzazione di prodotti di qualità non sempre vennero premiate dal punto di vista economico.

---

<sup>132</sup> Naturalmente reinvestiti nei progetti seguenti, senza mai riuscire a costituire un fondo strutturato.



## LA PRODUZIONE DELLA "REIAC SRL" DAL 1963 AL 1981



Questo grafico delle realizzazioni della Reiac negli anni di maggiore attività, consente di analizzare le relazioni tra i tre diversi ambiti di produzione.

Il cinema industriale fino ai primi anni '70 garantisce la base economica per la realizzazione dei documentari.

Questa relazione è osservabile ad esempio tra il 1965 ed il 1966, la dove nel primo anno vengono realizzati ben cinque film pubblicitari e nel secondo la troupe della Reiac si lancia nelle *autoproduzioni africane*<sup>133</sup>.

Furono ben undici i documentari che vennero realizzati a seguito di quell'esperienza, tra i quali "L'asfalto nella giungla", un cortometraggio di undici minuti, in bianco e nero, nel quale vengono messi a confronto gli stili di vita degli abitanti delle città africane e quelli degli abitanti dei sobborghi. "Il bianco e il nero", un'analisi del colonialismo in Africa che si sviluppa attraverso due personaggi: una

<sup>133</sup> Parte di queste autoproduzioni vennero realizzate anche grazie ai contratti conclusi con la Rai nel 1965.

donna bianca, razzista, proprietaria di un ristorante ed un soldato senegalese che aveva combattuto nell'esercito francese; o "Tokende", nel quale viene analizzato il rapporto tra i neri degli Stati Uniti d'America e quelli africani, alternando immagini di successo ad immagini di sfruttamento relative ad entrambe i continenti.

Altro esempio di relazione tra i due settori produttivi può essere dato da quanto accadde nel 1971. In quell'anno però le produzioni indipendenti di cui Giannarelli fu regista, vennero realizzate grazie alle immagini raccolte durante le riprese fatte alla Fiat e nelle altre aziende per le quali la Reiac aveva lavorato.

Vennero infatti prodotti film come "Analisi del lavoro", fotografia di un grande reparto della SCG<sup>134</sup> di Milano, nel quale lunghe file di operaie in camice bianco lavoravano al microscopio e collaudavano piccolissimi "condensati lavorati" rischiando sia la vista che le articolazioni; o come "Linea di montaggio" e "Mani nere" entrambi film denuncia della condizione operaia negli anni Sessanta.

Precedente a queste opere, anche se realizzato con le stesse tecniche, "Operaie", un documentario prodotto nel 1968, nel quale Giannarelli esamina la situazione delle donne lavoratrici. Nel cortometraggio il regista evidenzia le forti discriminazioni che nel quotidiano le donne subivano rispetto ai loro colleghi uomini, dallo stipendio inferiore alla maggiore facilità di licenziamento, ponendo particolare attenzione sul fatto che una donna era costretta a sette giorni lavorativi su sette considerato il lavoro che parallelamente doveva svolgere tra le quattro mura domestiche.

Al cinema industriale si sostituirono progressivamente tutte quelle realizzazioni cinematografiche che la Reiac cominciò a sviluppare in collaborazione con la Rai; il primo settore non venne mai del tutto abbandonato, ma subì una battuta d'arresto tra il 1970 ed il 1975. Oltre all'esperienza africana appunto, i numerosi documentari coprodotti o venduti alla Rai furono, oltre che una fondamentale vetrina per la società, anche il nuovo settore dal quale poter trarre finanziamenti utili al proprio lavoro.

È il caso di "Off limits", del 1971, nel quale Giannarelli, davanti alla moviola della Reiac, commenta alcune immagini sugli Stati Uniti, denunciando anche l'esperienza del visto che gli fu negato dal consolato americano. Proprio per la Rai<sup>135</sup> avrebbe dovuto compiere un viaggio negli USA per raccogliere alcune immagini, ma la sua precedente esperienza in Venezuela, dove girò parte di "Sierra Maestra", lo portò ad essere considerato come un pericoloso sovversivo con il conseguente

---

<sup>134</sup> Una fabbrica di componenti elettronici.

<sup>135</sup> Nello specifico per la realizzazione di "Ragioniamo con il cervello".

rifiuto del visto.

La troupe che quindi raccolse le immagini negli Stati Uniti non si avvalse della sua diretta partecipazione.

Altri due documentari furono "Veleni d'Italia" e "Resistenza: una nazione che risorge", entrambe prodotti nel 1976 a seguito dei lavori realizzati con la Rai nel 1974 e delle pubblicità del 1975. Il primo è un cortometraggio che analizza i problemi legati alle nocività industriali, legati sia al territorio ed i suoi abitanti, sia ai lavoratori del settore, attraverso numerose interviste ed alcune immagini di disastri ambientali, a partire dall'incidente di Seveso<sup>136</sup>.

Il lungometraggio sulla Resistenza fu invece un documentario critico-divulgativo sul periodo 1943-1945, che partendo dalla battaglia di Stalingrado e dalla firma dell'armistizio italiano arriva all'insurrezione del 25 Aprile, con una particolare attenzione rispetto a quanto accadde in Piemonte. L'opera si servì di materiale d'epoca che la Reiac reperì e custodì negli anni e che venne poi montato nello studio della sede, rendendo concreto quel privato interesse per la divulgazione storica proprio dei soci della Reiac, che li portò a riproporre immagini del passato, opportunamente rimontate.

Quest'interesse venne affermato nuovamente in "1943", cortometraggio nel quale lo storico Paolo Spriano tiene una lezione su quanto accaduto in quell'anno, commentando numerose immagini di quell'epoca.

Il cinema *impegnato* e politico che la Reiac sviluppò nelle sue autoproduzioni e che cercò di continuare a realizzare nonostante le difficoltà economiche, venne espresso, oltre che nei titoli già commentati nel secondo capitolo, in film come "Giovani", prodotto nel 1979, che analizza la condizione giovanile di quegli anni trattando temi quali l'emigrazione, la disoccupazione, l'impegno politico in tutte le sue forme e l'emarginazione.

Ovviamente il cinema politico non poteva prescindere in quegli anni dalla presenza del più forte partito comunista "occidentale", il PCI, con il quale i lavoratori della Reiac ebbero un forte legame che venne espresso in "Un film sul PCI", racconto dell'anno 1978-1979, con al centro il XV<sup>o</sup><sup>137</sup> congresso del partito, o in "Il fratello", nel quale il regista Massimo Mida, traendo dalla propria biografia il soggetto di questo film, descrive un difficile rapporto tra fratelli, entrambi iscritti al Partito Comunista, fino a narrare la morte di uno dei due.

---

<sup>136</sup> Il 10 luglio 1976 Nello stabilimento chimico dell' ICMESA una valvola di sicurezza del reattore A-101 esplose provocando la fuoriuscita di alcuni chili di diossina nebulizzata.

<sup>137</sup> "Avanzare verso il socialismo in Italia e in Europa. Nella pace e nella democrazia. Unità delle forze operaie, popolari e democratiche". Si tenne a Roma dal 30 marzo al 3 aprile 1979.

Fu proprio l'attenzione a quanto accadeva nella società e l'eticità del suo cinema a fare in modo che la Reiac sopravvisse per tutti quegli anni in un mercato fatto di grandi produzioni, commedie *all'italiana* e soprattutto egemonizzato dalla presenza dei film statunitensi; i due protagonisti intervistati esprimono<sup>138</sup> infatti la soddisfazione di aver realizzato prodotti riusciti dal punto di vista del messaggio anche se non economicamente soddisfacenti. La stessa scelta di produrre in modo indipendente

condizionò sin da subito la visibilità dei suoi registi, produttori e tecnici, ma contemporaneamente garantì la piena libertà sia nell'espressione sia nella scelta delle tematiche da affrontare.

---

<sup>138</sup> Cfr appendice 1 a pag. XX e 2 a pag. 76.

## Conclusioni

Il continuo e appassionato lavoro svolto dai fondatori e dai collaboratori della Reiac srl, oggetto di questa tesi, spiega l'entusiasmo con il quale ancora oggi i protagonisti raccontano quelle vicende. Il materiale audiovisivo e cartaceo analizzato ci consegna un quadro di questa impresa più pregevole di quanto non siano mai riusciti a restituirci gli storici del cinema e del suo sviluppo, che non hanno mai dedicato particolare attenzione a questa società.

Una tendenza che lentamente si sta invertendo grazie anche ad alcune rassegne e festival dedicati all'esperienza della Reiac, quasi a confermare quanto detto durante una delle interviste rilasciatemi da Giannarelli e cioè che "*il tempo è il più grande autore*".

Il lavoro svolto dalla Reiac ha raggiunto infatti due importanti obiettivi: il primo è senz'altro quello artistico e di promozione della cultura, testimoniato anche dalla vittoria di tre nastri d'argento e del primo premio alla quinta rassegna del cinema industriale. L'esser riusciti a realizzare più di quaranta autoproduzioni di argomento storico e sociale e numerosi lavori di carattere didattico in coproduzione con la Rai, fa comprendere la centralità data a questa tipologia di cinema. Ma soprattutto ci consegna oggi delle preziose testimonianze su pellicola della società italiana degli ultimi decenni.

Il secondo obiettivo raggiunto riguarda l'aspetto economico, ovvero l'esser riusciti a produrre e realizzare più di cento film, tra cortometraggi e lungometraggi, garantendo un pagamento degno ad ogni collaboratore, in un settore che fu colpito da numerose crisi e che vide il fallimento di numerose imprese di produzione. Si pensi che a soli quattro anni dalla nascita della Reiac, quando questa società realizzava i documentari girati durante *l'esperienza africana*, la più grande major italiana, la Titanus, si trovava costretta a sospendere la produzione<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Simone Venturini, *Galatea S.P.A. (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografici*. Pubblicazione realizzata con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento dello Spettacolo. Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2001.

Per questo il lavoro svolto dalla Reiac, in totale autonomia dalle grandi multinazionali della distribuzione e dalle forze politiche nazionali, nonostante una manifesta vicinanza culturale al PCI, la rende l'unico esempio riuscito e duraturo in Italia.

Risultato che venne raggiunto anche grazie alla formula societaria adottata. Una società a responsabilità limitata gestita come fosse una società artigianale, si badi non artigiana, uno strumento da plasmare e modificare, in continua evoluzione, guidato da una lungimirante amministratrice, ma capace di modificarsi e di accogliere chiunque manifestasse l'interesse di voler contribuire al progetto racchiuso nell'acronimo Reiac.

L'utilizzo, negli investimenti e negli utili, dell'elemento della compartecipazione economica, poi introdotto nella legge del 1965, ha reso possibile quel percorso di autonomia che questa società ha inseguito sin dall'inizio, ma che non è riuscita ad ottenere mai completamente.

Le ostilità e le insidie che caratterizzavano il sistema cinematografico nazionale, li costrinsero infatti ad accettare numerose commissioni pubblicitarie, anche se questo consentì loro di comprare la strumentazione necessaria, coprire alcune spese correnti ed entrare in contatto con l'azienda Rai riuscendo in questo modo a far conoscere alcune delle proprie opere ad un pubblico più ampio di quanto non accadesse nelle proiezioni nei cinema d'essai o nei circoli culturali.

Tutto questo venne svolto con il fine di realizzare quanto sostenuto nel 1941 da Mario Alicata e Gaetano de Sanctis quando scrissero che il compito del cinema era quello di: *"...portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del paese: anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale di una vita nuova e pura, che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza"*<sup>140</sup>.

L'opportunità di studiare direttamente gli archivi mi ha dato la possibilità di riscoprire quelle fasi di preparazione alla realizzazione e alle

---

<sup>140</sup> M. Alicata e G. De Santis, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, "Cinema", n.130, 25/10/1941, p.315. M.Bertozzi, *Storia del documentario italiano, immagini e culture dell'altro cinema*, p.99. Marsilio editori, Venezia, 2008.

produzione dei film di questa società, che fino ad ora non erano state indagate; poter riportare dettagliatamente, anche a costo di un'eccessiva prolissità, le relazioni economiche e la progettazione delle produzioni, ha consentito di comprendere quale fosse l'attività quotidiana di questa impresa, in relazione alla società del suo tempo. Obiettivo perseguito non con intento voyeuristico, ma con l'intenzione di riportare il contributo, personale e collettivo, di un'impresa che ha concorso, seppur in modo parziale, allo sviluppo economico e sociale del nostro paese.

# **APPENDICI**



## **APPENDICE N.1**

### **Interviste ad Ansano Giannarelli (27/1/2010)**

#### **-Come e perché è nata la Reiac? Quali le finalità che si è posta?**

Esistono motivi generali che hanno determinato questa nuova ipotesi di lavoro.

La Reiac nasce in un modo del tutto occasionale e per una finalità iniziale che è del tutto diversa rispetto a quella che poi ha assunto, soprattutto rispetto a quello che era il lavoro nel settore documentario tra la fine degli anni '50 e gli anni 60. In quel periodo esistevano dei produttori di documentari molto potenti come la DOCUMENTOFILM, la CORONA CINEMATOGRAFICA e la PATARA) che monopolizzavano la produzione del documentario in Italia e alimentavano il sistema speculativo che regolava la distribuzione dei film: infatti, anche se c'era l'obbligo di proiettare nelle sale cinematografiche alcuni documentari approvati da una commissione, in realtà i proprietari delle sale cinematografiche ne mettevano il titolo nei *borderò* ma poi non lo proiettavano mandando la pubblicità. In questo modo ottenevano uno sgravio fiscale per la supposta proiezione del documentario ed il pagamento da parte della pubblicità.

Inoltre le condizioni contrattuali di questi *speculatori-produttori* erano di ottenere dei prodotti con il minimo impiego economico, determinando delle condizioni di lavoro per i registi piuttosto drammatiche. Mi ricordo che l'angoscia diffusa tra i registi di quegli anni era che mentre nei film di finzione le scene potevano essere ripetute e risistemate (quindi i metri di pellicola professionale "35 millimetri" non avevano un limite) per i documentari, che per legge dovevano durare 10 minuti, i produttori garantivano ai registi 600/900 metri di pellicola utili solo per ripetere le scene non più di due o tre volte; una condizione che inevitabilmente, oltre alla precarietà, costringeva ad una grande attenzione nel lavoro.

Si incominciano a diffondere tra i documentaristi, anche sull'esempio di esperienze all'estero, idee di autoproduzione, non ricorrendo più a produttori professionisti. In Italia c'era stato già l'esempio, facilitato anche dalla base economica a disposizione di Vittorio De Seta, che si produsse negli anni '50, ottenendo maggiore libertà sia rispetto alla durata della pellicola, sia rispetto al tempo che ci si poteva impiegare a girare un documentario, considerando che il tempo concesso dai produttori non superava i tre giorni.

In America c'era già stata la diffusione della figura del film maker, colui che fa tutto, dalla regia al montaggio alla produzione, mosso dall'esigenza di acquisire

maggiori libertà anche se con scelte meno remunerative rispetto al lavoro per un padrone.

C'era stato inoltre il precedente di "Achtung banditen", di Lizzani, che aveva realizzato quel lungometraggio grazie al finanziamento di una cooperativa che si creò appositamente.

Personalmente avevo fatto già due esperienze nel settore del documentario: la prima, assolutamente libera, autonoma e autoprodotta (assieme a Marina Piperno e grazie al prestito che suo padre ci fece e che poi restituimmo) si chiamò "16 ottobre 1943", rievocazione della deportazione degli ebrei nel ghetto di Roma, che venne candidato all'oscar nella categoria dei documentari italiani. Lavorai a questo documentario nei ritagli di tempo, durante la notte, ma con una libertà che mi permise perfino di scegliere i collaboratori, i musicisti come Sergio Liberovici, artista sperimentale della "Nuova Compagnia di Canto Popolare di Torino" con il quale costruii la colonna sonora utilizzando il pianoforte che si trovava nella sala di registrazione, non battendo i tasti ma aprendo la cassa e battendo sulle corde. Scelsi inoltre come speaker Arnoldo Foà e come direttore della fotografia Marcello Gatti.

Contemporaneamente lavoravo per la "Corona film" che dettava delle condizioni più pesanti e opprimenti, anche se furbescamente il produttore dell'impresa, scelse di adottare una formula ibrida, quella del subappalto, dove incaricava i registi di fare documentari fornendo loro la strumentazione, lasciando piena libertà su tutto il resto, senza prevederne una retribuzione. Fu un lavoro che svolsi con mia moglie, la quale nel frattempo si stava specializzando nella produzione.

In quel periodo, fine anni '50, strinsi una forte amicizia, sia per precedenti esperienze lavorative, sia perché partecipammo insieme alla realizzazione di un film di Zavattini ("I misteri di Roma"), con Piero Nelli (autore de "La pattuglia sperduta", film molto dettagliati sulla storia del risorgimento italiano) con il quale condividevo sia alcune idee sia delle affinità stilistiche, come ad esempio la predilezione per l'utilizzo della camera a mano.

Entrambi avevamo lavorato con due cameramen della Rai (A. Corbi e F. Lazzaretti). A questi due operatori era stato consigliato di mettere su una struttura di produzione a cui la Rai avrebbe assegnato una serie di lavori; l'azienda infatti cominciò a lavorare in questo modo, non facendo tutto al proprio interno, generando di fatto quei fenomeni di tangenti e corruzioni venuti alla luce negli anni '90. Le 3 grandi imprese di produzione, prima citate, presentavano i loro

documentari ad una commissione ministeriale che sceglieva quali sarebbero stati distribuiti nelle sale cinematografiche, determinando per gli altri nessun'altra speranza produttiva. La commissione, soprattutto dopo la nuova legge sul cinema del 1965, determinava inoltre l'assegnazione di un premio di qualità che poteva oscillare tra i 5 e i 10 milioni, a fronte di un film che arrivava a costare non più di 500.000 lire. I criteri di giudizio erano assolutamente discrezionali e iniziarono sin da subito quei meccanismi di corruzione che prevedevano la consegna di assegni per farsi premiare, alla luce della disparità tra premio e costo; una pratica che si diffuse anche tra le "strutture di appalto" create dalla Rai e che si verificava o in scambi effettuati alla stazione Termini o durante delle partite di poker organizzate ad hoc tra produttori televisivi ed appaltatori, che perdevano apposta.

I due operatori ci offrirono di fare una società nella quale loro non sarebbero figurati ma avrebbero utilizzato un prestanome e le quote sarebbero state divise tra: me 25%, Nelli 25% e un terzo 50%. Cominciò quindi questa avventura inizialmente finalizzata al montaggio, all'acquisto di una moviola e alla ricerca di un locale.

### **-Tutto questo a Roma?**

Si, si a Roma.

La strutturazione di questa società durò alcune settimane, dedite soprattutto alla ricerca del nome che doveva esprimere non solo il fatto che fosse una struttura di servizio, così come era stata pensata, ma anche qualcos'altro. Si cominciarono a fare proposte, facendo attenzione anche ad una caratterizzazione precisa, legata all'indipendenza, che trovava giustificazione anche nei rapporti che si stavano diradando sempre di più tra i cameramen e la Rai. L'azienda arrivò anche a proporre alla neonata REIAC un lavoro di ricerca di nuovi talenti in tutta Italia (cantanti, mimi, attori, saltimbanco..) che si sarebbe chiamato "Quest'oggi grande spettacolo", che noi rifiutammo.

(...)

Il primo lavoro fu ancora nel settore del montaggio: Zavattini ci propose di aiutarlo nella realizzazione del "Cinegiornale della pace", progetto esteso a quanti avessero voluto, con un'attenzione particolare verso i dilettanti, verso coloro che avevano ancora la macchina 8mm.. Finanziatore del progetto (a bassissimo costo e con la partecipazione gratuita dei registi) fu Rinascita, rivista teorica del PCI sulla quale, Zavattini, attraverso una bellissima lettera, aveva lanciato l'idea. Come responsabile della produzione fu scelta Marina Piperno che propose che il montaggio

di questo cinegiornale avvenisse ad opera della REIAC, concedendoci di sviluppare il nostro primo lavoro. Una seconda iniziativa, presa insieme a Nelli fu quella di chiedere a Gagliardo di affidarci 2 documentari in appalto che potessero essere utilizzati come film promozionali per la REIAC<sup>141</sup>; l'altro settore sul quale cominciammo a muoverci fu quello del cinema industriale che ci avrebbe dato la possibilità di reperire fondi economici per fare quel cinema socialmente impegnato che documentasse gli aspetti della società italiana. Inizialmente non pensammo alla pubblicità, ma a quel filone di film che le aziende facevano per promuovere le loro attività: processi produttivi della Fiat, estrazioni del petrolio dell'Eni.. Un settore che in quel periodo era quasi totalmente monopolizzato dall' Istituto Luce, struttura dell'Iri, al quale tra l'altro, con la legge sul cinema del 1965, venne affidata tutta la produzione pubblicitaria delle aziende statali, ma non delle private.

Noi ci rivolgemmo sia ad industrie private che pubbliche; io avevo già avuto un'esperienza nel settore, pochi mesi prima, attraverso la Corona Cinematografica nella quale feci da regista e produttore di alcuni film di una società di costruzioni internazionali che si chiamava Bonifica, del gruppo Fiat, e nello specifico girai alcuni filmati che documentavano i tentativi di ricerca di acqua in Egitto da parte di questa azienda. Feci un viaggio in Egitto di dieci giorni, nei quali sperimentai una condizione di realizzazione del documentario completamente diversa dalle esperienze precedenti, dove il problema economico era praticamente indifferente. Passai 2 giorni di lavoro in un campo di bonifica in Egitto, vedendo come questi operai vivevano da settimane senza cambio, con la pazzia nel volto a 50-60 gradi. "Bonifica" non accettò il progetto, ma io mi resi conto di quell'ambiente. Nelli invece fece un lavoro sulla BSF, un'industria tedesca che produceva nastri magnetici, (1962...) che riuscì poi a far entrare nell'archivio della REIAC come proprio lavoro. Quindi tra il '63 e il '65 cercammo di ottenere commesse per il cinema industriale che ci consentissero anche di pagare l'affitto del locale, le rate della moviola e le spese vive di produzione, e contemporaneamente, sfruttando le conoscenze che mio padre aveva con una casa editrice di Firenze, la Le Monnier, ottenemmo un lavoro che prevedeva la realizzazione di una serie di diapositive da allegare ai libri didattici, di carattere naturalistico, che durò 2 anni.

Dopo molta fatica, viaggi e colloqui, sfruttando anche inviti in giro per l'Italia per poter cercare contratti anche con altri committenti, riuscimmo ad ottenere un contratto con la Fiat, azienda alla quale si intreccia anche la mia storia personale: la

---

<sup>141</sup> "Profilo di un operaio" e "Vita a soggetto".

mia famiglia infatti è originaria di Forte dei Marmi, Viareggio, dove la famiglia Agnelli prese dimora tra gli anni 20 e 30. Mio padre era preside di un liceo di Viareggio e in quegli anni fece da docente per l'estate a quel somaro di Gianni Agnelli facendosi affiancare anche da un altro docente sempre di Viareggio che poi sarebbe diventato l'avvocato di fiducia della famiglia per le questioni private. Fu proprio tramite questo avvocato che riuscii ad avere un contatto con la Fiat e ad ottenere la realizzazione di un documentario. Ovviamente questo ci pose di fronte a problemi etici e politici perché il film che ci proposero riguardava la costruzione e le modalità d'impiego di un aereo militare. L'idea di realizzare della propaganda bellica a noi due iscritti al Pci, non piacque molto. Ciononostante il film sarebbe potuto durare circa 30/40 minuti, una durata eccezionale e sarebbe stato il primo lavoro completamente effettuato della Reiac, per il quale ci fu fatta un'offerta di 10milioni per tutto il lavoro, circa 10 volte il costo di un normale cortometraggio, consentendoci inoltre la sperimentazione di nuovi macchinari e di nuove tecniche cinematografiche (la resistenza dei tettucci di plastica all'impatto con i volatili veniva sperimentata sparando dei polli morti contro la plastica ed aveva bisogno di una ripresa altamente specializzata).

Elemento determinante che ci portò ad accettare il compromesso, fu quindi la crescita professionale data la possibilità di utilizzare nuovi macchinari.

L'approccio al cinema industriale ha sicuramente significato la possibilità di un laboratorio di sperimentazione, anche se contemporaneamente si trattava di lavori su commissione.

**La Reiac era stata già formata e già si era caratterizzata come "indipendente"; come si conciliavano questi due aspetti? Il cinema industriale serviva solo a procurarsi risorse economiche per delle reali produzioni indipendenti? Ciò che più vi interessava forse era la possibilità di realizzare nuove sperimentazioni?**

Domanda molto intelligente. Cosa significa indipendente?

Intanto indipendente dall'organizzazione industriale del cinema. Le società dei 3 produttori prima citati facevano parte dell'Anica ed erano costretti a sottostare alla volontà e alle pressioni degli industriali e dei politici.

In quel periodo c'è un fermento culturale che porta ad occupazioni, scontri e proposte alternative di cinema alle quali noi ci avviciniamo, assumendo anche in questo modo una connotazione "indipendente". Ovviamente la nostra forza fu nell'unione al movimento e alle altre realtà indipendenti che scelsero anche di fare

un cinema di qualità e non solo a basso costo trovando anche il coraggio di affrontare nuovi temi quali la resistenza, l'antifascismo, il fermento delle lotte dei paesi ancora colonizzati, perdendo ogni tipo di finanziamento e obbligatorietà di proiezione.

Ciò che noi quindi sceglieremo di pagare in termini di contraddizione lo superammo con la convinzione che quegli utili sarebbero stati impiegati per delle realizzazioni realmente indipendenti. Tra il 1963 ed il 1965 riusciamo a mettere insieme un modesto capitale diretto a nuove sperimentazioni: grazie ad alcune conoscenze otteniamo la possibilità di soggiornare un mese, nel 1966, su un peschereccio partente da Lampedusa, di un proprietario di Mazara del Vallo, che pescava nell'Atlantico, davanti le coste africane. Accettò quindi di ospitare quattro persone per tutta la durata della bordata di pesca.

Noi ci interrogammo su cosa fare: sicuramente un documentario sulla pesca e la vita dei pescatori, ma arrivati di fronte all'Africa scegliamo di dare vita a quella che definimmo *l'impresa africana* e che determinò una svolta nella Reiac. Realizzammo una serie di documentari tra loro molto diversificati, tra cui un film che nel 1966 fu proiettato ad una seduta dell'Onu sulla decolonizzazione.

In Africa si aggiunse anche un fonico e decidemmo di dividerci in due gruppi per moltiplicare il lavoro; quello di cui feci parte girò Senegal e Nigeria per vedere due paesi vittime di due diverse colonizzazioni, mentre Nelli documentò la guerra di liberazione nella Guinea ex-portoghese. Questa volta ci relazionammo alla Rai non più in una posizione di dipendenza: comunicato il nostro viaggio in Africa chiedemmo se fossero stati interessati al materiale che avremmo girato e l'azienda accettò e ci affidò una serie di incarichi. Il viaggio fu un consistente investimento economico anche per il materiale e le macchine che portammo con noi, affrontato con un esiguo budget, visto che anche i 10 milioni del lavoro della Fiat erano stati immediatamente spesi per l'acquisizione di nuova strumentazione, e per rendere migliori i lavori che stavamo realizzando. Con "Biografia di un aereo" vincemmo anche il primo premio al festival del cinema industriale del 1964 che ci accreditò tra le produzioni alle quali affidare nuove commissioni.

Come dicevo i soldi erano comunque quasi finiti ed il proprietario della Poretta, della nota famiglia Bassetti di Milano, decise di contribuire alle spese di quel film in cambio di un'eventuale divisione degli utili, dopo che, lavorando per lui, gli raccontammo il progetto.

L'esperienza africana durò 2 mesi tra viaggio e permanenza, ma la quantità di girato fu talmente ampia che ci lavorammo fino al 1967. Alla fine dei lavori realizzammo 6 documentari, un'inchiesta televisiva per il telegiornale di un'ora ed una serie di servizi per alcune rubriche televisive.

In questo periodo avvenne un'ulteriore modifica: Piero Nelli, provato anche personalmente dall'esperienza documentaristica in Nuova Guinea, scelse di abbandonare la Reiac accettando un'offerta di lavoro da parte della Rai; l'accordo stabilito era quello di mettere la Reiac al primo posto, ma così non avvenne e al suo posto subentrò Marina Piperno da organizzatrice a socia produttrice.

La reiac riuscì, sulla base dei prodotti realizzati a seguito dell'esperienza africana, ad ottenere tre nastri d'argento, uno per il film "Diario di bordo", configurandosi come una struttura produttiva assolutamente autonoma che faceva documentari anche su queste tematiche di 20, 30, 50 minuti, con una fisionomia diversa dalle altre strutture produttive.

**-Il rapporto con la Rai voi lo cercaste fortemente sin dall'inizio, anche se poi vi creò alcuni problemi, tra cui l'allontanamento di Nelli. Ciononostante, i prodotti finiti venivano venduti esclusivamente alla Rai, o avevano anche altri circuiti di diffusione?**

A parte quello che andava in Rai, tutto quello che era il settore dei doc. risentiva ( e tutt'ora risente) del problema della diffusione; nel nostro caso, mutate anche le condizioni politiche, come ad esempio la presenza del centro sinistra al governo e l'aumento dei socialisti alla Rai, le commissioni cominciarono ad esserci proposte anche da persone serie, oneste. I nostri film ebbero tutti la programmazione obbligatoria, anche se ovviamente, come prima raccontavo, non sempre vennero proiettati, anche perché la diversa lunghezza che dei nostri documentari scompaginava radicalmente quel meccanismo oliato che prevedeva una lunghezza massima di 10 minuti di durata per una proiezione al cinema.

Uno dei cambiamenti che riguardarono il settore politico-economico del cinema di allora, ma soprattutto il cinema indipendente, fu la norma della nuova legge sul cinema del 1965 che prevedeva che i produttori che non avevano una loro struttura di distribuzione potevano rivolgersi all'istituto Luce, che si sarebbe fatto carico della produzione delle copie sufficienti e della relazione con gli esercenti dei cinema.

Fino a quel momento dei documentari si faceva solo una copia, poiché poco conveniente. Nonostante la legge le proiezioni non girarono mai abbastanza e anche se l'esercente aveva tre sgravi fiscali dovuti alla proiezione dei film

lungometraggio, dei documentari e dei cinegiornali, quasi sempre proiettava le pubblicità. L'associazione nazionale degli autori cinematografici produsse anche un libro bianco che denunciava, nome e cognome, gli esercenti che non proiettavano i documentari, nonostante i contratti, raccogliendo persino le fotocopie dei borderò, ma non successe mai nulla.

Cominciò allora la diffusione alternativa: una parte fu affidata ai festival, un'altra invece alle strutture sociali che facevano capo all'Arci (Unione dei Circoli Cinematografici) e ad alcuni circoli del cinema, alle case del popolo, ai circoli del PCI e ai cineforum spontanei che acquisivano i diritti gratuiti di questi film. Grazie a questi circuiti le nostre produzioni, e non solo le nostre, divennero materiale che alla fine degli anni settanta circolò per migliaia di luoghi in tutta Italia non riscuotendo un successo economico, ma sicuramente di pubblico. Un passaggio questo che non prevedeva il coinvolgimento dell'istituto Luce, ma che avveniva privatamente tra produttore e struttura utilizzando i festival come vera occasione di promozione. Un circuito che spesso ospitò anche le grandi produzioni di lungometraggi di quel periodo, di grande qualità, che vivevano una grande precarietà nelle sale cinematografiche.

**-Nell'opuscolo curato da Andrea Torre, conservato qui all'Aamod<sup>142</sup>, si accenna all'elemento della compartecipazione economica; si riferisce alla partecipazione finanziaria di Bassetti alla "spedizione africana"?**

No, quello fu un puro investimento teso ad un rientro economico che in effetti ottenne, anche perché quell'impresa dal punto di vista della liquidità andò bene e mi fece pensare alla possibilità di realizzare un lungometraggio per le sale cinematografiche investendo gli utili ottenuti; sarà in questo tipo di film che si realizzerà la compartecipazione, per cui ogni persona che lavorò al film contribuì economicamente; fu un criterio introdotto dall'articolo 28 della legge del cinema del '65 che prevedeva dei finanziamenti pubblici a patto che parte degli investimenti provenissero dalla casa produttrice e dai lavoratori. Tecnici, attori, collaboratori con cui si stabiliva un compenso di 100, avrebbero reinvestito la metà nella realizzazione del film, generando la "compartecipazione economica")

---

<sup>142</sup> AAMOD: archivio audiovisivo del movimento operaio, sito in Roma, via Ostiense 106, luogo dell'intervista rivolta a Giannarelli.



## **(17-2 2010)**

L'operazione della spedizione africana si concluse abbastanza positivamente dal punto di vista economico, dell'immagine, grazie ai nastri d'argento, meno dal punto di vista societario, a seguito dell'uscita di Nelli. Sulla base anche del lavoro fatto in Africa comincia a maturare l'idea, per una struttura particolare come la Reiac, di ampliare la partecipazione e poi suddividere in due settori il nostro lavoro, una dedicata alla produzione impegnata che rispondesse alla ragione sociale che ci eravamo dati, REalizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici, ed una specifica sull'ambito commerciale, continuando ad agire sia nel cinema industriale sia nella pubblicità. Si comincia a discutere prima del '68 e si continua per tutti gli anni '70 fino alla nascita della PUBLIREIAC, che mette da parte l'importanza di quel "Realizzazioni Indipendenti", ma coinvolge nuovi soci, aumentando inoltre le nostre sedi, aprendone una Roma ed una a Milano, luogo dove era più facile trovare delle committenze.

Nascerà inoltre, anche se mai formalizzato giuridicamente, destinato a diventare il terzo polo<sup>143</sup> della Reiac, l'IRTAV ( istituto di ricerca sulle tecnologie audiovisive) che nelle nostre intenzioni aveva il compito di sviluppare una serie di ricerche sulle nuove tecnologie.

Una carenza consistente delle strutture produttive indipendenti era quella di non possedere sufficienti mezzi per la registrazione, il montaggio e, essendoci ancora sostanzialmente solo la pellicola, anche se negli Stati Uniti compariva già la registrazione videomagnetica, per lo sviluppo e la sua stampa. Ovviamente il possesso quantomeno dei primi due consentiva la vera autonomia per una casa produttrice, tant'è che la Reiac, dopo l'acquisto della prima moviola si dota anche di macchine da ripresa 35mm., ma soprattutto di macchine di grandissima qualità tecnica 16mm. molto adatte alle riprese sonore. Le famose Eclair.

Una telecamera che anche per i lavori che avevamo intenzione di realizzare ci risultava molto più pratica. Comprammo inoltre una nuova moviola a tre schermi, molto più pratica per il montaggio, poiché si riuscivano a vedere tre immagini contemporaneamente, ma che trovò una certa resistenza dei nostri montatori poiché la individuarono come uno strumento di pressione e compressione di un lavoro che aveva tempistiche molto più diradate.

---

<sup>143</sup>Il primo era quello della produzione filmica di qualità, il secondo quello delle produzioni di cinema industriale e pubblicitario.

Nel 1967 scegliemmo di intraprendere un nuovo progetto, avvalendoci della compartecipazione economica e dei conseguenti finanziamenti pubblici; elaborammo un progetto ed un preventivo che prevedeva metà delle spese coperte da fondi statali e metà dai tecnici e dai lavoratori, che però considerando la diffusione di quel film, difficilmente sarebbero stati rimborsati. L'operazione di questo film fu interessante perché mise in evidenza l'implicita conflittualità con il sistema di produzione, in quanto ispirato ad un personaggio francese divenuto importante in quegli anni, amico di Fidel Castro e Guevara, che aveva teorizzato in un'ottica molto eurocentrica la rivoluzione in America Latina andando a studiare i fenomeni di guerriglia che si stavano sviluppando in Sudamerica. Venne catturato in Bolivia.

Per la sua liberazione si sviluppò una campagna internazionale, accompagnata da un'aspra critica nei confronti del suo intervento alquanto assistenzialista. Il film, *Sierra Maestra*, si ispirò alla sua storia. L'intellettuale francese diventava italiano, e nella realizzazione cercai di sperimentare un nuovo linguaggio filmico che consentisse un buon risultato sia estetico che politico ma che fui costretto a ridimensionare proprio perché troppo distante dai gusti del mercato in quel periodo. Cerai tre personaggi, l'intellettuale italiano, un guerrigliero latino-americano e un fotografo sempre latino americano; per l'intellettuale pensai a Gian Maria Volontè, che aveva già un gran prestigio internazionale e che come me era impegnato politicamente. La riflessione ulteriore, tra l'altro interna al dibattito di quel periodo, fu se per fare un film impegnato politicamente fosse sufficiente l'argomento o se dovessero essere sperimentali anche le tecniche ed il linguaggio; in questo senso ebbe una grande influenza sulla mia formazione sia il cinema indipendente inglese e americano, sia il living theatre, dove le tematiche venivano trattate con un nuovo linguaggio.

Come interprete del guerrigliero scelsi un regista argentino esule in Italia, Fernando Birri, e un attore ecuadoriano che lavorava a Parigi per il ruolo del fotografo; mi convinsi inoltre dell'importanza di andare in un luogo dove in quel momento la guerriglia c'era davvero, avendo come guida il protagonista del film che mi avrebbe appunto accompagnato e che sarebbe di continuo entrato ed uscito dal personaggio, rompendo appunto quegli schemi tradizionali che vedevano l'attore incastrato nel suo ruolo, anche sulla scia del lavoro di Brecht e dell'estraneazione del personaggio, che secondo lui doveva restare sempre critico nei confronti del ruolo che interpretava. Volevo inoltre che la coscienza politica e la consapevolezza

di alcune vicende consentisse di non dover scrivere necessariamente tutti i dialoghi, ma permettesse agli attori di sviluppare autonomamente i testi che avrebbero recitato. Per il film infatti non preparai una sceneggiatura, ma un canovaccio. Volontè inizialmente aderì al progetto, ma entrò in crisi quando iniziai a convocare degli incontri che preparassero un po' i dialoghi e che vedevano Birri dotato di una conoscenza e di una preparazione politica di gran lunga superiore alla sua, che rischiava di metterlo in cattiva luce. Decise quindi di allontanarsi creando anche dei problemi rispetto ai finanziamenti richiesti al ministero.

Anche sotto il profilo produttivo il film presentava delle novità: andammo in America Latina a girare e ovviamente dovemmo chiedere autorizzazioni e visti senza poter dire che stavamo andando a riprendere fenomeni di guerriglia; decidemmo di mascherare l'operazione come fosse un documentario geografico<sup>144</sup> e scegliemmo come destinazione finale il Venezuela. Dal punto di vista produttivo fu innovativo anche il fatto che girai molto materiale che non servì direttamente per la realizzazione del lungometraggio, e con il quale realizzai altri prodotti.

#### **-Come fu l'esperienza con la guerriglia in Venezuela?**

Fu un'esperienza molto interessante, che ci costrinse ad adottare molta cautela sia per noi che per i ribelli con i quali ci incontrammo, senza poter parlare al telefono, incontrandoci in luoghi particolari decisi all'ultimo momento, fin quando incontrammo, di notte, il comandante di questa organizzazione. Spiegammo le nostre intenzioni e ci disse che per loro andava bene. Nei giorni successivi fummo di nuovo contattati e partimmo per la montagna in tre: io, l'operatore Marcello Gatti ed il fonico, lasciando la guida locale che non potevamo portarci in questa azione illegale.

Mi colpì molto il paesaggio circostante, la lunga marcia nella selva, i fiumi guadati e ricordo un certo timore dei posti di blocco.

Questo gruppo fu interessante non tanto per le azioni di guerriglia che portava avanti, quanto per l'attività di propaganda politica che sviluppava tra i contadini. La permanenza ci portò anche a doverci nascondere dalle ronde degli elicotteri e dei militari, tanto che il girato non lo portammo con noi, ma ci fu portato direttamente all'aeroporto di Caracas, da un uomo che ci consegnò una valigetta.

Altra sperimentazione produttiva del film fu quella che ci portò a cancellare i volti dei guerriglieri che riprendemmo ed intervistammo alla luce anche della loro attività che li portava ad entrare ed uscire continuamente dalla clandestinità; nel

---

<sup>144</sup> "Sierra Maestra".

laboratorio della Reiac prendemmo una specialista che pazientemente cancellò dalla pellicola volto per volto.

Il film ebbe un riscontro per il tema e per gli aspetti tecnico linguistico innovativi tanto che fu scelto per il festival di Venezia, che dopo la contestazione del '68 era diventato molto meno mondano e senza premi.

Questo passaggio consolidò l'interesse verso la Reiac anche da parte di diversi registi che cominciarono a collaborare attivamente con noi anche su tematiche più importanti e scottanti come la Palestina o le Black Panthers, argomenti poco trattati dal cinema istituzionale e che venivano realizzati in completa autonomia dagli autori.

**-Quindi dopo Sierra Maestra la gestione della Reiac diventa più collettiva. Nel concreto si amplia il nucleo originale, o la partecipazione di questi registi è finalizzata solo ai lavori che con voi producevano?**

Si comincia a creare un allargamento che però sarà determinato più che altro dalla crescita di prestigio della Reiac che darà la possibilità sempre a più registi e tecnici di avvalersi di questo strumento.

Il film, ma soprattutto il suo successo, determina anche una nuova prospettiva rispetto alla televisione che coinvolse tutte quelle piccole strutture produttive allora esistenti e che le portò anche a federarsi per essere interlocutrici più forti mantenendo comunque una posizione d'indipendenza rispetto alle associazioni preesistenti. La stessa televisione decise di interloquire più attivamente con la nostra realtà e ci chiese di realizzare dei progetti. Io gliene portai tre, tra l'altro proprio il 12 dicembre del 69, giorno della strage di piazza fontana.

Il primo trattava il suicidio di un operaio sardo avvenuto a Torino, dopo esservi emigrato, il secondo la storia di un matematico francese dell'800 ed il terzo la storia dell'attentatore del re Umberto, che venne immediatamente cassato. Piacque quello sul matematico, giovane molto attivo nella vita politica francese del 1830 circa, quasi all'inizio della monarchia di Luigi Filippo, che nonostante i maltrattamenti che subì a scuola, ebbe diverse intuizioni.

La sua storia fu misteriosa: dopo esser stato rinchiuso per alcuni giorni in carcere per aver brindato con dei suoi amici al regicidio, fu sfidato, per ragioni oscure, a duello e morì. La notte prima scrisse circa trenta pagine di quello che è stato considerato il suo testamento scientifico pieno di appunti, disegni, frasi sconnesse, tra le quali usa spesso l'espressione "non sviluppo ulteriormente il mio

ragionamento perché non ho tempo”, rendendola quasi un’ossessione che io riprenderò per titolare questo lavoro.

Il personaggio ne esce quindi come un contestatore, contrario alle metodologie di insegnamento dei professori, quindi pienamente attuale dopo il 1968, calato in un periodo storico dove si risvegliavano sentimenti repubblicani, del socialismo delle origini, dove si sviluppavano movimenti insurrezionali che magari duravano appena una giornata e che spesso si ispiravano all’anarchia. Uno storico francese racconta che sulle barricate, il giorno della morte di Galois, si videro accanto alle bandiere nere, anche quelle rosse. In questo film, venne utilizzato l’artificio sperimentale di inserire un’immagine a colori, che riprendeva le bandiere nere e quelle rosse, in un film completamente girato in bianco e nero.

I lavori realizzati convincono la Rai ad affidarci un nuovo incarico, anche se, coscienti delle nostre inclinazioni politiche, ci affidarono un tema che potesse limitare le nostre passioni. Ci affidarono un’inchiesta sui calcolatori elettronici che proprio in quel momento venivano importati in Italia, precursori dei pc che arriveranno nel 1975, che noi accettammo. Subito dopo ci accorgemmo però che non ci appassionava e cominciammo ad analizzarlo criticamente alla luce anche delle informazioni che ci arrivavano dagli Stati Uniti rispetto ad esempio alla preparazione di alcune delle fasi della guerra in Vietnam proprio tramite questi calcolatori. Partimmo quindi per gli Stati Uniti dove raccogliemmo moltissimo materiale, entrammo in contatto con le telecamere portatili, non ancor presenti in Italia, intervistammo Chomsky, facemmo delle riprese appunto sulle simulazioni di guerra e le integrammo con alcune riprese fatte in Italia, come ad esempio quelle fatte al politecnico di Milano, denunciando il rapporto tra l’università e l’industria.

Il calcolatore che si trovava a Milano era tenuto in un bunker sotto estrema sicurezza e sorveglianza per paura di un’irruzione da parte degli studenti.

Tutte queste immagini le montammo insieme e le presentammo alla Rai senza censure, sperando che di fronte al massimo, la Rai ci avrebbe comunque consentito di conservare alcune cose; inserimmo delle interviste rivolte ad alcuni studenti di una violenza antipadronale impressionante che vennero tagliate ma che presero, ad esempio, le immagini sullo stato di segretezza in cui veniva conservata la macchina.

Questo tipo di inchiesta ci consentì di entrare in ambienti nei quali solitamente non era concesso l’ingresso alle telecamere, come le fabbriche, a meno che si facessero dei film industriali, nelle quali entravamo in sei e un gruppo faceva le riprese

ufficiali, mentre un altro gruppo faceva delle riprese sulle condizioni lavorative degli operai. Questa modalità venne adottata sia in Italia che negli Usa.

Un ulteriore elemento che mi convinse della buona organizzazione del collettivo fu quando mi rifiutarono il visto d'ingresso negli Stati Uniti, proprio per quel viaggio in Venezuela che la sezione della CIA a Caracas comunicò agli Stati Uniti, ma che, proprio per l'interscambiabilità dei ruoli all'interno della Reiac, non venne abolito.

Faccio questi racconti perché credo spieghino bene l'anomalia della nostra struttura produttiva.

Tornando al film sul matematico francese, proprio perché la sperimentazione cinematografica era ciò su cui mi piaceva puntare, lo immaginai proprio come uno studente del '68, fosse esso italiano o francese, avvalendomi della collaborazione di due personaggi: Radice, matematico comunista, e Sanguineti che mi aiutò nello stile del racconto. Con loro l'idea iniziale fu quella di elaborare uno sceneggiato all'interno del quale avremmo inserito una serie di novità come ad esempio l'idea di non scrivere i dialoghi, ma di utilizzare, su suggerimento di Sanguineti, gli stessi scritti di Galois insieme a documenti letterari dell'epoca in modo tale che la ricerca del personaggio avvenisse proprio su materiale dell'epoca. Scegliemmo inoltre di andare a Parigi sui luoghi della sua vita, per condurre un'inchiesta su come l'attuale cultura francese vedeva un personaggio come Galois.

Scelsi come protagonista del film non un attore professionista ma un regista che avevo conosciuto in precedenza e con il quale andai direttamente a Parigi per svolgere un'inchiesta sul campo. Introdussi inoltre alcune innovazioni durante le riprese, come quella di interrompere delle volte il lavoro per svolgere delle riunioni con la troupe che consentissero di volta in volta di ragionare collettivamente su costumi, scenografie e dialoghi. Le riprese andarono avanti senza che noi rivelassimo alla Rai che il nostro fine era quello di uno sceneggiato e soltanto alla fine decidemmo di comunicarlo. Scelsi inoltre di far interpretare il ruolo del giudice inquisitore di Galois, anche per la sua presenza fisica, all'avvocato difensore di Pietro Valpreda che ad un certo punto interrompeva la sua recitazione e attuava un paragone tra la carcerazione preventiva che sarebbe toccata al francese a quella che era toccata a Valpreda.

Lo sconcerto per la Rai fu doppio, sia come forma, troppo lunga, che come contenuti. La trattativa con la RAI si concluse che comunque si sarebbe fatto il film, mentre poi avrebbero valutato se finanziare anche lo "sceneggiato".

Tra il 1968 e il 1974 la struttura si rafforza, vengono fatti molti documentari e lavori per la Rai, anche a più puntate. Ne ricordo una, secondo me molto bella, che si costruiva su un confronto tra le generazioni dei ventenni, dei quarantenni e degli ottantenni su diverse tematiche analizzate contemporaneamente dalle generazioni. Altri lavori vennero effettuati per la sezione sperimentale della Rai, che prevedeva diverse possibilità di realizzazioni, fatte con pochissimi soldi, ma che esigevano una lunga preparazione, caratteristica tra l'altro propria della Reiac, che da sempre era costretta a prevedere e ragionare molto sui propri prodotti per risultare una macchina produttiva duttile, versatile e che soprattutto non sprecava denaro. Con tutti quelli che lavorarono con la Reiac o la Publireiac non ci fu mai una vertenza, cosa molto frequente soprattutto nel settore cinematografico dove era facile venir meno ai propri impegni. L'influenza fondamentale di Zavattini lasciò alla Reiac il tratto distintivo dell'inchiesta come metodologia di realizzazione dei film.

**(24-2-2010)**

**-Il rapporto con il neorealismo e con la *cultura cinematografica* precedente alla nascita della REIAC.**

**in tal caso anche il contributo del manifesto di Zavattini**

**-Il rapporto con la politica e con il Movimento (sia studentesco che operaio) che si sviluppa alla fine degli anni '60**

**-Il rapporto con il Governo ed i partiti (immagino soprattutto il PCI), anche in funzione delle collaborazioni con la RAI e con le industrie**

**-L'importanza della "memoria storica" nei tuoi lavori. Penso ai documentari sulla Resistenza e ai tentativi di revisionismo che subiamo in questi anni.**

**-La nascita della PUBLIREIAC. Motivazioni, organizzazione, rapporto con il *cinema industriale*.**

Pur essendo comunista, sono stato sempre molto critico rispetto alla politica dei partiti e ciò che mi ha sempre più convinto è stata la partecipazione larga che parte

dal basso e che garantisce quel livello di democrazia vera attraverso l'intervento delle minoranze consapevoli e coscienti. Sono convinto che la Resistenza, al di là delle contraddizioni che ci sono state dal '45 ad oggi, fu uno dei momenti che più hanno rappresentato questa mia idea, oltre che tra i più alti della storia d'Italia, proprio per il grado di partecipazione popolare che si determinò, anche estremamente spontaneista come avvenne a Napoli, dove non c'erano strutture organizzate ma fu il popolo che si ribellò al nazismo. Il '68 e il '69, così come tutti gli anni '70, furono di nuovo momento di grande partecipazione popolare e che videro nella scuola il centro sul territorio di confronto e sviluppo tra giovani e le loro famiglie. Così come furono interessanti i movimenti che nacquero dal basso o su spinta di alcune grandi personalità, come "psichiatria democratica" fondata da F. Basaglia, e quei movimenti di grande partecipazione popolare che forse, con quella intensità, si verificarono solo in Italia. In questo quadro anche il PCI, che visse pur sempre nella prospettiva della presa del potere, grazie all'impostazione di Gramsci, restò un punto di riferimento per tutti quei movimenti libertari, anche non moscoviti.

Il terrorismo, al di là di ogni considerazione, sarà un duro colpo per tutti questi movimenti che si stavano sviluppando, cominciando dalle stesse leggi speciali che vennero emanate in quel periodo e che stroncarono le gambe ad ogni nuova iniziativa; con gli anni '80 arrivò infatti un attacco culturale sui valori della solidarietà, della partecipazione, della critica ai concetti di potere e di competitività<sup>145</sup> ad opera soprattutto di quel gruppo dirigente guidato da Craxi, che introdurrà quegli elementi che alla fine degli anni '80 ripristineranno il profitto come metro di valutazione delle attività umane.

La Reiac vivrà quindi intensamente negli anni '60 e '70, tenterà alcune cose negli anni '80, ma verrà progressivamente marginalizzata sia per la sua lontananza dalle pratiche di corruzione che emergeranno alla fine di quel decennio, sia per il cambiamento di atteggiamento, e amministrazione, della Rai. La Reiac da parte sua cercherà in quegli anni anche di avanzare alcune proposte sull'impostazione dell'azienda pubblica: non più solo contribuendo con i propri contenuti, ma anche esprimendosi rispetto alla gestione e alle politiche culturali proposte.

Verrà formulato un progetto sulle dinamiche della scienza, fatto anche di ritratti scenici, diretto da L. L. Radice e una serie di altri scienziati, e su una serie di personaggi rivoluzionari nell'ambito storico-scientifico del passato e che risultavano

---

<sup>145</sup> Si pensò ad esempio che il Festival del cinema di Venezia dovesse abolire i premi e divenire un luogo di confronto *permanente ed itinerante*.



ancora estremamente attuali; individuammo 5 figure e successivamente scegliemmo "Uomini della scienza" come titolo del progetto. L'idea fu quella di assegnare il lavoro a 5 registi diversi che collaboravano con la Reiac, accettata anche grazie ai nuovi elementi presenti in Rai dopo la creazione di RaiTre. Subito prima, mentre la prima rete continuava ad essere legata al passato, era la seconda rete quella nella quale c'era maggiore possibilità di sperimentazione; su tutti l'esempio di "Processo per stupro" realizzato da un collettivo di donne che darà il via a quel format di riprese dei processi che si svilupperà in seguito.

È sempre di quegli anni la nascita di un nuovo modo di fare inchiesta, soprattutto nei luoghi di lavoro, dove le riprese vedevano il coinvolgimento, oltre che dei registi anche dei rappresentanti sindacali. Fu questo il contesto nel quale proponemmo la realizzazione dei ritratti degli scienziati, D'Alambert, Lavoisier, Gasparmonge, Spallanzani, Volta), ognuno da un'ora, utilizzando lo schema dei telefilm. Scegliemmo poi di invitare, durante la messa in onda dei filmati, le categorie sociali che avevano una qualche attinenza con il tema dello sceneggiato. Costruimmo quindi un dibattito in diretta, coordinato da Lombardo Radice: il primo, dedicato a d'Alambert venne realizzato all'Accademia delle Scienze di Torino, presieduto da Norberto Bobbio, invitando gli operai metalmeccanici della Fiat. Ovviamente io ed i miei colleghi puntavamo anche alla presenza di intellettuali e personaggi di spicco che si confrontassero con la cultura accademica. Sulla stampa di quel periodo ebbe un eco di grande rilevanza, data anche la mancanza di esempi precedenti al nostro. Altro elemento di novità fu la lunghezza del tempo della trasmissione: il dibattito durò più a lungo del previsto, cosa per l'epoca fuori dal normale, poiché precedentemente ero riuscito ad accordarmi con Massimo Fichera, dirigente Rai, ottenendo che se il dibattito in diretta avesse assunto degli elementi interessanti e "di spettacolo" si sarebbe potuto continuare. In realtà l'accordo prevedeva che l'avremmo deciso al momento; mi ricordo per quella prima puntata che ci sentimmo telefonicamente alle 11 di sera e lui mi disse di andare avanti senza problemi.

La reiac ampliava il suo prestigio anche grazie a questo.

Negli anni '80, nonostante continuammo a lavorare anche in forma sperimentale, si verificò una contrazione, nonostante la nascita della terza rete e le nuove richieste di collaborazione; questo dipese anche dal massiccio intervento del PSI all'interno della Rai e dalle continue richieste di tangenti che noi non accettavamo. Anch'io mi allontanai un po' dall'impresa dedicandomi più alla nascita dell'AAMOD, lasciando di fatto Marina Piperno con altri registi.

Probabilmente l'ultimo atto fu il film di Zavattini, un uomo che dal 1940 aveva l'intenzione, non ancora realizzata, di fare un film da regista, che aveva sviluppato anche delle modalità produttive innovative, che gli costarono numerosi allontanamenti da alcuni set, poiché ostile alla frenesia del cinema industriale. Grazie ad una proposta della terza rete, Zavattini ebbe la possibilità di fare un film sperimentale, "Le Veritàaaa", che vide la Reiac come casa produttrice.

Io ne approfittai per fare un film nel film, riprendendo Zavattini durante le fasi della realizzazione. Il film che realizzai e che scelsi di chiamare "La follia di Zavattini" lo convinse, ed entrambe i prodotti vennero mandati in onda dalla Rai a breve distanza. Le altre cose degli anni '80 furono lavori di assoluta routine, mentre andava fallendo la prospettiva del cinema industriale, poiché con l'introduzione del video magnetico le grandi aziende si servirono di strutture locali, non rivolgendosi più solo a Milano, a Roma o a Napoli; strutture locali alle quali si rivolgerà anche la Rai, facendo crollare una delle fonti di guadagno della Reiac e della Publireiac.

Lo stesso intervento delle agenzie pubblicitarie come intermediarie tra le case di produzione e le industrie, ci complicò la vita e ci impedì di fare al meglio il nostro lavoro, cancellando quella libertà realizzativa che prima si riusciva ad avere nel rapporto diretto. La Fiat ad esempio, dopo il film sull'aereo, ce ne commissionò un altro sulla siderurgia; pensammo quindi che una possibilità potesse essere quella di far vedere il ferro come fino a quel momento non si era mai visto. Scegliemmo quindi di trovare le tracce d'acciaio all'interno della città, ma all'agenzia che lavorava per la Fiat non andò bene e non ci pagarono. Poi il rapporto riprese.

Nel settore pubblicitario, nonostante la presenza delle agenzie, riuscimmo comunque delle cose: caroselli sui giocattoli Upim riprendendo dei trenini con un campo lungo e facendoli sembrare reali.

Realizzammo inoltre alcuni lavori con enti istituzionali, come con la Regione Toscana.

Agli inizi degli anni '90 scegliemmo quindi di chiudere, considerando anche l'abbassamento dei nostri redditi.

Se sia stata una struttura industriale o artigianale no lo so. So che possedemmo i mezzi di produzione ma il nostro fu un lavoro saltuario e ciclico. Realizzammo una serie di prototipi e ognuno con una propria specificità organizzativa. Prevale sicuramente la convinzione di essere stati una struttura artigianale, sia perché politicamente scegliemmo di essere diversi entrando a far parte di quel movimento

di cooperazione culturale che prevedeva che l'organizzazione dell'impresa fosse gestita a livello cooperativo.

*Ripensa alla prima domanda su Zavattini..*

Sia io che Marina Piperno e Pietro Nelli facemmo parte del gruppo dei giovani che seguirono Zavattini nelle sue folli imprese, cosa che ci consentì di far crescere al nostro interno un'idea di produzione alternativa a quella che esisteva e che lui stesso ci suggerì; da lui imparammo ad essere dei tuttofare, registi, autori, produttori, macchinisti.

Il nostro riferimento culturale forte era questo *altro* cinema che Zavattini propugnava e che aveva numerosi esempi all'estero. Mi ricordo che in quegli anni venne presentata in Italia una rassegna internazionale del "New American Cinema", indipendente e sperimentale. Due aggettivi che diverranno qualificanti per la Reiac, diventandone caratteristiche permanenti. Mi ricordo che quella rassegna ce la vedemmo tutta, tutto il giorno, riuscendo anche a vedere in anteprima il film di Andy Warhol sulla torta che si scioglie.

Non volevamo fare un cinema gratificante, un cinema pacificatore, ma volevamo utilizzarlo come strumento di battaglia politico-culturale; Zavattini questo ce l'aveva molto chiaro, tanto che già all'inizio degli anni Sessanta teorizzò la realizzazione dei "cinegiornali liberi".

Precedentemente a noi c'era stato un unico esempio, quello di Vittorio de Seta che poté permettersi un buon grado d'autonomia grazie alla ricchezza della sua famiglia, girando una serie di bellissimi documentari sulla Sicilia. Questo fu l'esempio italiano al quale più ci ispiravamo anche se lui appunto partiva con una consistente base economica.

## **APPENDICE N.2**

### **Intervista a Marina Piperno (14-4-2010)**

#### **1- Le differenze di relazione tra committenti privati e azienda RAI**

##### **1.1-Il rapporto con la BNL ed il credito cinematografico**

Il nostro rapporto con le imprese non fu univoco: con la Fiat fu difficile, mentre con l'Eni funzionò meglio. La cosa più insopportabile fu la gestione dei rapporti con le agenzie pubblicitarie. Il vero problema però fu la relazione con gli esercizi privati e la distribuzione (CIDIF) che ci tagliarono fuori; a Venezia, nel 1969, G.L. Rondi ci accusò di fare film terroristici con i fondi dello stato; questo comportò che per Sierra Maestra ottenemmo solo 60 milioni dalla BNL, ma mentre molti che riuscirono ad ottenere quei fondi non li restituirono mai, cedendo le proprietà del loro film allo Stato, noi ci preoccupammo di restituire tutto scongiurando quell'alternativa.

L'ampliamento del lavoro con la Rai determinò una progressiva diminuzione del cinema industriale che producevamo (e che spesso eravamo costretti a produrre) anche se lo stesso subì autonomamente un riflusso. Il rapporto con la Rai fu diverso perché cercammo fin da subito di creare delle coproduzioni e per questo dobbiamo ringraziare soprattutto il rapporto che Cavallaro scelse di instaurare con noi. Le corrette relazioni che vennero instaurate e la conseguente scarsa disponibilità ai compromessi determinarono però la fine del rapporto con la Rai nel momento in cui i socialisti se ne impossessarono dando vita al meccanismo di tangenti che venne alla luce negli anni '90.

#### **2- Come avviene la diversificazione della Reiac : nascita di SAV, PUBLIREIAC e IRTAV e bilancio complessivo della loro attività produttiva (economica e "artistica")**

La Publireiac venne fondata perché non riuscivamo più a stare dietro sia ai cortometraggi che alla pubblicità. I soci che la fondarono, oltre a me, furono Giannarelli, Mazzucchelli e Ulrich. Scegliemmo di aprire una sede a Milano. L'IRTAV invece fu un'esperienza troppo impegnativa e poco redditizia.

### **3- Giudizio generale sulla produttività dell'impresa Reiac**

La produzione più riuscita fu sicuramente "Sierra Maestra", del '69, che piacque persino ai cattolici di sinistra, grazie anche alla diffusione della dottrina della Teologia della liberazione. Quella alla quale sono più legata è invece "16 ottobre 1943", poiché in Europa non si parlava ancora di Shoah, che coincise con la mia prima produzione, ormai iniziata 50 anni fa.

Non abbiamo avuto mai molti utili, scegliemmo sin da subito di escludere il *mercato*, anche se poi il mercato si è vendicato con noi. Nella nostra voglia di restare indipendenti non entrammo nell'ANICA. Fummo una casa produttrice anomala sia perché le nostre realizzazioni furono sempre dei prototipi, sia perché cercammo sempre di pagare tutti i collaboratori dei film. Il nostro lavoro puntò sempre sulla qualità e per questa impiegammo sempre il massimo dello sforzo, anche economico. Non pensammo mai neanche per un momento di far fallire la società, preferimmo nel tempo vendere i macchinari o ridurre il nostro profitto.

Cercammo anche di crearci un mercato estero che però non si concretizzò mai, nonostante le numerose proposte. Negli anni '80 rifiutammo nuovamente la collaborazione con l'ANICA e provammo a creare un'associazione che teneva insieme le piccole e medie imprese cinematografiche (l'APICE) ma s'interruppe molto presto.

### **4-Cambiamenti nella gestione dell'impresa a seguito della Legge 4 novembre 1965, n. 1213**

La legge del 1965 sul cinema offrì un'opportunità per le piccole case di produzione, stabilendo anche una serie di investimenti per il cinema, molto più alti rispetto a quelli stanziati ora. Il vero problema continuò ad essere la distribuzione, che decise di non premiarci mai a sufficienza, cosa che d'altronde non ha ancora subito alcuna modificazione, neanche a seguito dei contributi dati dagli storici del cinema.

## APPENDICE N.3

### Produzioni della Reiac srl dal 1964 al 1981

ANNO	PRODUZIONI INDIPENDENTI	CINEMA INDUSTRIALE E PUBBLICITA'	PRODOTTI VENDUTI ALLA RAI(pv) E COPRODUZIONI(cp)
1963	1) "La tortura", <i>Giannarelli</i> , (per il 1° -Cinegiornale della Pace-)	1) Filmine (Edizioni Le Monnier)	
1964	1) "Profilo di un operaio", <i>Giannarelli</i> 2) "Vita a soggetto", <i>Nelli</i>	1) Filmine (Edizioni Le Monnier) 2) "Biografia di un aereo" (Fiat)	
1965		1) Filmine (Edizioni Le Monnier) 2) "Green light", <i>Giannarelli e Nelli.</i> (Eni) 3) "Una nuova montagna", <i>Giannarelli.</i> (EPT) 4) "SOS Neurochirurgico", <i>Giannarelli.</i> (Pfizer) 5) "Storia di un uomo e di un M113" (Oto Melara)	
1966	1) "Diario di bordo", <i>Giannarelli e Nelli</i> 2) "L'asfalto nella giungla", <i>Giannarelli</i> 3) "Il bianco e il nero", <i>Giannarelli</i> 4) "Dakar è una metropoli", <i>Giannarelli</i> 5) "Noi siamo l'Africa", <i>Giannarelli</i> 6) "Tokende!", <i>Giannarelli</i> 7) "Labanta negro", <i>Nelli</i>	1) Filmine (Edizioni Le Monnier) 2) "Splügen Brau è il nome della birra" (Porette)	1) "Africa vecchia e nuova", <i>Giannarelli e Nelli.</i> (pv) 2) "L'isola degli schiavi", <i>Giannarelli e Nelli.</i> (pv) 3) "Crociera di pesca", <i>Giannarelli e Nelli.</i> (pv) 4) "Africa giovane", <i>Giannarelli e Nelli.</i> (pv)
1967	1) "Land reclamation	1) "Ballestra	

	in the desert", <i>Giannarelli</i> 2)"Il giorno del signore", <i>Maulini</i>	plants", <i>Giannarelli</i> (Ballestra) 2)"Cantieri", <i>Giannarelli</i> (Fiat) 3)"Splugen Brau", <i>Giannarelli</i> (Poretti) 4)"Flipper Perugina", <i>Giannarelli</i> (Perugina)	
1968	1)"Operaie", <i>Giannarelli</i> 2)"Cultura e intellettuali", <i>Giannarelli</i> 3)"Petrolio e Chagas", <i>Giannarelli</i>	1)"Appunti per l'auto di domani" 2)"Qualità Usap", <i>Giannarelli</i> . (Usap) 3)"Caroselli Upim" (Upim)	1)"Dalla parte del manico", <i>Turi</i> (pv)
1969	1)"Sierra Maestra", <i>Giannarelli</i> 2)"Dissenso", <i>Frezza</i> 3)"Sangue della bestia", <i>Frezza</i>	1)"Un oleodotto in Siria", <i>Giannarelli</i> (Eni) 2)"Tecnica di fabbricazione dei contenitori in plastica", <i>Giannarelli</i> (Mossi&Ghisolfi) 3)"Algesina" (Algesina)	1)"Desiderio di diventare pellerossa", <i>Alemanno e Calderone</i> (pv) 2)"La traversata", <i>Bellecca</i> (pv) 3)"Operazione tombola", <i>Mida</i> (pv)
1970		1)"Caroselli Facis", <i>Giannarelli</i> . (Facis) 2)"Caroselli Omsa" (Omsa) 3)"Caroselli Geha" (Geha)	1)"Alessandro nell'Indie", <i>Sermonti</i> (pv) 2)"Teatro pedagogico", <i>Turi</i> (pv) 3)"Che cos'è il turno C" (pv) 4)"Lavoro minorile" (cp)
1971	1)"Bi-Ladi", <i>Cacciaguerra</i> 2)"Beirut", <i>Bellecca</i> 3)"Donna palestinese", <i>Bellecca</i> 4)"Analisi del lavoro", <i>Giannarelli</i> 5)"Off Limits", <i>Giannarelli</i> 6)"Linea di	1)"Il centro di Pioltello", <i>Giannarelli</i> . (Gondrand)	1)"Ragioniamo con il cervello", <i>Giannarelli</i> (pv)

	<p>montaggio", <i>Giannarelli</i></p> <p>7)"Mani nere", <i>Giannarelli</i></p> <p>8)"Giochi americani", <i>Giannarelli</i></p>		
1972	<p>1)"Videopedagogia", <i>Vergine</i></p> <p>2)"Arte e comunicazione", <i>Vergine</i></p> <p>3)"Dal telaio al computer", <i>Vergine</i></p>	<p>1)"Sicurezza GS", <i>Vergine. (GS)</i></p>	<p>1)"Conversazione a tre voci", <i>Rossi</i></p> <p>2)"Non ho tempo", (sceneggiato televisivo), <i>Giannarelli (cp)</i></p> <p>3)"Non ho tempo" (film),<i>Giannarelli(pv)</i></p>
1973	<p>1)"Struttura assente", <i>Vergine</i></p> <p>2)"1943", <i>Giannarelli</i></p>		
1974	<p>1)"Il fratello", <i>Mida</i></p> <p>2)"Impianto TV a circuito chiuso", <i>Equipe Reiac</i></p>	<p>1)"Limopast- Farmoplacent" (Limopast- Farmoplacent)</p> <p>2)"Filmine Splugenbrau" (Poretti)</p>	<p>1)"Immagini vive", <i>Giannarelli. (cp)</i></p> <p>2)"Dinamica della materia", <i>Giannarelli</i> (cp)</p>
1975		<p>1)"Adesso tocca a te" (Credito Italiano)</p> <p>2)"Se ..." (Credito Italiano)</p> <p>3)"Montagna oggi" (Regione Toscana)</p>	
1976	<p>1)"Resistenza: una nazione che risorge", <i>Giannarelli</i></p> <p>2)"Veleni d'Italia", <i>Giannarelli</i></p>	<p>1)"Acqua per il Mezzogiorno"</p> <p>2)"Banca piccole e medie imprese"</p>	<p>1)"Formazione professionale", <i>F.degli Espinosa</i> (pv)</p>
1977	<p>1) Mise à mort (La) (Garriba)</p>	<p>1) Infrastrutture (Ance)</p> <p>2) Natura e caccia (Arci)</p>	<p>1)"Uomini della scienza", <i>Scarparo- Aldo Vergine- Antonio Vergine- Andrioli e Tosi- Giannarelli (cp)</i></p> <p>2)"Venti anni di tre</p>



			generazioni", <i>Bellecca-Murgia</i> (cp)
1978			1)"Musicomania", <i>Cascavilla</i> (pv) 2)"Un pezzo di carta", <i>Del Bosco</i> (pv)
1979	1)"Un film sul PCI", <i>Giannarelli</i> 2) "Guido Rossa", <i>Giannarelli</i> 3)"Giovani", <i>Giannarelli</i> 4)"Il buon governo", <i>Giannarelli</i>		1)"Ma che amore è", <i>Cacciaguerra</i> (pv) 2)"La buca delle lettere", <i>Castelfranchi</i> (pv) 3)"Prova generale: danza jazz", <i>Proietti</i> (pv) 4)"Il gioco e la fine del gioco", <i>Giammanco</i> (pv) 5)"Tutto è musica", <i>Vergine</i> (pv)
1980	1)"Banco di mutuo soccorso", <i>Faccini</i> 2)"Mimi" (I), <i>Mattioli</i>	1)"Speciale ricerca", <i>Giannarelli</i> (Fiat)	1)"Foucault", <i>Cascavilla</i> (pv) 2)"Foto di gruppo", <i>Barzini</i> (pv) 3)"Menopausa", <i>Polizzi</i> (pv) 4)"Versilia: gente del marmo e del mare", <i>Giannarelli</i> (pv) 5)"Educazione civica", <i>Parola</i> (pv) 6)"Una scienza per tutti", <i>Conforti</i> (pv)
1981			1)"Come parla il cinema italiano", <i>Giannarelli.</i> (pv) 2)"Ospedale Bambin Gesù", <i>Gandin.</i> (pv) 3)"Professionalità femminile e mercato del lavoro", <i>Faccini</i> (pv) 4)"Il vicerè del giardino d'Europa", <i>Rossi.</i> (pv) 5)"Sassalbo provincia di Sidney", <i>Faccini</i> (pv) 6)"Verità aaa" (La),

			<i>Zavattini (cp)</i> 7) "Follia di Zavattini", <i>Giannarelli. (cp)</i>
--	--	--	--

## APPENDICE n.4

### Lettera di presentazione della società

REIAC FILM s.r.l.  
Via Asiago, 4 - Roma

14 giugno 1963

Prot. PR/108/m/pg

Via Asiago, 4, completo della lavorazione cinematografica a 16 mm. a 35 mm., dall'idea iniziale al prodotto finito.

Con le notizie della REIAC FILM, potrete anche effettuare la visione di film a scopo didattico.

La REIAC FILM pub ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA spett. Accademia per il perfezionamento del sistema cinematografico già esistente e che sia adatto alla televisione.

Via Vittoria, 6

ROMA

Nel ringraziarVi della vostra cortese attenzione, speriamo di iniziare una proficua collaborazione reciproca, Vi salutiamo di ripieno.

Riteniamo superfluo sottolineare a cotesta spett. Accademia l'importanza del cinema e della televisione in questa nostra civiltà delle immagini. In particolare, a Voi certamente non sarà sfuggito l'estremo interesse dei rapporti fra la musica e il cinema: basti ricordare, a questo proposito, le pagine di Eisenstein sulle combinazioni audio-visive e il particolare sistema di lavoro di Prokofiev allorché compose la partitura musicale del film Alexandr Nevskij.

E' per questo che ci permettiamo di richiamare la Vostra attenzione sulla possibilità di utilizzare il mezzo cinematografico ai fini della documentazione, della divulgazione culturale e come sussidio visivo alla Vostra attività specifica, rivolgendovi quindi l'invito a considerare l'eventualità che cotesta spett. Accademia utilizzi questo mezzo nelle forme più svariate. Vi ricordiamo che - per iniziative consimili - i costi di produzione sono assai accessibili, in quanto ben lontani dalle cifre che si leggono sui giornali a proposito dei grandi film spettacolari.

Con questa lettera intendiamo anche presentarci. Avrete già ricevuto, in passato, inviti di questo genere da parte di piccole e grandi società cinematografiche. Noi abbiamo la modesta presunzione di essere una società piccola ma diversa, in quanto formata da un gruppo di registi documentaristi, operatori, organizzatori, che si sono associati per prestare direttamente la loro opera, senza intermediari.

Segnalateci le Vostre esigenze, le Vostre necessità, le Vostre richieste. La REIAC FILM è pronta a fornirVi tutte le informazioni che desiderate sulle diverse possibilità di utilizzare il mezzo cinematografico e televisivo.

La REIAC FILM è a Vostra disposizione per lo sviluppo dei soggetti e per la fornitura dei preventivi di spesa per ogni tipo di iniziativa cinematografica.

La REIAC FILM mette a Vostra disposizione i suoi registi, i suoi tecnici, i suoi organizzatori, i suoi mezzi tecnici per il

./.

proponiamo un'affascinante analisi al microscopio delle diverse tecniche del maquillage, esaminato accuratamente in tutte le sue componenti cromatiche - con l'ausilio del colore - che, riunendosi e assommandosi in un unico disegno, rinnovano e accrescono il fascino di un volto femminile.

La seconda consiste in un'inchiesta cine-televisiva sociologica che possiede anche il merito di costituire una redditizia indagine di mercato, condotta in quelle larghe zone del nostro Paese dove elementi diversi di uniscono a porre ancora ostacoli e resistenze all'uso dei vari "prodotti di bellezza" indispensabili per il maquillage. Dalla viva voce dei protagonisti dell'inchiesta scaturirà un singolare ritratto rivelatore del costume contemporaneo italiano presso vasti strati della popolazione.

Sperando che questa nostra presentazione conduca a una collaborazione reciprocamente proficua, Vi preghiamo volerci inviare materiale informativo sulle attività della ARVAL, nonché tutti quei suggerimenti che ci permettano di meglio identificare i Vostri settori d'interesse.

Con i migliori saluti.

(Anano Giannarelli)

(Piero Nelli)

## Appendice n.5

### Piano di lavorazione "Non ho tempo"

Velia

luglio 1972

24 luglio

25 luglio

**PIANO DI LAVORAZIONE**

per l'approntamento  
di n. 3 puntate  
del programma "NON HO TEMPO"  
con sottotitoli in inglese  
per il 13 settembre 1972

26 luglio

allegato A

NON HO TEMPO

un programma di Ansano Giannarelli

prodotto da Marina Piperno per la Rai e la Reiac Film

versione televisiva: 3 puntate di 1 h. ciascuna

versione cinematografica: 1 "special" di 1 h. 40'

sceneggiatura: Ansano Giannarelli-Edoardo Sanguineti

consulenza scientifica: Lucio Lombardo Radice

consulenza giuridica: Nicola Lombardi

sonoro in presa diretta: Manlio Magara

musica: Vittorio Gelmetti

scene: Beppe Mangano

fotografia: Luigi Verga

Il 31 maggio 1832, nell'ospedale Cochin di Parigi, moriva Evariste Galois. Il giorno precedente, era stato ferito mortalmente in un duello i cui motivi restano misteriosi.

Nella notte prima del duello, Galois scrisse sedici pagine : è il suo testamento scientifico, che riassume la sua brevissima ma eccezionale attività di matematico, considerato oggi uno dei fondatori dell'algebra astratta.

Per la fretta di sistemare i suoi appunti, spesso Galois scrive, a margine di quelle pagine, le parole "Non ho tempo".

Prima di morire, disse al fratello: "Ho bisogno di tutto il mio coraggio per morire a vent'anni".

La breve vita di Evariste Galois si svolge in uno dei periodi più densi della storia francese: gli ultimi anni di Napoleone, la restaurazione borbonica, la definitiva conquista del potere da parte della borghesia con la Rivoluzione del 1830, l'apparizione sulla scena del proletariato.

Su questo sfondo - che costituisce uno degli aspetti più inediti del programma - si muove Galois: con la sua partecipazione a

"NON HO TEMPO"ELENCO - in ordine alfabetico - DEI COMPONENTI LA TROUPE

1. ADILARDI UGO..... operatore alla macchina
2. BARBONA ERALDO..... macchinista
3. BARBONA GINO..... pittore
4. BESTETTI EMILIO..... ricerche fotografiche
5. BIASINI MAURIZIO..... ispettore di produzione
6. CAHEN JANINE..... ricerche bibliografiche in Francia
7. CASSINI ADRIANA..... parrucchiera
8. CEVALLOS FABIAN..... foto
9. COLANTUONI LUIGI..... decoratore
10. CONTINO VITTORIO..... gruppista
11. COPPONI LUIGI..... capo-elettricista
12. D'ATTINO LUCIO..... amministratore
13. DRAMIS ARMANDO..... elettricista
14. FRASCA' BRUNO..... direttore di produzione
15. GELMETTI VITTORIO..... musicista
16. GIANNARELLI ANSANO..... soggettista, sceneggiatore e regista
17. JANOVER LOUIS..... ricerche bibliografiche in Francia
18. LAURENZI GIANCARLO..... microfonista
19. LOMBARDI NICOLA..... consulente giuridico
20. LOMBARDO RADICE LUCIO..... consulente scientifico
21. LO RUSSO RICCARDO..... attrezzista
22. MAGARA MANLIO..... fonico presa diretta
23. MANGANO GIUSEPPE..... scenografo
24. MANGANO MARY..... ricerche iconografiche
25. MATTIOLI ROSSANA..... aiuto-regista

5.

26. NANNI ENRICO..... attrezzista
27. ORMEZZANO SILVIA..... segretaria di edizione
28. PELLEGRINI DELIA..... sarta
29. PIPERNO MARINA..... organizzatrice generale e produttore
30. PROIETTI GIUSEPPE..... attrezzista
31. ROSITO ANTONIO..... capo-macchinista
32. SANGUINETI EDOARDO..... sceneggiatore
33. SANTINI VELIA..... assistente al montaggio
34. SCHELLINO CARLO..... montatore
35. SORNAGA PAOLO..... assistente operatore
36. TRANI EMILIO..... truccatore
37. VERGA LUIGI..... direttore della fotografia
38. VERGINE ANTONIO..... addetto alle proiezioni



"NON HO TEMPO"

ELENCO - in ordine alfabetico - DEGLI ATTORI

- |                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| 1. AGOSTINI FRANCO       | 26. FABRI MARISA         |
| 2. ALESSANDRO BRUNO      | 27. FERRAIOLA GUGLIELMO  |
| 3. ALUIGI CESARINA       | 28. FERRARA GIULIANO     |
| 4. ANCHISI PIERO         | 29. FIORE SILVIO         |
| 5. BARDELLA MARIO        | 30. FUMELLI PIETRO       |
| 6. BELLANDI GIOVANNI     | 31. GARBIN STEFANO       |
| 7. BIRRI FERNANDO        | 32. GARRIBA MARIO        |
| 8. BOCCACCINI GUIDO      | 33. GIULIANI MASSIMO     |
| 9. BOFFA MASSIMO         | 34. HAMMERMANN ALBERTO   |
| 10. BONANNI ROBERTO      | 35. HARE DOUGLAS         |
| 11. BORCHI ALESSANDRO    | 36. LOFFREDO GIANNI      |
| 12. BRUSATORI GIOVANNI   | 37. MACCHI VALENTINO     |
| 13. CAMPISI GAETANO      | 38. MAGOIA ELENA         |
| 14. CAROLI DANIELA       | 39. MARCHI GUIDO         |
| 15. CEVALLOS FABIAN      | 40. MARIANI MARCO        |
| 16. COLLI ERNESTO        | 41. MASSASSO ALDO        |
| 17. CONA DANTE           | 42. MAURI GIANFRANCO     |
| 18. CORSI STEFANO        | 43. MAZZOLI DARIO        |
| 19. CROCE CORRADO        | 44. MERCATALI MAGDA      |
| 20. DE ANGELIS CLAUDIO   | 45. MEZZOGIORNO VITTORIO |
| 21. DE CARMINE RENATO    | 46. MILITA MARIO         |
| 22. DE GARA FILIPPO      | 47. MODUGNO LUDOVICA     |
| 23. DE GRASSI GIANFRANCO | 48. MODUGNO PAOLO        |
| 24. DI PALMA ROBERTO     | 49. MONTANARI RENATO     |
| 25. DI STEFANO SERGIO    | 50. MONTI MARCELLO       |

51. PALAZZINI MASSIMO
52. PANDOLFO IGNAZIO
53. PENNE DARIO
54. PIPERNO GIACOMO
55. PLACIDO MICHELE
56. PULONE GIANNI
57. RICCA ALBERTO
58. ROBUTTI ENZO
59. ROSSI RENZO
60. SALINES ANTONIO
61. SANTI ROBERTO
62. SANTINI STEFANO
63. SARCHIELLI MASSIMO
64. SCIPIONI LAMBERTO
65. SIMONELLI BENEDETTO
66. SOKO
67. TELLI LUCIANO
68. TIBERI PIETRO
69. ULRICH GIAN CORRADO
70. VALDEMARIN MARIO
71. VALLI TULLIO
72. VERGINE ALDO
73. VESPINI MAURA
74. VIDA PIERO
75. ZAMATTIO PAOLO

# **FONTI**

## **FONTI ARCHIVISTICHE**

- Pellicole e nastri prodotti dalla Reiac srl, Fondazione dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, Roma.
- Archivio cartaceo della Reiac srl, Pomezia, faldoni n.5, 8-10, 19-24, 31-33.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Luca Terravecchia, *La storia e il cinema: il caso della REIAC Film*, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli studi di Genpva, 2005/2006. Relatrice: Prof.essa Anita Ginella Capini.
- Giovanni Ganino, *Il cinema di Ansano Giannarelli*, Facoltà del DAMS, Università di Bologna, 1997/1998.
- Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio editori, Venezia, 2008.
- David Forcacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*. Il Mulino, Bologna, 2000.
- Bill Nichols, *Introduzione al documentario*. Il Castoro, Milano, 2006.
- Paul Ginsborg, *Storie d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica dal 1943 al 1988. Dal miracolo economico agli anni '80*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1989.

- Simone Venturini, *Galatea S.P.A. (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografica*. Pubblicazione realizzata con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento della Spettacolo. Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2001.
- Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*. Editori Riuniti, Roma, 1980.
- Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità e trasformazioni fra gli anni '50 e '60*. Donzelli editore, Roma, 1996.
- Roberto Nepoti, *Storia del documentario*. Patron Editore, Bologna, 1998.
- Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*. Einaudi, Torino, 2003.
- Catalogo Piperno, *Marina Piperno produttore di sogni. "Missing Film Festival"*, 2001. A cura dell'Associazione Nazionale Di Cultura Cinematografica C.G.S.
- AA.VV., *Marina Piperno e Luigi Faccini. Cinema di un'infanzia*. I libri dell'Ippogrifo, Firenze, 2005.
- Ernesto Rossi, *Lo stato cinematografaro*. Parenti editore, Firenze, 1960.
- Francesca Anania, *Breve storia della Radio e della televisione italiana*. Carocci editore, Roma, 2004.
- Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1948 ad oggi*. Editori Laterza, Roma-Bari, 2004.

- Giampiero Carocci, *Storia d'Italia, dall'unità ad oggi*. III° ed. Feltrinelli, Milano, 1993.
- Andrea Torre, *Le carte delle immagini*. Parte terza: *L'archivio privato di un autore, Conversazione con Ansano Giannarelli e I documenti cartacei nel processo produttivo di una trasformazione televisiva: la grande storia. Conversazione con Nicola Caracciolo*. Annali 10, Fondazione AAMOD, Roma 2002.
- Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*. Editori riuniti, Roma, 1974.
- Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo in Italia 1945-1965*. Bulòzoni editore, Roma, 1985. Capitolo 22, *La fine dell'alleanza tra produttori e registi*.
- AA.VV. 1967 *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*. A cura di Italo Moscati, Marsilio editore, Venezia, 1997.
- Aldo Graso, *Storia della televisione. La TV italiana dalle origini*. Garzanti editore, 1998. Pagg. 127-402.
- Stephen Gundle, *I comunisti tra Hollywood e Mosca*. Giunti editore, Firenze, 1995. Capitoli II, III, IV e V.
- Francesco Contaldo e Franco Fanelli, *L'affare cinema. Multinazionali, produttori e politici nella crisi del cinema italiano*. Feltrinelli Editore, Milano, 1979.

## **SITI INTERNET**

[www.anica.it](http://www.anica.it)

[www.ansanogiannarelli.it](http://www.ansanogiannarelli.it)

[www.cinecittà.it](http://www.cinecittà.it)

[www.cinematografo.it](http://www.cinematografo.it)