

Alcune questioni di democrazia cinematografica. Vittorio Spinazzola e i primi studi culturali

Mauro Giori*

ABSTRACT

Vittorio Spinazzola è spesso presentato come una sorta di precoce rappresentante italiano dei cultural studies, sulla base di ciò che essi sono diventati oggi, con inevitabili distorsioni. Riconsiderando il contributo di Spinazzola in «Cinema Nuovo», questo saggio rafforza il legame con i primi *cultural studies*, così come erano intesi dai loro fondatori e sulla base di comuni radici comuniste, al fine di mettere in luce l'originalità di Spinazzola sullo sfondo della cultura cinematografica e politica del suo tempo.

Parole-chiave. Vittorio Spinazzola; Pubblico; Cinema italiano; Partito comunista italiano; «Cinema Nuovo»

Vittorio Spinazzola is often framed as a sort of Italian precocious representative of cultural studies, on the basis of what they have become nowadays, with inevitable distortions. Reconsidering Spinazzola's contribution to «Cinema Nuovo», this essay tightens up the relationship with early *cultural studies*, as intended by their founders and on the basis of common communist roots, in order to point out Spinazzola's originality on the background of the cinematic and political culture of his years.

Keywords. Vittorio Spinazzola; Audience; Italian cinema; Italian Communist Party; «Cinema Nuovo»

* Mauro Giori, Università degli Studi di Milano, mauro.giori@unimi.it.

Quando prese a collaborare a «Cinema Nuovo», nel 1955, Vittorio Spinazzola aveva solo venticinque anni (tanto che di lì a poco si sarebbe dedicato alla critica cinematografica anche su «Nuova generazione», rivista dei giovani comunisti). Se si considera la centralità assunta nel progetto culturale del PCI dal cinema neo-realista, oggetto in quegli anni di un consistente accanimento terapeutico cui la rivista di Guido Aristarco ambiva a contribuire, si trattava di una posizione potenzialmente strategica per un giovane di belle speranze. Tuttavia, Spinazzola la interpretò in modo troppo personale. Crescendo tra fumetti e letture scolastiche, aveva maturato un attrito tra il piacere furtivo della lettura inconfessabile e il dovere dei classici che lo avrebbe accompagnato a lungo, finanche all'università, dove non incontrò solo Mario Fubini, come ricorda in un raro testo autobiografico: «Il mio maggior maestro negli anni universitari è stato Gramsci. Da lui mi è venuto il principio cardine che i gusti e le preferenze della gente comune vanno esaminati con serietà»¹. Non gli sarà semplice conciliare la spontanea inclinazione al dilettevole con la formazione accademica, per tacere di un sentito dovere ideologico. Il problema si ripresenterà nell'attività critica («Mi pareva di aver trovato un discreto equilibrio: impegno militante in campo filmico, ricerche dotte in ambito letterario»), nel gusto personale («mi trovai a vedere una quantità di filmetti e filmacci di serie B, C o D») e nell'impostazione del metodo («Non ho mai avuto voglia di diventare un mero specialista di sottocultura. Ma ho fatto del mio meglio per adeguarmi a un'idea di cultura artistica onnicomprensiva»)².

La rivendicazione del «diritto di cittadinanza nelle giornate di ogni essere umano» del divertimento³ e il riconoscimento del dovere di prendere in carico i gusti della 'base' non erano certamente le premesse più adeguate a compiacere le vestali di quel poderoso sforzo organizzativo della cultura che Togliatti aveva messo in opera sin dall'immediato dopoguerra. Uno sforzo che si era tradotto in un ben «strano sodalizio culturale»⁴, frammentato e litigioso, perennemente in bilico tra ortodossia ed esigenze di sviluppo individuale a rischio di eresia. A molti capitò pertanto di essere richiamati all'ordine. Capito anche a Spinazzola, in oc-

¹ V. SPINAZZOLA, *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995, p. 14.

² *Ivi*, pp. 13-15.

³ ID., *Significato e problemi del film storico-mitologico*, in «Cinema Nuovo», luglio-agosto 1965, p. 276.

⁴ N. AJELLO, *Intellettuali e PCI 1944/1958*, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 379.

casione di un convegno della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema che si tenne a Orvieto nel 1965:

Sul piano metodologico e critico, la differenziazione fra gli interventi di Guido Aristarco e Mino Argentieri da una parte, e di Vittorio Spinazzola dall'altra, si è rivelata piuttosto sensibile. Mentre Aristarco e Argentieri puntavano sulla necessità inderogabile di far maturare una nuova capacità di giudizio critico nel pubblico [...] (non a caso Marx sosteneva che si può comprendere l'arte se si è educati all'arte), non trascurando cioè assolutamente i problemi estetici del linguaggio, Spinazzola (ricalcando alcune posizioni alla Umberto Eco), tentava di trarre dei valori positivi, risarcendo il puro 'spettacolo' cinematografico, da film dello stampo di *007 Operazione Goldfinger*, che l'oratore considera 'popolari'. Questo contrasto di giudizio, come è facile capire, va al di là di una semplice questione di gusto, per investire profondamente la stessa funzione della critica cinematografica, che versa oggi in una grave crisi ideale, ed è spesso inconsapevolmente al servizio della politica culturale, consolatoria ed edificante, del neo capitalismo⁵.

Spinazzola rispose con ironia, dalle pagine di «Cinema Nuovo», a questa 'lavata di capo' de «l'Unità», firmata da uno dei suoi critici cinematografici:

Certo, ogni invito a prendere atto della realtà rischia sempre di apparire dettato da una disposizione a subirla passivamente. A me, per esempio, l'intervento nel dibattito di Orvieto è valso una bella lavata di capo da parte del nostro maggior quotidiano di sinistra, che mi ha fieramente bollato come un povero inconsapevole servo sciocco dell'industria culturale⁶.

⁵ R. ALEMANNO, *Un nuovo rapporto fra cinema e pubblico*, in «l'Unità», 27 aprile 1965. Alemanno ribadirà la sua valutazione l'anno seguente: «non solo le frenesie della critica militante, ma l'atteggiamento serio di molti intellettuali (gli stessi che prestano positiva e amorosa attenzione al fenomeno 'fumettistico' dei *Satanik* o dei *Linus*) sono visti con piena soddisfazione dai manovratori di mass media, incoraggiati nel loro mestiere quotidiano di manipolatori della cultura e della coscienza popolare». ID., *Le spie che vengono dalla guerra fredda*, in «l'Unità», 4 maggio 1966.

⁶ V. SPINAZZOLA, *Successo di pubblico e critica inadeguata*, in «Cinema Nuovo», novembre-dicembre 1965, p. 421.

Rispose all'accusa più rilevante, quella ideologica, cioè di essere un critico comunista al servizio del neocapitalismo, e a quella più offensiva, racchiusa in quell'«inconsapevolmente» che non voleva attenuare bensì aggravare la colpa, aggiungendovi una presunta ingenuità.

Sono accuse che la cultura di sinistra ha spesso rivolto (e rivolge ancora, oggi non sempre a torto) anche agli studi culturali e proveremo a usarle per fare qualche riflessione sul posizionamento di Spinazzola rispetto a tali studi, cui viene sovente messo in relazione come una sorta di affiliato *in pectore*. È infatti un modo problematico e talora tendenzioso di inquadrarlo, che implica un potenziale rimasto inespresso, uno scarto rispetto a percorsi più strutturati e sofisticati nel loro respiro internazionale; nel loro superamento della valutazione in favore di un repertorio privo di inibizioni e di un metodo che prescinde dal giudizio estetico; nella loro politicizzazione adattata alle categorie identitarie che hanno rimpiazzato le grandi narrazioni ideologico-illuministiche (comunismo incluso). Sono letture anacronistiche che ragionano alla luce di ciò che gli studi culturali sono (o si pensa che siano) oggi.

Proveremo invece a ribaltare la prospettiva e a riflettere sul problema in chiave storica, confrontando il percorso di Spinazzola non con gli studi culturali odierni bensì con quelli delle origini, così come si istituzionalizzarono nel Centro per gli Studi Culturali sulla Contemporaneità di Birmingham (CCCS), fondato nel 1964 da William Hoggart e diretto prima da Stuart Hall e poi da Richard Johnson. Sarà così possibile mettere a fuoco l'originalità e l'autonomia del percorso di Spinazzola, ma anche un contesto utile a spiegare le non poche convergenze, tutt'altro che casuali. La comune matrice ideologica, in particolare, ci consentirà di imbastire un confronto tenendo la cultura comunista nel mezzo. Per farlo, useremo le altre due accuse de «l'Unità», che Spinazzola lasciò cadere: la più subdola (la sua liquidazione come imitatore di Eco) e la più immotivata (il suo presunto disinteresse per la valutazione estetica).

Le molte vie per essere intellettuali organici

Il coinvolgimento di Eco invita a mettere ordine nella cronologia delle idee. È infatti indubbio che nel 1965 egli avesse ormai assunto una posizione centrale nel dibattito, dopo le controversie suscitate da *Opera aperta* (1962), la nascita del Gruppo 63 e l'uscita di *Diario minimo* (1963) e *Apocalittici e integrati* (1964), per tacere della polemica seguita all'intervento in difesa delle avanguardie apparso nel

1963 sulla rivista di Togliatti, «Rinascita», in cui aveva gioco facile a rinfacciare al PCI di aver fatto «proprie le forme dell'arte borghese ottocentesca, dall'architettura neoclassica al realismo fotografico», di non aver mai intrapreso «un'analisi antropologica positiva dell'uomo della società di massa» e di non aver mai discusso il problema della «cultura come privilegio di classe»⁷. Punti che i nascenti studi culturali potevano condividere, salvo non avere alcun interesse per l'avanguardia, difesa piuttosto dai cultori della 'grande teoria' con cui Hall si scontrerà nel decennio successivo.

L'affondo di Alemanno mostra che l'appello di Eco a confrontarsi con il panorama contemporaneo senza timori e ipocrisie, e aggiornando gli strumenti critici, non aveva sortito i risultati sperati, e certamente se qualcuno poteva sottoscriverne le considerazioni di fondo (a partire dalla convinzione che «la persuasione segreta» del PCI «è che l'ideale per il proletariato rigenerato sia una lettura di poeti ermetici»)⁸, quel qualcuno era Spinazzola. Tuttavia, questi era giunto a posizioni simili in modo del tutto indipendente, e anzi con un certo anticipo: aveva infatti iniziato a contribuire a «Cinema Nuovo» quando Eco stava solo muovendo i primi passi alla Rai, esperienza che ne avrebbe gradualmente reindirizzato gli interessi dalla filosofia medievale all'estetica contemporanea, all'industria culturale e alla comunicazione, passando per la semiotica barthesiana. Spinazzola aveva seguito tutt'altra via, quella dettata dall'accidentato percorso ideologico del marxismo attraverso il modello di Gramsci e i fatti del 1956.

Era la stessa via seguita dagli studi culturali, però anche in questo caso Spinazzola l'aveva interpretata e vissuta in modo differente, e per certi aspetti in modo più precoce e più maturo (lo si può senz'altro affermare per quanto riguarda il cinema). Si dovrebbe infatti anzitutto notare che quando Spinazzola aveva iniziato a occuparsi di cinema e di pubblico gli studi culturali non si erano ancora profilati all'orizzonte⁹. Un caso raro il suo, dunque, ma non certo il solo:

⁷ Cfr. U. ECO, *Per una indagine sulla situazione culturale*, in «Rinascita», 5 ottobre 1963, p. 25; ID., *Modelli descrittivi e interpretazione storica*, in «Rinascita», 12 ottobre 1963, p. 24. Sul caso cfr. C. CRAPIS, G. CRAPIS, *Umberto Eco e la politica culturale della sinistra*, La Nave di Teseo, Milano 2022.

⁸ ECO, *Per una indagine sulla situazione culturale*, cit., p. 25.

⁹ Nessuno dei tre libri cui si riconosce tradizionalmente un ruolo di anticipazione era ancora stato dato alle stampe: cfr. R. HOGGART, *The Uses of Literacy. Aspects of working-class life with special references to publications and entertainments*, Chatto and Windus, London 1957; R. WILLIAMS, *Culture and Society*,

che alla nascita del CCCS oltre quaranta studiosi facciano domanda per trasferirsi¹⁰ è un segno di come, a dispetto delle resistenze della cultura ufficiale (l'accademia da un lato, la cultura politica dall'altro), i tempi fossero maturi perché emergesse quel tipo di studi. In molti erano infatti ormai arrivati a concepire visioni parzialmente convergenti attraverso percorsi autonomi: in essi si potrebbero riconoscere antesignani, anticipatori o culturalisti *sui generis*, come nel caso di Robert Warshow e Leslie Fiedler negli Stati Uniti o appunto di Spinazzola ed Eco in Italia. Ospitando conferenze, seminari e pubblicazioni (fu il caso anche di Eco¹¹, ma non di Spinazzola), il CCCS avrebbe non a caso cercato un dialogo con chi condivideva la necessità di rinnovare il campo degli studi e i metodi, perseguendo un'apertura di argomenti e di incroci disciplinari per l'epoca rivoluzionario, in modo da superare le posizioni difensive, apocalittiche e pessimiste di una lunga tradizione che rimontava al secolo precedente ma che aveva nei francofortesi ancora un presidio autorevole.

Per capire megliointonie e divergenze basti confrontare le posizioni di Spinazzola su «Cinema Nuovo» con le riflessioni sul cinema che anticipano gli studi culturali, ovvero l'attività critica della «New Left Review» diretta da Hall e il primo libro 'protoculturalista' che prenda in considerazione il cinema, *The Popular Arts* (1964), firmato ancora da Hall insieme a Paddy Whannel.

A scrivere di cinema sulla «New Left Review» è un giovanissimo Peter Wollen, ispirato dalle posizioni dei «Cahiers du cinéma». Sotto pseudonimo, a partire dal 1963 pubblica prima una critica alla più conservatrice «Sight and Sound» e poi undici ritratti di registi coerenti ai dettami dell'autorialismo alla francese. Benché di fatto rimpiazzasse un'opposizione orizzontale (industria vs. autori) con una verticale (registi autori vs. registi non autori), l'apertura del pantheon alla filiera hollywoodiana propugnata dalla *politique des auteurs* all'epoca sembrava promettere nuovi approcci critici. In altre parole, era una strada possibile per

Chatto and Windus, London 1958; E.P. THOMPSON, *The Making of the English Working Class*, Vintage Books, New York 1963.

¹⁰ Cfr. CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES, *First Report*, settembre 1964, p. 1. I report annuali del CCCS sono conservati presso l'archivio della University of Birmingham (UB/CCCS A).

¹¹ Cfr. U. ECO, *Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message*, in «Working Papers in Cultural Studies», n. 3, 1972.

perseguire un rinnovamento dei metodi della critica, cioè per dare una risposta a una delle esigenze sentite anche da Spinazzola e dagli studi culturali.

Una strada però problematica e ideologicamente divergente, e infatti Wollen non approderà agli studi culturali bensì alla semiotica, mentre in *The Popular Arts* Hall e Whannel significativamente si confrontano con «Sight & Sound» ma ignorano i «Cahiers du cinéma». Il fine di questo loro lavoro didattico non è ripensare il canone ma interrogarsi su come affrontare la cultura popolare di cui si alimentano i giovani, evitando i due approcci che impedirebbero di superare il «divorzio tra arte e vita», cioè quello «difensivo» (della tradizione ovviamente) e quello «opportunista» (per cui l'arte di massa sarebbe tollerabile solo come primo passo verso un'elevazione del gusto)¹². Al secondo atteggiamento, per la verità, non sfuggono del tutto nemmeno Hall e Whannel, quando cercano di superare l'opposizione alto/basso trasformandola in una tripartizione, tra «arte alta» (caratterizzata dal lavoro di un'individualità in rottura con la tradizione), «arte popolare» (di chi lavora dentro generi e convenzioni, ma con una spiccata originalità) e «arte di massa» (dove prevale il sistema industriale)¹³. Mettendo l'accento sul fatto che si tratta comunque di tre «tipi di arte»¹⁴, gli autori sollevano una questione in sé rivoluzionaria (che sarà condivisa da Hoggart), pur nella perdurante convinzione che occorra produrre negli studenti un'elevazione del gusto.

Sul cinema gli studi culturali non faranno molto di più fino alla fine del decennio: presentando il progetto del centro, nel 1963, Hoggart già immaginava di includere il cinema tra i molti oggetti da considerare¹⁵ (e vale la pena di ricordare che anche Spinazzola su «Cinema Nuovo» all'inizio recensiva varietà, cinema, televisione e libri), ma letteratura e musica avranno a lungo la meglio. Perché poi si avviasse una riflessione sul pubblico cinematografico si sarebbe dovuto aspettare gli anni Settanta, benché di nuovo Hoggart esprimesse da subito la volontà di occuparsi non solo di autori ma anche di industria e fruitori.

Spinazzola aveva invece posto il pubblico al centro delle sue riflessioni sin

¹² Cfr. S. HALL, P. WHANNEL, *The Popular Arts*, BFI, London 1964, p. 28.

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 68.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. R. HOGGART, *Schools of English and Contemporary Society*, in «The American Scholar», n. 2, primavera 1964.

dall'inizio, e ancor più con l'apertura della rubrica *Termometro degli incassi* nel febbraio 1957: un pubblico inteso non come comunità interpretanti, come faranno poi gli studi culturali, bensì come una massa da indagare attraverso i dati di incasso al di là di qualsiasi frattura sociale o identitaria, eccezion fatta per alcune distinzioni di carattere regionale o di circuiti di sale. Per questa via spinse l'interrogazione a includere questioni ancora poco frequentate come l'intrattenimento e il divismo, strade che al CCCS avrebbe aperto Richard Dyer negli anni Settanta, tra il dottorato terminato nel 1971, proprio sul concetto di 'intrattenimento', e il suo fortunato *Stars* (1979): non sorprende sapere che quando Dyer scoprirà casualmente Spinazzola a metà degli anni Ottanta, sarà per lui una rivelazione¹⁶.

Spinazzola era arrivato alle sue intuizioni cercando di elaborare a modo proprio l'annoso lutto del neorealismo che affliggeva la cultura di sinistra di quegli anni, nella convinzione che fosse tempo di espandere la prospettiva sul cinema attraverso strumenti nuovi. La rubrica *Termometro degli incassi* rappresentava il tentativo di mettere a punto un metodo capace di integrare le richieste del marxismo con una strumentazione che il marxismo canonico non offriva, spingendo verso un contenutismo che a Spinazzola pareva insufficiente e grossolano. Egli ambiva piuttosto a una prospettiva storicistica e più ampia, cui in realtà non sarebbe approdato, ma intanto il confronto con il pubblico gli sembrava una strada per cercare di riallacciare i rapporti con la base capendone i gusti, così come si potevano dedurre dagli incassi.

Sulla conoscenza della massa del pubblico si giocava dunque una partita politica, che era la stessa degli studi culturali: trovare un modo per essere intellettuali organici. Per Spinazzola significava anzi non solo interpretare il proprio ruolo di intellettuale organico, memore degli insegnamenti di Gramsci assorbiti sin dall'università, ma anche di far tornare organici i registi di punta, guidandoli a ritrovare una sintonia con la base¹⁷. L'ambizione era cioè infine quella di influire

¹⁶ Cfr. R. DYER, *Going Italian*, in «The Italianist», n. 2, 2011.

¹⁷ La «crisi [...] rende più attuale un dibattito su questo genere di pellicole che, per aver ottenuto tanti consensi del pubblico popolare, non sono state e non sono comunemente ritenute degne di un'indagine volta non solo ad accertarne le caratteristiche sociologiche e le modalità di linguaggio, sì anche a esaminare la possibilità di ricavarne suggerimenti e ipotesi di lavoro validi per una produzione di più elevato impegno culturale». SPINAZZOLA, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, cit., p. 271.

sulla produzione, e questo sarebbe stato anche il grande progetto più o meno velato degli studi culturali.

C'era tuttavia una differenza fondamentale. «Eravamo intellettuali senza un punto di riferimento organico», avrebbe poi ricordato Hall¹⁸: pronti a esserlo se la congiuntura storica fosse stata favorevole, ma non lo sarà, se non molto dopo e in tutt'altra forma (quando prenderanno piede le questioni identitarie, che fino ai primi anni Settanta non avevano avuto nessun peso al CCCS, le cui ricerche ruotavano marxianamente intorno alle questioni di classe). Il contesto italiano offriva invece un forte «punto di riferimento» (per usare le parole di Hall), cioè il più solido partito comunista d'occidente cui appigliarsi per essere organici nel presente, con la convinzione di una ricaduta possibile nel futuro immediato. Spinazzola poteva seriamente pensare che un'analisi di tipo nuovo del cinema potesse contribuire a riportare in auge l'unico filone della cultura italiana (letteratura inclusa) che, a suo dire, avesse saputo centrare l'obiettivo di essere un'arte capace di entrare in contatto (per contenuto e forma) con il popolo, cioè il neorealismo¹⁹.

Per farlo, il giudizio era imprescindibile. Arriviamo così alla seconda accusa mossa da «l'Unità» ma ignorata da Spinazzola nella sua risposta, ovvero quella relativa all'assenza della valutazione, ritenuta necessaria dalla dirigenza comunista per guidare e far marxianamente maturare il pubblico. Un'accusa infatti rivolta con disinvoltura contro chiunque aprisse al popolare, come se ciò implicasse automaticamente la rinuncia al giudizio e alla discriminazione, ovvero la resa incondizionata e indifferenziata di fronte all'industria. Un'accusa in cui si è abituati oggi a riconoscere una caratteristica dell'approccio culturalista, più interessato a descrivere e a comprendere che a esprimere valutazioni estetiche, e quindi a soppesare i contenuti più che la riuscita formale. Tuttavia, con buona pace de «l'Unità» di allora e dei culturalisti odierni in cerca di pionieri in cui riconoscersi, è innegabile che tutti i pezzi di Spinazzola esibivano un forte taglio critico-valutativo, sistematico al punto da potersi dire quasi ansioso, certo affinato negli anni ma mai abdicato. Spinazzola, che avrebbe sempre rivendicato con orgoglio di essere anzitutto un critico, sentiva la necessità di esprimere giudizi non solo siste-

¹⁸ S. HALL, *Cultural studies and its theoretical legacies*, in *Cultural Studies*, a cura di L. Grossberg et al., Routledge, London 1992, p. 267.

¹⁹ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Neorealismo e narrativa popolare*, in «Cinema Nuovo», 10 luglio 1955.

matici, ma anche estremamente esigenti, su qualsiasi opera prendesse in esame, quasi fosse una premessa necessaria ad autorizzare il proprio ruolo di guida ideologica (la perfezione non avrebbe giustificato suggerimenti e correzioni). Si trattava inoltre anche di una mossa intesa (invano) a evitare che la sua apertura potesse essere presa per un atteggiamento accomodante. Tuttavia, il carattere antinobistico del suo approccio non ne risultava affatto menomato, poiché manteneva al centro lo spettatore, il cui diritto alla fantasticheria e al piacere non contava meno del dovere della riflessione e della ricerca di un godimento esteticamente raffinato. Non gli era però estraneo nemmeno l'intento di educare gli spettatori. Essere intellettuali organici implicava non solo il contatto con il popolo, ma anche la capacità di influire su di esso e di prepararlo a un progetto politico. Non si trattava cioè solo di rimettere i registi in condizione di parlare al popolo, ma di dedurre da questa *felix coniunctio* una formula adatta a «una produzione di più elevato impegno culturale» per far sì che «il pubblico cambi»²⁰.

A dispetto di quanto si potrebbe pensare avendo a mente gli studi culturali odierni, nemmeno questa vocazione valutativa lo distanziava da quelli delle origini. Già *The Popular Arts* derivava dalla sua ambizione di influire sui gusti dei giovani quasi un'ossessione per l'espressione di giudizi taglienti, che finivano col contrastare con alcune intenzioni di principio che avrebbero trovato migliore sviluppo una volta superata la diffidenza nei confronti delle prospettive sociologiche e dei quadri più ampi, cercando un bilanciamento con tutti quegli aspetti che nel libro venivano consapevolmente trascurati (a partire dal pubblico e dall'industria). A dieci anni di distanza, uno storico marxista come Eric Hobsbawm avrebbe rimproverato agli autori del libro proprio l'eccessiva attenzione alle discriminanti di qualità, ritenendole fuorvianti nell'analisi della cultura di massa²¹, ma la valutazione era al cuore della scuola da cui proveniva Hoggart, il quale l'aveva a sua volta messa bene al centro del suo progetto, definito come «un campo di studi

²⁰ «Se vogliamo che il pubblico cambi, dobbiamo anzitutto imparare a conoscerlo, dedicando la nostra attenzione anche (non soltanto) ai film che esso effettivamente predilige» per «portarlo ad assumere una coscienza critica sempre più precisa». SPINAZZOLA, *Successo di pubblico e critica inadeguata*, cit., pp. 419, 421.

²¹ E.J. HOBSBAWM, *Pop Goes the Artis*, in «The Times Supplement», 17 dicembre 1974, ora in ID., *Fractured Times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little, London 2013.

interdisciplinare e ‘valutativo’²². Era un modo anche per lui di tenere un piede in una tradizione ben salda per mettersi al riparo dalle accuse più approssimative. Difficilmente qualcuno sarebbe stato disposto allora a rinunciare a porre chiare distinzioni di merito: l’apertura alla cultura di massa implicava il rifiuto del giudizio a priori, ma non certo del giudizio. Per Hoggart, i fumetti di Andy Capp non erano la stessa cosa di Eliot²³, così come per Eco il rigetto di un atteggiamento apocalittico nei confronti dell’industria culturale non significava pensionare le distinzioni di qualità o rinunciare a denunciare eccessi e strumentalizzazioni del popolare, e ugualmente per Spinazzola vi era una differenza sostanziale tra i lavori d’autore e i «filmacci di serie B, C o D». Il punto, per tutti, era arrivare a capire coloro i quali preferivano Andy Capp, Superman e i «filmacci».

Una ‘cortese’ sconfessione

Gestire le richieste dell’ideologia non era dunque semplice per nessuno. Spinazzola si dovette scontrare con l’indisponibilità a rinnovare metodi e repertorio di quel punto di riferimento politico di cui invece gli studiosi di Birmingham sentivano la mancanza (trascuriamo pure qui l’ulteriore problema delle chiusure accademiche, che portarono il primo a riservare alla sua passione per il cinema un ruolo extracurriculare e i secondi a lavorare in un contesto a dir poco ostile).

Della portata del problema è rappresentativo il fatto che il fuoco amico esploso da «l’Unità» contro Spinazzola annoverava tra i suoi mandanti morali lo stesso Aristarco. Non contento di aver preso le distanze dal primo intervento di Spinazzola sul *peplum*, uscito con un occhietto redazionale che ne rimarcava il «cortese disaccordo con la rivista», aveva anche replicato, lamentando che il «“fumetto”, si tratti di *Linus* o di *Diabolik*, piace oggi alla medesima cerchia di intellettuali amanti di *Goldfinger*»²⁴ (gli esempi, si vede bene, richiamavano gli affondi

²² CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES, *Second Report*, ottobre 1965, p. 4 (apici nostri).

²³ «Andy Capp potrebbe sembrare pregevole quanto T.S. Eliot – non ci deve essere alcun ‘giudizio di valore’ tra i due? Ci opporremmo a un procedimento che obliterasse simili distinzioni. Vogliamo conservare il più acuto senso della differenza tra un lavoro e un altro per quanto riguarda la loro ricchezza». ID., *Third Report 1965-1966*, novembre 1966, p. 10.

²⁴ G. ARISTARCO, *Il western all’italiana e la lettere rubata di Poe*, in «Cinema Nuovo», gennaio-febbraio 1966, p. 7.

de «l'Unità»). Spinazzola rispose con una lettera aperta che, insieme al saggio precedente, rappresenta una sorta di manifesto tardivo, in certo modo testamentario se si considera come desse sostanzialmente l'addio a «Cinema Nuovo», benché vi emergessero, ben allineate, tutte le prudenze che abbiamo repertoriato: la severa componente valutativa (che rimarcava tutti i «pesanti limiti» del *peplum*, a partire dal «grossolano linguaggio»²⁵; un autorialismo di marca letteraria che portava a una sopravvalutazione del ruolo della regia; un atteggiamento che il primo Hall avrebbe definito «strumentale», ma che ambiva a dare concretezza a un'ambizione di organicità.

Eppure queste prudenze non bastarono a compensare le troppe audacie: il rifiuto tanto del paternalismo intellettuale quanto dello «snobismo di moda» con la sua «frenetica esaltazione, non che giustificazione» del popolare²⁶, da indagare invece con serietà e distacco; il peso rivendicato ai «fenomeni quantitativi, non solo qualitativi»²⁷; infine, l'accusa rivolta alla «cultura “alta”» di abbandonare «pressoché per intero alla cultura di massa il campo dell'immaginazione ilare e felice»²⁸, ragione non ultima del fallimento del neorealismo «democratico» (quello precedente la svolta rosa) che, mancando di una «chiara visione del mondo»²⁹, inclinava al sentimentalismo e al facile espediente narrativo, retorico e feuilletonistico, sfociando in un pessimismo individualista ed emotivo. Quei film, scriveva lapidario Spinazzola, «non erano più con le forze sociali vecchie ma non erano ancora con quelle nuove»³⁰.

Aristarco rispose ancora, mettendo in campo la convinzione che il cinema popolare tendesse a ridurre il pubblico «a elemento passivo», come sotto «stupefacenti», con «ubriacature e nebulosità»³¹. Una posizione tutt'altro che peregrina all'epoca e che può quindi apparire nell'insieme inoffensiva. Al contrario, nel caso

²⁵ V. SPINAZZOLA, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, cit., pp. 275-276.

²⁶ ID., *Successo di pubblico e critica inadeguata*, cit., p. 421. È peraltro l'accusa che indirettamente gli rivolge Aristarco, in *Il western all'italiana e la lettera rubata di Poe*, polemizzando con Mario Soldati.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ ID., *Significato e problemi del film storico-mitologico*, cit., pp. 275.

²⁹ ID., *Neorealismo e narrativa popolare*, cit., p. 28.

³⁰ *Ivi*, p. 29.

³¹ ARISTARCO, *Il western all'italiana e la lettera rubata di Poe*, cit., pp. 7, 9.

specifico si proponeva un fine drastico: di fatto, squalificava il valore del pubblico più ampio quale bussola per il cinema più autorevole, attaccando così le premesse stesse del lavoro di Spinazzola in modo da sconfiggerlo e chiudere la porta a qualsiasi ulteriore discussione.

Uno scontro ‘cortese’, è vero, ma durissimo, che sigla una divergenza insanabile che è facile registrare anche su altri piani: ci basterà portare l’esempio di un tema molto delicato all’epoca, anche per la cultura comunista, che Spinazzola affrontò con precoce curiosità. Quanto gli fosse caro l’«appello alla fantasia»³², rifiutando qualsiasi chiusura aprioristica, traspare infatti meglio che altrove dall’interesse mostrato per quell’«inquietante e ardua materia» rimasta «pressoché inesplorata» che era l’erotismo nel cinema³³, non senza il supporto della consueta solidità di giudizio. È quanto emerge ad esempio nel caso del neorealismo rosa, nella cui capacità di esprimere la «piena immediatezza» delle passioni Spinazzola vedeva anzi la ragione prima del suo successo popolare, deprecandone tuttavia la «sensualità» quando diventava «morbosa sessualità»³⁴. Nel 1961, arrivò così ad auspicare l’avvento di una «profonda rivoluzione morale» che consentisse a tutti l’accesso alla «felicità erotica»³⁵. In modo apparentemente analogo, quello stesso anno Aristarco sostenne la necessità di una rivoluzione sessuale³⁶, ma in realtà intendeva semplicemente rispondere così al moralismo della reazione montante contro *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), punta di diamante della sua sintonia con Luchino Visconti (e di quella di Visconti con il PCI)³⁷. Era cioè solo un altro modo per contrapporre quel modello di cinema a quello popolare³⁸. Non sorprende pertanto che, quando aprirà le porte di «Cinema Nuovo» alla psicoa-

³² SPINAZZOLA, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, cit., p. 275.

³³ ID., *La componente erotica*, in «Cinema Nuovo», 1 maggio 1958, pp. 272-273.

³⁴ ID., *De Santis*, in «Cinema Nuovo», 10 agosto 1955, p. 109.

³⁵ ID., *Neorealismo e tecnica dell’erotismo*, in «Cinema Nuovo», luglio-agosto 1961, p. 356.

³⁶ Cfr. G. ARISTARCO, *Sequestri, sessuofobia e riforma sessuale*, in «Cinema Nuovo», gennaio-febbraio 1961.

³⁷ Cfr. M. GIORI, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, UTET, Torino 2021; ID., «Misteri di Venezia!». La “formula Lonero” contro Rocco e i suoi fratelli, in *Intorno a Luchino Visconti. Dieci sguardi eccentrici*, ID., UTET, Torino 2021.

³⁸ «A Bond e a Tessari o Leone [...] preferiamo di gran lunga un Visconti». ARISTARCO, *Il western all’italiana e la lettere rubate di Poe*, cit., p. 8.

nalisi, non chiamerà certo il reichiano De Marchi, che avrebbe potuto sottoscrivere gli entusiasmi potenzialmente impliciti in queste prime annotazioni, bensì il freudiano Cesare Musatti, che userà quello spazio per squalificare l'immaginazione erotica stimolata dal cinema come premessa di perversione³⁹.

In conclusione, tralasciando le discutibili scommesse culturali del PCI, chiunque conosca il lavoro successivo di Spinazzola può intravedere su «Cinema Nuovo» radici e rudimenti di quanto perseguito negli anni con coerenza, crescente finezza e rinnovati strumenti. Se poi proprio vogliamo gettare uno sguardo a ciò che oggi si prende per studi culturali, in una massa di lavori di moda dalle ricadute non sempre virtuose, in cui diffusa è la pretesa di estendere la sospensione del giudizio dai propri oggetti di studio a se stessi, per mettersi al riparo da critiche e rendersi indisponibili alla discussione, allora la lezione più preziosa che ci viene da questo battibecco tra Spinazzola, Aristarco e «l'Unità» (ma che potremmo dedurre altresì dal sofferto sforzo di confronto tra Hall e le teorie degli anni Settanta) è proprio il rifiuto della chiusura, la ricerca costante di un dialogo, lo sforzo di usare le critiche per delucidare un pensiero, l'aver ben presente la distinzione tra sapere e ideologia anche nel momento in cui si cerca una convergenza. Di recente Manzoli ha rimarcato, a proposito di alcuni limiti oggi manifesti del suo metodo, che Spinazzola era «uomo del suo tempo»⁴⁰. Indubbiamente, e come tutti del resto. Ma lo era anche nella sua signorilità di critico, di studioso e, posso dire sulla base della mia esperienza personale, di maestro.

³⁹ Cfr. in particolare C. MUSATTI, *Il cinema e la corsa all'ipersesso*, in «Cinema Nuovo», settembre-ottobre 1969.

⁴⁰ G. MANZOLI, *Cultural Studies*, in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di F. Andreazza, Carocci, Roma 2022, p. 38.