

Laura Cesaro, Malvina Giordana

# La rivista Cineproduzione Italiana (1955-1959). Dispositivo di autorappresentazione e strumento di sindacalizzazione

(doi: 10.17397/109032)

L'avventura (ISSN 2421-6496)

Fascicolo Speciale, december 2023

**Ente di afferenza:**

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

## **Licenza d'uso**

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

# La rivista *Cineproduzione Italiana* (1955-1959)

Dispositivo di autorappresentazione  
e strumento di sindacalizzazione

Laura Cesaro, Malvina Giordana

---

The Trade Press *Cineproduzione Italiana* (1955-1959). A Space for Self-Representation and a Means for Unionisation

The '50s were a crucial decade for the reorganisation of labour in the Italian film industry and, in particular, for the institutional recognition of below-the-line qualifications. The trade press, thus, becomes one of the primary sources for reconstructing the relationships between workers and production structures in order to investigate the work cultures of mid-management production. One of the main protagonists of this phase is the Unione Nazionale, Associazioni Cinetecnici (Unac) and the Associazione Direttori Cineproduzione (Adc). From its foundation in 1951, the Adc imposed itself as an essential part of the process of recognition and organisation of labour and workers, whose official instrument of public intervention was, for four years, the magazine *Cineproduzione Italiana* (1955-1959), which is the focus of this essay. The first part of the article contextualises the relationship between workers, trade unions and professional associations, investigating the magazine as an instrument of the category self-representation. The second part highlights how *Cineproduzione* is an important and hitherto little explored paratext through which we can infer the discourses, expressive strategies and value systems that were in use among workers.

**Keywords:** Film Industry, Trade Press, *Cineproduzione Italiana*, Associazione direttori di Produzione Adc, Trade Unions

Laura Cesaro, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia.

[laura.cesaro@unive.it](mailto:laura.cesaro@unive.it), <https://orcid.org/0000-0001-7886-8860>

Malvina Giordana, Max Planck Institute for Art History, Via Gregoriana 28, 00187 Roma.

[Malvina.Giordana@biblhertz.it](mailto:Malvina.Giordana@biblhertz.it)

*Pur avendo concertato insieme la stesura dell'intero articolo, Malvina Giordana è autrice dei paragrafi: Oltre lo schermo, sotto la linea; Valentino Brosio e la nascita di un progetto editoriale; «Associazioni e sindacati», secondo *Cineproduzione Italiana*; Conclusioni; mentre Laura Cesaro è autrice dei paragrafi: Rivista «che frequenta il set»; Un dispositivo di autocelebrazione; La cooperazione per una disciplinizzazione del mestiere.*

## Oltre lo schermo, sotto la linea

Gli anni '50 del secolo scorso sono un decennio cruciale per la riorganizzazione del lavoro nell'industria cinematografica italiana e, in modo particolare, per il riconoscimento istituzionale delle qualifiche sotto la linea. Nel quadro storico del secondo dopoguerra, il tentativo di dare un assetto industriale al settore della produzione e la contestuale crisi determinata, tra le altre cose, dal vuoto normativo successivo allo scadere della Legge Andreotti, dà il via a un dibattito che proprio rispetto al rapporto tra standardizzazione produttiva e stallo legislativo fa emergere il mancato riconoscimento di categorie professionali, tanto sul piano culturale quanto su quello sindacale.

Come hanno fatto notare Francesco Di Chiara e Paolo Noto (2019), in questa fase la stampa cinematografica, sia di critica sia di settore, diventa uno strumento di orientamento e diffusione del dibattito intorno alla natura economica e sociale del cinema, richiamando l'attenzione sul problema del lavoro e sulla sua necessaria organizzazione, al fine strategico di incentivare una ponderata etica del lavoro che aiutasse a ridurre i costi produttivi in una tale fase di crisi.

Per approfondire la ricostruzione dei rapporti tra lavoratori e struttura produttiva, la *trade press* può essere senz'altro considerata una fonte primaria, permettendoci di desumere con un buon margine di approssimazione l'infrastruttura ideologica che accompagna il tentativo di dare una dimensione capitalistica alla produzione cinematografica italiana.

Nelle pagine che seguono ci occuperemo della rivista *Cineproduzione Italiana*, mensile della consistenza di 26 fascicoli pubblicato tra l'aprile del 1955 e il maggio del 1959, e orientato alla creazione di una vera e propria cultura produttiva in ambito tecnico professionale.

A differenza di testate come *L'Araldo dello Spettacolo*, *Cinemundus* e *Cinespettacolo*, che, come appunta Simone Dotto «non sono legate a una casa di produzione o a una realtà corporativa in particolare» (Dotto 2021, 100), questo progetto editoriale, fino a ora poco esplorato, è diretta emanazione dell'Associazione Direttori Cineproduzione (d'ora in poi Adc), presentandosi come paratesto attraverso cui oggi possiamo cogliere la costruzione di un discorso pubblico di categoria (Caldwell 2008).

Per delineare questo campo di tensione dobbiamo ricordare che i lavoratori delle varie categorie del cinema rappresentano, all'interno dei lavoratori dello spettacolo, un fronte che si affaccia al periodo postbellico in modo piuttosto compatto, «come eccezionalità nella cornice della grande crisi rispetto al progetto di unità dei lavoratori del Dopoguerra» (Angeli 1979, 57). Come testimonia lo sciopero indetto dalla Cgil il 25 febbraio del 1949 con la grande manifestazione di Piazza del Popolo a Roma, aperta dal Segretario Giuseppe di Vittorio al fianco di una moltitudine di lavoratori del cinema, la scissione sindacale in atto non sembra trovare, in un primo momento, grande margine tra le diverse categorie dei lavoratori dell'industria cinematografica. Queste,

infatti, sono in massima parte affiliate alla Fils, federazione dei lavoratori dello spettacolo fondata nel febbraio del 1946 che, come ricorda il sindacalista Otello Angeli<sup>1</sup>, si colloca con una posizione sostanzialmente autonoma rispetto alla Confederazione Generale. Ancora alla soglia degli anni '50, dunque, il settore si presenta prevalentemente compatto, sostenuto dal corporativismo che deriva soprattutto dalle pratiche di reclutamento legate in massima parte a dinamiche di successione familiare. L'ereditarietà del mestiere è una pratica antica e già negli anni '30 pienamente consolidata (Andreazza 2017), sebbene nel decennio preso in esame la formazione professionale inizi a essere promossa come pratica ufficiale. Per la categoria dei direttori di produzione, ad esempio, sono anni in cui vengono pubblicati i primi manuali loro dedicati, da intendere come nuovi strumenti istituzionali sia sul *côté* didattico (vi è una rimodulazione dei corsi di cineproduzione al Centro Sperimentale di Cinematografia), sia su quello giuridico e legislativo legato al mestiere rispetto alla vita produttiva di un film.

Verso la metà degli anni '50, le cause principali della crisi della rappresentanza sindacale anche tra i lavoratori del cinema saranno molteplici e si avvarranno della complicità del vuoto legislativo che tra il 1954 (cessazione della legge 958 del 1949, legge Andreotti) e il 1956 accompagna la crisi finanziaria e l'arresto del volume della produzione nazionale. L'oscillamento occupazionale che ne deriva configura un momento di disgregazione del fronte comune, alimentando rivendicazioni di carattere corporativo che andranno parcellizzandosi negli anni successivi a scapito dell'orizzonte conflittuale che il fronte di lotta comune sembrava saper esprimere solo poco tempo prima. L'inflazione scatenata dagli investimenti diretti e indiretti delle case statunitensi, il parziale reintegro delle troupe negli stabilimenti riaperti nel dopoguerra e le innovazioni tecnologiche che iniziano a trasformare alcune figure professionali, sono altre ragioni che rendono operativa la nuova geometria di sigle di cui fanno parte in modo più attivo le neonate sigle confederali Fuls-Cisl e Fials-Uil, affiancate da un arcipelago di associazioni autonome e di organismi pseudosindacali.

Il caso dei direttori di produzione non risulta interessante solo per comprendere, secondo una prospettiva situata e di categoria, il processo appena descritto ma, più in generale, può essere inteso come paradigmatico per l'emergere di categorie di lavoratori fino a quel momento considerati «anonimi» e non professionisti e che, strategicamente, iniziano a imporsi come indispensabili al buon funzionamento della macchina industriale. In questa nuova relazione tra un

<sup>1</sup> Si fa riferimento al già citato articolo a firma di Otello Angeli (1979) che delinea il rapporto tra vicende sindacali e forza lavoro dell'industria cinematografica italiana tra gli anni '30 e gli anni '70. Angeli è stato sindacalista della Cgil, chiamato a occuparsi delle attività culturali cinematografiche, musicali, teatrali nel momento dell'uscita dalla Cgil della corrente cattolica e socialdemocratica con la nascita della Uil e Cisl.

modello produttivo che insegue la standardizzazione e categorie che iniziano a promuoversi come professionisti dell'organizzazione, nel 1955 anche Adc aderisce all'Unione Nazionale Associazioni Cinetecnici (d'ora in poi Unac) che associava sul piano professionale tutte le categorie dei tecnici della cinematografia, con l'obiettivo di tenere aggiornato il rapporto tra gli associati e lo sviluppo industriale della cinematografia. Se ne dà notizia nel secondo numero della rivista:

Non meno interessante è stato il programma annunciato per il futuro. Particolare attenzione è stata rivolta alla necessità, di creare un fronte di alleanza con le altre Associazioni di categoria. Il comm. Broggi ha quindi proposto di aderire alla Unac alla quale già hanno aderito la maggior parte dei tecnici della produzione cinematografica italiana. L'Assemblea con votazione unanime ha approvato l'adesione dell'Adc all'Unac incaricando il Presidente di rendere operante la decisione.

Come vedremo, tra Unac e Adc vi è un rapporto tanto strategico quanto tattico, promosso attraverso le pagine di *Cineproduzione Italiana*, che si configura a tutti gli effetti come spazio ufficiale e pubblico di intermediazione culturale attraverso cui disciplinare il fragile rapporto tra lavoro tecnico e organizzazione produttiva.

## Valentino Brosio e la nascita di un progetto editoriale

La nascita dell'Adc e dell'albo professionale dei direttori di cineproduzione avviene il 12 maggio del 1951 e si accompagna con la pubblicazione del manuale di Libero Solaroli (1951), pensato prevalentemente per divulgare l'importanza strategica del mestiere. Così come Solaroli in modo assertivo afferma sulle pagine del volume: «non ci sono più maniere di fare un film ma una sola: quella razionale», il progetto dell'associazione, nella medesima direzione, intende combattere l'approssimazione e l'improvvisazione di un ruolo che, invece, va riconosciuto in quanto primo garante dell'organizzazione del lavoro di un film.

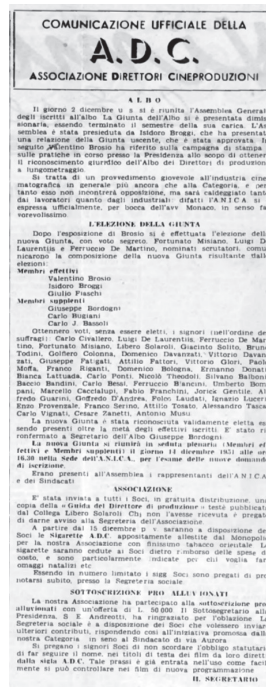
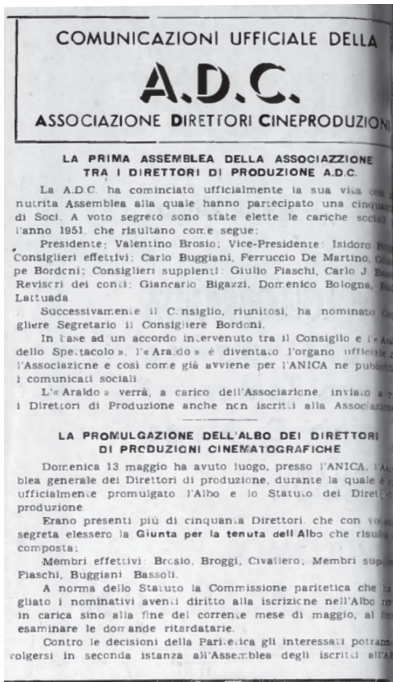
Prima di avviare il progetto di *Cineproduzione Italiana*, l'associazione si serve, preparando il terreno per un intervento specialistico, di altre riviste con diffusione capillare come l'*Araldo dello Spettacolo*, quotidiano nato nel 1946 e diretto da Ugo Ugoletti, distribuito presso gli esercenti italiani con il proposito sollecitare la collaborazione tra le categorie dell'industria.

La firma con cui avviene la presa di parola pubblica è quella di Valentino Brosio che, nell'aprile del 1950, l'*Araldo* ospita in prima pagina, dando spazio a una riflessione sull'incremento dei costi di produzione in relazione alla nuova legge sulla cinematografia. Intervento strategico e preparatorio per la nascente

Adc, promossa l'anno successivo con il titolo altisonante e sempre in apertura di numero: «importante passo per salvaguardare la serietà dell'industria cinematografica italiana». È Brosio il primo direttore dell'associazione, voce autorevole, già scrittore e giornalista, studioso d'arte e produttore che, tra la seconda metà degli anni '30 e la fine degli anni '50, concorse all'affermazione della Lux Film con il trasferimento a Roma della società fondata a Torino da Riccardo Gualino. L'articolo insiste sull'assenza di un sistema organizzativo forte in una fase di riassetto e di crisi, e sulla necessità di una professionalizzazione sulla falsariga del modello anglosassone:

Se pensiamo a quella che è la funzione del «producer» in America non possiamo che apprezzare lo sforzo dei nostri direttori di produzione per assumere tutte le responsabilità che loro competono: e sono responsabilità che investono tutto il processo produttivo poiché il problema cinematografico è essenzialmente se non unicamente un problema di organizzazione. Specie nel momento in cui le forze della cinematografia mondiale si orientano su nuove basi. (Brosio 1950)

Da intellettuale interno alle vicende produttive del cinema italiano, e nient'affatto estraneo alla vita politica (cugino di Manlio Brosio, ambasciatore italiano a Washington nel 1955 e futuro segretario della Nato), Brosio occuperà più avanti posizioni di natura più ufficiosa rispetto agli esiti dell'associazione, rimanendo però voce di primo piano nel progetto di *Cineproduzione*. Nel 1955, infatti, è Isidoro Broggi ad assumere il ruolo di presidente dell'Adc e, contestualmente, dell'Unac, nonché del progetto editoriale di proposta sindacale e corporativa di cui sulle pagine dell'*Araldo* si è preparato il terreno.



**Figg. 1-2.** *Araldo dello Spettacolo*, maggio 1951, dicembre 1951. Trafiletti in cui si dà notizia della nascente attività dell'Adc, dell'albo professionale e della giunta dell'associazione.

## «Associazioni e sindacati» secondo *Cineproduzione Italiana*

Dal punto di vista delle geometrie sindacali, dunque, se alla costituzione dell'Adc i soci erano una quarantina e ancora tutti aderenti alla Fils, salvo poche unità legate alla neonata Fuls, il progetto di *Cineproduzione* nasce sotto il segno opposto. Il secondo numero del maggio 1955 si apre, infatti, con l'*endorsement* dell'avvocato Giorgio Mastino del Rio, esponente di spicco della Democrazia Cristiana. È un articolo che segue l'incontro avvenuto al Teatro Adriano di Roma in cui si sono riuniti a congresso addetti ai lavori ed esponenti di spicco dell'industria cinematografica italiana, e in cui del Rio illustra gli obiettivi dell'Unac con chiara finalità elettorale.

La rivista, del resto, si propone immediatamente come opportunità di approfondimento dello spinoso problema del rapporto tra associazioni e sindacati, evidenziando la richiesta dell'Unac «di avere dei propri rappresentanti nelle Commissioni ministeriali, di riscuotere il 50% dei contributi sindacali (riferiti, naturalmente, soltanto agli iscritti all'Unac), di essere presente nella discussione e nelle trattative dei contratti di lavoro, nelle Commissioni di qualificazione, ecc.» (n. 3, giugno 1955).

L'articolo porta la firma del neopresidente Broggi ed esprime con toni fermi che è ormai l'associazionismo a farsi voce di rivendicazioni di orgoglio professionale e di difesa dell'intera categoria. Si tratta di un contributo affiancato da un altro intervento sull'insufficienza delle sigle confederali, scritto dell'ispettore di produzione Giorgio Riganti. La penna è meno autorevole ma serve senz'altro a rafforzare la posizione dell'associazione e del suo presidente e, soprattutto, a rendere esplicita la scissione sindacale in atto: «è tempo ormai di dimostrare sia da una parte (Fils) che dall'altra (Fuls) e dall'altra ancora (Fials) che il vero interesse è quello dei rappresentanti non quello dei rappresentati» (n. 3, giugno 1955).



Articolo di Isidoro Broggi, *Cineproduzione Italiana*, giugno 1955.

Fig. 3.

Il processo di parcellizzazione rispetto all'unità di cui la «grande famiglia» del cinema si era potuta vantare, attraversando piuttosto compattamente persino il fascismo, è ormai pienamente in atto; basti pensare che, a titolo di esempio, nel 1956 sarà solo la Fisap (Federazione Italiana Sindacati Attori Professionisti, legata alla Dc) a ottenere «un rappresentante degli attori professionisti» nella commissione centrale per la cinematografia. A metà degli anni '50 le piccole vittorie identitarie sul fronte del lavoro saranno dunque complici dell'indebolimento del fronte unitario.

Due numeri dopo già è presente l'accordo Unac – Fuls. È quindi affidata alla Cisl la completa difesa sindacale dei propri aderenti con particolare riguardo





Fig. 4. Articolo di Giorgio Riganti, *Cineproduzione Italiana*, giugno 1955.

all'azione contrattuale per la stipulazione dei patti di lavoro. La convenzione prevede inoltre una stretta e permanente mutua assistenza tra le parti sia sul piano sindacale che su quello organizzativo. Dal canto suo la Fuls si impegna a svolgere tutta l'azione necessaria per potenziare l'Unac, favorirla e sostenerla nel suo specifico compito di organismo di tutela giuridico-morale dei tecnici della cineproduzione. È sul versante giuridico che i direttori di produzione, a cui viene negata la qualifica di dirigenti d'azienda, si scontreranno con il sindacato nel 1957, tentando come associazione di perimetrare la figura professionale attraverso due proposte: la richiesta del diploma al Csc e la creazione del Sindacato Nazionale Direttori Cineproduzione, obiettivo che si concretizza su questa spinta:

è emerso che l'attuale frazionamento della categoria in parecchi sindacati similari e concorrenti fra di loro non giova a quella unicità di indirizzo e libertà d'azione che sono indispensabili per il conseguimento di una efficace tutela sindacale. In seguito a tale risultato ed in conformità alle norme statutarie il 28 febbraio 1957 si sono riuniti i componenti del Consiglio, i quali hanno eletto il comm. Isidoro Broggi alla carica di Presidente ed il dott. Valentino Brosio ed il dott. Domenico Bologna a quella di Vicepresidenti. (nn. 1-2 di gennaio-febbraio 1957)

Nel corso del decennio questo processo di parcellizzazione, instabile per altro, indebolirà molto il potere contrattuale unitario dei lavoratori. Le vertenze

single, sebbene alcune anche di successo, istituzionalizzeranno le divisioni interne tanto che anche il tessuto connettivo fatto dagli storici gruppi di lavoratori di estrazione operaia si sfilaccerà, separandosi sempre di più dai quadri intellettuali.



Nel foglio dedicato al «Notiziario dell'Unac», si informano i lettori dell'accordo di unità d'azione tra l'Unac e la Fuls; *Cineproduzione Italiana*, agosto 1955. **Fig. 5.**

### Costituzione del Sindacato Nazionale Direttori Cineproduzione

Alcuni giorni or sono, convocata dal Presidente dell'Associazione Direttori Cineproduzioni, Comm. Isidoro Broggi, ha avuto luogo una importante riunione degli appartenenti alla suddetta categoria. Scopo della riunione è stato, quello di costituire il « SINDACATO NAZIONALE litico ed autonomo.

Tale deliberazione è stata presa dopo una serena ed ampia discussione, dalla quale è emerso che l'attuale frazionamento della categoria in parecchi sindacati similari e concorrenti tra di loro non giova a quella unicità di indirizzo e libertà d'azione, che sono indispensabili per il conseguimento di una efficace tutela sindacale.

L'Assemblea ha eletto il Consiglio Direttivo nelle seguenti persone: comm. Isidoro Broggi, dr. Valentino Brosio, dr. Domenico Bologna, avv. Gigi Martello, dr. Franco Riganti, sig. Luigi Giacosi, dr. Bruno Tolusso, comm. Aldo Salerno; mente a costituire il Collegio dei Sindaci sono stati chiamati il sig. Carlo Vignati, il dr. Mario Silvestri, il dott. Giuseppe Bordogni, il sig. Folco Laudati, il sig. Carmine Bologna.

Per la carica di Segretario del Sindacato è stato eletto all'unanimità il dr. Franco Di Ciaula.

In seguito a tale risultato ed in conformità alle norme statutarie, il 28 febbraio si sono riuniti i componenti del Consiglio, i quali hanno eletto il comm. Isidoro Broggi alla carica di Presidente ed il dott. Valentino Brosio ed il dott. Domenico Bologna a quella di Vicepresidenti.

La sede del Sindacato è in Via Crescenzo, 69.

Il trafiletto in cui si dà notizia della Costituzione del Sindacato Nazionale Direttori Cineproduzione; *Cineproduzione Italiana*, marzo-aprile 1957. **Fig. 6.**

## Rivista «che frequenta il set»

All'interno di questa confusa espansione finalizzata a promuovere forme diffuse e popolari di sapere cinematografico, *Cineproduzione Italiana* – sebbene di minore successo editoriale rispetto ad altre riviste specializzate – esprime a pieno l'esigenza di un riconoscimento professionale. Il progetto promuove una trasformazione interna al comparto produttivo che, come spiega Giampiero Brunetta, ha come obiettivo l'abbandono del carattere improvvisato e precario del lavoro in favore di una fisionomia maggiormente idonea per un assetto industriale (Brunetta 1994, 10). Per far sì che questo avvenga, il ruolo e l'organizzazione del lavoro devono iniziare a essere diffusi e promossi.

A partire dal quadro storico di cui si è riferito, si comprenderà come la nascita di tale rivista sia espressione di quel processo di moralizzazione verso i lavoratori dell'intero settore produttivo, che si riscontra ad esempio nella detta creazione e successiva pubblicazione dell'albo professionale corredato dagli indirizzari. Il direttore di produzione, che in modo particolare viene proposto quale collante del processo industriale, viene dunque legittimato, disciplinato e istituzionalizzato da una testata che, a ben vedere, rientra tra quella «stampa che frequenta il set e racconta il cinema che si va facendo, in un certo senso [...], riviste che frequentano e raccontano i metodi e le vicende della produzione» (Muscio 1988, 43). Le parole di Giuliana Muscio, nel contesto tratteggiato all'interno del volume *Dietro lo schermo* a cura di Vito Zagarrìo, sembrano un velo perfettamente adagiato sin dal primo numero di *Cineproduzione Italiana*, per volere della redazione nominata da Isidoro Broggi, eletto presidente dell'associazione cineproduttori nel primo trimestre del 1955, in concomitanza dell'avvio della pubblicazione del mensile.

Uno strumento che pagina dopo pagina si fa dispositivo di rappresentazione «dall'interno» e spazio di autocelebrazione del mestiere: dalle mansioni svolte e non debitamente riconosciute, alla sincrasi di questo in un sistema fatto, per lo più, di volti noti. Tentiamo, dunque, di restituire gli elementi ricorrenti emersi dallo spoglio della testata che più ci sembrano sintomatici di un progetto ideologico promosso dalla categoria.

## Un dispositivo di autocelebrazione

Nel numero di giugno 1955, compare un contributo di Brosio intitolato *De Sympathia*. Alla richiesta esplicitata dalla redazione di tratteggiare quella che è la figura del direttore di produzione, l'autore sceglie di rivolgersi al proprio lettore come fosse uno dei suoi studenti del corso di «organizzazione della produzione» al Centro Sperimentale di Cinematografia. Lascia i compiti e i doveri del profilo tecnico alla retorica, portando in superficie la vitalità del ruolo attorno a quello che l'autore definisce un «requisito essenziale che meriterebbe un capitolo a sè (Sic.)»: la simpatia.

Non cedano, i giovani direttori, alla stupida seduzione del *plaisir aristocratique de déplaire*. E nemmeno non pensino che coltivare le doti innate di simpatia voglia dire diventare adulatori, piaggiatori, servi del prossimo: vuole dire invece creare nel prossimo attrattiva ed amore per noi. (Brosio 1955)

E prosegue: «È questa corrente di calore umano quella che ci può illudere di non essere soli al mondo, che ci può far credere al miraggio di una solidarietà umana, di una mutua comprensione» (Brosio 1955). Qui Brosio mette in piedi un paragone con «taluni attori e talune attrici» che non risulta un caso isolato. Anzi, suggerisce che il progetto di riconoscimento della categoria guardi proprio alla rappresentazione dei divi e delle dive dell'epoca. Ad avvalorare la tesi, i numeri aprono con un ritratto nello stile di periodici popolari degli anni '50 che, nella maggior parte dei casi, mostra un corpo femminile in primo piano o sul set. L'uomo, sia questo Totò, Vittorio De Sica o Marcello Mastroianni, compare sporadicamente e relegato in secondo piano. Ogni ritratto non è accompagnato come consuetudine da una didascalia interessata a sottolineare le doti interpretative, bensì a segnalare il regista e la casa di produzione.



Copertina di *Cineproduzione Italiana* nel design usato nelle prime due annualità Fig. 7. (1955-1956).



Fig. 8. Copertina di *Cineproduzione Italiana*. *Rivista Mensile di Cinematografia* nel design usato nel 1958 e 1959.

Il recupero del design delle copertine dei rotocalchi puntellati dai volti e dai corpi di attori e attrici, non deve però ingannare sulla presa di posizione che anche la rivista in esame esprime in merito al dibattito sull'eccessivo potere contrattuale del settore divistico. In questo periodo, infatti, tanto le riviste specializzate quanto quelle di critica convergono in un'aperta discussione relativamente «al rinnovamento del panorama attoriale postneorealista e all'individuazione di politiche di riduzione dei costi di produzione come antidoto alla crisi» (Di Chiara e Noto 2019, 502)<sup>2</sup>.

Potremmo suggerire, quindi, che *Cineproduzione Italiana* pur servendosi tatticamente di un'iconografia potente, indicatore di un gusto estetico condiviso, non rinunci strategicamente a contribuire alla rete discorsiva portata avanti dalle altre testate<sup>3</sup>, sostenendo così il progetto di promozione di una nuova etica del lavoro.

<sup>2</sup> A riguardo, si segnala quale riferimento altresì la puntuale indagine di Barbara Corsi (2001).

<sup>3</sup> Si fa riferimento in particolare a due articoli tra altri: *Aria nuova al Centro Sperimentale* firmato da Vittorio Calvino (1955) e *Inchiesta sugli attori e sulle attrici italiane* di Franco Cimmino (1955).

La copertina è, dunque, una «soglia» pubblicitaria che inevitabilmente seduce il lettore: difatti l'inserito fotografico pare abbia proprio l'intento di aprire le porte alla conoscenza del lavoro del comparto produttivo. Questa non si muove certo in autonomia: sfogliando il fascicolo si ritrovano informazioni sulla lavorazione dei film, sui sistemi di ripresa e sul ruolo delle maestranze. Appuntamento fisso è anche la scheda dal titolo «Quadro della produzione italiana» e, dal 1957, «La produzione italiana. Film italiani in preparazione/lavorazione», il cui fine ultimo è la restituzione del quadro nazionale dei lavoratori della produzione. Teniamo a precisare che la struttura riporta in prima istanza il titolo, la casa di produzione e il direttore di produzione; solo successivamente regia, operatore e interpreti.

Si segnala, inoltre, che il piano editoriale prevede per ogni numero che la quarta di copertina e le ultime pagine siano dedicate a grafiche pubblicitarie relative all'annuncio di film in uscita che, in linea con lo scopo corporativo, promuove i nomi delle maestranze del comparto tecnico. È in questi anni che Adc porta avanti la causa di accreditarsi tra i titoli di testa o di coda dei film, segnalando l'appartenenza dei direttori di produzione all'associazione e, di conseguenza, l'associazione come collante organizzativo dell'intera filiera produttiva.

Un secondo aspetto che la testata prende in prestito dalla strategia di promozione dello *star system* è la narrazione di vicende private. Un esempio eclatante, sebbene non longevo (solo cinque numeri), è la nascita della rubrica «Profili», spazio a carattere biografico e riservato agli iscritti all'Associazione. Tale scelta suggerisce il tentativo di far emergere dall'anonimato queste figure tanto come rappresentanti di una sfera professionale, quanto come personalità dell'universo cinematografico in senso più lato.

Il «profilo» si compone di molteplici elementi. Il primo, volto a rapire l'attenzione del lettore, è la fotografia del soggetto, azione in linea con l'intento di fornire un volto alla categoria. Un secondo elemento è la sua biografia che esplicita la formazione e le collaborazioni professionali del Direttore di produzione: ricorrono ad esempio le impressioni del Presidente dell'associazione come una garanzia. Nel profilo dedicato ad Alfredo De Laurentiis si legge: «Sin dall'inizio fu Isidoro Broggi a chiamarlo al suo fianco. Gli piacque subito la giovanile dinamicità del nuovo elemento, il suo entusiasmo, la serietà con cui si muoveva». A seguire sono riportati i film più importanti a cui ha lavorato, quelli in lavorazione e una breve dichiarazione dello stesso a chiudere il contributo.

Accanto a tale prassi, si avvia un'ulteriore vetrina di promozione con la pubblicazione dell'elenco dei Direttori di Produzioni Cinematografiche autorizzati, iscritti all'albo Adc, dove oltre al nome (pratica già in uso nell'*Araldo dello Spettacolo* in cui se ne annoverano all'incirca una quarantina) troviamo il recapito telefonico e l'indirizzo (a volte corrispondente al domicilio). Si segnala che, altre volte, l'inserito appare nel foglio dedicato al «Notiziario Unac» a cui Adc aderisce e di cui Isidoro Broggi stesso è presidente: da 91 registrati nel maggio 1955, sono 122 i nomi che compaiono nell'elenco dei direttori di produzione di dicembre



## La cooperazione per una disciplinizzazione del mestiere

La testata è, come si diceva, espressione di uno sguardo condiviso e di una voce collettiva. Lo spoglio fa emergere come la costruzione di questa rete sociale sia imperniata su due punti tra loro concatenati.

Il primo fornisce una fotografia di quel difficile dialogo tra i sindacati preposti e le associazioni di categoria di cui si è detto in apertura: una mancata concretezza dei primi che porterà i secondi a un'ampia insoddisfazione nei confronti del loro status. Per un tale dibattito, *Cineproduzione Italiana* diviene strumento di denuncia che va, contributo dopo contributo, numero dopo numero, a restituire la prismatica situazione del lavoratore «di» cinema.

Una lettera di Isidoro Broggi nel secondo numero del 1955 e una ulteriore replica dal titolo «Associazioni e Sindacati» nel terzo, sono un primo approccio, per nulla timido, alla questione. Seguono interventi in forma di intervista, format dal titolo «La domanda del giorno» che ospita anche la voce dell'avvocato Eitel Monaco e dei produttori Goffredo Lombardo e Dino De Laurentiis sul futuro alla legislazione cinematografica. Non passano inosservati i titoli degli articoli firmati dagli associati Adc che, privati di una rappresentanza attiva, istituiscono anche un ufficio legale presso la sede dell'associazione (se ne dà notizia nel numero di maggio 1955, si presume sia nato dunque il mese precedente). L'iniziativa troverà spazio nella «RUBRICA *legale*» e in una serie di articoli che, nel loro insieme, restituiscono la situazione del lavoratore; Giorgio Riganti e Bruno Tolusso sono i più attivi nel puntellare la figura giuridica del direttore di produzione.

Il secondo aspetto è invece legato all'instabilità rispetto alla legislazione sulla cinematografia nel primo decennio della ripresa economica. Seguono altrettante modifiche agli accordi salariali e le conseguenti manifestazioni dei lavoratori dello spettacolo a dimostrazione dell'inefficienza dei sindacati di trovare un accordo che Broggi stesso definisce «decoroso».

In un articolo pubblicato nel secondo numero del 1955, Broggi punta il dito: «Il sindacato non ha retto al peso delle passioni e degli interessi dei politici. Ecco che i sindacati non hanno più la materia prima per parlare in nome delle categorie dei tecnici cinematografici» (Broggi 1955).

All'apertura del quarto anno di vita della rivista, qualcosa però cambia. La dichiarata delusione nei confronti di leggi assurde, interessi privati, aggravii fiscali, portano la redazione ad abbandonare il progetto e a divenire un burocratico bollettino di rendiconto della «cineproduzione italiana» attraverso rubriche informative e tecniche, proposta di consulenza legale (cura dell'avvocato Antonio Funari), trasformando la rivista in un'ancora di salvataggio per tutte le maestranze della produzione.

Il cambio di rotta si verifica però fallimentare per la testata: l'impegno della redazione nel sindacato, nell'associazione, nonché nella lavorazione sul set, porta il gruppo di compagni alla pubblicazione di soli due fascicoli nel 1959. Di 46 fogli



il primo, di cui solo 14 sono occupati da articoli di fondo, e 34 il secondo e ultimo. Tra le pagine dedicate alla pubblicità di film in lavorazione e un lungo e aggiornato indirizzario di fornitori raccomandati dall'Adc, fa capolino il breve ma incisivo intervento di Franco Di Ciaula, l'ultimo di una serie, sull'utopica creazione di un consorzio cinematografico europeo. Così si chiude il lavoro di *Cineproduzione Italiana*: una rivista non più da leggere, non più fucina di scontro nella coesione, ma un'agenda di nominativi e indirizzi sempre più corposa, probabilmente con la speranza che possa arrivare nelle mani di qualche produttore straniero.

## Conclusioni

Lo spoglio di questa rivista conferma una volta di più come nel «decennio più lungo del secolo breve» (Dagrada 2016) la cosiddetta stampa tecnico-industriale sia fonte preziosa per ricomprendere dall'interno delle comunità professionali le trasformazioni che hanno coinvolto l'organizzazione dell'industria cinematografica. Il caso di un progetto come *Cineproduzione Italiana*, *trade press* legata a una specifica realtà corporativa, ci permette di mettere a fuoco non solo come la rivista sia un prezioso spazio di transito informativo situato ma anche, e soprattutto, di ampliare la nostra conoscenza in merito all'infrastruttura ideologica attraverso cui tenta di negoziare le istanze dell'associazione, all'interno di una rete discorsiva più ampia.

Da un lato *Cineproduzione* restituisce, seppur parzialmente, il complesso quadro sindacale degli anni '50, suggerendo un approfondimento della pluralità delle istanze che la moltitudine di sigle associative mettono sul tavolo della contrattazione tra lavoratori, industria, rappresentanti governativi. Dall'altro, la testata emerge come paratesto attraverso cui poter desumere il sistema di valori in cui si inizia a identificare la comunità, basato sulla creazione di un gruppo omogeneo che possa avere maggiore potere di contrattazione e maggiore autorevolezza nel discorso pubblico. Lo sforzo di autonomia messo in piedi dai direttori di produzione in questa fase partecipa da un lato al nuovo orizzonte corporativo che esplose verso la metà del decennio e che sarà destinato a indebolire il rapporto tra lavoratori e rappresentanza, ma dall'altro a generare il profilo professionale di coloro che, nella lavorazione del film, saranno d'ora in avanti considerati come l'indispensabile *trait d'union* tra la parte artistica, la troupe tecnico-logistica di cui è direttamente responsabile, e gli aspetti finanziari e promozionali.

## Riferimenti bibliografici

Andreazza, Fabio. 2017. «Entrare in campo. La raccomandazione come forma di reclutamento negli anni '30». *Quaderni del CSCI* 13: 196-202.

- Angeli, Otello. 1979. «Strutture produttive, contratti, organizzazione sindacale». In *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, a cura di Assessorato alla Cultura del Comune di Toma, 49-65. Roma: Napoleone.
- Broggi, Isidoro. 1955. «Associazioni e Sindacati». *Cineproduzione italiana* 2: 4.
- Brosio, Valentino. 1950. «Un importante passo per salvaguardare la serietà dell'industria cinematografica italiana. L'albo dei direttori di produzione». *Araldo dello Spettacolo* 32(4): 4.
- Brosio, Valentino. 1955. «De Sympathia». *Cineproduzione italiana* 3: 4.
- Brunetta, Gian Piero. 1994. «Appunti per una storia dell'ANICA». *Cinema d'oggi* 18-19: 3-18.
- Brunetta, Gian Piero (a cura di). 1996. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- Caldwell, John Thornton. 2004. «Industrial Geography Lessons. Social Professional Rituals and the Borderlands of Production Culture». In *Media Space: Place, Scale and Culture in a Media Age*, a cura di Nick Couldry e Anna McCarthy, 163-88. London-New York: Routledge.
- Caldwell, John Thornton. 2008. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham-London: Duke University Press.
- Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Dagrada, Elena (a cura di). 2016. «Anni Cinquanta: Il decennio più lungo del secolo breve». *Cinema e Storia* 5: 1-238.
- Di Chiara, Francesco, e Paolo Noto. 2019. «I padroni del cinema. Il rapporto tra critica e produzione nella stampa cinematografica degli anni Cinquanta». In *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di Michele Guerra e Sara Martin, 535-536. Parma: Diabasis.
- Dotto, Simone. 2021. «“Il cinema si fa con le cifre”. Note e concetti chiave per una mappatura della stampa tecnico-industriale». *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes* 7: 97-11.
- Muscio, Giuliana. 1988. «Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra». In *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografica in Italia (Cinecittà 3)*, a cura di Vito Zaggarro, 105-115. Venezia: Marsilio.
- Noto, Paolo. 2019. «“Una necessità strettamente professionale”. Gli annuari come oggetto e fonte di studio del cinema italiano del dopoguerra». *Schermi* 5: 27-45.
- Solaroli, Libero. 1951. *Come si organizza un film. Guida del direttore di produzione*. Roma: Bianco e Nero.

