I figli di qualcuno
Vittorio Spinazzola e l''operazione Matarazzo'

Matteo Macaluso*

ABSTRACT

L'articolo ha l'obiettivo di sottolineare l'influenza che Vittorio Spinazzola ha avuto sulla rivalutazione dell'opera cinematografica di Raffaello Matarazzo durante la metà degli anni Settanta. Riassumendo la cronologia della cosiddetta 'operazione Matarazzo' (1976) e considerando gli interventi scritti di Spinazzola sul tema (a partire da un intero capitolo di *Cinema e pubblico*), il saggio si propone di suggerire un'ascendenza del critico sulle modificazioni del gusto nella cinefilia e nella 'giovane critica' di quel periodo.
Parole-chiave. Matarazzo; Cinefilia; Critica; Vittorio Spinazzola; Cultural Studies

The article aims to highlight the influence that Vittorio Spinazzola had on the re-evaluation of Raffaello Matarazzo's cinematographic work during the mid-1970s. Summarising the chronology of the so-called 'Matarazzo operation' (1976) and considering Spinazzola's written contributions on the subject (starting with an entire chapter of *Cinema e pubblico*), the essay suggests that the critic had an influence on the changing tastes of film buffs and 'young critics' of that period.
Keywords: Matarazzo; Cinephilia; Film Criticism; Vittorio Spinazzola; Cultural Studies

* Matteo Macaluso, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", matteo.macaluso@uniba.it.

Introduzione

Riducendo all'osso il risvolto concreto della cultura cinematografica italiana nel corso degli «anni affollati»[1], si può ragionevolmente affermare, con un margine di approssimazione minimo, che la seconda metà dei Settanta è caratterizzata, da un lato, dall'affermazione della cosiddetta 'giovane critica', e, dall'altro, da artefatti (tracce scritte, convegni, interventi pubblici, iniziative editoriali) che riscrivono o cambiano di prospettiva la storia del cinema italiano. Le due cose, in un clima generale in cui l'istituzione critica «è al suo apogeo»[2], non solo vanno di pari passo, ma sono quasi sempre complementari.

Se prendiamo il noto caso della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, dove, com'è di fatto ormai acquisito, avviene il rilancio degli studi sul cinema popolare degli anni Trenta e sul neorealismo (1974), e di cui è testimonianza il volume curato da Lino Micciché[3], si nota come entrambe le due istanze (convegno e pubblicazione) siano il frutto della partecipazione di alcuni protagonisti di nuova generazione[4], non di rado under 30, in dialogo con alcuni esponenti della vecchia scuola (lo stesso Micciché, Callisto Cosulich, Tommaso Chiaretti, Tino Ranieri, Carlo Lizzani).

Per quanto riguarda le pubblicazioni, invece, nel bel mezzo di un autentico *boom* di novità che «determinò una situazione del tutto nuova e, per certi risvolti, irreversibile in positivo»[5], possiamo contare, tra le più significative: *Cinema del ventennio nero* di Claudio Carabba, edito da Vallecchi nel 1974; nel 1975, *Ma l'amore no* di Francesco Savio (critico de «Il Mondo») per Sonzogno; *Cineromanzo. Cinema italiano 1949-53*, volume fotografico di Lorenzo Pellizzari edito da Longanesi nel 1978[6]; *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-*

[1] Cfr. C. Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica in Italia (1970-77)*, Carocci, Roma 2009.

[2] Id., *La storia della critica*, in *Storia del cinema italiano – 1970/1976*, a cura di F. De Bernardinis, vol. xii, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2009, p. 515.

[3] Cfr. *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1975.

[4] Tra i nomi: Alberto Abruzzese, Maurizio Grande, Franco Pecori, Sandro Petraglia, Giorgio Tinazzi, Ugo Finetti, Sergio Grmek Germani, Aldo Grasso, Tatti Sanguineti, Alberto Farassino, Francesco Casetti, Adriano Aprà, Vito Zagarrio, Ellis Donda.

[5] N. Lodato, *Il boom dell'editoria cinematografica*, in *Storia del cinema italiano – 1977/1985*, a cura di V. Zagarrio, vol. xiii, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, p. 533.

[6] Sul fronte teorico, è bene ricordare, nello stesso 1978, la prima storia delle teoriche del cinema

1943) sempre di Savio, curata nel 1978 da Tullio Kezich per Bulzoni e consistente in tre volumi di sbobinatura di un programma radiofonico Rai[7]; il primo volume de *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* di Goffredo Fofi e Franca Faldini, che già avevano scritto, più di dieci anni prima, *Totò l'uomo e la maschera*. Possiamo far concludere il decennio con *Il cinema italiano degli anni '50* a cura di Giorgio Tinazzi per Marsilio del 1979 (in cui scrivono ancora Grande, Magrelli, Ghezzi ecc) e *Viaggio nel corpo: la commedia erotica nel cinema italiano* di Giuseppe Turroni (Moizzi).

In questa costellazione si colloca, nel 1974, *Cinema e pubblico* di Vittorio Spinazzola, il cui fondamentale apporto sul terreno dello studio del cinema popolare è un fatto ormai assodato[8].

A partire da questo quadro di acquisizioni, quanto segue si propone di rimarcare l'attenzione che Spinazzola (classe 1930), a suo (singolarissimo) modo esponente della critica militante PCI, dedica e rivolge, all'interno del libro e fuori di esso, all'opera di Raffaello Matarazzo, rivelando al contempo, oltre che un'ascendenza critica, anche una certa alterità, per il ruolo ricoperto nel vivace dibattito storiografico di quegli anni e per la diversa appartenenza generazionale. Focalizzarsi su Matarazzo significa infatti rievocare l'oggetto del contendere più appariscente all'interno del dibattito tra 'punti di vista' generazionali e nuove canonizzazioni. Mi riferisco, ovviamente, al 1976, quando avviene il punto di svolta circa la sua rivalutazione ufficiale, ovvero il celebre convegno di Savona, momento spartiacque e gesto simbolico di una nuova cultura cinefila in via di legittimazione.

Se il rischio è quello di riformulare con parole nuove cose risapute, rimangono però diversi motivi per continuare a riflettere su tutto ciò. Gli aspetti sui quali intendiamo qui ragionare possono sintetizzarsi in questi termini: dal punto di vista meramente cronologico, l'attenzione e l'approfondimento concessi a Matarazzo (in particolare alla trilogia con protagonista la coppia Nazzari - Sanson)

dopo quella curata da Guido Aristarco per Einaudi nel 1951. Cfr. A. Barbera, R. Turigliatto, *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Mondadori, Milano 1978.

[7] La raccolta è stata recentemente riedita e arricchita di note. Cfr. F. Savio, *Cinecittà Anni Trenta*, a cura di A. Aprà, voll. 1-2, Bulzoni-Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2021.

[8] Cfr. G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012.

all'interno di *Cinema e pubblico* costituiscono un precedente, considerando anche come il testo sia una rielaborazione di articoli risalenti alla prima metà degli anni Sessanta; dal punto di vista metodologico, l'impostazione culturalista *ante litteram* di Spinazzola, unita ai rilievi circostanziati, alle riserve o negazioni espresse anche altrove, lo mantengono su un livello separato rispetto al circuito dei discorsi culturali innescati dalla giovane critica attorno all'opera di Matarazzo. È su questo punto che insisteremo in particolare.

Un primo spunto di riflessione, che ci permette di anticipare alcune conclusioni, viene dalla ricostruzione, molto divertente e molto citata, di Tatti Sanguineti[9], il quale sottolinea come la manifestazione savonese poggiasse fin da subito su posizioni contestatarie nei confronti di «vecchi critici in disarmo». Nello specifico, il riferimento di Sanguineti chiama esplicitamente in causa il nome di Savio, reo di aver rifiutato di avallare l'operazione con reazioni piuttosto brutali, pur essendo, come abbiamo ricordato, uno dei pionieri della rinnovata attenzione nei confronti del cinema popolare italiano durante il Ventennio. Considerando che Savio, classe 1925, è di soli cinque anni più anziano di Spinazzola, l'omissione del nome del letterato milanese all'interno della rievocazione impone per contrasto di rimarcare invece la sua presenza; quella cioè, se non di un 'padre nobile', perlomeno di uno zio, secondo la metafora che vuole l'episodio come una 'uccisione dei padri'.

I 'casi' Matarazzo. 1956, 1976

Se un riassunto è necessario, non pare possibile prescindere dalla nota *querelle* 'in presa diretta' attorno al successo commerciale dei film di Matarazzo che avviene sulle pagine de «l'Unità» a metà anni Cinquanta, con intervento dello stesso regista:

> Negli anni Cinquanta la critica ha già definito un canone che rimane saldo negli anni a venire, ma che presto fa emergere contraddizioni. Se un grande autore come Visconti è progressista, perché il suo impatto sul grande pubblico è limitato? Se lo chiedono, alla metà degli anni Cinquanta, i critici di sinistra che tentano di fare i conti con un cinema più popolare (in termini di incassi) ma meno nazionalpopolare (in termini ideologici). È

[9] Cfr. T. Sanguineti, *L'operazione Matarazzo*, in «Cinegrafie», n. 20, 2007, pp. 93-101.

questo il senso del dibattito sul «film d'appendice» che si svolge nel 1955-56 su "l'Unità", innescato dal successo dei mélo di Matarazzo e di *Don Camillo* (1952) di Duvivier. Ma ancora una volta i critici sono incapaci di analizzare la realtà a 360 gradi: concentrandosi sul cinema "di profondità", finiscono per mitizzare populisticamente la produzione "bassa", mentre trascurano la produzione media (che in quegli anni vede la novità del neorealismo rosa di *Pane, amore e fantasia* di Comencini, 1953), che in termini di successo è altrettanto significativa. Nasce così con grande anticipo una polarizzazione che da questo momento caratterizza la critica intellettuale: che si divide tra grandi autori e cinema di serie B, marginalizzando la fascia media. E vengono emarginati dal discorso critico quei registi (Bolognini, Comencini, Damiani, Zampa …) che svolgono una funzione di costruzione dell'opinione pubblica, cercando una presa sulla realtà spesso al di là di preoccupazioni stilistiche e politiche autoriali[10].

Mentre la discussione (1955-56) avviene sull'organo ufficiale del PCI, il venticinquenne Spinazzola inizia la sua collaborazione a «Cinema Nuovo», rimanendovi fino al 1958. Oltre a sottolineare l'importanza, all'interno della rivista diretta da Aristarco, di una rubrica come *Termometro degli incassi*, è bene notare come, vent'anni dopo, la stessa rivista rappresenterà il principale antagonista di buona parte delle tendenze e dei gusti espressi dalla maggioranza dei critici nel corso degli anni Settanta (ci torneremo). In ogni caso, retrospettivamente appare evidente come il confronto con questo orizzonte o clima culturale abbia contribuito a plasmare gli strumenti e il punto di vista che Spinazzola condurrà nel corso della propria attività degli anni successivi.

È partendo anche da quel dibattito che Emiliano Morreale[11] prende avvio per una riflessione circa 'l'archeologia del popolare' negli anni Sessanta, rilevando come, insieme a Paolo Gobetti (altra firma di punta di «Cinema Nuovo»), Spinazzola fungerà alla fine del decennio da 'incubatore di una generazione di critici', analizzando in chiave sociologica fenomeni di costume e tendenze del cinema moderno.

[10] A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma 2018, p. 32.

[11] Cfr. E. Morreale, *Archeologia del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. Guerra, S. Martin, Diabasis, Parma 2019, pp. 173-186.

Occorrono del resto vent'anni affinché, nel gennaio 1976, nell'ambito della sesta edizione dei «Momenti del cinema italiano contemporaneo» di Savona e a dieci anni dalla scomparsa del regista, l'opera matarazziana ritorni a produrre discorsività[12]. Quella pro-Matarazzo è, per dirla con le parole di Steve Della Casa[13], 'la battaglia più importante', non a caso contrapposta da Bisoni proprio al convegno pesarese da cui solitamente, e anche in questo caso, si prendono le mosse:

La revisione del cinema italiano ha inizio al convegno sul neorealismo di Pesaro, nel 1974. Quella però non è ancora la sede per ribaltare a tutto campo i giudizi di valore acquisiti. Si presta meglio allo scopo la rassegna del gennaio del 1976 a Savona, dedicata alla riscoperta dei film di Raffaello Matarazzo[14].

L'intero discorso, e la linea critica che lo stimola, si precisano dentro e grazie a un contesto storico e culturale che si sta rinnovando in maniera radicale:

La rivalutazione del cinema di Matarazzo in termini generali coincide con un progetto di nuova storiografia che tenga conto delle continuità nella totalità del cinema italiano tra serie A e serie successive; con una nuova teoria dell'inconscio nella cultura popolare (in questo senso il mancato realismo del cinema di genere non ha più nulla a che vedere con un rifiuto della realtà, ma al contrario è sintomo di rimozioni che ci dicono molto sulla società, sui suoi desideri e le sue necessità nascoste); con una nuova estetica che sia in grado di valutare l'apporto personale di registi di solito trascurati (come De Santis, Lattuada, Germi) e i limiti del pregiudizio verso i cineasti che hanno praticato il melodramma (Comencini, Zurlini)[15].

Il 1976 – anno in cui Spinazzola diventa professore ordinario presso l'Università Statale – è spartiacque anche per un altro motivo. Per non limitarsi al caso

[12] Cfr. anche il fascicolo *La controversia Visconti*, «Bianco & Nero», n. 9-12, 1976, con articoli di Aldo Grasso e Gianni Menon in cui il nome di Matarazzo è contrapposto a quello di Luchino Visconti.

[13] Cfr. S. Della Casa, *Il caso Matarazzo*, in *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, a cura di O. Caldiron, S. Della Casa, Lindau, Torino 1999, pp. 45-48.

[14] Bisoni, *Gli anni affollati,* cit., p. 71.

[15] *Ibid.*

per caso, ma cercando di individuare delle dinamiche più generali, Giacomo Manzoli[16] fa lì concludere l'intervallo 1958-76, proponendo una periodizzazione del grande ciclo di modernizzazione culturale italiana suddivisa in una prima fase 'euforica' di accesso ai consumi (1958-66) e in una seconda 'disforica' (1967-76). È in tale orizzonte, come già accennato, che viene fin da subito postulato il ruolo fondamentale di *Cinema e pubblico* sul terreno dello studio del cinema popolare.

È poi sempre a partire dal 1976, e dal convegno di Savona, che si sono individuati i prodromi dell'aggiornamento di gusto appartenente a una cinefilia indirizzata verso il *camp* e il *trash* (esponenti illustri quanto pionieri: Giuseppe Turroni e Giovanni Buttafava)[17], in contemporanea all'avvento del potere massmediale-televisivo, tappa che in Italia si afferma notoriamente tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta; diretta ed esplicita filiazione di tutto ciò sarà, nel marzo 1981, l'ideazione da parte di Carlo Freccero di una fascia palinsestuale pomeridiana su Canale 5 (*Pomeriggio con sentimento*), che comprende i film Titanus proprio a partire da Matarazzo, e poco prima dell'avvento delle *soap opera*.

Nel frattempo, in un clima di revisione ormai ben avviato, lo stesso dibattito di vent'anni prima su «l'Unità», viene antologizzato in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*[18].

Genesi di un precedente

Cinema e pubblico, come noto[19], è anzitutto un riepilogo dell'attività critica di Spinazzola, che si era dipanata in una quindicina d'anni, dalla prima metà degli anni

[16] Cfr. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, cit.

[17] Cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2009; Id., *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2012. Cfr. anche A. Pezzotta, *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*, in *Media Mutations. Le frontiere del popolare tra vecchi e nuovi media*, Atti del convegno (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 24-25 maggio 2010), a cura di G. Pescatore, <https://amsacta.unibo.it/view/series/Media_Mutations=2E_Convegno_internazionale_di_studi_sull=27audiovisivo.html> (ultima consultazione: 20 gennaio 2026).

[18] Cfr. *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, in «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74bis, 1978.

[19] Cfr. E. Morreale, *Un gramsciano al cinema: da «Cinema Nuovo» a «Cinema e pubblico»*, in *Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria*, a cura di E. Gambaro, S. Ghidinelli, G. Rosa, ETS, Pisa 2025.

Cinquanta alla fine dei Sessanta. È composto da capitoli già pubblicati negli anni precedenti sulla rivista «Ferrania», sotto la rubrica *Ricerche sul film popolare in Italia* in varie rubriche dal maggio 1963 al maggio 1967, ripercorrendo la storia del cinema, compreso quello che nel libro egli chiama il «neorealismo popolare», di cui Matarazzo è il principale esponente.

Teniamo conto del fatto che il rinnovo delle leve critiche è già avvenuto nella prima parte degli anni Sessanta, cui segue un periodo di stabilizzazione delle firme, soprattutto dei recensori titolari. La generazione dei critici formatasi negli anni Cinquanta ha avuto modo di conquistare i propri spazi e di mantenere posizioni. In particolare, i recensori 'quotidianisti' (Giovanni Grazzini, Callisto Cosulich, Tullio Kezich, Lino Micciché, Claudio G. Fava, Morando Morandini, Pietro Bianchi, ecc.) avevano avuto il merito di svecchiare il vocabolario critico in più direzioni: abbandono del filtro della letteratura tipica dei letterati prestati al cinema, conoscenza abbastanza approfondita della storia del cinema, ricorso a una terminologia più aggiornata. Alle soglie di un'epoca culturale nuova, Spinazzola, come accademico e come critico, appartiene dal punto di vista generazionale, per formazione e approccio alla materia cinematografica, a questa cerchia. Ma vediamo come il nome (e l'opera) di Spinazzola ricorre fin dalle prime fasi dell''operazione Matarazzo'.

Il lavoro di scavo e approfondimento che sostiene la personale del regista viene pubblicato in due quaderni del Movie Club di Torino (tra i curatori alcuni dei rappresentanti della nuova critica: Adriano Aprà, Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Tatti Sanguineti). Ad aprire l'opera, alcuni ringraziamenti che esplicitano difficoltà e veri e propri boicottaggi:

> Senza lagnarci di coloro, anche occupanti posti di grande responsabilità e potere, che, in varie forme, hanno seriamente compromesso e minacciato, quando non apertamente boicottato, la qualità e la riuscita di questa manifestazione retrospettiva, desideriamo invece ringraziare vivamente quanti hanno collaborato all'organizzazione della manifestazione e alla redazione di questi quaderni critici[20].

[20] *Raffaello Matarazzo. Materiali*, a cura di A. Aprà *et al.*, Movie Club, Torino 1976.

Nonostante risulti arduo stabilire la portata reale del contributo di Spinazzola, è vero che il nome è presente, insieme a quelli di Ugo Casiraghi e Lino Piva, all'interno della 'fazione' milanese che ha in qualche modo supportato, anche a distanza, la retrospettiva. Spinazzola concede infatti al volume un'intervista realizzata nel dicembre 1975.

In *Neorealismo d'appendice*, sorta di *instant book* suddiviso in due capitoli metodologicamente e sostanzialmente opposti, Adriano Aprà (*Capolavori di massa*) non manca di definire «utilissimo libro» il volume di Spinazzola, ovvero «una prima sistemazione a carattere descrittivo del fenomeno del cinema popolare italiano degli anni '50»[21], immediatamente affiancato alla monografia su Totò di Fofi.

Una breve frase di Spinazzola (oltre a una, molto contestata, di Pio Baldelli) è poi citata da Teo Mora, altra curiosa personalità nonché reduce della fanzine genovese «Il Falcone Maltese», nell'articolo per «Filmcritica» n. 312, febbraio 1981 (antologizzato sia in un volume di Pezzotta, che in uno di Caldiron e Della Casa)[22].

Già da questi pochi cenni emerge con chiarezza come il letterato milanese sia, in quel momento, il nome più spendibile per un accreditamento e per una legittimazione-diffusione della produzione discorsiva, in «relazione ad altri soggetti dotati di interessi simili, ma privi della posizione e delle dotazioni di capitale culturale e sociale che il critico è riuscito ad accumulare, sia pure nel quadro di una professione disciplinata in modo debole e incerto»[23].

Del che è lecito dubitare. Spinazzola lettore di Matarazzo

Più sopra abbiamo accennato a come «Cinema Nuovo» rappresenti, negli avviati anni Settanta, la principale barricata avversa, ideologicamente e metodologicamente, a questo rinnovato clima culturale:

[21] A. Aprà, *Capolavori di massa,* in *Neorealismo d'appendice, per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, a cura di Id., C. Carabba, Guaraldi, Rimini-Firenze 1976, p. 15.

[22] Cfr. *Forme del melodramma*, a cura di A. Pezzotta, Bulzoni, Roma 1992; *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, a cura di Caldiron, Della Casa, cit.

[23] P. Noto, A. Mariani, *Critica e potere nella cultura cinematografica italiana: processi e cicli di consolidamento*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana,* a cura di M. Guerra, S. Martin, il Mulino, Bologna 2020, pp. 21-22.

Su "Cinema Nuovo" vengono attaccati con regolarità fenomeni accolti in modo positivo sulla restante stampa specializzata. La collana del Castoro, la rivalutazione del melodramma e del cinema comico popolare sono solo due dei fenomeni guardati con disapprovazione da una rivista sulla quale si definiscono "farneticazioni" i discorsi di Vittorio Spinazzola sul genere storico-mitologico e si trovano parole di fuoco per «i deliranti fremiti dei totologi ortodossi»[24].

Nel 1982, un aristarchiano come Roberto Alemanno, in *Itinerari della violenza. Il film negli anni della restaurazione (1970-1980)* (presso la collana Ombra Sonora diretta da Aristarco per Dedalo) menziona l'articolo principale in cui Spinazzola avalla pubblicamente l'operazione Matarazzo, ovvero un testo «in cui Spinazzola rilanciava la sua ormai obsoleta ipotesi di 'ribaltamento' delle tecniche ideologico-produttive 'popolari' del capitale e affermava, nel contempo, la positività della riscoperta (riabilitazione) di Raffaello Matarazzo»[25].

Che cosa diceva Spinazzola in quell'articolo di terza pagina? Lo spunto di partenza è l'acceso dibattito su *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, che in realtà consente a Spinazzola di rifare il punto sull'annosa questione che vede contrapporre le *élites* intellettuali alle produzioni culturali che trovano ampio consenso presso il vasto pubblico, partendo ancora una volta da Gramsci. L'attualità lo porta poi a riflettere su come «poco conforto viene dal fatto che abbia avuto i suoi guai anche il gruppo di giovani studiosi che ha recentemente riscoperto il caso Matarazzo[26]». Il giudizio complessivo, a fine anno, si conferma però tutt'altro che entusiasta sulla specifica scelta di quel determinato cineasta, considerato nient'altro che una chiave d'accesso alla ricognizione e revisione della produzione cinematografica italiana del passato; Spinazzola non sembra qui avere molti dubbi circa la complessità di linguaggio dei film di Matarazzo. L'impostazione dell'operazione nei termini di scontro generazionale gli sembra comunque evidente, e questo secondo rilievo pare essere una diretta conseguenza del primo:

[24] Bisoni, *Gli anni affollati,* cit., p. 112.

[25] Cfr. R. Alemanno, *Itinerari della violenza. Il film negli anni della restaurazione (1970-1980)*, Dedalo, Bari 1993, p. 309.

[26] V. Spinazzola, *Il cinema e la ricerca del popolare*, in «l'Unità», 24 ottobre 1976, p. 3.

Qui la situazione è opposta, giacché i promotori di questo recupero fanno colpa un po' a tutta la critica democratica dall'ora di non aver mai concesso attenzione alle vicende del cinema commerciale, arroccandosi nella difesa a altezza del neorealismo "maggiore", nella sua purezza, che pure si rivelava incapace di alimentare il colloquio con le vaste platee. Certo, sotto questi rimproveri può affacciarsi una tendenza a scorgere nei filmoni di Matarazzo una complessità insospettabile di motivi socio-psicologici e magari di squisitezze formali del che è lecito dubitare[27].

A due anni dal celebre convegno pesarese, è rinnovata la sollecitazione a tentativi analoghi di ricognizioni dei confini, tanto di quelli superiori quanto di quelli inferiori: «Resta tuttavia valido l'invito a ripercorrere il cammino del nostro cinema con l'occhio attento non solo alle vette della realizzazione artistica ma anche alla congerie di pellicole senza nome che ha costruito l'unico orizzonte cinematografico per tanta parte degli spettatori»[28].

Non manca quindi di proporre un nome alternativo, il quale peraltro sarà di lì a poco oggetto dell'interesse, tra gli altri, di Alberto Farassino[29]: «Piuttosto è da osservare che l'interesse concesso a Matarazzo avrebbe potuto essere proficuamente rivolto a un'altra personalità registica dell'immediato dopoguerra, Giuseppe De Santis»[30].

Alla luce di questo aggiornamento, possiamo adesso ritornare a quello che di fatto resta l'atto interpretativo principale di Spinazzola nei confronti di Matarazzo. Si tratta dei tre articoli della rubrica *Ricerche sul film popolare in Italia* apparsi su «Ferrania»[31], che andranno poi a comporre il quinto capitolo di *Cinema e pubblico* (*Il neorealismo popolare*). Da subito, il critico si muove contemporaneamente in più direzioni, tra i due poli della riflessione teorica e della rilettura dei film, passando per l'analisi quantitativa degli incassi (a questo punto una sua tipicità). Svolge

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] Cfr. A. Farassino, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano 1978.

[30] Spinazzola, *Il cinema e la ricerca del popolare*, cit., p. 3.

[31] Id., *Ricerche sul film popolare in Italia – VI*, in «Ferrania», n. 1, gennaio 1964, pp. 17-18; Id., *Ricerche sul film popolare in Italia – VII*, in «Ferrania», n. 2, febbraio 1964, pag. 27; Id., *Ricerche sul film popolare in Italia – VIII*, in «Ferrania», n. 3, marzo 1964, pp. 16-17.

un'analisi comparatistica tra *Catene* (1949) e l'allora contemporaneo *La porteuse de pain* (*La portatrice di pane*, 1963) di Maurice Cloche (regista che già aveva realizzato un adattamento nel 1950), entrambi i film tratti dal romanzo di Xavier de Montepìn. Dopo aver riassunto la trama, Spinazzola sostiene che il richiamarsi ai nomi di Rossellini, De Sica e Visconti, per quanto possa apparire blasfemo, è in realtà necessario in un regista che, a suo modo, si riallaccia all'insegnamento neorealista. Rispetto ad altri, «il caso Matarazzo» (così è battezzato) è però diverso. Prosegue snocciolando la classifica degli incassi dell'epoca, ripercorre il dibattito sulle pagine de «l'Unità», rileva nel regista la mentalità cattolica di fondo ma anche la maggior concretezza rispetto all'inverosimiglianza delle produzioni hollywoodiane. Raffaello Matarazzo risulta, perlomeno a livello popolare, il massimo interprete degli umori degli anni Cinquanta. I suoi difetti sarebbero tutti derivanti dal modello letterario alla base, ovvero il romanzo d'appendice del Secondo impero francese: caratterizzazione sommaria dei personaggi, ripiegamento sul passato e componente patetica di basso manierismo, che trova un equivalente italiano in Carolina Invernizio. I maggiori pregi si trovano invece in quella sorta di inchiesta sulla donna – piuttosto marginale nel neorealismo – e sulla famiglia, che il *corpus* matarazziano sembra comporre.

Lavorando sui film, e spiegando come il dispositivo retorico-formale veicoli un certo punto di vista sul rapporto maschile-femminile, Spinazzola chiarisce quanto ampia sia la distanza di Matarazzo rispetto all'ideologia femminista, esulando da qualunque accenno alla parità dei diritti da posizioni rivendicative o anche solo da prospettive critiche, e anzi non mettendo mai in discussione il predominio maschile (se l'iniziativa pratica è sempre dell'uomo, la responsabilità della situazione che egli crea ricade sulla donna). In Matarazzo, la donna è solamente celebrata in quanto madre che preserva l'assetto più tradizionale dell'istituto familiare in via di crisi.

Lavorando attorno ai film, indagando il pubblico, il rapporto tra schermo e spettatore, Spinazzola sembra anticipare qui le elaborazioni teoriche che ipotizzeranno la specificità di *gender* dell'esperienza spettatoriale. Quindi, una riflessione sull'unico merito che il neorealismo popolare sembrerebbe avere: portare all'attenzione il problema dei 'figli illegittimi'. Il successo è risolto e spiegato attraverso il divismo, a partire da quello di Amedeo Nazzari, attore che ha «legato il nome a una congerie di pellicole di basso o infimo livello» e sorta di contraltare di Totò nel rappresentare l'animo meridionale. Gli ultimi accenni vanno poi a raf-

frontare le diverse parabole attoriali di Anna Magnani, Silvana Mangano ed Eleonora Rossi Drago, arrivando a distinguere, in conclusione, tra «neorealismo popolare» e neorealismo rosa, laddove nel secondo le donne avranno ben altro e più autonomo rilievo.

In sostanza, le argomentazioni confermano l'approccio culturalista nei modi riassunti da David Forgacs[32] e, ancora recentemente proprio in relazione a Spinazzola, da Manzoli[33], esulando da percorsi strutturalisti, semiotici o psicanalitici così in voga nel decennio successivo (si pensi al già citato *Capolavori di massa* di Aprà), e senza concedere spazio a categorie quali quelle del piacere e del godimento tipicamente cinefile, che caratterizzeranno un certo gusto edonistico fin dai primi anni Ottanta.

I figli di qualcuno. Affinità e divergenze tra il compagno Spinazzola e noi

Nella recensione di *Cinema e pubblico* sulla stessa «l'Unità», Tino Ranieri non manca di notare come quello di Matarazzo si segnali da subito tra i nomi più interessanti all'interno del libro di Spinazzola, a partire dalla necessità concreta di rivedere i film: «Ma si hanno anche altri ritorni di fiamma dove la fiamma non c'è. In Francia gli appassionati stanno reclamando i vecchi film di [Raffaele] Matarazzo e ci vorrebbe un altro libro di 380 pagine per studiarne la ragione»[34]. Di lì a un anno, attraverso le cose che sappiamo, si comincerà a sondare queste ragioni.

Si poneva quindi una necessità di riscoperta e revisione. Su questo aspetto sembra concordare la maggior parte di chi interviene nel panorama critico, a cominciare proprio dai francesi, spesso in dialettica con referenti o collaboratori italiani[35].

La cautela di Spinazzola non è certo un *unicum*. Le sue ragioni sembrano essere le stesse che Gianni Rondolino esplica recensendo il volumetto di Aprà e

[32] Cfr. D. Forgacs, *Cinema e* cultural studies, in *I film studies*, a cura di E. De Blasio, D.E. Viganò, Carocci, Roma 2013, pp. 65-70.

[33] Cfr. G. Manzoli, *Cultural studies*, in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di F. Andreazza, Carocci, Roma 2022, pp. 35-47.

[34] T. Ranieri, *Il cinema in platea. Il rapporto tra il film e il pubblico in una accurata e stimolante ricognizione di vent'anni di spettacolo*, in «l'Unità», 8 febbraio 1975, p. 3.

[35] Cfr. L. Codelli, *Vivan las cadenas (notes sur "Catene" di Raffaele Matarazzo)*, in «Positif», n. 183-184, luglio-agosto 1976. Al riguardo, ricordiamo inoltre la retrospettiva di Avignone curata da Simon Mizrahi nel 1974.

Carabba su «La Stampa»[36]. Dei due saggi, il più interessante sembra essere proprio quello di Carabba, intitolato *Brutti e cattivi*, in cui l'autore si oppone a quella che giudica una moda, rivendicando la necessità di allargare il discorso a tutta quanta la produzione culturale d'appendice, inserendo il discorso su Matarazzo in una prospettiva sociologicamente più estesa e culturalmente più feconda[37]. Anche per Rondolino – nonostante le asserzioni entusiastiche degli estimatori – l'opera di Matarazzo poco sembra distinguersi da quella di molti altri corretti artigiani e confezionatori di film di consumo. Sicché, un discorso critico quale quello di Aprà, che si richiama al concetto di autore e disquisisce su una poetica personale che spesso era stata il frutto di condizioni produttive del tutto esterne, com'è il caso di Matarazzo, appare per lo meno arrischiato se non arbitrario. Tuttavia, l'apporto si rivela stimolante nel suo offrire una serie di proposte interpretative che potrebbero essere ampliate ed estese a tutto un genere, quello appunto 'sentimental-popolare'.

Anche un insospettabile come Enzo Ungari (sorta di personalità spartiacque tra due generazioni), nell'introduzione alla raccolta *Schermo delle mie brame*, del 1978, parla di un film di Alessandro Blasetti, ovvero «uno dei nomi di punta dell'odierna e odiosa operazione di recupero di vecchi registi del cinema italiano, che mette sullo stesso piano la grazia incomparabile di certi film di Mario Camerini e il patetismo infame di Matarazzo»[38].

Solo nel 1991 arriva il Castoro su Matarazzo, a firma di Angela Prudenzi, che si apre citando ancora una volta Claudio Carabba, nello specifico un suo articolo su «L'Europeo» del 30 agosto 1986, in cui esaminava polemicamente la figura di Matarazzo in occasione di un ciclo di film presentati sulla Terza rete della Rai, con un giudizio sostanzialmente negativo sul complesso dell'opera, di fatto già espresso nel libro del 1976.

Cinema e pubblico compare naturalmente nella monografia di Prudenzi, in particolare le pagine dell'analisi, a questo punto classica, di *Catene*: «l'acuta analisi di Spinazzola, che ha il merito di non emettere facili condanne ma di esaminare

[36] Cfr. G. Rondolino, *Viva Nazzari. Tornano i film d'appendice*, in «La Stampa», n. 221, 8 ottobre 1976, p. 12.

[37] Cfr. C. Carabba, *Brutti e cattivi*, in *Neorealismo d'appendice*, Aprà, Carabba, cit., pp. 37-57.

[38] E. Ungari, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 18.

piuttosto con chiarezza le ambiguità generate dai film»[39].

Nel frattempo, i saggi e le antologie sul melodramma cinematografico aumentano[40]. Orio Caldiron e Steve Della Casa includono, ancora nel 1999, il capitolo di Spinazzola su Matarazzo nella loro antologia commentata, che parte ancora una volta e imprescindibilmente da Savona 1976, ribadendo come «Sull'argomento – come sull'intero panorama del cinema popolare dell'epoca – è ancora fondamentale il libro di Vittorio Spinazzola»[41].

Da György Lukács a George Lucas. Conclusioni

Concludiamo con un riferimento all'acrimonioso bilancio che dell'intero panorama critico italiano trae un altro battagliero esponente della cerchia di «Cinema Nuovo» come Guido Oldrini nel 1991 (sempre in un volume edito nella collana *Ombra sonora*)[42]. La terza parte del testo è infatti una selvaggia accusa, ottenuta mediante un *remix* di scritti già editi, verso più o meno tutti i nomi della 'giovane critica' e di qualche fratello maggiore. È curioso che, nella lunga sequela di nomi e cognomi, gli ultimi menzionati in conclusione di *excursus* siano Goffredo Fofi e Vittorio Spinazzola, o meglio: le parole di elogio che Spinazzola ha per Fofi, sempre tratte da un articolo su «l'Unità». Come accennato più sopra, Morreale ricorda come, tra coloro che si ispirano più o meno direttamente al lavoro di Spinazzola, la figura più significativa e singolare è certamente il giovane Goffredo Fofi, corrispondente italiano nei primi anni Sessanta di «Positif» e interessato a generi come il gotico e il *peplum*[43]. La lezione di Spinazzola, di cui l'analisi matarazziana sembra essere un perfetto *exemplum*, è innanzitutto aver posto un modello alternativo al quadro di riferimento idealistico-crociano, perdurante ancora nei primi decenni del dopoguerra e nel quale, tra le altre cose, la categoria di genere viene dichiarata non pertinente in termini estetici. Come ha scritto Paolo Noto, la pervasività di tale modello è talmente enorme, anche in studiosi che non si rifanno

[39] A. Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 49.

[40] Cfr. *Forme del melodramma*, a cura di A. Pezzotta, Bulzoni, Roma 1992; M. Marchelli, *Melodramma in 100 film*, Le Mani, Genova 1996.

[41] *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, a cura di Caldiron, Della Casa, cit., p. 41.

[42] Cfr. G. Oldrini, *Gli autori e la critica. Fatti e misfatti nel mondo del cinema*, Dedalo, Bari 1991.

[43] Cfr. Morreale, *Archeologia del popolare*, cit., pp. 176-179.

direttamente a Croce, da 'passare indenne' anche attraverso le tavole rotonde di Pesaro 1974[44]. Con Fofi, almeno nei primi anni Sessanta e cioè prima della linea più oltranzista e militante della rivista da lui fondata, «Ombre rosse», «la lontana lezione gramsciana (o semplicemente spinazzoliana) aggiunge un correttivo di concretezza storico-sociale: l'idea, insomma, di guardare a questi film tenendone in considerazione il pubblico»[45]. Con la differenza sostanziale, nel caso di Spinazzola, di appartenere al contempo all'intellettualità organica PCI e di perseguire un atteggiamento critico (così nell'ambito cinematografico come in quello letterario) fortemente anti-intellettualistico, tale da accomunarlo – solo in questo – a una personalità solitaria come quella di Armando Plebe.

Tra testualismo e contestualizzazione sociologica, Spinazzola ha il primato di rendere 'credibile' la filmografia matarazziana, e l'autorevolezza, nel 1976, per permettere a una generazione critica successiva di appropriarsene con finalità talvolta sottili, talaltra spregiudicate e provocatorie. Da precursore dei *cultural studies*, non sorprende quindi come, da un lato, il cinema abbia costituito materia di interesse in Spinazzola principalmente nella prima parte della sua attività (in epoca meno vincolata agli specialismi come quella attuale); e, dall'altro lato, che la sua metodologia sia oggi per lo più applicata nei contesti accademici, pertanto mossi da interessi scientifici e non 'passionali'.

Sul versante opposto, l'acuta analisi con cui Prudenzi apriva la propria monografia prende avvio interrogandosi sul perché, a distanza di molti anni, ai melodrammi matarazziani sia stata applicata, non senza qualche semplificazione, la griglia sociologica e non si sia guardato a essi, se non in tempi recenti, come al risultato di una scrittura e una grammatica personale applicate con grande sapienza e omogeneità di stile. Seppur legittima, la lettura spinazzoliana, come abbiamo visto, non sembra concedere molto a questo versante, i cui approfondimenti hanno interessato iniziative in anni ancora molto recenti[46].

[44] Cfr. P. Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano negli anni Cinquanta*, Kaplan, Torino 2011, pp. 24-25.

[45] Morreale, *Archeologia del popolare*, cit., p. 179.

[46] Cfr. il riassunto dell'attività di Matarazzo postbellica fatta da S.M. Germani in *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, a cura di Id., S. Starace, R. Turigliatto, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2013.

Un ultimo spunto di riflessione, collaterale, va rivolto invece al ruolo che «Cinema Nuovo» ha ricoperto come rivista in grado di accogliere, nelle sue varie fasi e nonostante le intransigenze ideologiche, i primi passi critici di molte personalità ad oggi apparentemente insospettabili.