

Vittorio Spinazzola e *Cinema e pubblico* Un'eredità da raccogliere

Francesca Cantore e Andrea Minuz*

A oltre mezzo secolo dall'uscita di *Cinema e pubblico*, l'eredità di Vittorio Spinazzola negli studi sul cinema italiano attende ancora di essere raccolta e riletta nella sua interezza. Non è un caso che questa attesa si prolunghi: Spinazzola è stato uno studioso controcorrente, capace di anticipare domande che il dibattito critico italiano evitava, e che in parte stenta ancora a porre con la necessaria franchezza. Il suo lavoro sul cinema – concentrato soprattutto in quel volume del 1974 ma preparato da anni di critica militante – rappresenta uno degli snodi più fecondi e meno frequentati della riflessione italiana sullo spettacolo di massa di quegli anni. Ripercorrerlo oggi è un modo per misurare la distanza che ci separa da certi vizi antichi. Per capire quanta strada resti ancora da fare.

Studioso di letteratura prima che di cinema, Spinazzola è stato per decenni un punto di riferimento per intere generazioni di ricercatori di area milanese e non solo. La sua traiettoria intellettuale è quella di chi ha scelto di occuparsi dell'alto e del basso non per sdoganare nulla come si sarebbe detto anni dopo – non era quello il gioco – ma per ampliare e arricchire i confini della cultura nell'epoca della sua riproducibilità industriale. Una scelta cui Spinazzola ha tenuto fede con rigore e ironia (una cifra assai rara nel mondo accademico), ma anche con una prosa che non ha mai rinunciato alla chiarezza, pur affrontando i nodi più spinosi della sociologia della cultura.

Per capire *Cinema e pubblico* bisogna partire da qualche anno prima. Fin dai primi anni Sessanta, Spinazzola interviene con regolarità nel dibattito cinematografico, su riviste e quotidiani, con uno sguardo che già si distingue per la sua peculiare inclinazione: non il film come opera isolata, non il regista come genio solitario, ma il cinema come sistema industriale e sociale. Un sistema in cui il pubblico è un attore centrale, la cui presenza – numerica, sociologica, culturale – modifica il senso stesso di ciò che viene prodotto e distribuito.

* Francesca Cantore, Sapienza Università di Roma, francesca.cantore@uniroma1.it; Andrea Minuz, Sapienza Università di Roma, andrea.minuz@uniroma1.it.

È un approccio che deve qualcosa alla lezione gramsciana, alla sua attenzione per i meccanismi di produzione della cultura e delle forme popolari come terreno di negoziazione del senso. Ma deve anche qualcosa a una certa tradizione della critica militante italiana, che negli anni del miracolo economico si trova a fare i conti con un paese che cambia velocemente, che va al cinema in massa, che consuma generi, divi e storie secondo logiche che la critica 'di qualità' fatica a decifrare – e spesso si rifiuta persino di guardare. In questo scenario, la voce di Spinazzola è già, prima del 1974, una voce dissonante. Non si lascia sedurre dall'auteurismo trionfante, dal culto del regista-artista-unico-demiurgo-del-film che negli anni Sessanta è il dogma della critica cinematografica europea. Non si rassegna neppure all'altra postura dominante: l'ideologia antindustriale di certa sinistra marxista, per cui il cinema popolare è per definizione alienazione, merce, oppio. Cerca invece una terza via, difficile e scomoda, che passa attraverso i dati, le cifre, i comportamenti reali di un pubblico altrettanto reale.

Pubblicato nel 1974 da Bompiani, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965* è il primo studio davvero pionieristico sul rapporto tra produzione e consumo nel ventennio d'oro del cinema italiano. Un libro che avanzava proposte metodologiche che il mondo accademico avrebbe poi impiegato decenni ad assorbire.

La novità più visibile era anche la più elementare: i dati di incasso. Spinazzola introduceva un approccio descrittivo fondato sul dato concreto della performance commerciale dei film, sulle cifre di botteghino che registravano, film per film, il grado di adesione del pubblico. Lo faceva con la necessaria cautela: quei dati erano, come lui stesso riconosceva, «dubitosi» e «parziali»¹, soggetti a manipolazioni e approssimazioni. Ma erano pur sempre qualcosa. Erano un modo per ancorare il discorso critico a una realtà misurabile, per sottrarlo al dominio esclusivo del giudizio estetico e del gusto personale del critico. Un salto di qualità metodologico che, per la critica cinematografica del tempo, aveva il sapore di una piccola rivoluzione. Tuttavia, la vera novità di *Cinema e pubblico* non era nei numeri in sé. Era nel modo in cui quei numeri venivano interpretati, nel quadro teorico entro cui venivano inseriti. Spinazzola rifiutava con decisione l'idea del pubblico

¹ V. SPINAZZOLA, *Cinema e Pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 349.

come massa passiva, manipolabile, amorfa – plasmata a piacere dai ‘meccanismi mercificanti dell’industria culturale’. Era una presa di posizione esplicita contro la vulgata francofortese, allora assai in voga nella cultura di sinistra italiana: quell’idea, derivata da Adorno e Horkheimer, per cui l’industria culturale produce inevitabilmente standardizzazione, conformismo, falsa coscienza, e il pubblico di massa non è altro che la vittima compiacente di questo processo. Contro questa visione, Spinazzola sosteneva che il pubblico fosse invece un soggetto attivo, in continua trasformazione, capace di orientare con le proprie scelte l’offerta cinematografica. Un soggetto certamente condizionato – dalle logiche dell’industria, della distribuzione, della pubblicità, tutte reali e meritevoli di analisi – eppure capace di reagire, selezionare, scegliere, costruire le proprie preferenze secondo dinamiche irriducibili alla semplice manipolazione dall’alto. Riconoscere questa complessità era tutt’altro che ingenuità o compiacenza verso l’industria: era, al contrario, l’unico punto di partenza per un’analisi davvero libera da dogmatismi.

È su questo terreno che le analisi concrete di Spinazzola mostrano la loro forza. Prendiamo il caso del neorealismo: nella vulgata critica dell’epoca, il movimento neorealista era il momento aureo del cinema italiano, il punto di massima coincidenza tra impegno artistico e impegno civile, la stagione in cui il cinema aveva saputo guardare in faccia la realtà del paese e così via. Una narrativa potente, condivisa, sostanzialmente intoccabile. Spinazzola non la smontava, ma quantomeno la complicava. Metteva sul tavolo i dati di incasso – spesso deludenti per i film neorealisti – e si chiedeva cosa significasse quella distanza tra il giudizio della critica e la risposta del pubblico. Perché anche il fallimento commerciale di un prodotto consacrato richiede spiegazione, esige analisi, dice qualcosa di essenziale sulla realtà di un sistema culturale – su ciò che il pubblico cercava, su ciò che rifiutava, e sul divario tra le aspettative della cultura ufficiale e i comportamenti reali degli spettatori. Ignorare questo scarto, o liquidarlo come prova dell’ignoranza delle masse, significava rinunciare a capire.

Analogamente la riflessione sui generi. In un contesto critico che tendeva a ignorare o disprezzare il cinema di genere – il melodramma, il peplum, il film comico – Spinazzola vedeva invece oggetti culturali degni di analisi, portatori di senso, capaci di rispondere a bisogni reali di un pubblico reale. Coniava a questo proposito la categoria dei «generi di profondità»: quei generi popolari che, pur muovendosi all’interno di convenzioni codificate, toccavano corde emotive e istanze culturali profonde, e proprio per questo ottenevano consensi di massa, lavorando

soprattutto nei circuiti delle sale di seconda o terza visione. E poi c'era la nozione, forse la più originale e stimolante, di «superspettacolo d'autore». Elaborata a partire da film-evento come *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) o *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), la categoria cercava di descrivere quei casi in cui un'opera di indubbio valore artistico riusciva al tempo stesso a intercettare il gusto di un pubblico larghissimo, a diventare un fenomeno di consumo di massa senza perdere la propria densità culturale. Il superspettacolo d'autore era, in questo senso, un oggetto ibrido e prezioso: dimostrava che la dialettica tra arte e industria non era necessariamente conflittuale, che le due logiche potevano – in certi momenti storici, in certe condizioni produttive – convergere in forme sorprendenti. Era anche, implicitamente, una critica all'idea che arte e industria parlassero per definizione a pubblici diversi. Pensiamo, ad esempio, a quanto questa formula si adatti ancora oggi ai film di Christopher Nolan o Steven Spielberg.

Non sarebbe corretto però presentare Spinazzola come una voce del tutto solitaria. Alessandro Ferraù, critico e studioso oggi quasi dimenticato, aveva aperto una pista simile, cercando di ancorare la riflessione sul cinema a dati concreti sulla produzione e la distribuzione. Ma quella pista era rimasta isolata – senza seguaci, senza scuola. Il dibattito critico italiano continuava a muoversi lungo i binari dell'estetica e soprattutto dell'ideologia, con la critica come esercizio di gusto e di posizionamento del prodotto cinematografico nello scacchiere delle idee. Spinazzola riprendeva la pista di Ferraù, la approfondiva e la sistematizzava. Lo faceva con un'autorevolezza che nasceva anche dalla sua posizione di studioso di letteratura: non era un *outsider* che veniva a disturbare il campo del cinema con categorie estranee, ma un intellettuale che portava nel cinema strumenti e domande già sperimentate in un altro campo, con risultati già verificabili. Il confronto con la letteratura – le sue logiche di produzione e consumo, le sue gerarchie di valore, le sue tensioni tra mercato e autonomia – è sempre presente, esplicito o implicito, nel lavoro di Spinazzola sul cinema. D'altronde il discorso sviluppato in *Cinema e pubblico* non restò confinato al cinema. Negli anni successivi, Spinazzola lo estende alla letteratura, occupandosi con la stessa attenzione analitica dei best-seller italiani, della grande narrativa d'intrattenimento, di quei libri che vendono centinaia di migliaia di copie e che la critica letteraria tende a ignorare o a trattare con malcelato fastidio. È il caso di *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, saggio in cui tornava su un tema che gli era caro fin dai tempi del lavoro sul cinema: il rapporto tra successo di pubblico e qualità, tra consenso

di massa e valore culturale. E formulava, con la consueta chiarezza, una posizione che vale la pena citare per esteso: «Bisogna invece convincersi che quando un testo suscita l'interesse di una gran parte dell'opinione pubblica, per ciò stesso richiede, esige attenzione da parte degli specialisti della lettura. A loro spetta di analizzarlo pazientemente, senza snobismi e senza spocchia, ma prendendolo sul serio, per spiegare quali sono i motivi che ne hanno determinato la fortuna. Cosa che non è mai facile come sembra»². Nessuna concessione al populismo, dunque. Nessuna celebrazione acritica del gusto di massa. Ma un'indicazione metodologica precisa: lo studioso ha il dovere di prendere sul serio ciò che piace a molte persone, non per apprezzarlo necessariamente, ma per capirlo. Perché se un libro – o un film – raggiunge milioni di persone, quella ragione c'è, ed è analizzabile, ed è culturalmente significativa.

Quanto di questa lezione è stata davvero raccolta dalla ricerca italiana? La risposta, a essere onesti, è: non abbastanza. Negli ultimi decenni, gli studi sul cinema italiano hanno fatto passi avanti notevoli: c'è stata più attenzione alla storia industriale, alla distribuzione, al rapporto con il pubblico; sono arrivati strumenti teorici nuovi, influenze dei *Cultural Studies* anglosassoni, aperture verso la storia del consumo, insomma si è diffusa l'idea di misurarsi con la concretezza del prodotto cinematografico e della rete in cui prende forma. Qualcosa di quello che Spinazzola aveva anticipato è diventato patrimonio condiviso, almeno nei contesti di ricerca più aperti. Ma resistono anche vecchie abitudini. Non è difficile trovare, nel dibattito critico come in quello accademico, un'opposizione tra arte e intrattenimento trattata ancora in chiave dogmatica, come una questione etico-valoriale, come se scegliere di occuparsi di cinema popolare richiedesse una qualche giustificazione morale, una dimostrazione preventiva di serietà. È ancora presente – più sotterranea che esibita, ma presente – l'idea che il successo di pubblico sia, se non una colpa, quantomeno un motivo di sospetto: che un film davvero importante non possa piacere a troppa gente, o che se piace a troppa gente qualcosa non torni.

Spinazzola avrebbe avuto parole nette su questo atteggiamento. Le ha avute, del resto, per tutta la vita, con una coerenza ammirevole. Ricordava che quel pregiudizio – l'idea che se un film «è piaciuto a molte, troppe persone, ciò vuole dire che è sicuramente un prodotto mediocre, conformista, e come tale

² ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 184.

non merita di essere preso in considerazione [...] dai critici»³ – non era un’opinione estetica. Era una forma di snobismo travestita da rigore, un meccanismo di esclusione che diceva più sulla sociologia della critica che sulla natura dei film.

I contributi raccolti in questo numero riflettono la pluralità di prospettive con cui il lascito di Spinazzola può essere affrontato oggi, e testimoniano al tempo stesso quanto tale lascito sia ancora capace di generare nuovi interrogativi. Il quadro che emerge è anche quello di uno spaccato di quella cultura italiana che in quegli anni turbolenti accetta di mettersi in discussione per misurarsi con le sfide di una cultura di massa in continua trasformazione. Muovendo dal profilo biografico e intellettuale dello studioso, Gianni Turchetta indaga la categoria di narrativa come ‘antidoto’ alla fatica del vivere, mostrando come Spinazzola abbia rivendicato con coerenza la piena legittimità del piacere estetico e del divertimento contro ogni estetica intellettualistica. Turchetta delinea il ritratto di un Maestro schivo e ironico, attivo nel Comitato centrale del PCI e pioniere nel campo del fumetto come fondatore di «Linus»: una figura la cui complessità civile e culturale eccede i confini della pura critica.

Alberto Pezzotta ricostruisce una tappa decisiva della formazione cinematografica di Spinazzola, esaminando l’esperienza dei quaderni di *Film* (1961-1964) come momento di progressivo affrancamento dai dogmi di «Cinema Nuovo» e di messa a punto di uno sguardo laico e non prescrittivo sul cinema popolare. Il saggio inquadra questa evoluzione nel contesto più ampio della formazione accademica dello studioso, ricordando il magistero di Mario Fubini e il suo esordio come giovane intellettuale nel dibattito sulla destalinizzazione. Sulla questione del metodo insiste anche Mauro Giori, che inquadra Spinazzola come un precursore italiano dei *Cultural Studies*: la sua matrice gramsciana lo avrebbe spinto a indagare le dinamiche della ‘democrazia cinematografica’, ponendo il pubblico al centro della riflessione già dagli anni Cinquanta, con un anticipo significativo rispetto ai metodi poi istituzionalizzati nel contesto anglosassone.

L’influenza concreta di questo approccio sulla storia della critica cinematografica italiana è al centro del saggio di Matteo Macaluso, che ne ricostruisce il ruolo nella rivalutazione critica di Raffaello Matarazzo: un caso emblematico di come l’approccio culturalista spinazzoliano abbia anticipato le trasformazioni del

³ *Ibid.*

gusto della cinefilia degli anni Settanta, rendendo 'credibile' una cinematografia popolare a lungo liquidata come impura. La prospettiva si allarga con Luana Fedele, che rilegge la categoria di superspettacolo d'autore attraverso gli strumenti delle *Digital Humanities*, testando l'attualità del metodo spinazzoliano mediante analisi geospaziali e testuali della promozione, della circolazione e della ricezione de *La dolce vita*. Su un terreno complementare si muove Cosimo Tassinari che approfondisce le dinamiche produttive dei «supercolossi» nate dopo la crisi del 1956, analizzando i complessi meccanismi di finanziamento e i rapporti con le major americane: una ricerca che conferma e amplia l'analisi economica e industriale originariamente proposta da Spinazzola, basata su un preciso calcolo di pesi e contrappesi tra interessi diversi.

I contributi successivi si concentrano su figure, generi e fenomeni specifici attraversati dalla riflessione spinazzoliana. Gianni Crippa interpreta la figura e la recitazione di Alberto Sordi come l'«inconscio politico» della storia repubblicana, collegando la sua maschera divistica ai processi di identificazione collettiva degli italiani e soffermandosi su quella recitazione 'a freddo' che Spinazzola aveva acutamente descritto come un meccanismo di estraniamento capace di svelare verità sociali profonde. Elena Dagrada analizza il ruolo centrale di Roberto Rossellini nel pensiero di Spinazzola, individuando in *Europa '51* (1952) l'emblema della fine della concordia tra cinema e società, e arricchendo il saggio con ricordi personali dello studioso all'Università Statale di Milano, dove la sua ironia verso il gergo burocratico della riforma universitaria era diventata leggendaria. Francesco D'Asero si occupa, invece, della fenomenologia del neorealismo rosa, descritto da Spinazzola come un fondamentale terreno di mediazione trasversale capace di avviare l'unificazione del pubblico nazionale: uno studio che mette in luce il metodo spinazzoliano fondato sulla rubrica *Termometro degli incassi*, capace di coniugare dati empirici e riflessione storico-culturale con una precisione che anticipa strumenti oggi di largo utilizzo. Chiude il volume il contributo di Giacomo Manzoli che mette a confronto il concetto di 'popolo' in Spinazzola con le riflessioni espresse da Asor Rosa in *Scrittori e popolo*, evidenziando l'originalità del primo nel superare i pregiudizi verso la cultura di massa e la sua capacità di riconoscere l'intelligenza dei prodotti 'bassi', rispettando il pubblico come un'entità non omogenea e non passiva.

Rileggere *Cinema e pubblico* oggi – e più in generale ripercorrere il lavoro di Spinazzola sul cinema e sulla letteratura – è un'operazione che vale la pena fare senza nostalgia e senza agiografia. Non si tratta di un classico intoccabile: alcune

analisi mostrano i segni del tempo, alcune categorie andrebbero riarticolate alla luce di strumenti teorici più raffinati, il corpus di dati su cui lavorava era inevitabilmente lacunoso. Ma la domanda di fondo – come si studia un prodotto culturale senza ridurlo né all’adorazione dogmatica né a pura sociologia o pretesto per dire ‘altro’? – è una domanda che resta ancora aperta. E la risposta che Spinazzola ha elaborato nel corso di un’intera carriera – combinare rigore empirico e sensibilità culturale, guardare ai dati senza feticizzarli, prendere sul serio il pubblico senza idealizzarlo, rifiutare le gerarchie di valore preconconcette senza per questo rinunciare al giudizio critico – è una risposta che meriterebbe più spazio di quello che le è stato finora riservato. Raccogliere questa eredità non significa adottarla in blocco: significa misurarsi con essa, discuterla, aggiornarla. Il che è, in fondo, il modo migliore per onorare il lavoro di uno studioso che non ha mai amato le posizioni acquisite né le certezze di comodo.