

<b>Zeitschrift:</b>	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
<b>Herausgeber:</b>	Stiftung Filmbulletin
<b>Band:</b>	29 (1987)
<b>Heft:</b>	154
<b>Artikel:</b>	Cinecittà "Hollywood am Tiber" : 50 Jahre Cinecittà - Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der italienischen Filmfabrik
<b>Autor:</b>	Bösiger, Johannes
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-867230">https://doi.org/10.5169/seals-867230</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

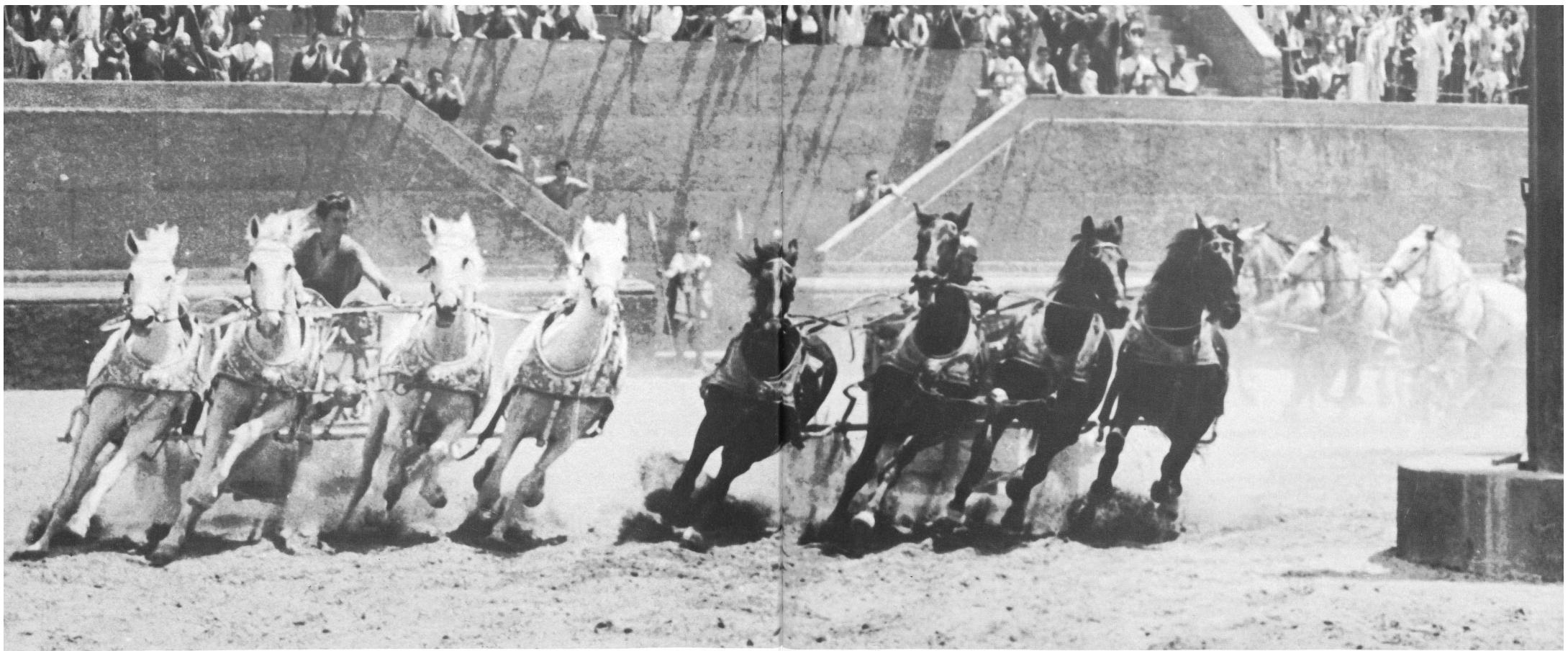
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# Cinecittà "Hollywood am Tiber"

50 Jahre Cinecittà – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der italienischen Filmfabrik

Von Johannes Bösiger

Wer an Cinecittà denkt, denkt meist an Filme, die unter anderem durch ihre aufwendigen Dekors zu Mythen geworden sind, an Filme auch, die durch die Rekonstruktion eines Lebensgefühls à la DOLCE VITA im Studio berühmt wurden. Kurz gesagt: Es sind die fünfziger und die sechziger Jahre, die zur Bildung jener Legende beigetragen haben, die noch heute in den Vordergrund rückt, wenn man danach fragt, was Cinecittà eigentlich sei. Ausserhalb der Filmbranche – ja selbst in ihr – wissen nur wenige, was sich hinter dem wohlklingenden Namen, der auf Deutsch nichts anderes als Film-

stadt meint, wirklich verbirgt. Immer wieder kann man feststellen, dass sich viele ein nur sehr ungenaues Bild von dem machen, was nötig ist für die Produktion eines Films. Geht es dann noch um Film-Studios, so neigt die Phantasie oft zu Über- oder Untertreibungen. Fünfzig Jahre also sind vergangen, seit an der Via Tuscolana 1055 der damals bereits grösste Studiokomplex Europas von Benito Mussolini eingeweiht wurde. Die Tatsache, dass Cinecittà ausgerechnet unter dem faschistischen Regime konzipiert und errichtet worden ist, hat ihren Grund. Ähnlich wie Propagandaminister Goeb-

bel in Deutschland mass auch die Diktatur Italiens dem Film als Instrument der Macht, der Propaganda und Glorifizierung der eigenen Leistungen, höchste Bedeutung zu. Diese Politik ermöglichte den Ausbau der italienischen Filmindustrie. Bereits 1927 wurde ein Gesetz erlassen, das die Vorführungen nationaler Produktionen zum Obligatorium erhob. Verschiedene Produktionsfirmen wurden gegründet oder staatlich stark unterstützt.

Nachdem 1934 die *Direzione generale per la Cinematografia* institutionalisiert wurde, erfolgte im Jahr darauf

die Gründung des später Cinecittà angeschlossenen *Centro Sperimentale di Cinematografia*, der nationalen Filmschule.

Den Anstoss zur Gründung der «Città del Cinema», wie man das Vorhaben anfangs noch nannte, lieferte ein Brand. Die Studios der Cines, der damals wichtigsten und mächtigsten Produktionsgesellschaft, die an der Via Veio, ausserhalb der Porta San Giovanni gelegen waren, wurden am 26. September 1935 von einem Feuer fast vollständig zerstört. Ein Wiederaufbau dieser Anlagen, die für drei Jahrzehnte quasi zur Heimat des italieni-

schen Films geworden waren, wäre äusserst kostspielig gewesen. Dies und das Wiedererstarken der italienischen Kinematographie, die noch 1924, im Jahr des von Mussolinis Schwarzhemden inszenierten Marsches auf Rom, unentrückbar dem Tod geweiht schien, mag dazu beigetragen haben, dass *Carlo Roncoroni* statt Pläne zum Wiederaufbau seiner Studios, Pläne für ein ganz und gar neues Studio in Auftrag gab, sich für einen radikalen Neubeginn entschied. Ein neuer Ort musste somit gefunden werden, wo sich ungestört von der sich mehr und mehr ausbreitenden Metropole arbeiten liess und wo genügend Platz für eine ausgedehnte Anlage zur Verfügung stand. Dem Geist seiner Zeit entsprechend, fand Roncoroni für sein Projekt schnell die Unterstützung des Ministero della Cultura. Am 29. Januar 1936 wurde an der Via Tuscolana der Grundstein gelegt, 125 Tage nach dem Brand an der Via Veio.

**A**m 28. April 1937 war es dann soweit, und der Duce betrat das weiträumige Gelände zur feierlichen Eröffnung. Eine Filmstadt war da entstanden, in der von den Aufnahmen bis zur Entwicklung und Nachbearbeitung alle Arbeitsbereiche vereint waren – und sind. Aus dem Artikel, den Alberto Consiglio anlässlich der Eröffnung von Cinecittà in der Zeitschrift *Cinema* publizierte, geht klar hervor, welche Ziele mit der neugeschaffenen Institution verfolgt wurden. Italien, heisst es da, habe noch nicht die Vormachtstellung auf dem Gebiet der Filmkunst und -industrie, aber das werde jetzt quasi

durch den Willen der Faschisten wett gemacht. Noch heute meint der Besucher in der Architektur dieses Streben nach Grösse ausmachen zu können. Es manifestiert sich hier jener Drang zur augenscheinlichen Gigantomanie, wie er typisch ist für die Baukunst jener Epoche und wie er heute noch am Beispiel der zweiten von Mussolini gegründeten «Stadt», der Rom vorgelagerten Gartenstadt EUR, zu besichtigen ist.

In einer Bauzeit von nur wenig mehr als einem Jahr war die damals modernste und grösste Filmproduktionsstätte Europas entstanden. Aber, wie angedeutet: die Aufgabe von Cinecittà war vorderhand rein nationaler Natur. Propagandistisch umriss das Ziel eines Ausbaus der Filmindustrie sehr treffend ein Artikel, der ebenfalls 1937 in der Zeitschrift *Prospettive* erschien: «Wenn der italienische Nationalstolz in der Welt einer erneuten Bestätigung einer Filmproduktion voll und ganz auf der Höhe unserer grossen kulturellen Tradition bedarf, so gibt es nur einen zu verfolgenden Weg: den Staat mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln eine Industrie fördern zu lassen; nur die volle Ausreifung und die freie Entwicklung dieser Industrie können die unerwartete Geburt von Meisterwerken erlauben.»

Als Mussolini Cinecittà offiziell seiner Bestimmung übergibt, sind bereits vier Filme in Arbeit, und bis zum Ende des Jahres 1937 waren es 19 Produktionen, die auf dem Gelände von gut einer halben Million Quadratmeter in den zwölf *Teatri di posa*, den Studios abgedreht werden konnten. Es entstanden a priori im Geist der Faschisten konzipierte Werke wie beispielsweise LUCIANO SERRA PI-



Zeitgenössische Flugaufnahme des Filmfabrik-Geländes

LOTA von Goffredo Alessandrini. Die wenigen Ausländer, die in diesen Jahren in Rom ihre Filme drehten, kamen vorwiegend aus den Staaten der Achsenmächte; so entstand etwa 1943 unter der Regie von Luis Trenker der Film MONTE MIRACOLO. Ganz im Sinn der im zitierten Artikel ebenfalls aufgestellten Forderung, wonach es notwendig sei, «dass die italienischen Studios zwölf Monate im Jahr arbeiten, hundert Filme im Jahr produzieren, unbeeindruckt bleiben von negativen Ergebnissen, sich nicht von schlechten Kritiken entmutigen lassen» verliessen unzählige Filme die Labors und Tonstudios von Cinecittà, von denen heute (abgesehen von wenigen Spezialisten) niemand mehr spricht. Anderseits jedoch sind gerade hier auch die ersten Ansätze jener Strömung zu entdecken, die nach dem Krieg unter der Bezeichnung *Neorealismus* Furore machen sollte.

**M**it dem Niedergang des faschistischen Regimes und dem Ende des Zweiten Weltkrieges endete auch das erste Kapitel in der Geschichte von Cinecittà. Bereits am 8. September 1943 muss die Produktion eingestellt werden, Truppen der Wehrmacht besetzen das Gelände, verfrachten einen Grossteil der technischen Einrichtungen nach Venedig und errichten ein Gefangenengelager. Nach 1945 bleibt das Grundstück lange seinem eigenen Schicksal überlassen. Erst wird es heimgesucht von Vandalen und Plünderern, später in ein Auffanglager für Obdachlose und Flüchtlinge umfunktionierte. Als dann endlich mit dem Wiederaufbau begonnen

werden kann, ziehen es die italienischen Filmemacher vor, an authentischen Drehorten zu arbeiten, pflegt der Neorealismus Produktionsmethoden, die dem Studiosystem nur schaden können. Das wirkt sich zu diesem Zeitpunkt zwar als erschwerend aus, aber es dauert nicht lange, bis auch Neorealisten die Möglichkeiten, die Cinecittà als Arbeitsplatz zu bieten hat, wieder für sich zu entdecken und auszunützen beginnen. 1951 dreht *Luchino Visconti* an der Via Tuscolana BELISSIMA mit Anna Magnani in der Hauptrolle, und *Vittorio de Sica*, der bereits in den vierziger Jahren in Cinecittà gearbeitet hat, im gleichen Jahr UMBERTO D.

Nicht allein die Rückkehr der italienischen Filmregisseure sorgt für einen sprunghaften Neuanfang in Cinecittà, sondern vor allem auch die zunehmende Zusammenarbeit mit den Amerikanern. Schon zwei Jahre nach Kriegsende realisiert *Henry King* in Rom den Film THE PRINCE OF THE FOXES, *William Wyler* nimmt die Dienste der italienischen Studios erstmals 1952 für ROMAN HOLIDAY in Anspruch. Unzählige Filme entstehen in jenen Jahren: King Vidor dreht WAR AND PEACE (1955), Charles Vidor A FAREWELL TO ARMS (1957), Fred Zinnemann THE NUN'S STORY (1958) – die Liste liesse sich noch lange weiterführen.

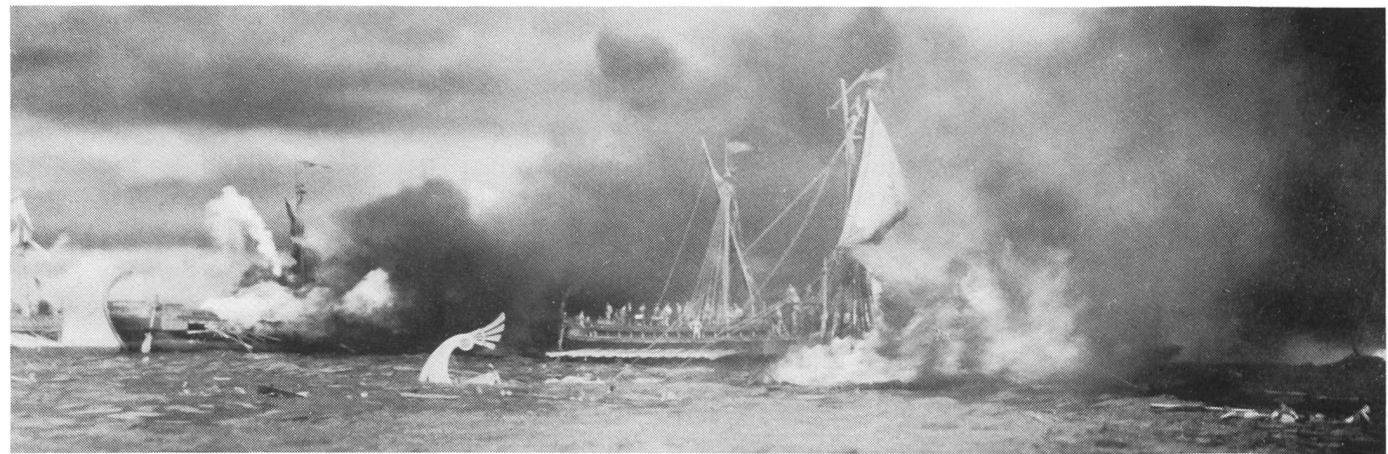
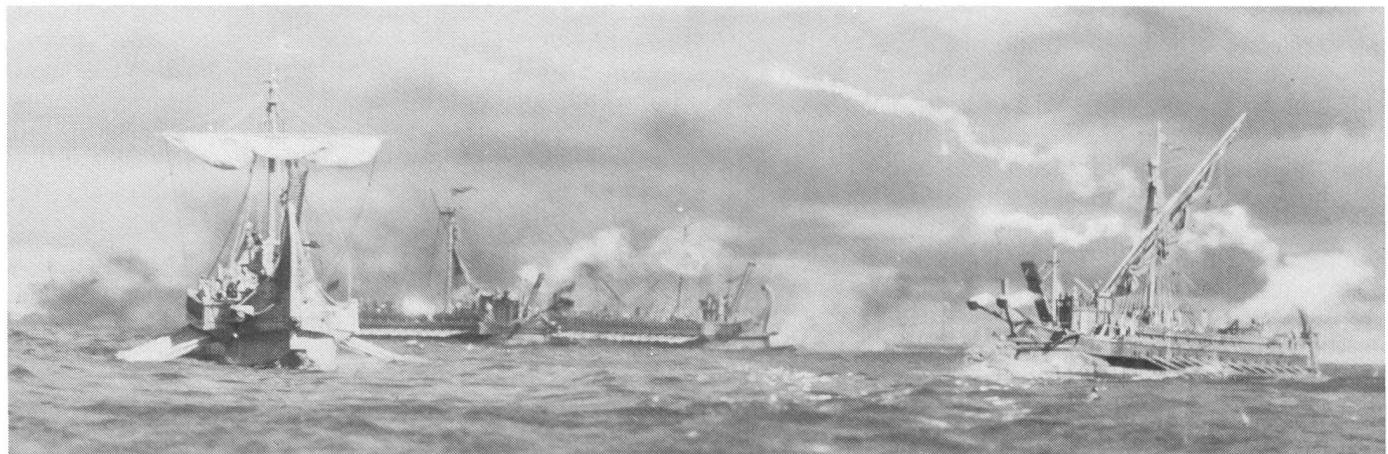
Stellvertretend für das, was Cinecittà in den fünfziger Jahren – der heute oft als vorbildlich hingestellten Blütezeit – war, seien hier noch QUO VADIS (1951) von Mervyn LeRoy und insbesondere BEN HUR von William Wyler genannt. Fast das ganze Jahr 1957 hindurch nahm das Team unter Wylers Regie Cinecittà in Beschlag, der



Der Eingang zur «Filmstadt» an der Via Tuscolana 1055



Das Direktionsgebäude, mit dem Elefanten aus Fellinis L'INTERVISTA



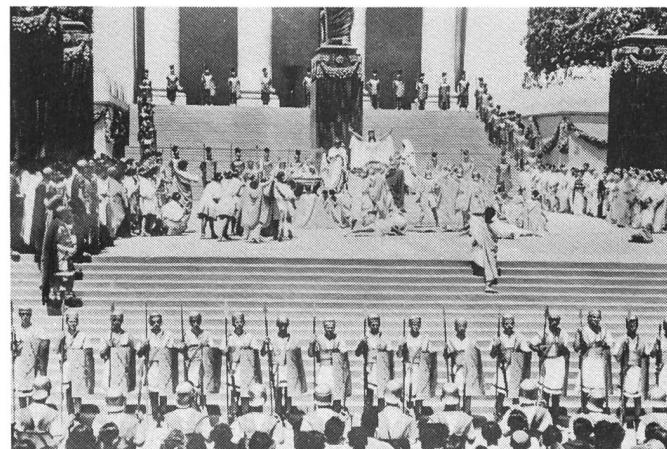
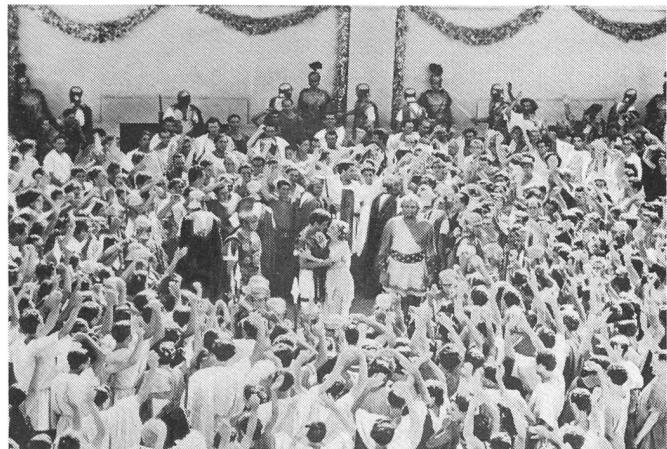
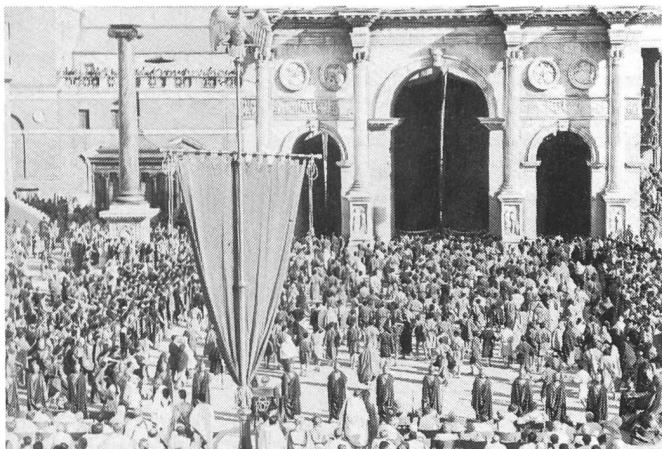
Trickreiche Seeschlachten im Schwimmbecken – BEN HUR (1959) in der Regie von William Wyler

ganze Betrieb arbeitete auf Hochtouren für einen Kolossalfilm, wie man ihn seit Einführung des Tonfilms bis dahin noch nicht gesehen hatte. Die detailgetreuen Rekonstruktionen sowohl des alten Roms wie auch der Zirkusarena von Jerusalem und natürlich die trickreich mit Modellen in den Schwimmbecken nachgestellten Seeschlachten gingen in die Filmgeschichte ein. Kolossalfilme wie dieser oder auch CLEOPATRA (1963) von Joseph L. Mankiewicz zeigen heute noch besonders eindrücklich, mit welcher Perfektion Studioarbeiten hier ausgeführt wurden.

**B**is in die späten sechziger Jahre hinein dauerten jene goldenen Zeiten für Cinecittà, wo auch der Begriff «Hollywood sul Tevere» entstanden ist. Zu den Amerikanern gesellten sich unter anderen die Franzosen Duvivier und Renoir. Und im italienischen Film machte sich neben der Garde der erfahrenen alten Regisseure die nächste Generation bemerkbar. Filmemacher wie Antonioni, Pasolini, Olmi, Leone, Damiani, Ferreri, Scola, die Brüder Taviani und – natürlich – vor allem Fellini begannen sich zwischen den Pinienhainen von Cinecittà heimisch zu fühlen.

Es gibt wohl kaum einen anderen Regisseur, dessen Name so untrennbar mit diesem Studio verbunden wäre, wie Federico Fellini. Von I VITELLONI (1953) über LA DOLCE VITA (1959) bis hin zu E LA NAVE VA (1982) und jetzt L'INTERVISTA (1987) – für Federico Fellini muss Cinecittà

wohl nicht nur zu einer zweiten, eher schon zu seiner ersten Heimat geworden sein. Wiederholt begegnet man bei einem Rundgang durch das Gelände den Spuren seiner Filme, seines Wirkens. In den Empfangsräumen der Direktion aber auch in den Büros der Schreinerei hängen die unverkennbaren Zeichnungen des «maestro». Im grossen Wasserbecken erhebt sich der überdimensionale Kopf aus CASANOVA (1977), und die Ruine eines im Krieg zerstörten Studios diente in LA CITTA DELLE DONNE (1979) als Frauengefängnis. An einer der freistehenden Mauern sind hier auch noch die Überreste einer Dekoration zu E LA NAVE VA zu erkennen. Gerade das Oeuvre dieses Cineasten hat viel dazu beigetragen, den Namen Cinecittà über Fachkreise hinaus bekannt werden zu lassen. Die gewollte Kulissenhaftigkeit seiner Filme, der Schwenk der Kamera in E LA NAVE VA am Schluss zurück aus dem Dekor auf das arbeitende Team – all das steht für die Entsprechung von Cinecittà und Fellini. Zweifellos hat nicht zuletzt Fellinis hartnäckige Treue mitgeholfen, dass Cinecittà heute noch existiert, dass es die schwere Krise der siebziger Jahre hat überwinden können. Der Niedergang des Studios lief parallel mit der zunehmenden Popularität, die das Fernsehen in Italien genoss. Immer mehr nahmen in den sechziger und siebziger Jahren die Schwierigkeiten für die Filmwirtschaft zu, immer weniger Filme wurden produziert, und die nationale Kinematographie schien lange zum Sterben verurteilt. Ein aus heutiger Warte als fahrlässig einzustufendes Management, sowie ein unverantwortliches, auf schlachtes Desinteresse zurückzuführendes Laissez-faire taten ein



CLEOPATRA (1963), Regie: Joseph L. Mankiewicz

übrigens, um Cinecittà an den Rand des Ruins zu führen. Anfang der achtziger Jahre schien es dann nur noch eine Frage der Zeit, bis die Konkurskündigung eingereicht würde. Während 1982 das Festival von Venedig – ebenfalls in der Zeit des Faschismus gegründet – mit Selbstbewusstsein und zunehmenden Erfolg sein fünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, machten sich in Italien mehr und mehr die Ängste breit, Cinecittà würde in absehbarer Zeit von der Bildfläche verschwinden. Die Krise hatte da sicher ihren Höhepunkt erreicht.

**U**ber lange Zeit hinweg schien eine Rettung ohne grosszügige Unterstützung durch den Staat für Cinecittà nicht möglich. Zu gross war in der Zwischenzeit der Schuldenberg geworden, zu verwahrlost der ganze technische Apparat. Mancherorts übte man sich bereits in Abschiedszeremonien. Mit der Wahl von *Attilio D'Onofrio* zum neuen direttore generale bahnte sich jedoch jene Sanierung an, an die erst niemand so recht glauben wollte, die heute aber, vier Jahre später, bereits als «die dritte Jugend» des Studios bezeichnet werden kann. Dass D'Onofrio die Qualitäten dazu besitzen würde, liess schon die Tatsache erwarten, dass er während sechzehn Jahren erfolgreich die halbstaatliche Filmverleihfirma *Istituto Luce*, die ihren Sitz auch auf dem Gelände von Cinecittà hat, geleitet hatte und bereits in den sechziger Jahren einmal sehr erfolgreich als Direktor des Studios waltete. Erste Tat D'Onofrios beim Antritt seiner zweiten Amtsperiode war die Beseitigung

des auf 13 Milliarden Lire aufgelaufenen Schuldenbergs. Von den ungenutzten Landreserven, die durch die zunehmende Verstädterung der Umgebung an Wert gewonnen haben, konnte er einen unbebauten Teil von knapp zwölf Hektaren zu einem Preis von 20 Milliarden Lire verkaufen. Von einem Tag auf den anderen stand Cinecittà somit nicht mehr als verschuldete Firma da, konnte sich vielmehr bereits an eine Modernisierung der teils hoffnungslos veralteten Infrastrukturen machen.

Wenn man den Lauf der Dinge betrachtet, scheint – aller gerade in Italien immer wieder angebrachten Skepsis zum Trotz – der Politik der neuen Geschäftsleitung Erfolg beschieden. Mit D'Onofrio wurde das ganze Führungskader ausgewechselt. Von der Mentalität, mit dem vermeintlichen Konkurrenten Fernsehen wolle man nichts zu tun haben, ist man abgerückt. Neben den Grossproduktionen fürs Kino (*DER NAME DER ROSE*, *MOMO*, *L'INTERVISTA* und zahlreiche andere mehr) werden heute auch Serien, Fernsehfilme und Werbespots gedreht. Die Zahlen belegen die Richtigkeit dieser Politik: 1983 wurden in Cinecittà 16 Spielfilme und 39 Werbespots realisiert, in den darauffolgenden Jahren waren es dann bereits je 27 Spielfilme und zuerst achtzig, im vergangenen Jahr gar schon neunzig Werbefilme. Konnte 1982, dem Jahr vor D'Onofrios Amtsantritt ein Umsatz von nur gerade 5,4 Milliarden Lire verzeichnet werden, so waren es 1985 bereits 23 Milliarden, umgerechnet rund 25 Millionen Schweizer Franken.

D'Onofrios Erfahrung macht sich bezahlt. Wie er selbst betont, geht es ihm um eine möglichst professionelle

Führung des Betriebes nach privatwirtschaftlichen Kriterien. Besonderes Augenmerk gelte es dabei freilich auf die Qualität zu richten, sei Cinecittà doch früher einmal berühmt gewesen für die Sorgfalt und Zuverlässigkeit, mit der hier gearbeitet wurde. Viel ist von Renovation die Rede, von Restrukturierung. Beispielsweise sollen die zwei seit dem Krieg zerstörten und ungenutzt gebliebenen Studios wieder aufgebaut werden. Ob so wie früher, oder mit einer neuen Struktur, steht derzeit noch nicht fest. Auch die Tonstudios sollen erneuert werden, und die Abteilung für *Special effects* – ohne die heute keine Grossproduktion mehr auszukommen scheint – soll ebenfalls eine Erweiterung erfahren. Vorgesehen ist ferner der Kauf eines sogenannten *Blue Screens*, der für elektronische Trickaufnahmen notwendig ist und der noch grösser sein soll als derjenige der Bavaria in München, der bis anhin grössste Europas.

**I**m Gespräch mit dem Generaldirektor, der von seinen Angestellten einfach mit «buon giorno, signor avvocato», mit «Guten Morgen, Herr Rechtsanwalt» begrüßt wird, wird bald einmal der Stolz spürbar, mit dem er einerseits auf das Vollbrachte blickt, aber auch der Ehrgeiz, mit dem er in die Zukunft schaut. Er führe, so bekomme ich von Angestellten – es sind heute fast 300 mit festen Verträgen – zugeflüstert, ein strenges Regime. Dazu passt denn auch, dass D'Onofrio mit nicht unrechtfertigtem Stolz vermerkt, dass seit seinem Amtsantritt kein einziger Streiktag verzeichnet werden musste, die

Gehälter im Gegensatz zu früher immer regelmässig ausbezahlt wurden. Er strahlt etwas von einem Patriarchen alter Klasse aus, dieser Generaldirektor, wenn er den Journalisten aus der Schweiz in seinem weiträumigen Büro empfängt. Kaum ist auf dem mitgebrachten Tonbandgerät die Aufnahmetaste gedrückt, ändert sich D'Onofrios Tonfall. Mit wohlbedachten Worten erläutert er seine Geschäftspolitik, unterstreicht nochmals seine deklarierte Absicht, Cinecittà ausschliesslich als privatwirtschaftliches Unternehmen zu führen, nicht als staatlich gestützte Instanz. Seine Absicht sei es, die Filmstadt an der Via Tuscolana zu dem Produktionszentrum von Europa schlechthin zu machen. Hier, so D'Onofrio, bestünde doch die Möglichkeit zu einer vertieften Zusammenarbeit der Europäer. Nicht mehr von einem «Hollywood am Tiber» ist also die Rede, sondern von der Utopie eines vereinigten Europas auf dem Bereich des Films. Es wäre Cinecittà zu wünschen, dass der gegenwärtige Aufwärtstrend anhält, die zweite Wiedergeburt sich tatsächlich zu einer langen und fruchtbaren Phase der Konsolidierung auswächst. Die Chancen dafür zumindest sind gut.

Von der lärmigen Via Tuscolana aus durch das Portal, vor dem sich die Station «Cinecittà» der Untergrundbahn befindet, gelangt man auf den grosszügigen Vorplatz. Bevor mir Einlass gewährt wird, muss ich dem Polizisten erklären, mit wem ich wo einen Termin habe. Nach einem kurzen Telephonesprach zwecks Bestätigung meiner Angaben, hebt sich der Schlagbaum. Auf der grossen Wiese vor dem Direktionsgebäude liegt ausgestreckt ei-



Federico Fellini inszeniert...

ner jener Elefanten, die in Fellinis Film *L'INTERVISTA*, der am Filmfestival von Cannes seine Premiere erlebte, als Kulisse dienten. Die symetrisch ausladenden Pinien verleihen dem Gelände zusätzliche Würde. Geschäftig fahren Autos vorbei, verlieren sich in einem der kleinen Strässchen. Alle Parkplätze sind an diesem Morgen besetzt, es herrscht geschäftiges Treiben. Alle Studios sind voll ausgelastet. Schnell lassen sich bei einem Rundgang, auf dem ich vom Chef der «Vigilanza», der betriebseigenen Wachmannschaft, begleitet werde, zwei Arten von Geschäftigkeit ausmachen. Zum einen gehört das Treiben ganz offensichtlich zum normalen Betrieb in Cinecittà; zum anderen erblicke ich jedoch immer wieder Handwerker und Lastwagen, die nichts mit den hier entstehenden Filmen zu schaffen haben. Es wird gestrichen, neue Fenster werden eingesetzt, die Klimaanlagen in den Studios werden erneuert: das zweite Erwachen des «Hollywood am Tiber».

**E**in Besuch im *Teatro 5*, dem grössten Filmstudio Europas, in dem Federico Fellini vornehmlich arbeitet, führt vor Augen, welche Faszination von den Möglichkeiten ausgehen muss, die ein Filmteam hier findet. Für den Film *IL SEGRETO DEL SAHARA* von Alberto Negrin hat Italiens wohl berühmtester Filmarchitekt, *Dante Ferretti*, ein phantastisches unterirdisches Reich errichtet. Was da so wuchtig und schwer aussieht, ist in Wirklichkeit Styropor oder Kunststoff. Nur wenige Meter entfernt steht in einer der Werkstätten eine moderne

Pressmaschine, mit der die verschiedenen Einzelteile für die Dekorationen in kürzester Zeit hergestellt werden können. Aber immer wieder werden auch Elemente von längst abgedrehten Filmen verwendet, leicht abgewandelt freilich.

Der im Freien errichtete Strassenzug aus dem Turin der zwanziger Jahre, der für den mehrteiligen Fernsehfilm *CUORE* von Luigi Comencini diente, ist teilweise neu gestrichen, hat einen anderen Strassenbelag bekommen und wird für so manchen Werbespot als Kulisse eingesetzt. Das gleiche Schicksal erfährt auch das Labyrinth aus Jean-Jacques Annauds Film *DER NAME DER ROSE*, das bei meinem Besuch gerade für Negrins Film umgebaut wurde. Überhaupt ist man in Cinecittà auf die Arbeit, die für *DER NAME DER ROSE* geleistet wurde, besonders stolz. Bewiesen hat man da, dass auch ausserhalb des eigenen Geländes mit der gleichen Sorgfalt und dem gleichem Aufwand gearbeitet werden kann. Allen Vorbehalten zum Trotz muss man denn auch zugeben, dass der Film in diesem Punkt tatsächlich eindrücklich war und uneingeschränktes Lob verdient. Aber eben: Kulissen allein ergeben noch lange keinen guten Film. Wer weiss, vielleicht ist das einer der Gründe, warum Cinecittà sich heute nicht mehr nur darauf beschränkt, einfache Infrastrukturen zur Verfügung zu stellen, sondern angefangen hat vermehrt auch selbst Filme zu produzieren. Beteiligt war die Gesellschaft beispielsweise bereits an *Claude Goretta's ORFEO*, dem bis dato einzigen ganz in Cinecittà realisierten «Schweizer Film». Ob es auch der letzte war? ■



...Anthony Quinn und Giulietta Masina in LA STRADA (1954)