

Il punto centrale di crisi del neorealismo?

Roberto Rossellini nelle pagine di *Cinema e pubblico**

Elena Dagrada**

ABSTRACT

Questo studio si discosta dall'interpretazione tradizionale di *Cinema e pubblico* come libro di mera sociologia del cinema. Al contrario, dimostra che si tratta anche di un importante saggio critico, condotto sul filo del gusto del suo autore, ben consapevole dei valori estetici in gioco. In questa prospettiva, l'originalità di Spinazzola non consiste solo nell'aver studiato con serietà i film e i generi che piacciono al pubblico, ma non alla critica. Consiste semmai nell'aver indagato in egual misura anche ciò che al pubblico non piace, quando invece dovrebbe. Fra tutti, spiccano i film diretti da Rossellini, il regista a cui Spinazzola riserva i giudizi più elogiativi, nonostante l'insuccesso al botteghino a partire da *Germania anno zero* (1948).

Parole-chiave. Vittorio Spinazzola; Roberto Rossellini; Critica cinematografica; Neorealismo; Cinema italiano

This study departs from the traditional reading of *Cinema e pubblico* as a book of sociology of film. On the contrary, it demonstrates that it is also an important critical essay, conducted in accordance with the author's taste, well aware of the aesthetic values at stake. From this perspective, Spinazzola's originality lies not only in having studied seriously films and genres that appeal to audiences, but not to critics. Rather, it lies in his equally thorough investigation of what audiences dislike, even when they should. Among them, there stand out the films directed by Rossellini, the director Spinazzola reserves the most laudatory judgments, despite the lack of success starting from *Germania anno zero* (1948).

Keywords. Vittorio Spinazzola; Roberto Rossellini; Film criticism; Neorealism; Italian cinema

* A differenza degli altri contributi del numero, regolarmente sottoposti a una *double-blind peer review*, questo saggio è stato sottoposto al meccanismo di *single-blind peer review*.

** Elena Dagrada, Università di Bologna, elena.dagrada@unibo.it.

Il punto centrale di crisi del neorealismo può essere indicato emblematicamente nell'*Europa '51* rosselliniana. Il film è il resoconto di una quète fallimentare: nessuna delle istituzioni operanti nella società civile offre alla protagonista la possibilità di identificarsi attivamente in una fede che le faccia ritrovare se stessa [...]. L'esigenza di autenticità nei rapporti interpersonali non trova basi su cui fondarsi; l'ansia di assoluto appare come la prova di una diversità interiore alla quale il mondo reagisce segregando colei che ne è portatrice fra gli esclusi, in manicomio. Ed essa accetta questa sorte, poiché solo in tal modo preserverà incontaminata la sua vocazione testimoniale.

Vittorio Spinazzola

1

Se si volesse leggere – o rileggere – *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia (1945-1965)* attraverso la lente numerica della statistica, fra le altre cose balzerebbe agli occhi la ricorrenza di film diretti da Roberto Rossellini nei punti cardine dell'intera trattazione. Certo, molti altri registi italiani attivi tra il 1945 e il 1965 sono evocati più volte e approfonditi ampiamente, assieme ai loro film più significativi. Così come attrici e attori all'origine di singolari forme di divismo autoctono, coerentemente con l'approccio di Vittorio Spinazzola, sempre attento a cogliere ogni elemento di richiamo sul pubblico. Rossellini, però, è il solo regista a figurare sistematicamente nei passi più incisivi. Nonché l'unico ad aver diretto ben due film tra i pochi titoli (nove in tutto) citati da Spinazzola nella *Nota postliminare*, collocata a mo' di conclusione al termine del volume fin dalla prima edizione e ripubblicata identica nelle edizioni o ristampe successive¹.

¹ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974. La *Nota postliminare* si trova alle pp. 348-354. Tutte le citazioni da *Cinema e pubblico* qui ripor-

Indubbiamente, il dato si spiega anche solo con il fatto che Rossellini è stato un protagonista indiscusso del movimento neorealista: in più occasioni Spinazzola lo definisce senza mezzi termini «la personalità di maggior spicco» del neorealismo, il «caposcuola» del movimento, quando non, addirittura, il «caposcuola storico del primo neorealismo»². E il movimento neorealista è a sua volta il protagonista ombra – assai discusso – del saggio di Spinazzola.

Senza alcuna forzatura, si potrebbe infatti affermare che l'intera ricerca confluita in *Cinema e pubblico* prenda le mosse da una constatazione e da una domanda.

La constatazione riguarda l'eccezionale rinascita del cinema italiano, nell'immediato secondo dopoguerra, rappresentata dal movimento neorealista cinematografico. Un movimento esploso nel 1945 sotto il segno della Liberazione e della fine della Seconda guerra mondiale, accomunato dal tentativo di inaugurare un nuovo rapporto tra cinema e pubblico, facendo dei film uno strumento di dialogo e di crescita della società civile per contribuire al rinnovamento e al progresso del paese.

La domanda – a cui le pagine di Spinazzola cercano di rispondere – è perché quel tentativo sia fallito³, nonostante la ricchezza dei risultati raggiunti e la pregnanza delle proposte formulate. Ossia perché, a dispetto dell'egemonia assoluta esercitata per alcuni anni sotto il profilo qualitativo, i film neorealisti nel loro complesso non abbiano ottenuto un successo adeguato presso il largo pubblico delle masse popolari. Quel pubblico, infatti, avrebbe dovuto riconoscersi

tate sono tratte da questa prima edizione. Per una breve cronistoria editoriale del volume si veda qui la nota 15.

² *Ivi*, pp. 18, 92, 241.

³ Si noti che nel tentativo di rispondere Spinazzola non ignora né le pressioni delle politiche governative ostili al neorealismo fin dal suo immediato apparire (si vedano, a esempio, le annotazioni a p. 12 e a p. 229), né la concorrenza del cinema hollywoodiano, che torna sugli schermi italiani proprio in quel pugno di anni. Tuttavia, per spiegare quella che chiama una «mancata penetrazione adeguata del neorealismo nel mercato di massa», in cui hanno successo altre tendenze, Spinazzola cerca risposte soprattutto altrove, in particolare nella «politica culturale neorealista», che certamente aveva «una base unitaria nella volontà di instaurare un dialogo nuovo con gli spettatori», ma «all'interno di questa linea l'aspirazione alla conquista di una spettacolarità davvero popolare coabitava con il rinnegamento intransigente delle risorse dello spettacolo. Storicamente, il nesso era indissolubile: ciò costituì, assieme, la ragione di forza e di debolezza del movimento». *Ivi*, p. 353.

nelle pellicole neorealiste dedicate ai drammi spesso collettivi della gente comune, ma a essi preferiva film d'altro genere, di valore estetico inferiore, evidentemente più vicini ai suoi bisogni di divertimento e spettacolo.

Fin dal primo capitolo, inaugurato da un incipit perentorio che indica l'anno 1945 come uno spartiacque nella storia del cinema italiano⁴, titoli e cifre si accumulano e vedono Rossellini in prima posizione con *Roma città aperta* (1945), incoronato campione d'incassi dell'annata 1945-46.

Nello stesso capitolo, passando in rassegna le annate immediatamente successive, Spinazzola prosegue elencando le cifre fornite dalle pubblicazioni dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo⁵ e vede confermata una buona consistenza neorealista anche nell'annata 1946-47, dove Rossellini è presente al nono posto con *Paisà* (1946). Già dalla terza annata il neorealismo appare in affanno e stagione dopo stagione vede ridursi il margine di dialogo instaurato in precedenza con il pubblico, fino a registrarne l'esaurimento con la scomparsa dei film neorealisti dall'elenco dei primi dieci successi commerciali in classifica nell'annata 1950-51: è l'annata di *Stromboli. Terra di Dio* (1950) e di *Francesco giullare di Dio* (1950), al cui proposito Spinazzola scrive:

Durante il 1950-51 nessun film di scuola neorealista compare fra i dieci maggiori successi [...]. Il destino economico del neorealismo appare dunque già consumato al termine della quinta annata dopo la fine della guerra. D'altronde la crisi dei rapporti con le platee si accompagna, e si aggrava, con l'emergere di nuovi orientamenti da parte di coloro stessi che erano stati gli alfieri del movimento: nel corso del 1950-51 Rossellini porta

⁴ Scrive Spinazzola in apertura del volume: «Anno 1945: Liberazione, e fine della guerra. Il cinema italiano entra in una fase di rinascita, che ha come protagonista indiscusso il neorealismo». *Ivi*, p. 7.

⁵ Il libro di Spinazzola è privo di note. Solo nella conclusiva *Nota postliminare* vengono indicate le «pubblicazioni ufficiali dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo» (ossia l'AGIS) quale fonte delle «statistiche degli incassi, film per film e annata per annata, nella distinzione fra prime visioni delle città cosiddette 'capozona', cioè i centri maggiori, e le visioni ulteriori delle sale di periferia e di provincia», peraltro definite consapevolmente «dati non meno dubitosi che parziali». *Ivi*, p. 349. Una nuova ricerca che voglia prendere le mosse da queste pagine dovrebbe profittevolmente integrarli con altre fonti, oltre che con quella «preparazione specifica necessaria per un lavoro ulteriore di elaborazione e verifica, scientificamente condotte», di cui sempre scrive lo stesso Spinazzola. *Ibid.*

sugli schermi il dramma erotico-mistico *Stromboli, terra di Dio*, con Ingrid Bergman, e l'estatico *Francesco giullare di Dio*; De Sica e Zavattini a loro volta propongono la 'fiaba neorealista' *Miracolo a Milano*⁶.

L'annata seguente, 1951-52, secondo Spinazzola coincide con il momento in cui «chi voglia seguire le tracce del filone neorealista può limitarsi a prendere in esame solo il settore di coda delle classifiche economiche»⁷, seguita a ruota dall'annata 1952-53, che tra gli insuccessi commerciali più clamorosi annovera il lungometraggio di Rossellini successivo a *Stromboli* e a *Francesco*, ossia *Europa '51* (1952)⁸. Quest'ultimo film è affrontato anche nel terzo capitolo, intitolato *Il 1948: la caduta del tentativo di rinnovare i rapporti con gli spettatori*, dove è additato a emblema del «punto centrale di crisi del neorealismo». Per Spinazzola, quindi, dopo aver diretto il maggior successo del neorealismo con *Roma città aperta*, con *Europa '51* «Rossellini celebra dunque la fine di quella concordia fra cinema e società che aveva costituito l'asse portante del movimento neorealista»⁹.

Il 1948, del resto, è l'anno d'uscita nelle sale italiane di *Germania anno zero* e di *L'Amore*, assenti dagli elenchi esaminati da Spinazzola a causa del loro fallimento al botteghino; un dato già osservato nel secondo capitolo, dove questi due

⁶ *Ivi*, p. 11.

⁷ *Ivi*, p. 20.

⁸ Come anticipato nella nota 5, lo stesso Spinazzola definisce i dati utilizzati nella sua ricerca come «non meno dubitosi che parziali» e questo dato specifico sembrerebbe in effetti messo in dubbio da un'affermazione di Ingrid Bergman. In una lettera indirizzata all'agente e amico Joe Steele il 14 dicembre 1952, l'attrice scrive: «We have once again redubbed the dialogue for *The Greatest Love* [titolo statunitense di *Europa '51*] – I hope, the last time! David [Selznick] saw it a few nights ago and said it was wonderful. It is doing a tremendous business in Italy, but, dear Joe, we don't get a cent of it!». I. BERGMAN, ora in J.H. STEELE, *Ingrid Bergman. An Intimate Portrait*, McKay, New York 1959, p. 311. Un'affermazione non inverosimile, poiché lo scandalo provocato dall'unione tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini, suggellata il 2 febbraio del 1950 dalla nascita del loro primo figlio, Robertino, e dal successivo matrimonio per procura in Messico nel maggio dello stesso anno, aveva suscitato molta curiosità verso la coppia da parte del pubblico, che diserta le sale dove si proiettano i loro film soprattutto a partire da *Viaggio in Italia* (1954). Cfr. E. DAGRADA, *Quanto la critica si divide. A proposito degli "anni Bergman"*, in *L'antirossellinismo*, a cura di A. Martini, Kaplan, Torino 2010.

⁹ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 47.

film vengono comunque interpellati singolarmente, con numerosi altri del regista romano – tra cui *Dov'è la libertà...?* (1954); *Viaggio in Italia* (1954); *Giovanna d'Arco al rogo* (1954); *La paura* (1954).

Nel corso del volume Rossellini è poi indicato come il principale ispiratore di quella che Spinazzola chiama l'«eredità neorealista», raccolta soprattutto da Federico Fellini e da Michelangelo Antonioni nella sua declinazione più nobile, ma anche, nella sua declinazione meno nobile, dal neorealismo popolare o «neorealismo imbastardito»¹⁰ di Raffaello Matarazzo. A ben vedere, Spinazzola trova tracce di eredità rosselliniana pure tra tutti i principali animatori di quello che chiama «secondo neorealismo». Così come nell'esperienza di avanguardia cinematografica incarnata da Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini e Tinto Brass, nata «in Italia su un terreno favorevolmente predisposto, in ragione delle aperture sperimentalistiche insite organicamente nel metodo o nei metodi neorealistici. Padrini riconosciuti: Fellini e Antonioni; ma dietro a loro si profilano le figure di Rossellini e Zavattini»¹¹. Anche quando sembra che il modello sia Jean-Luc Godard, perché il regista francese, afferma Spinazzola, ha imparato a sua volta la libertà della macchina da presa da Rossellini¹².

Di nuovo Rossellini è protagonista, in primo piano o sullo sfondo, del capitolo intitolato *La svolta del 1959. Rossellini e il film antifascista*, con il fortunato *Il generale Della Rovere*, il suo portato in termini di ritorno alle tematiche resistenziali e il suo successo commerciale (il titolo si attesta al decimo posto della graduatoria finale della stagione)¹³. O ancora, più avanti, con *India* (1959), definito «di gran lunga l'esperienza più importante nel genere esotico»¹⁴, nonostante il completo insuccesso commerciale della pellicola.

Si potrebbe continuare. Ma già così c'è abbastanza materia per giustificare il dato statistico.

¹⁰ *Ivi*, p. 75.

¹¹ *Ivi*, p. 282.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 285.

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 233, anche per un lusinghiero confronto tra i risultati commerciali raggiunti dal film di Rossellini e da *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), vincitore *ex aequo* del Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1959 con *Il generale Della Rovere*.

¹⁴ *Ivi*, p. 319.

2

Correva invece un anno assai funesto quando fui chiamata a tenere il primo corso di Storia e critica del cinema presso l'unico grande ateneo italiano che, alle soglie del terzo millennio, non aveva ancora introdotto il cinema tra i suoi insegnamenti istituzionali: l'Università degli Studi di Milano. Ossia la Statale, denominata così per il fatto di essere stata a lungo l'unico ateneo pubblico milanese.

Per l'esattezza – e per conservare l'unità di misura di *Cinema e pubblico* – correva l'annata 1998-99. Si era alla vigilia del varo della Legge 509 del 1999, tramite Decreto Ministeriale del 3 novembre 1999 (DM 509/99), meglio nota come Riforma Berlinguer, che avrebbe riorganizzato il sistema universitario italiano introducendo, fra l'altro, il cosiddetto Tre + Due. Di lì a poco sarebbero state abolite sia le cattedre sia la loro titolarità. Ma all'epoca questo ancora non era chiaro e in ogni caso la responsabilità era tanta. Perché la Statale aveva tra i suoi docenti proprio Vittorio Spinazzola, che una cattedra di Storia e critica del cinema l'avrebbe ricoperta più che degnamente.

Divenuta sua collega, lo incontravo ai Consigli di Facoltà (oggi aboliti, come le cattedre e molto altro), riservato e ironico sempre, anche nella consueta gentilezza. Con cognizione di causa lo ascoltavo alle riunioni in cui allora si discuteva appunto della Riforma. Un terremoto che portava con sé categorie spiazzanti. Parole nuove quali 'crediti' e 'debiti', che Spinazzola maltrattava pubblicamente trasformandole con una smorfia in «debiti creditizi».

I suoi allievi lo chiamavano maestro. Così mi sorprendevo a elencare tra me affinità e differenze con un mio maestro, Umberto Eco – che io invece chiamavo capo, in omaggio ai *Peanuts* di Charles M. Schulz. Erano quasi coetanei: Spinazzola era nato nel 1930; Eco nel 1932. Oltre all'anagrafe, li accomunava un'attenzione non comune verso la cultura popolare e di massa, che entrambi frequentavano con grande godimento personale, oltre che per interesse professionale. Entrambi, inoltre, avevano abbracciato lo studio della pragmatica. Ma da prospettive diverse. Spinazzola, da gramsciano convinto, si mostrava doverosamente aperto all'indagine sul lettore (spettatore) reale, con cui volentieri si sporcava le mani. Eco, invece, teorizzava il Lettore (spettatore) Modello. Una biforcazione che emergeva anche nelle pubblicazioni dell'uno e dell'altro presso l'editore Bompiani, in collane vicine, ma diverse. La collana *Studi* (che aveva ospitato il *Trattato di semiotica generale* nel 1975, *Lector in fabula* nel 1979, *I limiti dell'interpretazione* nel 1990). E la collana *Saggi*, che nel 1974 aveva ospitato *Cinema e*

pubblico, poi rieditato nel 1985 da Bulzoni¹⁵.

Al timore reverenziale che naturalmente incuteva, in me se ne aggiunse presto un altro, del tutto impreveduto, in occasione della pubblicazione del mio volume sui film di Rossellini interpretati da Ingrid Bergman nella collana della Statale *Il Filarete*¹⁶. Come da prassi, il dattiloscritto fu dato in lettura al collega più qualificato per valutarlo. E il prescelto dal Comitato direttivo della collana fu Vittorio Spinazzola. Per me, colui che in *Cinema e pubblico* aveva posto *Roma città aperta* ai vertici del neorealismo e indicato *Europa '51* a emblema del punto centrale di crisi di quel movimento.

Va da sé che tirai un gran sospiro di sollievo quando il dattiloscritto mi fu restituito senza nessun rilievo di sostanza: solo alcune puntuali indicazioni relative a spaziature e capoversi, tipiche di chi è famigliare con il mondo dell'editoria e delle bozze. A riprova che era stato letto, senza nulla da eccepire.

Non rilessi, allora, *Cinema e pubblico*. Mi accontentai del ricordo che ne serbavo, purtroppo vago per averlo letto troppo presto, quando ero agli inizi dei miei studi sul cinema e conoscevo meno della metà dei film su cui si basa. Davo

¹⁵ Non sarà inutile ricordare che la collana *Studi Bompiani* in quegli anni ospitava, fra l'altro, gli scritti di Christian Metz e i più aggiornati studi teorici sul linguaggio cinematografico e audiovisivo. Forse non è un caso che, dopo una ristampa Bompiani nell'aprile del 1975 (chiamata *II Edizione* nel colophon: ma si tratta in realtà di una semplice ristampa, identica al libro pubblicato nell'ottobre del 1974), la seconda edizione di *Cinema e pubblico* sia stata pubblicata da Bulzoni nel 1985. Si noti che anche questa riedizione Bulzoni è uguale alla prima (il testo della trattazione non cambia e nel colophon si legge: «Ristampa della seconda edizione»), ma è a tutti gli effetti la seconda edizione, per l'aggiunta di un'*Appendice* composta da alcuni scritti di Spinazzola successivi al 1974 inseriti con un titolo redazionale, e di una presentazione (senza titolo) di due pagine, numerate come A1 e A2, in cui Spinazzola rimanda al proseguimento della sua ricerca nel volume *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto tra scrittore e lettori* (edito da Edizioni di Comunità nel 1983). Sia *La democrazia letteraria* sia *Cinema e pubblico* sono stati poi ripubblicati da goWare, rispettivamente nel 2018 e nel 2019, con l'aggiunta di titoli esplicativi all'interno dei capitoli. In quest'ultima riedizione di *Cinema e pubblico* si trova un'*Avvertenza per il lettore* in cui si precisa che i titoli interni ai capitoli «sono stati inseriti dalla redazione di goWare per accrescere la fruibilità del testo anche per una lettura non sequenziale». Si precisa altresì che: «È stato aggiunto un corposo indice dei nomi, dei luoghi e dei film citati»; il volume, però, contiene solo gli stessi indici (dei nomi e dei film) già presenti in tutte le edizioni e ristampe precedenti.

¹⁶ Cfr. E. DAGRADA, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2005. Alla prima edizione del libro ne è seguita una seconda ampliata nel 2008.

d'altronde per scontato che il suo autore condividesse il giudizio critico diffuso nell'ambiente a cui veniva frettolosamente associato, per la sua collaborazione alla rivista «Cinema Nuovo», diretta da Guido Aristarco, noto per le sue posizioni contro tutto il cinema di Rossellini successivo a *Paisà*.

Mi sbagliavo.

3

Leggendo o rileggendo oggi *Cinema e pubblico*, anche al netto della consistenza statistica, balza ugualmente agli occhi che Rossellini è il regista a cui Spinazzola riserva le definizioni più lusinghiere e sinceramente elogiative.

Certo, gli attribuisce una carriera «tormentata»¹⁷. A cui non fa sconti. In particolare quando affronta gli anni a cavallo tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta e, dopo una disamina serrata del *Generale Della Rovere*, sferra un affondo su *Era notte a Roma* (1960), definendolo «soltanto un film d'avventure malriuscito, nel quale la Resistenza appare ridotta al rango di *locus communis* di tutti i buoni sentimenti del buon popolo italiano»¹⁸. Per poi registrare laconicamente, attraverso i successivi fallimenti di *Viva l'Italia!* (1961), *Vanina Vanini* (1961) e *Anima nera* (1962), «la decadenza del regista»¹⁹.

Subito dopo, però, aggiunge: «Poi Rossellini abbandona il cinema, e assieme il linguaggio romanzesco; delle sue interessanti esperienze televisive, nel campo del documentarismo didattico, non è qui il luogo di accennare»²⁰. Infatti non vi accenna. Ma è legittimo supporre che per Spinazzola quelle esperienze dovessero riannodare i fili di un dialogo con il pubblico – quello televisivo, popolare e di massa – che l'arenarsi del neorealismo aveva interrotto.

Perché quel che colpisce di più, rileggendo oggi *Cinema e pubblico*, è che non sia affatto un libro vocato alla mera elencazione di cifre e classifiche commerciali, per quanto pionieristicamente interpretate in chiave sociologica²¹. Al contrario:

¹⁷ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 27.

¹⁸ *Ivi*, pp. 233-234.

¹⁹ *Ivi*, p. 234.

²⁰ *Ibid.*

²¹ La componente sociologica in *Cinema e pubblico* è quella solitamente indicata da più parti come pionieristica e lo stesso Spinazzola vi fa cenno in vari punti, peraltro dichiarando apertamente a

quel che si impone è invece l'evidenza che si tratti anche di un saggio critico. La percezione che sia una trattazione condotta anche sul filo del gusto del suo autore.

Naturalmente, l'insieme della ricerca di Spinazzola poggia su tutt'altro fondamento. Che gli deriva da Antonio Gramsci, secondo cui i gusti del pubblico vanno presi sul serio e studiati con attenzione, anche quando divergono da quelli della critica più titolata. Perché capire ciò che piace è, in primo luogo, un dovere civile che apre alla comprensione della realtà. Quindi il successo commerciale di un prodotto mediocre è un fenomeno che va compreso, senza snobismo e senza boria.

L'originalità di Spinazzola, però, non consiste solo nell'aver studiato con serietà ciò che piace al pubblico, ma non necessariamente alla critica. Consiste semmai nell'essersi interrogato anche su ciò che al pubblico non piace, quando invece dovrebbe. Perché anche l'insuccesso di un prodotto di qualità va esaminato con attenzione, per comprendere la realtà. Proprio come quello occorso ai molti film neorealisti di qualità rifiutati dal grosso pubblico, che preferiva altro.

Ma per far questo occorre praticare l'esercizio della critica e la responsabilità del giudizio. In altre parole, occorre distinguere, discriminare. Senza chiusure, certo, ma con la piena consapevolezza dei valori estetici in gioco. Con il coraggio di attribuire la dignità di oggetto critico a un'opera mediocre in virtù del suo successo commerciale, senza però disertare il dovere di definirla, se del caso, di «basso quoziente estetico», di «vigore grossolano», o addirittura di «infimo livello»²². O, viceversa, gratificando con apprezzamenti di segno opposto le opere lodevoli ignorate dalle platee.

p. 11 di rifarsi a un importante articolo di Callisto Cosulich, *La battaglia delle cifre* (apparso sul numero 98 di «Cinema Nuovo», il 15 gennaio 1957). Sarebbe tuttavia una *diminutio* ricondurvi l'intero volume, come del resto lo sarebbe ricondurre la vasta produzione spinazzoliana a questa sola dimensione. Nel caso specifico di *Cinema e pubblico*, infatti, pur occupandosi di cinema e di film in una prospettiva sociale, Spinazzola ne esplora sempre anche la componente estetica, rivelandosi attento alla forma non meno che alla sostanza. Sia per un interesse sincero verso la forma dell'estetica, che peraltro è a sua volta un fenomeno sociale, come Spinazzola sa bene. Sia perché, come emerge dai suoi scritti, Spinazzola è anche un critico molto attento allo stile delle opere di cui si occupa. In proposito, cfr. M. BARENGHI, *1930-2020 / Vittorio Spinazzola: maestro*, in *Doppiozero*, 8 febbraio 2020, <<https://www.doppiozero.com/vittorio-spinazzola-maestro>> (ultima consultazione: 22 aprile 2026).

²² *Ivi*, pp. 8, 75, 348.

Se allora in *Cinema e pubblico* il dato statistico rosselliniano evocato in apertura si spiega anche solo con il fatto che Rossellini è stato un protagonista indiscusso del movimento neorealista, tutto il resto scaturisce da un sincero apprezzamento nei confronti di colui che più volte Spinazzola definisce convintamente «grande regista». E che forse ai suoi occhi merita un'attenzione speciale per aver realizzato, con *Roma città aperta*, un film capace di coniugare valore estetico e successo di pubblico come nessun altro.

È Rossellini, secondo Spinazzola, che «con i suoi primi film del dopoguerra» esprime «con originalità più geniale l'aspirazione comune a una *renovatio hominis* che sia tutt'uno con il rinnovamento della collettività», dando corpo a «robuste strutture narrative, tali da captare il consenso appassionato anche delle larghe platee»²³. Per Spinazzola *Roma città aperta* dà «avvio a una doppia linea di ricerca, tra democrazia ideologica e democraticità di linguaggio, rottura delle convenzioni spettacolari e apertura di dialogo con il pubblico popolare»²⁴, riuscendo a raggiungere «un risultato che ha del miracoloso: proporre agli spettatori una narrazione che investe le responsabilità umane e civili di ciascuno, parlando un linguaggio comprensibile a tutti»²⁵. Ancora:

Rossellini [...] nel primo dopoguerra si trovò a vivere in piena sintonia con la nuova epoca storica: seppe coglierne la contraddizione essenziale, tra fascismo e antifascismo; la calò in un episodio particolare di cronaca e ne eresse i protagonisti a rappresentanti non tanto d'una lotta della civiltà contro la barbarie, quanto dell'umano contro il non umano, del bene contro il male, infine della vita contro la morte. In questo contrasto elementare trova chiarezza la folta serie di rapporti fra i personaggi [...], in un allargamento prospettico che oppone l'intera popolazione di Roma agli occupanti nazisti²⁶.

Un uguale programma sorregge a suo avviso il successivo *Paisà*, forse in modo ancor più consapevole. Ecco cosa scrive a proposito dell'episodio conclusivo, indicato come

²³ *Ivi*, p. 19.

²⁴ *Ivi*, p. 36.

²⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁶ *Ivi*, p. 22.

il più alto del film, ineguagliata esaltazione della lotta partigiana come guerra di popolo. Nella coralità epica della vicenda è soltanto la realtà a parlare; ogni immagine documenta il concretarsi di un fatto di morte materialmente ineludibile. Ma i taciturni partigiani che alle foci del Po combattono l'ultima battaglia posseggono una consapevolezza storica tanto più esemplare in ragione della loro dimessa umanità. Il nemico contro cui combattono è l'avversario dell'uomo: non per nulla la raffigurazione più efficace ne è data per ellisse, nella sequenza del casolare devastato dove tra i cadaveri un bambino piange, dopo il passaggio dei rastrellatori nazisti [...]. Siamo su una prospettiva integralmente laica non meno che risolutamente operativa [...] *Paisà* non è un'opera di rievocazione della guerra appena trascorsa ma di intervento sullo spirito pubblico, quale si presentava nell'immediato dopoguerra: atto di fiducia nella nazione risorta e incitamento per il futuro²⁷.

E se con *Germania anno zero* «il dialogo tra Rossellini e il pubblico si interrompe», Spinazzola ne sonda le ragioni senza privare di elogi un film che non esita a descrivere come una «indagine di comportamento condotta sino ai limiti del cinema 'puro'». Perché:

Dopo la concitazione romanzesca di *Roma città aperta* e la varietà di toni novellistici di *Paisà*, il regista [con *Germania anno zero*] si attiene a una sorta di monocromatismo livido, privo di ogni tinteggiatura effettistica. Ciò che gli preme è, ovviamente, di eliminare i rischi della retorica patetica, facendo campeggiare la storia di un'anima su uno sfondo nudamente antispettacolare. In questo modo l'audacia tematica della storia [...] mira ad attingere il sublime tragico senza abbandonare il piano della cronaca contemporanea. Il programma neorealista non poteva trovare esplicazione più avanzata: ma lo spettatore veniva sottoposto a una tensione che non era in grado di sopportare: e reagì con il rifiuto, come se il caso del piccolo Edmund non lo riguardasse²⁸.

Non cambia rotta neppure con i successivi film bergmaniani. Anzi: li vede anticipati in *Germania anno zero* e li approfondisce con l'insieme delle regie rosselliniane realizzate in quegli anni, poiché a suo avviso affrontano tutte la medesima «crisi dei valori spirituali» della società moderna venuta allo scoperto con la guerra, «in una ricerca dove si alternano i moduli del romanzo di costume, del paradosso

²⁷ *Ivi*, p. 25.

²⁸ *Ivi*, p. 26.

grottesco, della parabola mistica»²⁹. Ciò gli consente di distinguere tra il maggior valore estetico di alcuni titoli e la minor riuscita di altri (*Dov'è la libertà...?*, *L'Amore*). E di cogliere in *Europa '51* sia il «punto centrale di crisi del neorealismo»³⁰ sia il

punto di chiarificazione [...] che esprime con chiarezza programmatica le ragioni dell'inquietudine e il senso della proposta rosselliniana, motivata con l'incapacità di riconoscersi in entrambe le fedi che si contendono il campo: liberalesimo e comunismo, 'materialismo' borghese malamente coperto da cauzioni clericali e ideologismo oppressivo, negatore dei diritti dell'individuo³¹.

Perché, se con *Europa '51* «Rossellini celebra dunque la fine di quella concordia fra cinema e società che aveva costituito l'asse portante del movimento neorealista»³², peraltro avventurandosi in un'impresa «palesamente sproporzionata»³³ nella quale il pubblico non lo segue, la fine esemplata dal film è per Spinazzola quella del movimento neorealista. Non del talento o della vena creativa di Rossellini. Il quale, invece, proseguendo con coraggio sulla medesima via si inoltra in una dimensione sempre più intimistica, che gli aliena la presa sul pubblico, ma con *Viaggio in Italia* e *La paura* giunge

a dare limpidezza alle sue ansie esistenziali: [...] aderendo più intimamente al malessere che affligge la vita di coppia, nel crepuscolo dell'etica sessuale borghese. Nella *Paura* e meglio nel *Viaggio in Italia* più dell'aneddoto narrativo conta la nitidezza nervosa con cui sono esplorate non le cause ma le modalità di crisi del rapporto coniugale, estenuato nella consuetudine della vita d'ogni giorno. La scoperta della banalità quotidiana rianima l'attitudine rosselliniana a illuminare il dato significativo del comportamento individuale cogliendolo per via diretta, senza derivarlo da un'indagine ambientale: il cinema italiano ed europeo degli anni sessanta trarrà gran frutto da questa lezione³⁴.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 47.

³¹ *Ivi*, p. 26.

³² *Ivi*, p. 47. Si noti che scrive anche: «Il film è importante come documento autentico d'un disagio diffuso fra ceti non secondari di borghesia colta, nei duri anni della guerra fredda». *Ivi*, p. 26.

³³ *Ivi*, p. 27.

³⁴ *Ibid.*

Non a caso, Spinazzola definisce questo il «Rossellini del ‘periodo francese’»³⁵, o il ‘secondo Rossellini’³⁶, dimostrando di ben sapere fino a che punto all’epoca in Italia fu ignorato anche dal «silenzio indifferente»³⁷ della critica. E riconoscendo al regista la capacità di coniugare il rifiuto della Storia con la «spinta alla drammatizzazione della banalità quotidiana, in cui consiste l’originalità stilistica del secondo Rossellini»³⁸, come sempre colta, appunto, anche nella sua dimensione stilistica e formale, ben sintetizzata in questo passo che coglie appieno

due caratteristiche essenziali dello stile rosselliniano: la vocazione testimoniale, che lo porta a infrangere le convenzioni dello spettacolo per ricostruire avvenimenti reali sui luoghi e nei modi stessi in cui si sono verificati; e il dinamismo di un metodo che procede per lampeggiamenti, scorci, ellissi, conferendo la massima pregnanza ai singoli segmenti narrativi, intervallati da stacchi netti³⁹.

³⁵ *Ivi*, p. 50.

³⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 51, 73. Al ‘primo Rossellini’, Spinazzola attribuisce anche i lungometraggi della cosiddetta ‘trilogia della guerra fascista’. Al secondo, per cui spende parole come «alta espressione nelle opere del Rossellini ‘seconda maniera’» (p. 73), attribuisce anche la definizione di realismo interiore (p. 231).

³⁷ *Ivi*, p. 51. È verosimile che si trovi qui un riferimento al ‘silenzio indifferente’ di «Cinema Nuovo», che non recensì *Viaggio in Italia*. Si noti che questi pur brevi cenni sulla dimensione ‘francese’ di questa fase del cinema rosselliniano anticipano di oltre dieci anni il saggio di Pietro Pintus, *Quando la critica si divise*, «Bianco & Nero», n. 3, luglio-settembre 1987. Non è questa la sede per affrontare un tema articolato e complesso come il dialogo tra le riflessioni di Spinazzola e la produzione critica sul neorealismo; merita tuttavia un cenno la presenza di *Cinema e pubblico* in *Quindici anni di neorealismo. La bibliografia sul cinema neorealista dopo Pesaro 1974*, a cura di S. Cortellazzo, A. Farassino, in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di A. Farassino, EDT, Torino 1989, pp. 169-171, pubblicato in occasione della retrospettiva sul neorealismo al Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino. Tra i primi studiosi di cinema a dimostrare di conoscere il lavoro di Spinazzola, Farassino in quel volume firma il saggio *Neorealismo, storia e geografia*, a mo’ di rinnovata introduzione, anche, al neorealismo, con un approccio non distante da quello spinazzoliano. In proposito, cfr. A. FARASSINO, *Margini, attraversamenti, contaminazioni*, in *Storia del cinema italiano – 1945/1948*, a cura di C. Cosulich, vol. VII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 156-175.

³⁸ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 232.

³⁹ *Ivi*, p. 23.

A proposito di sintesi, nella *Nota postliminare* posta a epilogo della trattazione, fra le altre cose Spinazzola sente il bisogno di mettere a fuoco alcune categorie di opere filmiche capaci di incarnare le combinazioni possibili fra le due principali componenti in gioco: la qualità estetica e il potenziale di dialogo con il pubblico.

La prima categoria è composta dai «film nei quali l'originalità espressiva si accompagnava a una capacità rilevante di colloquio con le platee». La seconda include «la lunga serie delle pellicole che sollecitavano il consenso degli spettatori attraverso mezzi correvi». La terza comprende «tutti i casi di opere organicamente ben coese, ma accolte con indifferenza assoluta dall'uditorio». La quarta, «quasi come connettivo», accorpa infine «i prodotti costruiti secondo canoni di buona efficienza spettacolare, ma deboli nella concezione stilistica»⁴⁰.

Lo scopo è scongiurare il rischio di cadere in un'opposizione binaria, tanto inadeguata quanto fuorviante. Ovvero, in «una falsa dialettica fra successo quantitativo e valori qualitativi»⁴¹, laddove l'indagine spinazzoliana vuole invece far emergere la complessità e affrontare le ragioni – da Spinazzola definite 'demopsicologiche' – del successo o dell'insuccesso di una data opera. E i film che cita a esempio sono, nell'ordine: *Roma città aperta*, *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957) e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960) per la prima categoria. *I figli di nessuno* (Raffaello Matarazzo, 1951), *Guaglione* (Giorgio Simonelli, 1956) e *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958) per la seconda. *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957) e *Viaggio in Italia* per la terza. I «tanti film di Germi, Lattuada, Comencini ecc.»⁴² per la quarta.

Solo Rossellini, in questo elenco succinto, figura due volte, con *Roma città aperta* e con *Viaggio in Italia*. Rispettivamente, nella prima e nella terza categoria, ossia in quelle formulate per accogliere opere comunque esteticamente lodevoli. Con o senza il riscontro del pubblico.

⁴⁰ *Ivi*, p. 350. Oltre a queste quattro categorie, Spinazzola individua un criterio specifico per accorpare in una categoria ulteriore i film incentrati sul «personaggio divistico, come entità originaria, maturata svincolandosi dall'apporto creativo del regista per gestire in proprio un ascendente carismatico sul pubblico. Dato il punto di vista qui assunto, era impossibile non tenere conto di una serie di presenze prestigiose, quali emergono soprattutto nel campo del comico, con Totò o Alberto Sordi». *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*