

Il demiurgo al cinema.
Erich Linder e l'industria cinematografica italiana

MARTINA ZANCO

Archivi editoriali e studi sul cinema

Gli “archivi editoriali del Novecento”, impiegando una labile definizione per intendere quegli “archivi di persona e d'impresa che hanno operato, o continuano attualmente a operare, nel settore”¹ dell'editoria, custoditi da centri universitari, fondazioni private, archivi di Stato, biblioteche o dagli stessi soggetti produttori, preservano “enormi quantità di documenti relativi a singoli libri [...] ai testi in essi contenuti, oppure relativi a riviste letterarie e ad altri progetti individuali o collettivi”². All'interno di questi contenitori si possono trovare, oltre alle diverse redazioni dei testi contratti, rendiconti, tirature, schede tecniche, piani editoriali, pareri di lettura, materiali redazionali, prove di copertina e carteggi, la categoria più prolifica e in voga degli archivi editoriali³. Si tratta, dunque, di fondi di norma poco frequentati nel campo degli studi cinematografici, in quanto ritenuti prevalentemente utili alle ricerche svolte in ambito letterario.

Eppure, i materiali eterogenei conservati presso questo genere di archivi, che sembrano certo meramente tecnici o non proficui per i non addetti ai lavori, potrebbero, tuttavia, essere intesi nei termini di “letteratura grigia del mondo culturale e letterario”⁴ e rivelarsi, di conseguenza, validi ausili nell'ambito dei Film Studies.

In merito agli studi sulle forme del rapporto tra cinema e letteratura⁵, per esempio, varrebbe probabilmente la pena di provare a chiedersi se queste fonti possano favorire un'angolatura di studio differente e concorrere cioè a far rivedere, sotto una logica industriale⁶, uno dei temi più trattati lungo il percorso teorico riguardante il cinema.

Al fine di chiarire meglio la questione ci si può richiamare ad alcuni quesiti sollevati sull'argomento da Giorgio Tinazzi. In primo luogo, si può ipotizzare, infatti, che le fonti editoriali possano potenzialmente permettere l'investigazione del "frequente", "intenso" e mutuo "sostegno" "tra prodotto editoriale e prodotto cinematografico"⁷, ossia dei retroscena produttivi di quei casi in cui libri di successo garantiscono un buon esito commerciale a film, oppure in cui film bene accolti rilanciano libri. Al di là della vera e propria orchestrazione di "strategie pubblicitarie congiunte"⁸ tra cinema ed editoria, potrebbero emergere, in quel caso, anche le prassi che ruotano attorno agli "artifici non poi tanto secondari basati sull'impatto delle immagini"⁹, ovvero gli accordi e le pratiche che permettono l'inserzione della copertina di un libro nella pubblicità, nei titoli di testa o di coda di un film, la creazione di un frontespizio di un volume ricavato da un fotogramma di una pellicola ecc.

In materia di adattamenti, inoltre, è plausibile pensare di reperire negli archivi editoriali notizie circa le ragioni di mercato o le prassi alternative che talvolta originano film tratti da opere letterarie.

Proseguendo, poi, con le tematiche generali, si può immaginare anche un'eventuale disamina, condotta in un'ottica industriale, di determinati "incroci di mestieri"¹⁰, e quindi la ricostruzione del "portato di forze" che agisce al di fuori dei "laboratori di scrittura"¹¹ di registi-scrittori, attori-scrittori¹², sceneggiatori-scrittori ecc. Si possono in aggiunta prospettare indagini centrate sulle routine produttive stanti alla base di ulteriori "prodotti culturali complessi"¹³, come le novelizzazioni.

Gli archivi editoriali potrebbero portare anche alla scoperta di preziose informazioni circa quelle imprese cinematografiche che entrano direttamente nel mercato dell'editoria e permettere, più in generale, l'indagine di una variegata gamma di rapporti intessuti tra industria cinematografica ed editoriale illuminando magari, oltre che reti sociali istituzionalizzate, eventuali rapporti e network informali.

"Queste e altre considerazioni" (ancora tutte da approfondire) "riguardano la storia del cinema"¹⁴ e potrebbero, forse, essere investigabili a partire dalle fonti reperibili in questi formidabili contenitori.

Con il presente contributo ci si ripropone di provare più estesamente la validità di un simile lavoro di scavo e di effettuare, cioè, una prima analisi delle mansioni svolte dall'Agenzia Letteraria Internazionale per conto della Titanus avvalendosi dei documenti depositati presso il Fondo ALI – Erich Linder della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Dopo alcuni cenni introduttivi, si provvederà, dunque, a fornire una prima panoramica del network di relazioni intessuto dall'ALI in ambito cinematografico tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta, rassegna che, lungi dall'essere esaustiva, permetterà soprattutto di dar conto dell'architettura complessiva dell'archivio e di isolare le principali zone d'interesse al fine di ulteriori investigazioni. Si proporrà, infine, uno studio più approfondito riguardante gli incarichi commissionati tra il 1959 e il 1963 all'ALI dalla casa cinematografica guidata da Goffredo Lombardo.

L'ALI e Erich Linder

Trattandosi di un argomento rimasto a lungo escluso persino dai dibattiti sorti in campo letterario, è forse utile, prima di addentrarsi nel vivo della questione, riportare alcune informazioni relative alla storia dell'Agenzia Letteraria Internazionale e alla figura di Erich Linder. Occorre, infatti, perlomeno accennare al sorprendente raggio d'azione di questi *'middlemen* di professione', capaci non solo di "condizionare e trasformare il processo di transfert culturale" ma anche, "agendo dietro le quinte della diffusione libraria nazionale e transnazionale", di "influenzare gusti, modi di pensare, immaginari individuali e collettivi"¹⁵.

La professione dell'agente letterario nasce in Inghilterra negli anni Sessanta dell'Ottocento, quando si definiscono le funzioni di quello che, a inizio secolo, è una sorta di mediatore informale, svincolato da ogni interesse economico. I primi agenti sono Alexander Pollock Watt, James Brand Pinker e Curtis Brown e tra i loro compiti, svolti dietro una commissione del 10%, vi sono quello di dialogare con gli editori, "smembrare ad arte i lavori dei loro assistiti"¹⁶ o parcellizzare volumi selezionati per divenire *feuilleton* di successo.

Risale al Secondo dopoguerra l'affermazione della figura dell'agente letterario in Italia, ovvero ad anni caratterizzati dalla graduale industrializzazione editoriale che porterà via via alle grandi concentrazioni e alla "editoria senza editori"¹⁷ di matrice statunitense, nonché dall'avvio di una cospicua importazione di testi da altri Paesi.

L'ALI è la prima agenzia del genere. Fondata nel 1898 da Augusto Foà, l'Agenzia Letteraria Internazionale tratta inizialmente con agenti ed editori stranieri, focalizzando quindi la propria attività sull'acquisto di diritti di narrativa di consumo da rivendere a case editrici, a giornali e a riviste italiane come "Illustrazione del Popolo", "Tribuna illustrata", "Film", "La domenica del Corriere" e "Il corriere della sera".

A partire dagli anni Quaranta viene avviata anche la funzione di rappresentanza di scrittori italiani e tra i clienti che per primi si avvalgono di questo genere di servizi vi sono Dino Buzzati e Pier Antonio Quarantotti Gambini.

Nel 1951 un collaboratore esterno subentra a Foà: nato da genitori ebrei a Leopoli nel 1924, Erich Linder si era trasferito nel 1934 a Milano, città dove aveva frequentato la scuola ebraica di via Eupili e aveva portato a termine esperienze lavorative in qualità di traduttore e redattore con l'editore Corticelli, le Nuove Edizioni Ivrea di Adriano Olivetti e Bompiani.

L'ingresso "dell'ebreo viennese" (com'egli stesso amava definirsi)¹⁸ alla direzione dell'ALI segna una vera e propria svolta per gli affari dell'agenzia che, nel giro di trent'anni, passa da alcune centinaia di fascicoli di voci in bilancio a quasi diecimila¹⁹. Il graduale lavoro di ampliamento della rete internazionale di co-agenti porta invero Linder a rappresentare interi cataloghi editoriali. Il mercato statunitense passa progressivamente quasi tutto nelle sue mani e anche la scuderia di autori italiani viene incrementata.

Col passare degli anni, la forza contrattuale di Linder diviene, insomma, senza equivalenti, anche negli altri Paesi. Trattando alla pari con Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Garzanti e Bompiani, il *middleman* si aggiudica il ruolo di "tassello fondamentale nel *placing* dei testi stranieri in Italia"²⁰, con un giro d'affari che stando alle sue stesse dichia-

razioni arriva a interessare, nel 1980, 8000-8500 libri l'anno e titoli di fondamentale rilevanza commerciale²¹.

L'agente letterario, con Linder, acquisisce, inoltre, nuove funzioni editoriali: "il suo ruolo" diviene "ben più articolato e il suo potere assai influente"²².

La morte improvvisa "dell'arbitro dell'editoria italiana"²³ avviene a Milano nel 1983 e, come nota Martino Marazzi, colpisce il fatto che tra i messaggi di cordoglio giunti all'agenzia figurino sia quello dello storico della repubblica di Salò Bill Deakin che quello dello scenografo Emanuele Luzzati. Ciò, però, dà soltanto a presupporre "l'ampio spettro di relazioni umane e intellettuali intrattenute dal principe degli agenti"²⁴.

L'archivio Erich Linder e il network relazionale dell'ALI

Collocato per un breve periodo presso la Banca Commerciale Italiana, l'archivio Erich Linder viene depositato, nel 1999, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori per volontà del figlio Dennis.

Il fondo è costituito da 1909 faldoni, copre il periodo compreso tra il 1942 e il 1984 e presenta, inoltre, alcuni documenti risalenti agli anni Trenta.

La documentazione non è di uguale consistenza. Le fonti relative ai primi vent'anni di attività dell'ALI corrispondono al 15% della consistenza totale, mentre le tracce s'infittiscono dai primi anni Sessanta. All'interno dell'archivio è conservata fondamentalmente la corrispondenza dell'agenzia organizzata in serie annuali. Le lettere riguardano autori, editori, agenti letterari o sono di carattere amministrativo e tra queste si possono distinguere i corrispondenti maggiori (come ad esempio Mondadori, Einaudi, Feltrinelli e Garzanti), i corrispondenti minori e gli istituti di credito.

Come sostiene quindi Vittore Armani, l'archivio "dà conto (e non si può non rimanerne colpiti) della fittissima rete di rapporti intrattenuti" da Linder "con case editrici di ogni dimensione, con agenzie e singoli autori dagli inizi della sua attività fino alla prematura scomparsa"²⁵.

Occorre notare, tuttavia, che ‘la fittissima rete di rapporti’ non interessa esclusivamente il mondo dell’editoria. Il carteggio si direbbe mettere in luce “qualcosa d’altro e di più”²⁶ e invitare, di conseguenza, a ragionare sull’incisività dell’agente anche in altri settori.

Più precisamente, effettuando uno studio sistematico dell’inventario del fondo (realizzato grazie al software della Regione Lombardia Sesamo)²⁷ al fine di ricostruire il “network relazionale”²⁸ alternativo dell’agenzia ci si accorge che, dopo l’avvento di Linder e in concomitanza di un complessivo ampliamento dei contatti che si direbbe agire su più fronti mediali²⁹, l’ALI intrattiene rapporti con più di 400 personalità provenienti o in qualche modo riconducibili al mondo del cinema.

Certo, si tratta per la maggior parte di piccoli corrispondenti e un buon numero di questi è, come si può dedurre, attivo nel campo dell’editoria cinematografica; si tratta, in altre parole, di critici, studiosi, riviste, case editrici ecc. (37 denominazioni).

Nella “client list”³⁰ dell’ALI non mancano, ciononostante, nomi di registi (58), sceneggiatori (34), attori (32), di altri professionisti del settore (5) nonché, più in generale, di figure caratterizzate da un’intensa attività multimediale (e bisognerà perciò tener presente che le categorie riportate possono dirsi piuttosto fluide, essendo talvolta questione di registi-scrittori, sceneggiatori-produttori, sceneggiatori-registi e così via). Soprattutto, il network costituito dall’agenzia chiama in causa le denominazioni di case di produzione italiane (183) ed estere (40), di case di distribuzione (13) o di altre aziende attive nell’industria del cinema (23).

Per fare alcuni esempi, tra i contatti dell’ALI compaiono senz’altro (mantenendo, da qui in avanti, l’ordine cronologico delle corrispondenze): Giulio Cesare Castello, Tullio Kezich, Gian Luigi Rondi Nassalli, Enzo Ungari, Giovanni Grazzini, “Bianco e nero”, Redazione di “Cinema” e Cinema Nuovo Editrice.

È possibile reperire, però, anche corrispondenze con Folco Quilici, Anton Giulio Majano, Michelangelo Antonioni, Cecilia Mangini, Ermanno Olmi, Franco Brusati, Mario Soldati, Carmine Gallone, Elio Petri, Valentino Orsini, Federico Fellini e Vittorio Cottafavi.

Per quanto concerne, invece, gli sceneggiatori, tra i molti presenti (più

o meno celebri) si possono ricordare: Mino Roli, Leo Bomba, Ugo Pirro, Italo Terzoli, Cesare Zavattini, Liliana Betti, Sergio Amidei, Bernardino Zapponi, Tonino Guerra ed Ernesto Gastaldi.

Limitandosi poi agli attori noti, è possibile segnalare: Vittorio Gassman, Pippo Franco, Amedeo Nazzari, Franco Volpi e Sandra Milo.

Non mancano, infine, missive riguardanti il compositore Nino Rota o gli scenografi Gianni Polidori e Osvaldo Desideri.

Passando, invece, ai contatti con gli industriali del cinema sono innanzitutto frequenti gli scambi con le major o con le filiali italiane di queste ultime, ossia: Metro Goldwin Mayer, Paramount Films Inc., Twentieth Century Fox, United Artists Corporation, Columbia Pictures, Warner Bros. e Universal. Si possono in aggiunta richiamare i carteggi riguardanti la Walt Disney Productions Inc., mentre gli sporadici contatti con le case cinematografiche europee mettono in gioco aziende come la Tibidabo Films (Spagna), Les Films Modernes (Francia), Seamaster Films LTD (Gran Bretagna) e Road FilmProduktion GMBH (Germania).

La gran parte delle corrispondenze chiama poi in causa gli industriali "protagonisti del cinema italiano"³¹ ossia Lux Film, Vides, Titanus, Rizzoli Film, Luigi Rovere, Dino De Laurentiis Cinematografica SPA, Carlo Ponti, PEA, Alfredo Bini e la sua Arco Film.

Ugualmente presente è, di conseguenza, anche la "miriade di piccole case cinematografiche"³² altrettanto peculiare del panorama produttivo nostrano: Slogan Film, Dora Cinematografica, Ibis Film, Italvictoria Film, Cine Doris SPA, Crono Cinematografica SPA, Dorica film SRL, Filmes Cinematografica, Hercules Cinematografica SRL, Pacific Cinematografica SRL, David Cinematografica, Colt-produzioni cinematografiche, Julia Film SPA, Panda Film, Esa Cinematografica SRL, Goriz Film SPA, Jarama Film SRL, Ortus Film SRL, Cepa film SRL, Aleph cinematografica SRL, Cinezeta, Cinemaster, Jolly Film, Chiara Films Internazionali, Mega Film ecc.

Nel network si possono riscontrare associazioni e cooperative: PROA - Produttori Associati SPA, Produttori Associati SRL, Film Coop, UNA cinecooperativa SRL, 15 maggio. Società Cooperativa Cinematografica ARL ecc.

Il fatto che un cospicuo quantitativo di case cinematografiche che comunicano con l'ALI sia inoltre attivo nel campo del cortometraggio, dei cinegiornali e della pubblicità risulta piuttosto rilevante e si vedano, a titolo esemplificativo, i contatti con la Brera Produzione Cinematografica SRL, la Phoenix Cinematografica, la Documento Film, la Politecne Cinematografica SPA e la Mercurio Cinematografica, oltre che gli scambi regolari con La Settimana Incom e i carteggi riguardanti la Universal International Films.

Alla luce di una simile panoramica, non dovrebbe quindi stupire la presenza, tra gli scriventi, dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (ANICA).

Tra le case di distribuzione, internazionali e italiane, si possono riportare (oltre ai produttori già citati e caratterizzati dal doppio ruolo nella filiera): J. Arthur Rank Film Distributors (Inghilterra), Columbia CEIAD, Globe Films Internationals, Dear Film, Cineriz, Unidis, INDIEF (Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Films), Fida Cinematografica, Eurointernational Film nonché la società a capitale pubblico Italnoleggio Cinematografico.

Rilevanti, infine, sono le denominazioni di aziende cinematografiche o di personalità attive in altri campi dell'industria cinematografica. Tra queste spiccano senz'altro Lu' Leone, "agente [...] a cui si deve l'invenzione [...] dei 'pacchetti'" (ossia progetti di film completi, messi a punto dalla sceneggiatura agli attori), ovvero "cuore dell'agenzia che poi sarebbe diventata la William Morris"³³, l'NCE Italiana S.R.L., altra agenzia che cura avanguardisticamente la rappresentanza di artisti del cinema, del teatro e della televisione, e il "press-agent romano"³⁴ Matteo Spinola.

A questa altezza dell'indagine, non è purtroppo possibile andare oltre gli esempi riportati e rilevare per esempio, magari ricorrendo agli strumenti d'analisi di *big data*, quali siano gli attori più attivi oppure isolare i legami più importanti del network in questione.

Quanto più preme in questa sede è, tuttavia, aver portato all'attenzione la consistenza e le peculiarità della rete sociale che si sviluppa intorno all'agenzia capitanata da Linder. Tra le personalità chiamate in causa, non solo infatti – e come si è cercato di mettere in evidenza

– ci sono nomi che rimandano a momenti importanti della storia del cinema e dell'industria cinematografica italiana. Il network prevede anche la presenza di soggetti apparentemente marginali, i cui carteggi possono con buona probabilità concorrere a illuminare zone oscure nonché ulteriori “segrete cose”³⁵ dello scenario produttivo nostrano. Per comprendere, tuttavia, la rilevanza di una presunta “*film division*”³⁶ dell'ALI, ci si può avvalere delle premesse metodologiche della *social network analysis* e considerare, cioè, ogni singola corrispondenza nei termini di ‘legame’ che “rappresenta un'occasione di collaborazione”³⁷ tra l'agenzia e il settore cinematografico.

Il carteggio ALI – Titanus (ed espansioni)

Giunti a questo punto, e al fine di chiarire maggiormente quanto si è detto in chiusura del precedente paragrafo, sarà utile riportare i risultati di una prima disamina qualitativa del Fondo ALI. Di seguito si provvederà, più precisamente, ad attuare una prima analisi delle contrattazioni intercorse tra l'ALI e la Titanus nonché tra l'agenzia e le espansioni della casa cinematografica nel settore dell'editoria³⁸ tra il 1959 e il 1963.

Le negoziazioni testimoniate da questo carteggio sono infatti da ritenersi interessanti almeno per due ragioni. In primis, l'ALI si direbbe talvolta inserirsi nel sistema produttivo cinematografico agendo nell'ambito di prassi effettive che, come si vedrà in seguito, sono di norma difficilmente documentabili. Svolgendo, poi, le mansioni più canoniche l'agenzia sembra voler tentare di instaurare rapporti duraturi nel tempo, cosa che dà ulteriormente a presupporre, pensando alla rete sociale intessuta dal mediatore, l'esistenza di pratiche condizionate concernenti l'ALI e altri produttori del periodo.

I contatti con la casa cinematografica guidata da Goffredo Lombardo e con le altre società satelliti della major italiana incominciano, stando alla documentazione rinvenuta, nell'ottobre del 1959 e continuano, seppur contemplando una lunga pausa tra il 1969 e il 1977, fino al 1978. In questi anni, l'ALI, oltre che con la casa di produzione, corrisponde con “La fiera del cinema”, “le Edizioni FM” e “Mondo Sommerso”, pubblicazioni riconducibili alla Cronograph: *private*

press marcata Titanus che, situata a Roma in via Tiburtina 1180, viene costituita il 26 marzo del 1953 ed è attiva nel settore della tipografia, fotoincisione, offset, fotolito e rotocalco³⁹.

Attenendosi alle questioni che ruotano attorno al cinema e tralasciando, dunque, le missive riguardanti la rivista dedicata al mondo subacqueo nonché il periodo successivo alla chiusura del ramo produttivo della Titanus, vale la pena di incominciare il discorso con il vaglio delle trattative che chiamano direttamente in causa la casa di produzione italiana.

Il primo scritto d'interesse risale al 26 ottobre 1959, data in cui Erich Linder scrive all'avvocato Franco de Simone Niquesa⁴⁰ in rappresentanza di Bruce Marshall a proposito "di certe modifiche richieste dalla Titanus [...] al contratto pei diritti cinematografici per *The Fair Bride*"⁴¹, romanzo scritto dall'autore scozzese. La questione verte perciò sulla pellicola *La sposa bella* (Nunnally Johnson, 1960) ossia su una di quelle 'rischiose e difficili' intese di coproduzione che Lombardo, "per dare ulteriore spazio e prestigio alla sua Casa, cerca di attivare con le majors americane"⁴² a metà anni Cinquanta.

Innanzitutto, l'agente si premura di elencare al legale la documentazione di cui dispone: il contratto iniziale d'opzione, datato 1° luglio 1953 e "firmato fra il signor Bruce Marshall ed il Comandante Cesare Giroi"; il contratto definitivo firmato in data 9 dicembre 1953, che reca la firma di de Simone Niquesa per conto della Titanus, il contratto originale con il quale in data 14 maggio 1957 il signor Marshall cede i diritti di riduzione drammatica, per le scene soltanto, al signor J.W. Aufricht di New York; la bozza del nuovo contratto su modulo MGM (Loews', Inc.) da stipularsi fra la Titanus e Marshall, una lettera del 21 ottobre 1959 inviata da de Simone Niquesa all'autore e la risposta a quest'ultima spedita da Marshall due giorni dopo.

In seconda battuta, Linder risponde alle richieste avanzate dalla Titanus, che sembrerebbero riguardare sostanzialmente la firma del nuovo contratto (vale a dire del documento che mette in gioco l'MGM), i diritti acquistati da Aufricht, il titolo della pellicola e la menzione del nome dell'autore. Il responso non è dei migliori. Il *middleman* comunica, infatti, che non v'è innanzitutto ragione che il contratto

su modulo MGM venga firmato. Non v'è ragione, inoltre, nemmeno di esigere un ulteriore documento che “escluda tassativamente l'utilizzazione, da parte del signor Aufricht dei diritti cinematografici”. Quanto, infine, “alle richieste della Metro a proposito delle varie credit lines”, Linder teme “sia del tutto impossibile accedervi”:

Il contratto del 9 dicembre 1953 è del tutto univoco su questo aspetto (v. clausole n° 3 e n° 9). È evidente che il signor Marshall ha richiesto tali clausole a ragion veduta, valutandone l'effetto pubblicitario nei vari paesi, e insistendo su di esse in considerazione della modesta somma accettata per i diritti cinematografici. Una revisione del contratto non può venire presa in considerazione se, nello stesso tempo, non viene presa in considerazione anche la considerevolissima rivalutazione del soggetto, che ritengo debba oggi valere dieci volte il prezzo pagato a suo tempo⁴³.

Sul fronte Aufricht le incomprensioni si risolvono (seppur, come si vedrà, provvisoriamente) nel giro di poco tempo grazie a una missiva nella quale si conferma esplicitamente che Aufricht non possiede nemmeno “diritti televisivi di sorta per quanto riguarda *The Fair Bride*”⁴⁴. Il problema del titolo, che l'MGM vuol cambiare, per un film essenzialmente centrato sulle vicissitudini di un prete che abbandona l'abito talare, in *Temptation* diviene invece prominente:

L'Autore è del fermo avviso [...] che le clausole [...] siano parti essenziali del contratto, e che l'esecuzione precisa e accurata di tali clausole sia per lui un corrispettivo pubblicitario al quale non desidera rinunciare.

In sostanza, quindi, i veicoli pubblicitari che [...] il film dovrà fornire [...] sono due:

- 1) La menzione del titolo preceduta o seguita dal nome dell'Autore, a seconda della lingua. (E cioè, in inglese, il nome dell'Autore precederà il titolo dell'opera, a causa dell'uso del genitivo sassone; nelle altre lingue il nome dell'Autore seguirà il titolo del film).
- 2) Il nome dell'Autore dovrà inoltre essere citato in ogni qualsivoglia pubblicità a pagamento⁴⁵.

In data 16 novembre si è ancora lontani da un accordo. Una telefonata da Roma dell'avvocato Lee Steiner sembra invero aver ulteriormente complicato la faccenda: secondo la “MGM (New York e Londra) [...] il titolo di *La sposa bella*” è “così poco adatto da pensare addirittura che il film” ne venga “considerevolmente danneggiato”⁴⁶.

Linder tenta, ciononostante, di trovare un compromesso di 3500 sterline (somma che corrisponde, all'epoca, a circa 6100000 lire) da pagare all'autore. In particolare, l'agente sostiene che alla fin fine è "vero che la Titanus ha ormai ceduto il film, titolo compreso all'MGM" ma "poiché la MGM stessa è vivissimamente interessata al cambiamento di titolo, ritengo che la differenza fra la somma da Lei offerta e quella richiesta dall'Autore" (differenza peraltro non forte, e verosimilmente di 500 sterline) "possa venire sostenuta dalla MGM". D'altra parte, in confronto al danno causato dal titolo, "l'integrazione della somma" per la major "dovrebbe costituire un problema di poco conto"⁴⁷: "la MGM potrebbe fare un ultimo sforzo e fare apparire la cifra mancante extra-budget, in modo da non gravare ulteriormente sulla Titanus"⁴⁸. A prescindere dal pagamento Linder prevede, in una missiva del 23 novembre, anche alcune rettifiche al nuovo contratto che "dovrebbe tenere fermi i seguenti concetti":

- a) il signor Marshall firmerebbe il nuovo contratto, escludendone tuttavia i diritti teatrali (non quelli televisivi)
- b) il signor Marshall acconsentirebbe alla modifica del titolo per tutti i paesi fatta accezione per l'Italia, dove il titolo dovrà rimanere *La sposa bella* (omettendo però, [...] le parole di Bruce Marshall)
- c) la Titanus, dal proprio conto, s'impegnerebbe, per se [*sic*] e pei propri distributori a
 - i) citare, su tutte le copie del film, su un panel di testa separato ed indipendente, senza altri nomi, il fatto che il film è tratto dal romanzo di Bruce Marshall [...]
 - ii) menzionare questo stesso fatto su tutti i cartelloni del film, in ogni paese ed in ogni lingua, nonché su ogni altra forma di pubblicità a pagamento (compresi i bollettini d'informazione)⁴⁹.

Non vi è purtroppo qui lo spazio per seguire interamente l'intricata negoziazione, durante la quale le 500 sterline di differenza⁵⁰, la menzione del nome Marshall nella pubblicità pagata (cenno che la Metro vuol negare)⁵¹ e il titolo *Temptation* provocano persino, come comunicato da Linder in un telegramma spedito in Via Sommacampagna, una

VIOLENTISSIMA OPPOSIZIONE MARSHALL REALIZZAZIONE ET NUOVO
TITOLO FILM RITENUTI GRAVEMENTE LESIVI SUA REPUTAZIONE AR-
TISTICA ET CATTOLICA STOP DOLENTE AVVISARLA MARSHALL AVERE
RICORSO UFFICIALMENTE ALTE GERARCHIE RELIGIOSE AMERICANE ET
VATICANE STOP SEGUIRANNO ALTRE NOTIZIE⁵².

Le “funzioni di rappresentanza di autori stranieri” svolte dall’ALI anche “nei confronti del cinema”, infatti, non comportano soltanto “un lavoro molto maggiore” rispetto le “funzioni di rappresentanza svolte nei confronti degli editori”⁵³. Allo scopo di tutelare i propri clienti, l’ALI sconfinava anche in aree alquanto periferiche della filiera cinematografica e urge, di conseguenza, passare in rassegna la serie di corrispondenze dell’agenzia risalenti al 1961.

Il 26 marzo l’ALI scrive invero nuovamente a de Simone Niquesa in qualità di agente italiano di Archibald Colquhoun, rinomato traduttore e conoscitore della letteratura italiana che consegue il successo grazie all’edizione inglese del romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), traduzione pubblicata nel 1960. A dire dell’ufficio, Colquhoun è a conoscenza del fatto che la Titanus è in procinto di produrre il film tratto dal libro di Lampedusa e “immagina che, pel pubblico anglosassone, si farà anche un doppiaggio inglese”. Egli pensa, quindi,

che sarebbe forse desiderabile, anche dal punto di vista della Titanus, che la sua traduzione venga usata quale base del doppiato inglese, e, in questo caso, pensa anche che la Titanus, usando la sua traduzione, potrebbe (o dovrebbe) compensarlo nell’usuale misura per l’utilizzazione della traduzione stessa⁵⁴.

Come si può dedurre, in questa proposta dell’ALI si allude al film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1963), pellicola dalla gestazione difficoltosa che sarà in parte responsabile dei problemi finanziari della casa.

Per quanto concerne il servizio di traduzione offerto, l’ALI non manca di specificare che forse si è pensato, a tal proposito, a tutt’altra soluzione e la questione del doppiaggio non interessa affatto la Titanus ma soltanto i distributori anglo-americani del film. L’agenzia resta, ad ogni modo, in attesa di un riscontro dall’avvocato.

Il 16 aprile, la compravendita risulta avviata⁵⁵ e il 19 aprile de Simone Niquesa spedisce il contratto da lui firmato unitamente a un assegno di 200000 lire. L’avvocato a tal proposito aggiunge: “appena Visconti ci darà la prima parte della sceneggiatura provvederemo a spedirla al signor Colquhoun. Noi manifesteremo direttamente al signor Colquhoun la nostra urgenza e prego anche Lei di farglielo presente”⁵⁶.

La consegna della “traduzione dello script” avviene a Londra il 14 maggio, “entro i termini, con una notevole maratona da parte del traduttore”. Colquoun, “sempre a corto di quattrini”, tempesta nei giorni successivi Linder “di richieste di danaro”. Il *middleman* procede perciò “a sollecitare al massimo la rimessa della somma residua spettante”⁵⁷ per il lavoro effettuato e finalmente, in data 25 maggio, la Titanus spedisce al mediatore un assegno di 550000 lire⁵⁸.

Al di là del felice esito della negoziazione, dà senz’altro da pensare il fatto che Erich Linder non manchi, nel frattempo, di approfittare del contatto stabilito con l’avvocato de Simone Niquesa per proporre ulteriori collaborazioni con la Titanus. Il 27 aprile 1961 si apre infatti una nuova contrattazione con la lettera, indirizzata Via Sommacampagna 28, della traduttrice Nora Finzi. Fulcro della missiva sono “alcuni libri di Erskine Caldwell che l’Autore ritiene particolarmente adatti per un’eventuale realizzazione cinematografica in Italia”: *Tragic ground* (*Terra tragica*, 1946) e *The sure hand of god* (*La mano di dio*, 1949). In merito a queste opere dell’autore statunitense, “che meglio si prestano e i cui diritti cinematografici sono ancora liberi”, la Finzi precisa:

Se si trovasse un buon regista italiano, egli potrebbe trasferire in Italia il luogo d’azione del film.

Io potrei senz’altro inviarle le copie dei volumi in italiano, a meno che Lei non ritenga che il film che si potrebbe trarre da questi libri sia più consono al tipo di produzione della Vides⁵⁹.

Il “dottor de Simone” accetta di visionare i due volumi di Caldwell e promette di aggiornare la Finzi non appena riceverà i libri e ne avrà terminato la lettura⁶⁰.

Vi è quindi una missiva del 3 agosto destinata a Linder. *La mano di Dio* risulta, a dire di de Simone Niquesa, “un romanzo tipicamente americano sia per l’ambiente, sia per i caratteri dei personaggi. Ne è molto difficile la realizzazione in Italia”⁶¹.

Non vi è nello scritto alcun riferimento all’altra opera di Caldwell e con buona probabilità *Terra tragica* non viene nemmeno spedito alla casa di produzione⁶². In ogni caso, le trattative con la Titanus in quanto tale si direbbero concluse con quest’ultimo responso.

Avendo dunque terminato l'analisi della documentazione riguardante la compagnia, si può passare alla disamina delle coeve mansioni svolte dall'Agenzia Letteraria per le espansioni della casa cinematografica nonché primariamente delle corrispondenze riguardanti "La fiera del cinema. Rivista degli spettacoli" (1959-1963): *trade press* edito e stampato dalla Cronograph che, similmente al periodico "Lux. Rivista settimanale di fotografia e fonografia" (1908-1911) fondato da Gustavo Lombardo, è sostanzialmente finalizzato ad accrescere il prestigio della Titanus.

Il 29 agosto del 1960 Linder contatta infatti il direttore responsabile della rivista Enrico Rossetti:

Gentilissimo Dottor Rossetti,
dal dottor Lombardo della Titanus, che è stato in comunicazione con i nostri rappresentanti americani, apprendiamo che "La fiera del cinema" sarebbe interessata a pubblicare a puntate estratti dall'opera *The Lion's Share*, di Bosley Crowther, autore da noi rappresentato per l'Italia.

Voglia cortesemente farci sapere quanti estratti "La fiera del cinema" desidererebbe pubblicare, e quale offerta massima è disposta a fare pei diritti di prima pubblicazione italiana a puntate⁶³.

I primi giorni del mese successivo Rossetti conferma la disponibilità "a trattare sia per i diritti di pubblicazione esclusiva dell'opera completa con facoltà di ristampare in volume", "sia per stralci di 80000 o di 40000 parole (rispettivamente circa un 2/3 e 1/3 dell'opera intera)". Inoltre, "tenendo per base i compensi dati ai [...] collaboratori giornalisti" della rivista, il direttore precisa che, "per quanto riguarda gli stralci", "cifra accessibile" potrebbe essere quella di "10 lire a parola"⁶⁴. La compravendita quindi prosegue e si direbbe andare a buon fine. Tra febbraio e agosto del 1961 "La fiera del cinema" pubblica, in sette inserti, *La parte del leone. Storia dell'impero della Metro Goldwin Mayer*. Per la pubblicazione degli stralci, la spesa definitiva sollecitata alla Cronograph è abbastanza sostenuta: 80000 lire più le deduzioni fiscali del 2,52% a puntata⁶⁵.

Durante la trattativa, Linder, secondo il consueto *modus operandi*, non manca di spedire materiali aggiuntivi a Rossetti per eventuali pubblicazioni⁶⁶. Oltre a queste proposte, però, l'ALI gestisce nel 1961

un'ulteriore contrattazione con le Edizioni F.M., editore che, in un periodo di piena espansione del settore dell'editoria segnato dalla creazione di "fasce nuove di lettori" e da una generalizzata "frenesia di cultura tascabile"⁶⁷, propone in buona sostanza approfondimenti bibliografici dei contenuti dei periodici lombardiani. L'offerta delle Edizioni F.M. prevede, invero, le collane "Il cinematografo" (che tra il 1961 e il 1962 ospita le sceneggiature corredate da materiali extra di *Accattone*, *Divorzio all'italiana*, *Il Disordine*, *Le quattro giornate di Napoli* e, nella seconda serie, *Salvatore Giuliano*), "I grandi romanzi del cinema" (serie di tascabili databile 1962, centrata su due racconti tratti da film prodotti dalla Titanus, ossia *Sodoma e Gomorra* e *Cartouche*), e "Mondo Sommerso" (nella quale escono verosimilmente *Col batiscafo Trieste: a undicimila m. alla Fossa delle Marianne* di Jacques Piccard e *Missili dal mare* di Ed Rees).

In questo caso è il direttore editoriale, un certo Henry L. Krasnig, a segnalare al mediatore il 23 settembre l'uscita del volume *Accattone* di Pier Paolo Pasolini e la preparazione di altri libri per la serie "Gli autori e la storia" della collana "Il cinematografo", curata sempre da Rossetti. In merito a queste pubblicazioni Krasnig aggiunge:

Pensiamo che alcuni dei volumi di questa collana, come ad esempio *Salvatore Giuliano*, potrebbero essere di notevole interesse per il mercato americano e Vi preghiamo quindi di farci sapere se potreste occuparVi della distribuzione all'estero di un'eventuale edizione in lingua inglese⁶⁸.

L'ALI accoglie di buon grado l'offerta di lavoro e richiede una copia del volume già pubblicato⁶⁹. "Il Pasolini" viene perciò spedito il mese successivo e nella missiva, datata 31 ottobre, viene inoltre assicurato l'invio regolare dei volumi man mano che usciranno⁷⁰. Le trattative ciononostante si interrompono⁷¹.

Tra marzo e giugno del 1963 le Edizioni F.M. avanzano altre due richieste ma, ancora una volta, senza portare a termine alcun affare.

Nel primo caso, la lettera di Krasnig giunge sulla scrivania dell'ALI in quanto l'ufficio è agente della Pocket Books. Essendo interessato in "publishing scripts of film or novels relating to pictures about to be released in Italy", Krasnig, su suggerimento della Paramount Films of Italy Inc., chiede alla casa editrice americana le condizioni per acqui-

sire i diritti delle “paper back editions of the film *Hatari*” (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962)⁷². Il direttore editoriale si premura, tra l’altro, di precisare che tale novellizzazione verrebbe commercializzata al prezzo di copertina di 300 lire o, con rilegatura leggermente migliore, a 400 lire. La distribuzione, invece, sarebbe effettuata dai distributori “Messrs G. Ingolia” a uno sconto del 37% prevedendo, inoltre, un numero di 20000 copie per ogni edizione. D’altra parte, Krasnig non si aspetta che le vendite vadano oltre il 50% o il 60% poiché, rispetto al mercato americano, “it is more a matter of prestige than a real business”⁷³.

Le condizioni proposte dall’ALI per l’acquisto⁷⁴ restano, nonostante l’invio del volume e i vari solleciti dell’agenzia, senza risposta.

Il 5 aprile 1962 il direttore editoriale inoltra, quindi, un’ultima missiva dove manifesta l’interesse per la traduzione italiana di un’autobiografia del regista Joseph von Sternberg pubblicata negli Stati Uniti e intitolata *Guide to a Labyrinth*⁷⁵. I dati tuttavia risultano, a dire dell’ufficio, non sufficienti per appurare se i diritti del libro siano trattati dall’ALI⁷⁶ e non vi è alcun responso alla richiesta di fornire perlomeno il nome dell’editore americano.

Conclusioni

All’inizio di questo percorso ci si è chiesti se gli archivi editoriali possano tornare utili nell’ambito dei Film Studies e se, in qualche maniera, questi contenitori consentano di dare una risposta ad alcuni interrogativi lasciati aperti nel campo degli studi sui rapporti tra cinema e letteratura.

Si è provato, quindi, ad argomentare in termini più concreti una simile ipotesi e le fonti conservate presso il Fondo ALI – Erich Linder sembrerebbero aver dato una primissima risposta positiva ai quesiti iniziali.

La documentazione dell’Agenzia Letteraria Internazionale ha infatti messo in gioco un network relazionale finora inedito in quanto a rapporti tra industria cinematografica ed editoriale e relazioni commerciali informali, come nel caso delle collaborazioni tra Erich Linder e l’avvocato Franco de Simone Niquesa.

I carteggi consultati hanno inoltre portato alla luce un esempio di contrattazione riguardante operazioni di *promotion* cinematografico-editoriale, sebbene gli accordi per i *credits* della pellicola *La sposa bella* risultino certamente ardui da conseguire per varie ragioni.

Fa quindi riflettere il ‘servizio di scouting’ offerto, con una certa competenza “geopolitica”⁷⁷, da Linder nonché la proposta di realizzare un adattamento cinematografico dei romanzi di Caldwell e casi simili, tra l’altro, non si direbbero essere nemmeno isolati⁷⁸.

Vi sono poi i retroscena delle pubblicazioni riconducibili alla Titanus: oltre ai contatti di Lombardo con il mondo editoriale americano, contano, in questo senso, soprattutto le strategie che motivano l’uscita dei materiali messi in gioco. L’editoria, in altri termini, si direbbe ancor più essere “parte integrante della logica imprenditoriale” del produttore trattandosi, talvolta, dell’internazionalizzazione di sceneggiature di “giovani autori” (si veda la collana “Il cinematografo”) o di voler bilanciare, perlomeno sulla carta, “l’entertainment value”⁷⁹ in luogo di pubblicazioni destinate a un pubblico eterogeneo (si pensi a “I grandi romanzi del cinema”).

C’è stata occasione anche di soffermarsi su ulteriori aspetti marginali riguardanti l’industria del cinema italiano e si allude, in particolare, alle prassi relative alla traduzione della sceneggiatura del film *Il Gattopardo* effettuata da Colquhoun o, di nuovo, alla negoziazione che si cela dietro alla tanto attesa coproduzione *La sposa bella*.

Soprattutto, però, sono emersi i contorni di una figura professionale finora quasi del tutto esclusa dall’ambito degli studi sul cinema italiano e cioè quella dell’agente letterario.

In merito, dunque, all’ALI e a Erich Linder sarebbe proficuo prevedere, oltre a una disamina più avanzata del network, anche uno studio sistematico dei carteggi e l’eventuale riscontro delle informazioni ottenute presso la Fondazione Mondadori su altri archivi. Ciò potrebbe infatti portare a stilare una casistica assai estesa di incarichi (istituzionalizzati o meno) svolti dall’agenzia per conto di soggetti attivi nella filiera cinematografica.

Sarebbe, in aggiunta, interessante individuare gli eventuali addetti attivi nella *film division* dell’agenzia, dato che le firme poste in calce

alle missive visionate non consentono attualmente di mettere a fuoco questo ulteriore aspetto.

Tuttavia, se ci si sofferma a pensare, per esempio, a quanto richiesto da Elio Petri in una lettera inviata all'agente, l'expertise in storie (anche per il cinema) di Linder sembra comunque farla da padrone:

Caro Linder,
a Cannes ho avuto la sgradevole sorpresa di scoprire che tra qualche giorno inizierà la lavorazione di un film Paramount, interpretato da Anouk Aimée e da Niven, che racconta la *stessa* storia di *Attic Lover*. Certamente i produttori del film Paramount sapevano che *Attic lover* era basato su un fatto di cronaca e si sono guardati bene dal rivolgersi alla Pyramyd.

Mi dispiace che la cosa sia andata a finire così, poiché avevo praticamente 'chiuso' il film con una 'major company' e stretto un accordo con Vanessa Redgrave, Michel Piccoli ed un giovane attore italiano [...]

Se succede qualcosa di nuovo me ne informi: come si fa, nel cinema, a giurare che un progetto vada in porto? Come si può escludere che la Paramount non butti a mare questo gemello di *Attic lover*?

Arrivederla, suo

Elio Petri⁸⁰.

‘Il caso Linder’, in conclusione, può senza dubbio concorrere “a far conoscere tre decenni del nostro paese”⁸¹. Ciononostante, non è ancora lecito, al momento, affermare qualcosa di simile anche in merito all’industria cinematografica.

In ultima istanza non rimane, allora, che pensare a un episodio dell’ebreo viennese in fuga narrato da Dario Biagi.

Giunto a Roma, in attesa dell’arrivo alleato il “demiurgo”⁸² si deve nascondere. Sceglie un posto in cui “anche il più immaginoso poliziotto mai penserebbe di cogliere un colpevole”⁸³: “trascorrerà i giorni che lo separano da Roma città aperta su una poltroncina di un cinema”⁸⁴.

¹ A.L. Cavazzuti, *Archivi del lavoro editoriale*, in V. Brigatti et al. (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018, p. 191.

² V. Brigatti, *Storia dei testi e carte d'autore*, ivi, p. 12.

³ Per una definizione delle principali tipologie di documenti conservate presso gli archivi editoriali si veda M. Villano, *Documenti, testi, e intellettuali di servizio. Fonti e figure "nell'ombra" degli archivi editoriali*, ivi, pp. 195-208.

⁴ Ivi, p. 195.

⁵ Si tratta, com'è noto, di un campo di studi ampissimo. Limitandosi, dunque, a riportare i contributi più recenti scritti sull'argomento si vedano G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003; A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004; G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007. Significativi, inoltre, in quanto finalizzati a convogliare l'attenzione su ulteriori zone di influenza sono gli studi sviluppati in area padovana, cfr.: B. Bartolomeo, S. Chemotti, M. Piva (a cura di), *Letterati al cinema, Atti del convegno (Padova, 25-26 ottobre 2001)*, "Studi Novecenteschi", vol. xxviii, n. 61, 2001; B. Bartolomeo, F. Polato (a cura di), *Scrivere per il cinema III*, "Studi Novecenteschi", vol. xxxiii, n. 72, 2006 e D. Brotto, A. Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019.

⁶ Sulla scia, per esempio, del contributo di Karl Schoonover e Barbara Corsi, *Primed Real Estate: Film Producers and Land Development*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", vol. xl, n. 1, 2020, pp. 129-139, focalizzato sulle intersezioni economiche e organizzative tra la produzione cinematografica e l'impresa immobiliare al fine di sviluppare "un nuovo modo di pensare" all'industria cinematografica. Per quanto d'interesse, inoltre, si rimanda alle riflessioni di Silvio Alovio riguardo i "modelli d'interazione" tra scrittori e la nascente industria cinematografica (cfr. S. Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 31-46). Il riferimento va quindi ai più recenti studi sull'industria cinematografica e ai Production Studies. Per una prima panoramica di questi contributi si vedano: S. Venturini, *Galatea SPA. Storia di una casa di produzione cinematografica*, Roma, AIRSC, 2001; F. Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Torino, Lindau, 2013; B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 2012; B. Corsi, *Produzione e produttori*, Milano, Il Castoro, 2012, M. Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Abingdon, Routledge, 2017; M. Cucco, G. Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017. In merito all'ambito specifico dei Production Studies cfr. J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham-London, Duke University Press, 2008 e V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Indu-*

stries, London & New York, Routledge, 2009. Si segnala, infine, il progetto *Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976)* coordinato da Mariapia Comand.

⁷ G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 202.

⁸ R. De Berti, *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, “Bianco e nero”, n. 548, 2004, p. 20.

⁹ G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 202.

¹⁰ Ivi, pp. 131-143.

¹¹ F. Milone, *Tra carte e libri. Genesis della Palpebra rovesciata di Antonio Porta*, in V. Brigatti et al. (a cura di), *Archivi editoriali*, cit., p. 56.

¹² Si vedano a titolo esemplificativo le ‘divagrafie’, le scritture prodotte dalle attrici italiane che costituiscono l’oggetto di studio del progetto *DIVAGRAFIE, ovvero delle attrici che scrivono* coordinato da Lucia Cardone.

¹³ R. De Berti, *La novellizzazione in Italia*, cit., p. 20.

¹⁴ G. Tinazzi *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 206.

¹⁵ Come dichiarato più volte dagli stessi archivisti della Fondazione Mondadori, l’Archivio Linder risulta essere fra i più interrogati dei fondi da loro conservati. I contributi che eleggono l’Agenzia Letteraria Internazionale a fulcro dell’indagine non sono tuttavia numerosi. Sull’ALI si veda dunque A. Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2019 (qui p. 17). Per quanto riguarda invece Erich Linder e il suo ruolo all’interno dell’agenzia si vedano M. Marazzi, *Erich Linder*, “Belfagor”, vol. LVII, n. 1, 2002, pp. 43-53; M. Marazzi (a cura di), *Erich Linder. Autori, Editori, Librai, Lettori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2003; *L’agente letterario da Erich Linder a oggi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004; G. Alberti, *Il ruolo dell’agente letterario italiano nell’editoria di ricerca: il carteggio fra Erich Linder e Alberto Mondadori*, “Fabbrica del libro”, n. 1, 2005, pp. 39-46; D. Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano Editore, 2007; M. Sisto, *A ciascun autore il suo editore? Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)*, “Studi Germanici”, n. 1, 2012, pp. 307-347.

¹⁶ G. Alberti, *Il ruolo dell’agente letterario nell’editoria di ricerca*, cit., p. 40. Sugli agenti letterari inglesi si veda inoltre M. A. Gillies, *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2007.

¹⁷ André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁸ M. Marazzi, *Erich Linder*, cit., p. 43.

¹⁹ Cfr. Dario Biagi, *Il dio di carta*, cit., p. 11.

²⁰ G. Alberti, *Il ruolo dell’agente letterario italiano nell’editoria di ricerca*, cit., p. 41.

²¹ B. Craveri, *Il mestiere dell'agente letterario*, in M. Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., p. 39.

²² *Ibid.*

²³ Cfr. l'intervista edita nella rivista "La fiera letteraria" del 14 novembre 1968, ora in M. Marazzi (a cura di), *Erich Linder*, cit., pp. 27-33.

²⁴ M. Marazzi, *Nota biografica*, ivi, p. 62.

²⁵ V. Armanni, *L'archivio di Erich Linder presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori*, ivi, p. 63.

²⁶ Ivi, p. 64.

²⁷ Qualche precisazione sul lavoro effettuato. Lo spoglio è stato condotto studiando i singoli nominativi riportati in ordine alfabetico all'interno di ciascuna serie annuale. I dati d'interesse sono stati quindi approfonditi ricorrendo alle banche dati *ANICA*. *Archivio del cinema italiano* <<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it>> (ultima consultazione 3 dicembre 2020), *Italia Taglia*, *Banca dati della revisione cinematografica* <<http://www.italiataglia.it>> (ultima consultazione 3 dicembre 2020), *IMDbPro* <https://pro.imdb.com/company/co0092241/?ref=search_search_result_4> (ultima consultazione 3 dicembre 2020) e <<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b94577cab>> (ultima consultazione 3 dicembre 2020).

²⁸ Prendendo spunto, in questo caso, dalle più aggiornate indagini di storia della cultura, dell'editoria, della letteratura "focalizzate attorno ai problemi della circolazione dei prodotti intellettuali" e dove il concetto di *network* si è rivelato essere una categoria interpretativa dal poliedrico valore euristico (cfr. A. Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 18-19). Per l'analisi delle 'reti sociali' del cinema si vedano invece G. Cattani, S. Ferriani, *Networks and Rewards among Hollywood Artists. Evidence for a Social Structural Ordering of Creativity*, in J. C. Kaufman, D. K. Simonton (eds.), *The Social Science of Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 185-206 e D. Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, in M. Cucco, G. Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato*, cit., pp. 127-169.

²⁹ A un primo sguardo, infatti, si possono individuare anche i nomi di 'attori sociali' (D. Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, cit., p. 128) nazionali e internazionali attivi nel campo teatrale (Ente italiano per gli Scambi Teatrali, Lea Danesi Tolnay, Eduardo De Filippo ecc.), della radio (si vedano, a titolo esemplificativo, le corrispondenze con la Radio Svizzera Italiana) nonché soprattutto della televisione (RAI, Italtelevisionfilm s.r.l., National Telefilm Associates Inc. ecc.).

³⁰ S. Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York-Abingdon, Routledge, 2012, p. 60.

³¹ B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 64.

³² F. Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 30.

³³ I. Bignardi, *Addio alla pasionaria Lu' Leone agente speciale del cinema*, "la Repubblica", 28 luglio 1998.

³⁴ In merito a queste figure si veda S. Pastore, *Il Press-agent*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1968. Il giornalista-regista riporta infatti, in questo breve contributo, numerose notizie sui piani di lavoro degli 'agenti di pubblicità' attivi nella Capitale.

³⁵ L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 7.

³⁶ Il primo a stabilire pionieristicamente una *film division* interna a un'agenzia letteraria si direbbe essere l'inglese Watt, il quale per sfruttare il mercato del film in espansione, nella seconda metà degli anni Dieci, s'impegna essenzialmente a vendere diritti di volumi da lui trattati alle case cinematografiche. Cfr. M.A. Gillioes, *The Professional Literary Agent in Britain*, cit., p. 171.

³⁷ D. Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, cit., p. 128.

³⁸ Sull'espansione in altri settori della Titanus si veda F. di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit. In merito alla casa cinematografica si vedano, inoltre, A. Bernardini, V. Martinelli (a cura di), *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum, 1986 e G. Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1986.

³⁹ In un opuscolo del 1954 che illustra "tutti i settori in cui la Titanus opera e le strutture di cui dispone" (cfr. A. Bernardini e V. Martinelli, *Titanus*, cit., pp. 143-145) viene inclusa anche la tipografia ma non si precisa a quale titolo. Sul fatto che all'interno della Cronograph, similmente a quanto accade in altre *private presses* italiane le attività di stampatore, grafico ed editore si fondano (cfr. C. Tavella, *Stamperie private in Italia: fra tradizione e modernità*, "Fabbrica del libro", n. 1, 2012, pp. 6-13), ci si può appellare a un documento datato 18 maggio 1961 (cfr. Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, *Fondo Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder*, Serie 1961, b. 33, fasc. 13), dove sotto l'intestazione delle "Edizioni Cronograph Riviste mensili Fiera del cinema Mondo Sommerso" vengono riportati i dati della Cronograph S.p.A. Sulla tipografia, che oltre che della stampa di materiali promozionali dei film, delle brochure e dei listini Titanus si occupa anche di dar corpo a iniziative editoriali apparentemente non legate alla casa, occorrerebbero senz'altro ulteriori investigazioni.

⁴⁰ La posizione dell'avvocato non è del tutto chiara. Presso la Titanus de Simone Niquesa si occupa verosimilmente dei contratti delle dive. Si trova inoltre notizia del suo 'saper far di conto' messo a servizio di Lombardo dal '51 al '63. Nel 1957, però, l'avvocato incontra Mario Lanza in qualità di rappresentante della LeCloud-Titanus. Cfr. S. Casalini, *Dalla Loren all'impero d'acqua*, "la Repubblica", 30 ottobre 2004 e D. Bret, *Mario Lanza. Sublime Serenade*, London, Aurum press, 2014.

⁴¹ Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, *Fondo Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder*, Serie 1959, b. 24, fasc. 14, 26 ottobre 1959. Da qui in avanti si impiegherà l'abbreviazione "Faam, Ali".

- ⁴² A. Bernardini, V. Martinelli (a cura di), *Titanus*, cit., p. 162.
- ⁴³ Faam, *Ali*, Serie 1959, b. 24, fasc. 14, 26 ottobre 1959.
- ⁴⁴ Ivi, 9 novembre 1959.
- ⁴⁵ Ivi, 28 ottobre 1959.
- ⁴⁶ Ivi, 16 novembre 1959.
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ Ivi, 23 novembre 1959.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ Ivi, 25 novembre 1959.
- ⁵¹ *Ibid.*
- ⁵² Ivi, 31 dicembre 1959.
- ⁵³ B. Craveri, *Il mestiere dell'agente letterario*, cit., pp. 37-38.
- ⁵⁴ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 33, fasc. 13, 26 marzo 1961.
- ⁵⁵ Ivi, 26 aprile 1961. Nella missiva si parla, più precisamente, di “*treatment*” ma, stando ai documenti successivi, il lavoro viene effettuato sulla sceneggiatura.
- ⁵⁶ Ivi, 19 aprile 1961.
- ⁵⁷ Ivi, 23 maggio 1961.
- ⁵⁸ Ivi, 25 maggio 1961. L'incarico di Colquoun non sembrerebbe comunque limitarsi al lavoro di traduzione. In una lettera successiva (cfr. ivi, 18 luglio 1961) si parla infatti di ulteriori servizi relativi alla versione dello script. Vi è qualche incertezza poi sui compensi riscossi dall'ALI. Senza dubbio l'agenzia chiede alla casa cinematografica 12854 lire “per un gruppo di telefonate (due a Londra, quattro a Roma)” effettuate su istruzioni della Titanus tra aprile e maggio a proposito della traduzione di Colquoun (cfr. ivi, 23 novembre 1961).
- ⁵⁹ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 33, fasc. 13, 27 aprile 1961.
- ⁶⁰ Ivi, 4 maggio 1961.
- ⁶¹ Ivi, 3 agosto 1961
- ⁶² Cfr. ivi, 6 giugno 1961, dove si comunica che l'inoltro del volume verrà effettuato non appena arriverà presso l'agenzia.
- ⁶³ Faam, *Ali*, Serie 1960, b. 20 c, fasc. 44, 29 agosto 1960.
- ⁶⁴ Ivi, 2 settembre 1960.

- ⁶⁵ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 24, fasc. 3, 18 maggio 1961.
- ⁶⁶ Si veda per esempio, Faam, *Ali*, Serie 1960, b. 20c, fasc. 44, 29 dicembre 1960.
- ⁶⁷ A. Cadioli, G. Vigni, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018, pp. 112-121.
- ⁶⁸ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 24, fasc. 3, 23 settembre 1961.
- ⁶⁹ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 18, fasc. 16, 25 settembre 1961.
- ⁷⁰ Faam, *Ali*, Serie 1961, b. 24, fasc. 3, 31 ottobre 1961.
- ⁷¹ Non risultano tuttavia, a oggi, esserci edizioni in inglese delle sceneggiature in questione.
- ⁷² Faam, *Ali*, Serie 1962, b. 12H, fasc. 24, 9 marzo 1962. Si segnala che la *novelization* al centro della trattativa è verosimilmente quella scritta da Michael Milner edita dalla Pocket Books nel 1962.
- ⁷³ Ivi, 9 marzo 1962.
- ⁷⁴ Ivi, 22 marzo 1962.
- ⁷⁵ Ivi, 5 aprile 1962.
- ⁷⁶ Ivi, 9 aprile 1962.
- ⁷⁷ M. Sisto, *A ciascun autore il suo editore?*, cit., p. 318.
- ⁷⁸ Nello specifico, il 26 luglio 1978 l'ALI segnala di sua sponte alla Titanus anche che i diritti cinematografici dell'opera *L'affare Plumbat* di Enrico Jacchia (1978) sono liberi. Cfr. Faam, *Ali*, Serie 1978, b. 92, fasc. 11, 26 luglio 1978. Una simile offerta, riguardante *Flight to Afar* di Alfred Andersch viene inoltre inviata anche a Franco Cristaldi. Cfr. Faam, *Ali*, Serie 1959, b. 25, fasc. 29, s.d. L'archivio della Vides e delle imprese di Franco Cristaldi è disponibile presso la Cineteca di Bologna.
- ⁷⁹ F. Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia*, cit., p. 59.
- ⁸⁰ Faam, *Ali*, Serie 1967, b. 46, fasc. 25, 15 maggio 1967.
- ⁸¹ G. Clerici, *Erich Linder, una vita tra i libri*, "la Repubblica", 8 dicembre 2007.
- ⁸² G. Dossena, *Linder, agente segreto del libro*, "La Stampa", 24 marzo 1983, p. 3.
- ⁸³ G. Clerici, *Erich Linder*, cit.
- ⁸⁴ D. Biagi, *Il dio di carta*, cit., p. 56.