



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

I padroni del cinema italiano: il rapporto tra critica e produzione nella stampa cinematografica degli anni Cinquanta

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Paolo Noto, Francesco Di Chiara (2019). I padroni del cinema italiano: il rapporto tra critica e produzione nella stampa cinematografica degli anni Cinquanta. Parma : Diabasis.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/732892> since: 2020-02-24

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

This is the final peer-reviewed accepted manuscript of:

Di Chiara, Francesco, Noto, Paolo (2019). *I padroni del cinema italiano : il rapporto tra critica e produzione nella stampa cinematografica degli anni Cinquanta*. In Guerra Michele and Martin Sara (eds.). *Atti critici in luoghi pubblici : scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*. Pandora comunicazione. Cinema, 7. Diabasis, Parma. ISBN: 9788881039289

Rights / License:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

When citing, please refer to the published version.



I PADRONI DEL CINEMA ITALIANO. IL RAPPORTO TRA CRITICA E PRODUZIONE NELLA STAMPA CINEMATOGRAFICA DEGLI ANNI CINQUANTA

Francesco Di Chiara, Paolo Noto



Gli anni Cinquanta sono per molti versi un decennio cruciale per comprendere il cinema italiano del dopoguerra, soprattutto se non si limita la ricostruzione storiografica all'analisi dei film e delle correnti, ma la si allarga al reticolo di istituzioni, discorsi e relazioni che danno forma e seguito alla realizzazione dei testi. La critica e più in generale la stampa cinematografica (usiamo qui i termini in modo intercambiabile) sono indubbiamente in quel periodo una delle istituzioni capaci orientare e formare il consumo di cinema, partecipando attivamente alla creazione di senso del film come fatto estetico e del cinema come fatto sociale, in un processo continuo di negoziazione con altre istituzioni o istanze, quali la produzione e l'audience¹.

Dal punto di vista della critica gli anni Cinquanta in Italia sono infatti anni di straordinario fermento: stando solo alla stampa periodica, si affermano riviste destinate a segnare in profondità il dibattito per alcuni decenni («Cinema Nuovo», «Filmcritica»), si concludono esperienze di lungo corso («Cinema»), nascono periodici caratterizzati da non banali ambizioni culturali, ma anche da una breve vita editoriale (la «Rivista del cinema italiano» di Chiari- ni, la «Rassegna del film» di Di Giammatteo, «Cronache del cinema e della televisione»). Molte di queste riviste avviano nel periodo in questione indagini conoscitive sul pubblico – realizzate con inchieste, sondaggi e interviste – il cui tono spesso paternalistico e prescrittivo appare in contrasto con l'interesse inedito per il pubblico quale soggetto centrale della produzione e della cultura ci-

1. Sulla stampa cinematografica del periodo vedi C. Bragaglia, *Le riviste di cinema in Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, vol. I, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», 74, Pesaro, 1978.





nematografica². Al di là degli esiti, in più di un caso rimarchevoli, appare indubbio che la critica italiana si ponga consapevolmente in quegli anni quale agenzia in grado di disciplinare il campo, in via di consolidamento, dei discorsi sul cinema e di mediare tra pubblico e industria.

L'attenzione verso le dinamiche del consumo di cinema fa il paio, non a caso, con quella, dai risultati quantitativamente meno rilevanti, ma estremamente interessanti, per i processi produttivi e per l'organizzazione del lavoro nell'industria cinematografica. Nell'ambito di un più generale e graduale processo di affrancamento dalla matrice idealistica³ riviste come «Cinema», «Cinema Nuovo», «Eco del cinema» e «Filmcritica» promuovano una politica di elogio del professionismo e della standardizzazione produttiva, non del tutto inedita⁴, ma funzionale al nuovo posizionamento della critica in termini di intermediazione culturale. Negli anni centrali del decennio questo processo sfocia in un interesse per le figure ritenute marginali della lavorazione cinematografica: interessarsi alle questioni relative ai comparti tecnici diviene per le riviste italiane un modo per avvicinarsi alla dimensione industriale del cinema, che comprende metodi e ritmi di lavoro paragonabili a quelli di una fabbrica⁵, oltre che un'occasione per contrapporre figure anonime, ma caratterizzate da una forte etica professionale, agli eccessi dello *stardom* nazionale. L'aspetto più interessante consiste nella scelta della formula dell'intervista, utilizzata in una serie di inchieste apparse sull'«Eco del cinema» dal gennaio all'ottobre 1954⁶, la quale permette di far emergere al di fuori della

2. Vedi P. Noto, *Immagini del pubblico nella stampa cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, in «Cinema e storia», VII, 2018, p. 31-46.

3. Sulla persistenza del paradigma idealista vedi R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2017, p. 17-33.

4. Si pensi, ad esempio, agli interventi in difesa del professionismo e del mestiere di Carlo Lizzani, come *Infanzia del cinema italiano*, in «Si gira», 3-4, aprile-maggio 1942, ora in C. Milanini, *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 28-31.

5. L. Corda, *Professioni del cinema*, in «Cinema», NS, VIII, 149, 25 agosto 1955, p. 791-793.

6. S. Cilento, R. Calisi, *Gli umili del cinema*, in «Eco del cinema», V, 71, 30 gennaio 1954, pp. 7-9.





stampa di categoria il bisogno di affermazione e di riconoscimento di alcune categorie quali i truccatori, i direttori della fotografia e i montatori.

Va aggiunto che gli anni Cinquanta sono, in questo senso, anche un decennio di febbrile riassetto del sistema produttivo nazionale. Le ragioni di questo processo sono molteplici: la crisi della produzione a metà decennio (che vede il fallimento o il ritiro dalla produzione di sigle prestigiose come la Excelsa-Minerva e la Lux), lo stallo legislativo successivo alla scadenza della legge Andreotti, i processi di aggiornamento tecnologico (in particolare dovuti alla diffusione del colore e dei formati panoramici), il Trattato di Roma del 1957, che porterà alla creazione di uno spazio economico europeo e quindi a nuovi modi di circolazione anche per i prodotti cinematografici, il lungo dibattito che porterà nel 1962 al rinnovamento della legge sulla censura. L'obiettivo generale di questo intervento è pertanto quello di mettere in discussione l'assunto, storiograficamente dominante, che vuole la critica italiana disinteressata alle questioni relative all'economia e alla tecnica cinematografica. Per comprendere quale sia stato il ruolo della stampa e della critica nel complesso gioco di interessi, posizioni, idee che danno forma al dibattito sullo statuto industriale del cinema italiano abbiamo preso in esame un campione di 111 articoli dedicati a questioni tecniche, legislative e industriali e apparsi, nel periodo 1950-1959, su cinque testate diverse per collocazione ideologica ed editoriale («Cinema», «Cinema Nuovo», «Filmcritica», «L'Eco del Cinema», la «Rivista del cinema italiano»)⁷. Attraverso lo spoglio di questi articoli proviamo a capire qual è la posizione della critica cinematografica circa l'assetto industriale e produttivo del cinema italiano, qual è il progetto culturale che anima l'intervento della critica in questo dibattito, quanto è centrale tale questione all'interno dell'agenda critica degli anni Cinquanta.

7. L'elenco degli articoli consultati è disponibile a questo indirizzo: <https://drive.google.com/open?id=1ujF1rhE0Cl4BcWHLQh9D14dILlQqmB4S> (ultima consultazione 20 dicembre 2018).





Le diverse fasi del rapporto tra critica e produzione

Le prime prove di dialogo diretto tra critica e industria si ritrovano già tra il 1950 e il 1952. È però solo in una seconda fase, collocabile tra il 1953 e il 1956, che le riviste interpellano direttamente i produttori, formulando proposte e sollecitando una risposta da parte di questi ultimi. Si tratta di un periodo breve ma relativamente intenso dal punto di vista quantitativo, all'interno del quale la crisi produttiva che si consuma tra il 1954 e il 1956, a seguito della mancata proroga della Legge Andreotti del 1949, intervenire come un profondo marcatore di discontinuità anche dal punto di vista delle forme di relazione intrattenute tra le categorie. In questo periodo il dibattito ha una continuità relativamente elevata, è ospitato prevalentemente dalle pagine di «Cinema Nuovo» ed è affidato a figure minori che gravitano intorno alla redazione – segno del fatto che il rapporto con il sistema produttivo viene percepito come un obiettivo secondario da parte della rivista. Il primo elemento di interesse di questa seconda fase consiste nelle diverse modalità con cui il sistema industriale risponde alle sollecitazioni della critica. Si configurano infatti tre tipologie di rapporto a seconda dei soggetti coinvolti: alcune riviste riescono per esempio a impostare relazioni di tipo orizzontale con figure minori come Lorenzo Pegoraro o con personalità di spicco che, in questa particolare congiuntura, hanno tuttavia subito un ridimensionamento, come Alfredo Guarini. Un rapporto asimmetrico ma improntato al dialogo viene invece intrecciato con figure in ascesa, destinate ad assumere un peso sempre maggiore nella seconda metà del decennio, come Ponti, De Laurentiis o Lombardo. Infine, e soprattutto, si registra una consonanza a livello di progetto culturale e produttivo con personalità di prestigio, quali Luigi Rovere e, soprattutto, Guido Gatti, potente amministratore delegato della Lux.

Un secondo elemento di interesse riguarda invece i punti di convergenza tra le categorie. Attorno alla metà del decennio, il fulcro della discussione è costituito da due temi chiave, strettamente legati l'uno all'altro: le problematiche relative al rinnovamento del panorama attoriale postneorealista e l'individuazione di politiche di riduzione dei costi di produzione come antidoto alla crisi. La ricerca di





forme di contatto tra critica e produzione in merito alla questione degli attori era in verità iniziata ancora tra il marzo e l'ottobre del 1952 sulle pagine di «Cinema», attraverso una serie di interviste dal titolo rude ma evocativo (*Anche i produttori hanno una testa*)⁸; tuttavia è soltanto con un ciclo di interventi firmati dal documentarista Michele Gandin, apparsi dal marzo 1953 al gennaio 1954 sulla rivista diretta da Guido Aristarco, che la critica italiana va oltre le forme della semplice interlocuzione per formulare proposte concrete che, sorprendentemente, trovano un riscontro ai livelli più alti del sistema produttivo italiano. All'interno dei suoi contributi, Gandin esordisce individuando una serie di problematiche di carattere estetico, incentrate su di un'esigenza di rinnovamento dei quadri e del superamento della figura dell'attore non professionista (o comunque privo di formazione) e, parallelamente, formulando una critica della formazione offerta dal Centro Sperimentale di Cinematografia, ancora ancorata a modelli di matrice teatrale. Le pratiche di reclutamento prevalenti nei primi anni Cinquanta, incentrate sull'individuazione di aspiranti star scelte per le sole doti fisiche, si rivela a suo avviso dannosa sia per i giovani attori, che andranno necessariamente incontro a una serie di delusioni, che per l'industria, costretta a un continuo ricambio di volti incapaci di imporsi sulla lunga durata⁹. Gandin formula così una proposta alternativa, secondo la quale le case di produzione continuerebbero a reclutare attrici e attori secondo le modalità abituali, ma si farebbero poi carico della loro formazione istituendo, come previsto nel contesto hollywoodiano, delle scuole di recitazione interne improntate a trasmettere metodologie di lavoro innovative, che il redattore significativamente identifica non con tradizioni autoctone, ma con l'Actors Studio. Questa proposta trova un interlocutore ai più alti livelli del sistema industriale italiano e si traduce, seppur per un periodo prevedibilmente limitato, in una concreta forma di sperimentazione: nel gennaio del 1954 Guido Gatti, amministratore

8. B. Agnoletti, *Anche i produttori hanno una testa*, in «Cinema», NS, V, 81, 1 marzo 1952, p. 109.

9. M. Gandin, *Fanno il cinema guardandosi allo specchio*, in «Cinema Nuovo», II, 7, 15 marzo 1953, pp. 180-181.





delegato della Lux, accetta di istituire un workshop interno alla casa diretto da Gloria Guerrieri, ex allieva di Stella Adler, che Gandin aveva già tentato di imporre al Centro Sperimentale¹⁰. Parallelamente, una dinamica di interscambi tra i due settori si attua anche in relazione al tema della retribuzione degli attori. Si tratta di un aspetto strettamente legato al primo, in quanto la critica, e in particolare quella raccolta intorno alla rivista «Cinema Nuovo», identifica nello squilibrio tra domanda e offerta in ambito divistico un fattore trascinate per la crescita dei costi di realizzazione del film italiano. Il dibattito ha il suo momento centrale in un'inchiesta firmata da Umberto Lisi¹¹ e apparsa nel marzo del 1955. Attraverso due diversi questionari proposti ad altrettanti gruppi di attori e produttori, la redazione della rivista sollecita una discussione intorno ad alcune sue proposte. In particolare, la soluzione al problema prospettata dalla rivista è ancora una volta ispirata al modello hollywoodiano e consiste nella retribuzione delle star attraverso una formula di partecipazione agli utili, quale rimedio all'innalzamento dei costi di produzione dovuto agli ingaggi degli esponenti del ristretto panorama divistico nazionale. Sebbene il dibattito non sfoci in iniziative comuni¹², anche in questa occasione «Cinema Nuovo» viene riconosciuto come un interlocutore attendibile dai soggetti produttivi interrogati (i quali comprendono tra gli altri Domenico Forges Davanzati e Fortunato Misiano), il che evidenzia come in questa fase un comune sentimento antidivistico possa fungere da elemento di convergenza tra le due categorie.

10. Cfr. M. Gandin, *Diamo agli attori scuole e insegnanti*, in «Cinema Nuovo», III, 27, 15 gennaio 1954, pp. 8-10 e Anonimo, *Sei giudizi su una scuola*, in «Cinema Nuovo», III, 27, 15 gennaio 1954, pp. 12-13.

11. U. Lisi (a cura di), *Le paghe degli attori*, in «Cinema Nuovo», IV, 54, 10 marzo 1955, pp. 177-184.

12. Va tuttavia segnalato che in quello stesso periodo il modello della partecipazione agli utili da parte della star viene effettivamente messo in pratica da Maleno Malenotti e Gina Lollobrigida in occasione della realizzazione di *La donna più bella del mondo* (Robert Z. Leonard, 1955). Cfr. Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Sezione Cinema, CF. 2199.





Il dibattito sulle paghe degli attori funge da ideale collegamento con il secondo tema portante del dialogo tra critica e sistema industriale intorno alla metà degli anni Cinquanta, ovvero le politiche di riduzione dei costi in seguito alla crisi produttiva iniziata già nel 1954, in seguito non solo al vuoto normativo, ma anche a fenomeni interni al sistema produttivo quali l'eccessivo potere contrattuale del settore divistico (oltre che del noleggio) e la spirale inflattiva dei costi di produzione. È ancora una volta Gandin dalle pagine di «Cinema Nuovo» a formulare una proposta¹³, articolata intorno a un'idea di lungometraggio a bassissimo costo (tra i 50 e i 70 milioni di Lire) da realizzarsi in bianco e nero e dal carattere fortemente sperimentale dal punto di vista sia estetico sia produttivo, seppur saldamente collocato nell'ambito del cinema narrativo. Secondo gli auspici di Gandin, questo tipo di film dovrebbe rappresentare una porzione minoritaria della produzione di ciascuna casa – una sorta di sezione *research & development* – ma troverebbe comunque un mercato grazie a pratiche di *block booking* imposte dalle case produttrici ai noleggiatori. La proposta risulta interessante per due motivi: in primo luogo, evidenzia una sostanziale ignoranza dei meccanismi del noleggio cinematografico; in secondo luogo, essa trova ugualmente una sponda nella produzione italiana, ma per ragioni puramente strumentali. Sebbene infatti l'idea incontri forti e comprensibili perplessità da parte sia dei cineasti che dei produttori interpellati, essa viene sostanzialmente sfruttata da Goffredo Lombardo della Titanus il quale, all'interno di un ciclo di conferenze stampa, lancia *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) come un prototipo per una nuova linea di produzioni a basso costo, ottenendo il plauso della redazione della rivista¹⁴.

Il passaggio, da una effettiva convergenza a un'adozione strumentale di alcune delle proposte della critica da parte del comparto produttivo, due momenti esemplificati rispettivamente dagli esempi del

13. M. Gandin, *Film a basso costo*, in «Cinema Nuovo», IV, 69, 25 ottobre 1955, pp. 287-88.

14. U. Lisi, *La nostra idea dei film a basso costo adottata dal presidente dei produttori*, in «Cinema Nuovo», V, 85, 25 giugno 1956, p. 365. Per le strategie di lancio del film cfr. anche F. Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1963)*, Lindau, Torino, 2013.





workshop di Gatti e da quello del film a basso costo di Lombardo, aiuta a inquadrare in modo più generale i rapporti reciproci tra le due categorie nell'arco del decennio e, in particolare, in riferimento al più ampio tema dell'assetto del settore industriale e del ruolo dello Stato. Nel corso degli anni Cinquanta la riflessione sul ruolo delle istituzioni statali nel controllo e nel rilancio del sistema produttivo italiano ha un ampio respiro sulle pagine delle riviste italiane, a partire dagli attacchi formulati nel 1950 – in sintonia con ANICA e AGIS – alla proposta di Fanfani di trasferire le competenze della Direzione Generale Spettacolo, e quindi di fatto relative al processo di approvazione preventiva dei soggetti e finanziamento dei film. dalla Presidenza del Consiglio a quella del Ministero dell'Industria e del commercio¹⁵, fino ai dibattiti sull'esigenza di una riforma della legge sul cinema e sulla possibile introduzione di un mercato comune cinematografico europeo alla fine del decennio¹⁶. Anche in relazione al più ampio tema dei rapporti tra Stato e industria, è ancora una volta negli anni della crisi che le riviste italiane adottano una formula incentrata sulla proposta di possibili soluzioni imbastendo, occasionalmente, un dialogo con il settore industriale. Entrambe le categorie presentano infatti apparenti, seppur non sempre sostanziali, forme di convergenza su posizioni che possono essere definite stataliste¹⁷. Tale convergenza va tuttavia

15. A. Baracco, *Industria pensante*, in «Cinema», NS, III, 53, 30 dicembre 1950, p. 357.

16. Anonimo, *Cinema e mercato comune europeo*, in «Filmcritica», X, 91, novembre-dicembre 1959, pp. 303-307.

17. Le posizioni espresse in quest'arco di tempo sono complesse ed eterogenee. Riassumendo, si può affermare che i due fronti convergano sull'idea di un maggiore intervento statale a livello strutturale, per quanto riguarda per esempio una nuova valorizzazione degli enti di Stato (cfr. Anon., *Enti di Stato*, in «Eco del cinema», V, 84, 15 novembre 1954, p. 5) e soprattutto per quanto riguarda la limitazione della concorrenza americana, sia attraverso un ampliamento delle giornate di programmazione obbligatoria (cfr. Anon., *Dall'Italia*, in «Eco del cinema», V, 65, 31 gennaio 1954, p. 34), che attraverso un possibile contingentamento delle compartecipazioni con le case americane (cfr. Braccio Agnoletti, *Il capitale straniero nel cinema italiano*, in «Cinema Nuovo», V, 78, 10 marzo 1956, pp.135-137). Il principale fattore di distanziamento è invece rappresentato dai ristorni governativi, che la critica abolirebbe e che invece per il sistema produttivo rappresenta un aspetto irrinunciabile.





inquadrata in una più ampia strategia dell'ANICA, consumatasi tra l'aprile e il maggio del 1954, che vede l'associazione avvicinarsi alle posizioni del PCI e della critica marxista allo scopo di costringere il Governo a esprimersi in merito al rinnovo della Legge Andreotti, salvo allinearsi con quest'ultimo al fine di intavolare una trattativa¹⁸. In sostanza, il sistema industriale dimostra di utilizzare in modo puramente strumentale il dialogo con la critica (e più in generale con la politica culturale della sinistra italiana), al solo scopo di alzare il tono col discorso e provocare un intervento dello Stato.

Conclusioni

Il quadro che emerge da questa prima esplorazione è ricco di tensioni e contraddizioni. L'interesse della critica italiana per lo stato dell'industria non è occasionale né superficiale, ma si sostanzia in inchieste di ampio respiro e interventi affidati a riconosciuti esperti della questione, come Libero Bizzarri e Libero Solaroli. Inoltre, la critica si dimostra capace di individuare nodi tematici di effettivo rilievo, dal rinnovamento dei quadri attoriali alla riduzione dei costi di produzione, e creare a partire da quelli uno spazio di discussione che coinvolge attivamente altri soggetti, in particolare i produttori. In questo senso, però, non c'è omogeneità tra le diverse testate: se, ad esempio, «Cinema Nuovo» (quindicinale fino al 1958) parla direttamente coi produttori e si distingue quindi per la capacità di intervento e di proposta su questioni di attualità, «Filmcritica» (mensile) si dedica maggiormente all'analisi di scenario. Inoltre, all'interno di ogni pubblicazione, la collocazione degli interventi (in rubriche corpose, ma spesso marginali dal punto di vista editoriale) suggerisce che il dibattito sui temi della produzione, per quanto importante, non sia percepito come centrale e strategico. E d'altro canto, come abbiamo visto, non bisogna né sottovalutare né sopravvalutare la risposta ottenuta dalle campagne promosse dalla critica: i produttori, singolarmente e attraverso la loro

18. U. Lisi, *È accaduto nel '54*, in «Cinema Nuovo», IV, 50, 10 gennaio 1955, pp. 9-11.





associazione di categoria, tendono nel dopoguerra a stringere alleanze variabili in modo da ottenere in sede di accordi con le istituzioni statali le condizioni più vantaggiose per lo svolgimento della loro attività¹⁹. Il fatto che, sia pure strumentalmente, i produttori italiani instaurino linee di dialogo con la critica va visto nel complesso di questo sistema di rapporti, non come una prova del «potere» della stampa, né al contrario come un indizio dell'insussistenza della sua posizione.

Resta da rispondere a una delle domande poste nell'introduzione: qual è la posizione generale della critica italiana rispetto allo statuto dell'industria? In altre parole, quale industria cinematografica viene immaginata dalla critica quale interlocutrice ideale? Le risposte che emergono da questo campione rimandano, come al solito, a un quadro contraddittorio. Sulle riviste italiane si promuove un'idea di industria dall'elevato livello di professionalizzazione e standardizzazione produttiva: questa richiesta era già presente negli anni Quaranta, ma adesso sembra declinata in un interesse più marcato per la «macchina» e le persone che rendono possibile la realizzazione dei film. Le inchieste sui costi di produzione e sugli «umili del cinema» sembrano preparare il terreno per quel percorso di riconoscimento e autoriconoscimento delle categorie professionali che nel corso del decennio porta a rivendicazioni di carattere corporativo e sindacale (si pensi tra gli altri alle richieste protezionistiche avanzate dall'Associazione Italiana Cineoperatori²⁰): con il senno di poi è proprio grazie a questo tipo di inchieste e interventi che oggi abbiamo a disposizione materiali e indicazioni per lo studio delle culture della produzione del cinema italiano secondo le coordinate suggerite da John Caldwell²¹.

19. Vedi su questo le parti dedicate alla politica dell'ANICA in B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001 e Id., *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012.

20. S. Spadotto, «Non abbiamo bisogno di operatori stranieri», in G. Manzoli, G. Pescatore, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia*, Carocci, Roma, 2005, pp. 93-107.

21. J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham (NC), 2008. Su possibili applicazioni del modello di Caldwell al caso italiano rimandiamo al nostro *Appunti per una storia un po' meno avventurosa: produzione e cinema italiano 1945-1965*, in L. Barra, T. Bonini, S. Splendore, *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Unico-





Inoltre, appare non casuale che le diverse sensibilità politiche e ideologiche in campo convergano su un punto: quello della polemica antidivistica. Cattolici, marxisti, critici militanti e – in modo tutt'altro che disinteressato – produttori sono d'accordo nell'individuare come causa principale dell'aumento del costo dei film le esorbitanti «paghe degli attori». Anche in questo caso è difficile non vedere elementi di continuità con la cultura del realismo, nel senso più ampio, ma anche una sintomatica sottovalutazione del processo economico di realizzazione del film. È curioso ad esempio che tra coloro che sono accusati dell'inflazione dei costi di produzione non compaiano né i produttori né soprattutto i registi, i cui compensi negli anni Cinquanta, in particolare nel caso dei film medi che costituiscono l'ossatura della produzione nazionale, sono mediamente più alti di quelle di attori anche di grido, a fronte, oltretutto, di carriere assai più lunghe e stabili.

Infine è indicativo che le proposte che emergono dalle riviste vedano regolarmente la soluzione in una più forte e capillare presenza dello stato nelle questioni cinematografiche. Le proposte via via formulate nel corso del decennio, sia quelle cui abbiamo fatto cenno sia altre che non abbiamo discusso per motivi di spazio (come l'istituzione di un albo degli attori, l'introduzione di quote massime di produzione, la gestione centralizzata dei concorsi di bellezza in capo al CSC) rimandano tutte a un modello di industria cinematografica sostenuta e controllata nei suoi eccessi e nelle sue disfunzioni da organi pubblici. Per motivi diversi critici e produttori, salvo rare eccezioni, non riescono a immaginare un cinema italiano privo del supporto economico e organizzativo dello Stato.

Un cinema solido dal punto di vista economico e professionale, sospettoso nei confronti del divismo e delle forme «deteriori» dello spettacolo, dipendente dal controllo e dal sostegno dello Stato: l'indagine va senza dubbio approfondita e integrata con altre testate, a partire da quelle della *trade press*, ma questo sembra il cuore della concezione che la critica degli anni Cinquanta ha dell'industria

pli, Milano, 2016, p. 103-115 e a D. Missero, *Titillating Cuts. Genealogies of Women Editors in Italian Cinema*, in «Feminist Media Histories», IV, 4, 2018, p. 57-82. DOI: 10.1525/fmh.2018.4.4.57.





cinematografica nazionale. Si tratta di un modello sufficientemente articolato da permettere alla critica di avanzare proposte localmente condivise e costruirsi un ruolo da interlocutore attendibile nei dibattiti che abbiamo ripercorso, ma – si direbbe – non abbastanza innovativo da consentirle di ipotizzare strade realmente alternative alla situazione esistente.

