

Non c'è rosa senza Spina(zzola)

Vittorio Spinazzola e la fenomenologia del neorealismo rosa

Francesco D'Asero*

ABSTRACT

Il saggio analizza la prospettiva di Vittorio Spinazzola sul cinema popolare italiano, concentrandosi sul neorealismo rosa e sul ruolo centrale del pubblico nella definizione del filone. Attraverso l'esame della produzione critica, in particolare della rubrica *Termometro degli incassi* su «Cinema Nuovo» (1957-1958) e del volume *Cinema e pubblico*, lo studio mira ad analizzare il metodo spinazzoliano, capace di coniugare osservazioni empiriche e riflessione di natura storico-culturale, superando il dualismo tra cinema d'autore e consumo di massa tipico del dibattito coevo. In questo contesto, il neorealismo rosa emerge come terreno di mediazione trasversale, capace di evidenziare le dinamiche di consenso, le preferenze spettatoriali e le interazioni tra cultura popolare e processi sociali nell'Italia del dopoguerra.

Parole-chiave. Vittorio Spinazzola; Neorealismo rosa; Critica cinematografica; Editoria; Cinema popolare

This essay explores Vittorio Spinazzola's interpretation of popular Italian Cinema, focusing on *neorealismo rosa* and the central influence of the audience in defining the genre. By examining Spinazzola's critical writings – most notably his «Cinema Nuovo» column *Termometro degli incassi* (1957-1958) and his book *Cinema e Pubblico* – the essay highlights a method that blends empirical analysis with historical and cultural reflection. This approach transcends the traditional divide between auteur cinema and mass entertainment that dominates contemporary discourse. Within this framework, Pink Neorealism is understood as a mode of interclass mediation that reveals the mechanisms of consensus, audience tastes, and the interplay between popular culture and social dynamics in post-war Italy.

Keywords. Vittorio Spinazzola; Pink neorealism; Film criticism; Publishing; Popular cinema

* Francesco D'Asero, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", francesco.dasero@uniba.it.

Introduzione, ovvero il pubblico come orizzonte

Assumere il neorealismo rosa come oggetto di analisi implica, preliminarmente, una sospensione del giudizio valutativo formulato da ampi settori della critica cinematografica italiana coeva. Agendo in questo modo, il filone, spesso considerato marginale rispetto al neorealismo tradizionalmente inteso, non si configura come semplice deviazione o riduzione di un modello estetico e narrativo¹, ma si presenta piuttosto come un osservatorio prezioso per rilevare le trasformazioni del rapporto tra cinema e società e, conseguentemente, tra opere e spettatori. Esaminare un simile caso di studio, o altri casi di natura popolare, significa, in sintesi, interrogare non solo i testi filmici, ma anche le pratiche e le percezioni che ne hanno accompagnato la ricezione. Un'intersezione che sembra riscontrare, più che in altri autori, una significativa aderenza nella metodologia sviluppata da Vittorio Spinazzola, il quale, nell'arco dei suoi studi, ha proposto un'interpretazione del cinema italiano come fenomeno sociale complesso, caratterizzato dal tentativo di coniugare la storia nazionale con l'analisi sociologica delle pratiche culturali della sfera spettatoriale. Raccogliendo l'eredità di Antonio Gramsci², in un panorama critico spesso dominato dall'ideologia e dal primato dell'autorialità, Spinazzola individua così nel rapporto tra 'cinema e pubblico' – titolo del suo lavoro più noto³ e insieme fulcro originale del proprio approccio – il terreno di

¹ La ricerca sul neorealismo rosa si presenta ancora oggi come un campo frammentato e disomogeneo, a lungo condizionato dall'assenza di un'analisi organica del fenomeno e da una certa marginalizzazione all'interno delle cornici dominanti della storia del cinema. Per molti anni il filone è stato affrontato solo in modo episodico, all'interno di manuali o studi più ampi sul cinema italiano, trovando tuttavia alcuni punti di riferimento imprescindibili nei lavori di Maurizio Grande e Alberto Farassino, oltre a quelli fondamentali di Spinazzola. Solo in anni recenti questo tema ha conosciuto una prima sistematizzazione monografica grazie al volume di Ennio Bispuri. Cfr. M. GRANDE, *Bozzetti e opere*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1979, pp. 148-177; ID., *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma 1986; ID., *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003; A. FARASSINO, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in *Storia del cinema italiano 1949/1953*, a cura di L. De Giusti, vol. VIII, Edizioni di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2003, pp. 203-222; E. BISPURI, *Il neorealismo rosa*, Bulzoni, Roma 2022.

² Cfr. in particolare le parti relative alla letteratura popolare dei *Quaderni dal Carcere*, ora in A. GRAMSCI, *La letteratura popolare*, Editori Riuniti, Roma 1993.

³ La prima edizione di *Cinema e pubblico* è stata pubblicata da Bompiani nel 1974. In questa sede,

un'indagine che lo rende tra i primi studiosi italiani ad applicare alla settima arte la lezione dei *cultural studies*⁴.

Nel dettaglio, il carattere 'rosa', analogamente agli interessi coltivati nel campo della letteratura popolare⁵, ha costituito per Spinazzola un oggetto di primario rilievo anche nel periodo della ricerca cinematografica, assumendo molteplici forme all'interno del suo lavoro, tanto critico quanto accademico. Al centro di tale indagine si colloca l'attenzione per il neorealismo rosa, stagione che, pur a lungo relegata ai margini della storiografia ufficiale, si impone, per lo studioso, come capitolo imprescindibile nel processo di affermazione in Italia di un cinema di consumo di massa.

Muovendo da tali premesse, il presente elaborato si articola in tre momenti principali. Il primo paragrafo ricostruisce la genesi e le premesse del pensiero sul medium cinematografico, mettendo particolarmente in luce le esperienze critiche maturate sulla rivista «Cinema Nuovo». Il secondo analizza la stagione del neorealismo rosa attraverso la rubrica *Termometro degli incassi*, evidenziandone non solo la centralità nel tracciare un inedito dialogo tra tipologie differenti di platea, ma anche il ruolo di testimone critico nella transizione dal neorealismo al cinema di larga fruizione. Il terzo, infine, approfondisce la rilettura retrospettiva contenuta in *Cinema e pubblico*, allo scopo di ricostruire l'evoluzione dell'analisi in relazione ai cosiddetti filoni popolari. Favorendo una prospettiva storico-culturale, incrociata all'analisi dei testi discorsivi prodotti dall'autore, lo studio si propone di mettere a fuoco come, attraverso il prisma del neorealismo rosa, Spinazzola delinea un modello interpretativo fondato non sulla dicotomia tra arte e consumo, ma

tuttavia, si farà esclusivo riferimento alla ristampa edita da Bulzoni nel 1985, V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985.

⁴ Per un quadro esaustivo del ruolo svolto da Spinazzola nell'ambito degli studi culturali, cfr. G. MANZOLI, *Cultural studies*, in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di F. Andreazza, Carocci, Roma 2022, pp. 35-47.

⁵ L'eclettismo dello sguardo di Spinazzola si è rivolto anche, anzi soprattutto, alle forme, agli autori e ai generi popolari della letteratura, elevandoli a privilegiato oggetto di osservazione. Si segnalano, nello specifico, gli studi dedicati al romanzo rosa; cfr. V. SPINAZZOLA, *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*, Rizzoli, Milano 1995; ID., *Il romanzo d'amore*, ETS, Pisa 2017.

sulla possibilità di una mediazione culturale capace di ricomporre, seppur provvisoriamente, i diversi strati della società italiana.

Un progetto culturale sulle pagine di «Cinema Nuovo»

Occorrerà più di una volta sottolinearlo: per Spinazzola, il neorealismo rosa costituisce un corpus filmico in grado di avviare un processo di unificazione del pubblico, come suggerisce il titolo del capitolo a esso dedicato nel suo testo di riferimento⁶. Prima ancora di analizzare il fulcro della riflessione all'interno di questo particolare ambito, è opportuno ricordare, con Emiliano Morreale, che «*Cinema e pubblico* [...] è anzitutto un riepilogo dell'attività critica di Spinazzola, che si era dipanata in una quindicina d'anni, dalla prima metà dei Cinquanta alla fine dei Sessanta»⁷. Come ricordato dallo stesso studioso, la riflessione di Spinazzola si articola tra numerose riviste, da «Nuova generazione», fondata dalla FGCI (Federazione Giovanile Comunista Italiana) nel 1956, agli almanacchi annuali *Film 1961*, *Film 1962*, *Film 1963* e *Film 1964*, curati per Feltrinelli, trovando tuttavia la sua espressione più prolifica sulle pagine di «Cinema Nuovo»⁸. Ad eccezione di alcuni scritti risalenti al periodo universitario⁹, il quindicinale fondato e diretto da Guido Aristarco costituisce così un primo e indispensabile luogo di elaborazione della riflessione cinematografica di Spinazzola, la cui collaborazione ha inizio a distanza di poco più di due anni dalla costituzione della rivista.

Aprendo già una originale prospettiva di indagine, il contributo d'esordio pubblicato in questo ambito si mostra particolarmente significativo all'oggetto della presente analisi. Si tratta dell'articolo *Neorealismo e narrativa popolare*¹⁰, apparso

⁶ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., pp. 101-121.

⁷ 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, p. 63.

⁸ Cfr. *Ibid.*

⁹ È nuovamente Morreale a ricostruire il debutto critico di Spinazzola in campo cinematografico, individuando nello scritto redatto insieme allo storico Brunello Vigezzi il primissimo contributo. Cfr. B. VIGEZZI, V. SPINAZZOLA, *Necessità di un collegamento fra i cineclub universitari*, in «Cinema», n. 65, 30 giugno 1951, p. 358; MORREALE, *Un gramsciano al cinema: da «Cinema nuovo» a Cinema e pubblico*, cit., p. 64.

¹⁰ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Neorealismo e narrativa popolare*, in «Cinema Nuovo», n. 62, 10 luglio 1955, pp. 27-29.

nel luglio del 1955, anno battesimale per la coniazione e la diffusione di quell'etichetta che la critica coeva interpreta parallelamente come una 'deriva rosa' dell'essenza neorealista¹¹. In questo primo articolo, Spinazzola avvicina i due poli centrali della propria produzione discorsiva, esaminando come l'energia espressiva del rinnovato panorama cinematografico italiano risieda nella stessa vocazione popolare, registrando tuttavia una indicativa divergenza tra l'adesione del pubblico al neorealismo e l'assenza di una autentica tradizione letteraria di consumo in Italia. Il neorealismo è qui delineato come il «filone di vera narrativa democratica della nostra storia culturale»¹², ossia come il movimento che ha saputo conseguire quella sintesi ottimale tra arte e realtà sociale che la letteratura, neppure attraverso il verismo¹³, assunto a modello delle elaborazioni teoriche della rivista «Cinema»¹⁴, era riuscita a realizzare. La forza propulsiva della compagine neorealista si fonda, secondo Spinazzola, sulla frattura con la tradizione immediatamente precedente, quella che il medesimo definisce una «produzione filmica pressoché 'putrescente'»¹⁵, e sulla conseguente esigenza di rinnovamento, intesa come «volontà unanime di riscoprire il popolo e la realtà italiana»¹⁶.

In questo contesto, la riflessione di Spinazzola si sviluppa lungo un terreno particolarmente fertile, collocandosi al crocevia tra critica specialistica e dibattito culturale e garantendo una continuità tra l'analisi del fenomeno cinematografico e l'osservazione della più ampia cornice sociale. Parallelamente, contribuisce a quel vivace dibattito sul 'popolare' che anima la stampa della prima metà degli anni Cinquanta, estendendosi dalle principali riviste specializzate, da «Cinema» a

¹¹ Si veda, tra tutte, la polemica riflessione che darà vita alla denominazione stessa del filone. Cfr. T. KEZICH, *Neorealismo rosa*, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», n. 13-14, gennaio-aprile 1955, pp. 204-207.

¹² SPINAZZOLA, *Neorealismo e narrativa popolare*, cit., p. 27.

¹³ Il rapporto tra letteratura verista e produzione neorealista costituirà, alcuni anni più tardi, un nodo di ulteriore riflessione affrontato da Spinazzola sulle pagine della rivista diretta da Aristarco. Cfr. ID., *Narrativa verista e cinema neorealista*, in «Cinema Nuovo», n. 134, luglio-agosto 1958, p. 11.

¹⁴ Cfr. specialmente M. ALICATA, G. DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941, pp. 216-217; ID., *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, pp. 314-315.

¹⁵ SPINAZZOLA, *Neorealismo e narrativa popolare*, cit., p. 27 (apici miei).

¹⁶ *Ibid.*

«Rassegna del film», fino ai quotidiani e ai periodici di orientamento comunista, come accade sulle pagine de «l'Unità» nella riflessione avviata da Ugo Casiraghi¹⁷.

Di particolare rilievo, accanto a ulteriori interventi apparsi sulla medesima rivista, è la rubrica *Termometro degli incassi*, pubblicata su «Cinema Nuovo» tra il 1957 e il 1958, nella quale Spinazzola, dati economici alla mano, propone di interpretare le dinamiche alla base dei successi e degli insuccessi del cinema nazionale e di quello internazionale. Nel tentativo di ampliare la prospettiva d'indagine a quei fenomeni sino ad allora marginalizzati dalla critica tradizionale, Spinazzola orienta così l'attenzione sull'incidenza dei singoli film nella formazione del gusto degli spettatori, perseguendo un superamento della distanza elitaria che separava la riflessione critica dalla ricezione del pubblico. Tale progetto si traduce in una sistematica analisi, a cadenza regolare, volta a interrogare il film come espressione di un più vasto tessuto sociale, ma al contempo come indice imprescindibile degli orientamenti evolutivi dello stesso cinema italiano, nonché di osservazione di quello d'importazione, considerato come ulteriore parametro di confronto e di definizione del gusto collettivo. Per perseguire lo scopo, la prospettiva si distanzia dal dibattito critico-teorico, privilegiando un approccio fondato sullo studio di dati empirici, al fine di delineare una mappatura dinamica della fruizione cinematografica e della sua evoluzione nel tempo. Un'indagine che si articola attraverso l'esame di indicatori informativi, quali gli incassi economici, il numero di biglietti strappati, il divario tra produzione nazionale e internazionale, le differenze di ricezione su base territoriale (locali, regionali, tra l'Italia settentrionale e meridionale, tra capozona e sedi periferiche, e così via)¹⁸, nonché le divergenze tra le

¹⁷ Per un approfondimento puntuale e rigoroso dei principali autori e delle testate coinvolte nella discussione, nonché per visualizzare la progressione degli articoli che compongono il dibattito, cfr. E. MORREALE, *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in *Atti critici in luoghi pubblici*, a cura di M. Guerra, S. Martin, Diabasis, Parma 2019, pp. 173-186.

¹⁸ Il metodo qui indagato si fonda su un equilibrio originale tra osservazione qualitativa dei testi e impiego sistematico di dati quantitativi relativi alla ricezione, in una fase storica in cui tali strumenti risultano ancora largamente inesplorati nel contesto degli studi di settore. In virtù di questa integrazione tra analisi formale e attenzione empirica alle pratiche spettatoriali, l'approccio di Spinazzola può essere considerato anticipatore di un insieme di riflessioni che troveranno piena formalizzazione molti anni più tardi nell'ambito degli *audience studies*.

prime e le successive visioni¹⁹.

Ed è appunto nell'uscita inaugurale della rubrica che Spinazzola stabilisce le premesse metodologiche del suo affondo, tracciando un sottile ma significativo filo di continuità con lo scritto del 1955. Tra gli obiettivi centrali emerge, in particolare, la questione della crisi della popolarità del neorealismo:

L'interesse per questa serie di problemi non è venuto però maturando sulla base di considerazioni d'ordine puramente teorico, ma su un terreno assai specifico e concreto: quello cioè di un riesame dell'esperienza neorealista che assieme ai pregi ne individuasse anche i limiti, le ragioni di intrinseca debolezza. Tra di esse, una delle più immediatamente appariscenti era rappresentata dalla scarsa popolarità non di tutto il movimento neorealista [...] ma di molti di quei film e di quei registi: di qui l'esigenza di approfondire l'indagine sulla portata, il significato, le cause di tale fenomeno, e, più in generale, di approfondire il discorso sui rapporti tra *cinema e pubblico*²⁰.

Tale definizione preliminare consente di individuare un primo punto di convergenza tra la dimensione teorica e quella analitica della riflessione spinazzoliana, ponendo le basi per una più articolata indagine delle trasformazioni del gusto e delle modalità di fruizione nel contesto post-neorealista. È a partire da questa impostazione che la successiva attenzione alla 'progenie' rosa si presenta non come semplice, né tantomeno impura, prosecuzione tematica, ma come verifica critica delle ipotesi anticipatamente maturate, orientata a misurare l'effettiva incidenza del cinema popolare nella ridefinizione dei rapporti tra produzione, movimento culturale e pubblico.

Termometro degli incassi: un laboratorio critico 'in rosa'

Nei trafiletti della rubrica il fenomeno del neorealismo rosa, inteso come filone autonomo dotato di propri codici espressivi e narrativi, assume una configurazione parzialmente differente rispetto a quella che caratterizzerà la successiva opera in volume (involontariamente evocata nel finale dell'ultima citazione). La posizione assunta da Spinazzola nel biennio di curatela della sezione, corrispon-

¹⁹ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 99, 1 febbraio 1957, p. 61.

²⁰ *Ibid.* (apici miei).

dente alla fase crepuscolare della stagione rosa, si distingue infatti per la capacità di coglierne la funzione di snodo nel passaggio da neorealismo a cinema di consumo di massa. Allo stesso tempo, il critico ne individua non unicamente la crisi, ma soprattutto i limiti nelle componenti di marcata evasione e nella ripetitività degli intrecci, riconoscendovi i sintomi di un declino del modello nazionale che il pubblico, ormai attratto da forme più moderne di rappresentazione, stava progressivamente abbandonando. Il neorealismo rosa, dunque, pur essendo solo di rado osservato o trattato come elemento centrale nella riflessione, si rivela in questi scritti, mediante gli autori più riconoscibili e le opere maggiormente rappresentative, attraverso l'analisi di elementi mirati.

Si prenda ad esempio la questione del divismo delle cosiddette 'maggiorate', che pur non costituendo elemento primario della trattazione, appare come un segnale tangibile della progressiva commistione tra valori popolari e strategie di spettacolarizzazione²¹. In questo senso, l'approccio di Spinazzola, nei parametri di un'indubbia fecondità interpretativa, presenta un limite strutturale nel mancato confronto sistematico con il fenomeno del divismo nella piena accezione, che nel cinema italiano del secondo dopoguerra, e in particolare nella stagione del neorealismo rosa, costituisce un dispositivo centrale di mediazione tra l'industria dell'intrattenimento e il pubblico. L'attenzione privilegiata alle dinamiche della fruizione e ai processi di legittimazione culturale del consumo popolare tende infatti a lasciare in secondo piano la funzione simbolica e sociale delle celebrità, intese come vettori di identificazione, desiderio e normatività²².

Rappresentativo, in tal senso, è lo studio pubblicato sul numero 104 della rivista (1 aprile 1957), in cui 'sotto esame' è posta l'attrice-simbolo per la quale la

²¹ Per quanto riguarda lo studio della rappresentazione del femminile sulle pagine di «Cinema Nuovo», con riferimento anche a quelle della rubrica di Spinazzola, cfr. E. MANDELLI, V. RE, «Le bellezze italiane sono tutte curve». *Identità in conflitto sulle pagine di Cinema nuovo (1952-1958)*, in *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, a cura di S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio, RomaTrE-Press, Roma 2019, pp. 253-265. Delle stesse autrici è inoltre il volume EAD, *Le belle donne ci piacciono. E come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Diabasis, Parma 2021.

²² Sebbene Spinazzola torni a occuparsi del divismo delle 'maggiorate' all'interno di *Cinema e pubblico*, è soprattutto nella produzione scientifica più recente che tale nodo è stato affrontato in modo sistematico. Cfr., in particolare F. VITELLA, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

terminologia era stata pochi anni prima coniata: Gina Lollobrigida²³. Nel tracciare un bilancio delle cifre vertiginose incassate da nord a sud dall'allora ultimo film, *Trapeze* (*Trapezio*, Carol Reed, 1956), nel circuito delle prime visioni, Spinazzola fa emergere un dato essenziale: il film risulta tra i maggiori successi della stagione 1956-1957, così come *La donna più bella del mondo* (Robert Z. Leonard, 1955)²⁴ lo era stato nella stagione 1955-1956 e, ancora prima, *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954) in quella 1954-1955. Tre pellicole, superfluo ricordarlo, interpretate da Lollobrigida. In questo modo Spinazzola, nel limitato spazio della sua rubrica, si confronta con un fenomeno complesso, cercando di offrire un'interpretazione che tenga conto delle molteplici caratteristiche che definiscono il particolare caso divistico. Secondo la sua analisi, il successo dei film in questione non può essere attribuito esclusivamente alla popolarità dell'attrice; esso riflette piuttosto una strategia più ampia nel selezionare progetti cinematografici secondo criteri di spettacolarità, tradendo quell'humus neorealista che l'aveva vista esordire in *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) appena pochi anni prima. Infine, il critico evidenzia la capacità dell'interprete di costruire un 'personaggio-tipo', una figura archetipica che incarna gli ideali e i desideri del complesso spettatoriale, tanto maschile quanto femminile. Tale costruzione non è casuale: essa nasce dall'equilibrio tra talento personale, scelte artistiche e strategie produttive, consolidando il ruolo della star come centro simbolico e promozionale del film²⁵. Questa capacità di incarnare valori condivisi, nella traiettoria che successivamente verrà definita come processo di unificazione del pubblico, si riflette in maniera chiara nel pensiero di Spinazzola, il quale ne evidenzia il ruolo esemplare sia in termini di modernità sia di consenso sociale:

La Lollobrigida incarna veramente la nostra reazione nazionale al tipo di vamp, di pin-up venuto dall'America; essa impersona alla perfezione l'ideale moderno e "riformista",

²³ Il termine maggiorata fisica è coniato dallo sceneggiatore Sandro Continenza per *Il processo di Frine*, episodio del film *Altri tempi* (1952) diretto da Alessandro Blasetti. Cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 252.

²⁴ In un contributo pubblicato l'anno precedente alla fondazione della rubrica, Spinazzola offre, sulle pagine della stessa rivista, un'analisi dello specifico caso filmico. Cfr. V. SPINAZZOLA, *Perché ha successo La donna più bella del mondo*, in «Cinema Nuovo», n. 85, 25 giugno 1956, pp. 370-371.

²⁵ Cfr. ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 104, 1 aprile 1957, p. 221.

proprio dei nostri ceti medi e (almeno per quanto attiene alla questione femminile) di non poca parte della classe operaia: emancipata sì, ma non irrispettosa verso la tradizionale concezione della donna come angelo del focolare domestico. Si noti che non ha mai interpretato un personaggio negativo, di quelli che suscitano antipatia nel pubblico: fossero parti drammatiche o comiche [...] ella ha sempre cercato il consenso attivo degli spettatori²⁶.

Vale la pena ricordare come il titolo del film *Trapezio* riecheggi, a distanza di due mesi nella medesima rubrica, nel numero 108 (1 giugno 1957) accanto a quello di *Picnic* (*Id.*, Joshua Logan, 1955), quali due incassi più cospicui del primo quadrimestre dell'anno, con oltre duecento milioni di lire di introiti. A questi seguono una serie di altre pellicole che registrano incassi compresi tra i cento e i duecento milioni di lire: produzioni estere quali *Les diaboliques* (*I diabolici*, Henri-Georges Clouzot, 1955) o *The Man Who Knew Too Much* (*L'uomo che sapeva troppo*, Alfred Hitchcock, 1956), ma anche commedie del tardo neorealismo rosa come *Montecarlo* (Giulio Macchi, 1956) e, soprattutto, *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956), per il quale Aristarco aveva congeniato, solo un mese prima, negli spazi della stessa testata, la definizione di neoerotismo²⁷.

Nel caso di specie, appare evidente che il lemma 'termometro', insito nel titolo della rubrica, acquisisca una connotazione differente rispetto al semplice ruolo di indicatore di valori. Esso, per tornare alle parole di Morreale, «misura la febbre, i sintomi di una patologia, e in effetti il momento in cui Spinazzola effettua le sue misurazioni è particolarmente difficile»²⁸ per il cinema italiano, traducendosi, nella puntata in questione, nella riflessione sull'emigrazione dei gusti del pubblico verso Hollywood. Un dato testimoniato dal declino di quello che il critico definisce 'filone comico-idilliaco', che aveva sostanzialmente dominato il botteghino italiano nelle annate precedenti:

I film del tipo *Pane e amore*, *Don Camillo*, *Racconti romani* sembrano aver fatto ormai il loro tempo anche nel gusto delle platee [...]. Il nostro pubblico [...] è ormai stanco dell'ar-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. G. ARISTARCO, *Poveri ma belli*, in «Cinema Nuovo», n. 101-102, 1 marzo 1957, p. 155.

²⁸ MORREALE, *Un gramsciano al cinema: da «Cinema nuovo» a Cinema e pubblico*, cit., p. 65.

cadia instaurata dai Comencini, dai Castellani, dai Franciolini: se il cinema italiano continuerà a insistere, sia pur sempre flebilmente, sui toni languido umoristici, esso finirà per tagliarsi fuori del tutto dal contatto con le masse degli spettatori²⁹.

In questa diagnosi, Spinazzola coglie uno snodo cruciale nella trasformazione del gusto del pubblico, segnato dall'esaurirsi del neorealismo rosa, che aveva sostenuto l'industria nazionale nei primi anni del dopoguerra. Laddove il filone comico-sentimentale offriva una rappresentazione rassicurante dell'Italia piccolo-borghese, evidenzia il critico, il crescente successo dei film hollywoodiani testimonia invece l'adesione a un prototipo capace di intercettare desideri di evasione e rinnovamento. In senso lato, perciò, la rubrica non si limita a registrare l'andamento del mercato, ma assume qui la funzione di un vero e proprio osservatorio sui mutamenti della cultura cinematografica italiana, individuando nei flussi del box office una spia di mutamenti culturali molto più ampi rispetto alla mera ricezione spettatoriale.

Un'analoga riflessione è rintracciabile nel numero 109 della rivista (15 giugno 1957), dove Spinazzola, in parziale revisione delle posizioni espresse in precedenza, concentra la propria attenzione su *Guendalina* (Alberto Lattuada, 1957), un film che, pur avendo conseguito un discreto successo al botteghino, si distingue per essere tra i pochi ad aver infranto quella che l'autore definisce la «legge del cinema arcadico-idilliaco»³⁰, vale a dire l'obbligo del lieto fine.

Ma ciò che ci preme sottolineare è appunto come il pubblico italiano, in zone assai diverse e per sollecitazione di motivi assai lontani fra loro, venga dimostrando una chiara sensibilità per tutti gli sforzi tesi a uscire dai canoni della commedia rosa: all'unica, perentoria condizione che essi siano realizzati da un regista in grado di assicurare un livello tecnico e spettacolare decoroso³¹.

Come nel caso di Lollobrigida, anche in questo contesto il consenso delle platee si configura come il riflesso condizionato di una più marcata componente

²⁹ V. SPINAZZOLA, *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 108, 1 giugno 1957, p. 348.

³⁰ ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 109, 15 giugno 1957, p. 380.

³¹ *Ibid.*

intrattenieristica. Ma se da un lato le riflessioni di Spinazzola si addentrano nell'analisi della crescita esponenziale della portata attrattiva della Bersagliera – per citare il nome del personaggio che l'ha resa celebre – dall'altro la sua attenzione si concentra, poco più tardi, sulla controparte maschile che, negli stessi anni e negli stessi film, aveva incarnato l'anima più esuberante del neorealismo rosa. In virtù di questo, la rubrica apparsa nel numero 110 (1 luglio 1957) è dedicata all'attore che, in quella specifica stagione, detiene il primato di apparizioni nelle pellicole italiane di maggior successo (vale a dire quelle con introiti superiori ai cinquanta milioni di lire nelle città capozona). Si tratta di Vittorio De Sica, presente in cinque titoli sui diciotto evidenziati: il già citato *Montecarlo*, unico film in cui l'attore riveste propriamente il ruolo di protagonista, seguito da *Tempo di villeggiatura* (Antonio Racioppi, 1956), *Souvenir d'Italie* (Antonio Pietrangeli, 1957), *Padri e figli* (Mario Monicelli, 1957) e *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956). I primi quattro riconducibili all'onda lunga del neorealismo rosa, il quinto, per la presenza di evidenti componenti satiriche e per l'adesione agli stilemi propri del film in costume, espressione di una differente tipologia di commedia. Si tratta di risultati economici che, in realtà, non fanno che confermare il trend delle precedenti stagioni, durante le quali avevano trionfato, nella medesima categoria, numerose commedie rosa con De Sica protagonista: nella stagione 1954-1955, ad esempio, *Pane, amore e gelosia* e *Peccato che sia una canaglia* (Alessandro Blasetti, 1954); in quella 1955-1956, *Pane, amore e...* (Dino Risi, 1955) e *Racconti romani* (Gianni Franciolini, 1955).

Come nel caso della diva Lollobrigida, Spinazzola torna a soffermarsi sull'efficacia della costruzione di una maschera, ovvero di un carattere unico immediatamente riconoscibile dal pubblico:

Fra i tanti personaggi (sarebbe meglio dire fra le tante macchiette) creati dall'effimera fioritura della commedia idillica, l'unico che abbia manifestato una certa durezza e che continui a incontrare il favore delle platee è quello interpretato da Vittorio De Sica. [...] In tutti questi film il suo personaggio-tipo è sempre lo stesso: l'italiano di mezza età, sorriso smagliante, cervello debole, fatuo, verboso, ostinato nella sua vocazione di irresistibile dongiovanni, non privo di una vena di ipocrisia e pronto a dimostrare, se del caso, una buona esperienza nell'arte di arrangiarsi³².

³² ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 110, 1 luglio 1957, p. 28.

Questa popolarità, in sostanza, si fonda sulla costruzione di un carattere bonario e rassicurante, in netto contrasto con quello più cinico e corrosivo messo a punto da Alberto Sordi – pur ritenuto da Spinazzola più originale – che con De Sica condivide la presenza in due dei cinque lungometraggi menzionati. L'unico vero rivale sul piano maschile, secondo la lettura del critico, resta tuttavia Totò³³, il quale continua a occupare posizioni di rilievo nei gusti del pubblico e che, nel numero immediatamente successivo della rubrica, sarà oggetto di un ulteriore e mirato approfondimento³⁴.

Di particolare rilievo, ai fini della presente analisi, è invece il *Termometro degli incassi* pubblicato nel numero 118 (15 novembre 1957), incentrato sulla sfortunata ricezione di un film come *La finestra sul Luna Park* (1957). Si tratta del primo lungometraggio di Luigi Comencini a distaccarsi dalle fila del neorealismo rosa – dopo il dittico *Pane, amore e fantasia* e *Pane, amore e gelosia*, e *La bella di Roma* (1955) – per approdare a una commedia più intimista, che privilegia il racconto delle tensioni familiari e dell'identità individuale rispetto al disimpegno percepito del filone idilliaco. Le adesioni del pubblico si orientano, invece, in quella particolare stagione, verso film che anticipano gli umori della commedia all'italiana, come *Il conte Max* (Giorgio Bianchi, 1957), o verso le derivazioni più grottesche del neorealismo rosa, come *La nonna Sabella* (Dino Risi, 1957). Il critico registra così il lento e inesorabile indebolimento della tendenza:

L'interesse per il genere comico-idilliaco va lentamente affievolendosi: malgrado la forza di una tradizione ormai affermata, lo spettatore italiano si dimostra ormai stanco di vagare per i prati d'Arcadia. Ciò non significa certo che su questa strada non si possano ancora mietere dei risultati buoni ed anche ottimi; appare indubitabile però che nuovi orientamenti vanno facendosi avanti, puntando sempre più decisamente verso il film di impegno drammatico³⁵.

Questo 'impegno drammatico' evocato da Spinazzola è corroborato, poche righe sotto, da una serie di riferimenti, ancora una volta economici e geografici,

³³ Cfr. *Ibid.*

³⁴ Cfr. ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 111, 15 luglio 1957, p. 60.

³⁵ ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 118, 15 novembre 1957, p. 269.

che ne attestano la positiva propensione, a partire dai risultati ottenuti dai film di Federico Fellini³⁶, in particolare da *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954) e, in modo peculiare, dal coevo *Le notti di Cabiria* (1957)³⁷.

Il caso di Comencini, tuttavia, assume un rilievo ancor più significativo quando è messo a confronto con la tiepida accoglienza riservata, nella medesima stagione, a *I sogni nel cassetto* (1957) di Renato Castellani, il regista che più di ogni altro, a partire da *Due soldi di speranza* (1952), aveva indirizzato, nella visione di una certa tradizione critica³⁸, la commistione tra neorealismo e commedia sentimentale verso il filone rosa.

Aggiunge Spinazzola:

Non è privo di significato che davanti a questa situazione, ambedue gli uomini più rappresentativi della corrente idilliaca, e cioè il caposcuola Renato Castellani e il divulgatore popolare Luigi Comencini, abbiano deciso discendere anch'essi sul nuovo terreno ma per tentare anche qui una deviazione in senso "moderato" e riformista. Il pubblico però si è mostrato chiaramente freddo di fronte a tale tentativo, confermando come non si tratti di capovolgere dal facile sorriso alla furtiva lacrima, ma di uscire definitivamente dal provincialismo dei piccoli sentimenti, per dar vita a rappresentazioni più complesse, più ricche di emozioni e di eventi³⁹.

Tale osservazione evidenzia il progressivo declino del neorealismo rosa e indica un mutamento dei gusti del pubblico italiano verso forme cinematografiche

³⁶ Una riflessione più approfondita sul peculiare caso di Fellini, sulla sua progressiva affermazione al botteghino e sul rapporto tra poetica e ricezione spettatoriale, è proposta da Spinazzola in un numero di poco successivo. Cfr. ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 123, 15 gennaio 1958, pp. 62-63.

³⁷ Con il film successivo, inoltre, Fellini partecipa a quella stagione di rinnovamento formale e produttivo che Spinazzola avrebbe in seguito concettualizzato nella categoria di «superspettacolo d'autore». Cfr. ID., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., pp. 237-258.

³⁸ Il ruolo del film di Castellani nel 'dibattito sul bozzettismo', come definito e analizzato da Grande, è ricostruibile, nella sua versione più definitiva, nella sezione *Bozzetti e opere* del volume curato nel 2003 da Orio Caldiron. Cfr. M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, cit., pp. 89-121.

³⁹ SPINAZZOLA, *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 118, cit., p. 269.

drammatiche⁴⁰, ma al contempo spettacolari, trovando nell'attenzione alla contemporaneità e al sociale la via di salvezza del cinema nazionale, la stessa strada che aveva in realtà guidato la ri-nascita propagata dal neorealismo.

Su questa base possiamo concludere rivelando come il pubblico italiano abbia ormai superato l'euforia ottimistico-idilliaca degli scorsi anni e vada orientandosi verso una produzione di tipo drammatico-spettacolare, che è quella appunto su cui si sono orientati gli Stati Uniti per superare la crisi: sia con una serie di superspettacoli, sia soprattutto con una schiera di film di normali dimensioni ma basati su argomenti brucianti, sensazionali, di sicuro effetto⁴¹.

Agendo in tal modo, Spinazzola esplicita come il pubblico italiano, superata la stagione del neorealismo rosa, prediliga ormai forme cinematografiche capaci di coniugare intrattenimento e attenzione ai mutamenti sociali, tracciando così la via per il rinnovamento del cinema nazionale, che, nello stesso anno, quello terminale della rubrica, avrebbe accolto la nascente commedia all'italiana e il suo approccio caustico ai costumi contemporanei⁴².

Cinema e (unificazione del) pubblico

Il neorealismo rosa costituisce dunque, come evidenziato, un caso singolare nel processo di definizione del rapporto tra critica e cinema popolare. Come osserva Alberto Pezzotta, esso segna un punto di distacco, un momento cruciale in cui si origina un orizzonte critico non sempre capace di compenetrarsi con il pubblico, né di comprendere consapevolmente le ragioni dei fenomeni collettivi: «La liquidazione del neorealismo rosa ha segnato la prima frattura tra la critica italiana e il cinema medio e popolare moderno: prima ancora della nascita della commedia

⁴⁰ Uno spazio privilegiato è dedicato al 'film drammatico popolare' nel numero 125 della rivista, con particolare attenzione rivolta alle opere del principale campione al botteghino, Raffaello Matarazzo. Cfr. ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 125, 15 febbraio 1958, p. 125.

⁴¹ ID., *Termometro degli incassi*, in «Cinema Nuovo», n. 118, cit., p. 269.

⁴² Se si considera la canonica accezione storiografica che individua nel 1958, in particolare con l'avvento di un film come *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), la nascita della commedia all'italiana in senso proprio. Cfr. per esempio E. GIACOVELLI, *C'era una volta la commedia all'italiana*, Gremese, Roma 2015.

all'italiana, molto prima del cinema di genere "basso"»⁴³. All'interno di tale scenario, si è osservato, Spinazzola si distingue come una voce fuori dal coro, sospendendo sistematicamente il giudizio morale sull'opera per concentrarsi sull'analisi di dati oggettivi in grado di rivelare preferenze e orientamenti dello spettatore, che, non casualmente, si impone come soggetto essenziale già a partire dal titolo della pubblicazione qui indagata: *Cinema e pubblico*. Se *Termometro degli incassi* aveva rappresentato un'occasione privilegiata per osservare dall'interno la crisi e la trasformazione del filone rosa, il volume si configura piuttosto come un momento di riflessione retrospettiva su quella stessa esperienza, pur collocando l'analisi entro il medesimo orizzonte di riferimento. Utilizzando una definizione di Gianni Canova, potremmo affermare che il testo elegge a dogma fondamentale della propria rivoluzione prospettica «quello secondo cui la ricezione è un momento irrinunciabile in ogni processo creativo e il consumatore è il vero soggetto da indagare», sacrificando invece il più diffuso punto di vista separazionista, «quello che divideva, allora, cultura alta e cultura bassa, cinema d'autore e cinema di genere»⁴⁴. In altre parole – per usare quelle di Giacomo Manzoli – si può affermare che «il pubblico, insomma, non è un organismo amorfo ed eterodiretto ma un insieme di soggetti che estrinsecano anche attraverso la fruizione cinematografica un agire sociale dotato di senso»⁴⁵.

È proprio a partire da questo assunto che si vuole qui calare la riflessione sul neorealismo rosa all'interno di questo specifico lavoro, partendo tuttavia dalla propria conclusione. Nella postfazione del volume, Spinazzola, nel riepilogare il ventennio esaminato e i criteri adottati, propone una distinzione cruciale: «Al cinema popolare appartengono le opere destinate al consumo esclusivo delle classi subalterne; il cinema di massa è invece programmato in vista di una 'unificazione

⁴³ A. PEZZOTTA, *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*, in *Le frontiere del "popolare" tra vecchi e nuovi media*, a cura di C. Bioni, Atti del convegno (Università di Bologna 24-25 maggio 2010), a cura di G. Pescatore, <<http://amsacta.unibo.it/id/eprint/3035/>> (ultima consultazione: ottobre 2025).

⁴⁴ G. CANOVA, *La democrazia culturale. In ricordo di Vittorio Spinazzola*, in Fata Morgana Web, 17 febbraio 2020, <<https://www.fatamorganaweb.it/ricordo-di-vittorio-spinazzola/>> (ultima consultazione: ottobre 2025).

⁴⁵ G. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, p. 68.

del pubblico', borghese e proletario, e appare perciò dotato di una valenza interclassista»⁴⁶. Richiamo diretto a questa seconda declinazione sembra infatti essere la stagione qui indagata, a cui Spinazzola rimanda esplicitamente, ancora una volta, nella denominazione della sezione a essa dedicata: 'Il neorealismo rosa' e 'l'unificazione del pubblico'. Tale tendenza, afferma l'autore, riflette in profondità un più ampio processo di ridefinizione dei rapporti sociali e dei valori borghesi, nel quale il filone si configura quale terreno privilegiato di rappresentazione di un'Italia in trasformazione:

La vicenda del neorealismo rosa si proietta su uno sfondo sociale in rivolgimento. Da uno stadio prevalentemente agricolo-industriale il paese si accingeva faticosamente a passare a uno stadio industriale-agricolo; grado a grado, la spinta ammodernatrice del neocapitalismo prevaleva sull'arcaicità di istituzioni secolari, riuscendo al tempo stesso a contenere la pressione delle masse popolari organizzate dai partiti di sinistra. Pur non facendosi portavoce immediato di una ideologia, il neorealismo rosa fu l'espressione più adeguata di questo clima di «riscossa borghese»⁴⁷.

Così facendo, l'autore sembra anticipare una serie di riflessioni che, in quegli stessi anni, stavano progressivamente affermandosi negli studi italiani: prima fra tutte quella, di poco successiva e altrettanto rilevante, di Maurizio Grande⁴⁸.

Un pensiero che qui tenteremo di condensare nella sua essenza, al fine di delineare, seppur panoramicamente, i parametri concettuali entro cui si colloca la lettura di Spinazzola. Riprendendo idealmente le fila del discorso avviato sulle pagine di «Cinema Nuovo», Spinazzola sviluppa la propria analisi attorno al ruolo dei due cineasti da lui stesso indicati, rispettivamente, come il 'caposcuola' e il 'divulgatore popolare' del neorealismo rosa, soffermandosi sul significato che i

⁴⁶ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 345 (apici miei).

⁴⁷ *Ivi*, p. 106.

⁴⁸ L'indagine sembra anticipare, di pochi anni, l'affondo sul cinema popolare proposto da Grande, il quale, richiamando lo stesso Spinazzola, rileva come il fenomeno del cosiddetto bozzettismo si fondi «sulla questione della dominanza dei modelli e dei significati da rivolgere alle nuove classi in ascesa (piccola borghesia e proletariato urbano), con una strategia assai raffinata e articolata, che vede al centro di ogni questione l'«immagine del popolo» e le immagini da elaborare *per* e da orientare *verso* il «popolo»». GRANDE, *La commedia all'italiana*, cit., p. 90.

loro lungometraggi più impattanti assumono all'interno del dibattito sul realismo: Castellani e Comencini. Rileggendo l'opera apripista del primo, *Due soldi di speranza*, Spinazzola ne riconosce il valore testimoniale sulle condizioni del Mezzogiorno e, al tempo stesso, il ruolo determinante nello spostare il cinema italiano dai conflitti sociali del neorealismo a tematiche più concilianti, come l'incontro/scontro tra generazioni. Un esito ragguardevole, testimoniato dall'ampio consenso riscosso (con incassi complessivi pari a circa 430 milioni di lire) nella stagione 1951-1952, soprattutto se si considera la totale assenza di connotazioni divistiche⁴⁹.

Alla luce di tali considerazioni, è ancora una volta opportuno precisare che il metodo spinazzoliano non si basa su una mera valutazione di dati numerici, assunti a valori assoluti, ma piuttosto sulla tendenza a ricodificare questi ultimi all'interno di un quadro più vasto di riflessioni storiche, estetiche e formali. Ne è conferma l'osservazione dei risultati più immediati ricavati dal prototipo di Castellani, che tuttavia dà origine a ciò che Spinazzola definisce 'falso rustico'. Questa inclinazione si concretizza nei film che ampliano i risultati economici di tale modello virtuoso, come *Pane, amore e fantasia*, record della stagione 1953-1954 con incassi di circa un miliardo e trecento milioni di lire, e *Pane, amore e gelosia* in quella 1954-1955, il cui successo commerciale risulta ancora maggiore, raggiungendo oltre un miliardo e quattrocento milioni di lire⁵⁰. In particolar modo il primo, osserva il critico, pur muovendosi entro i paradigmi di una tradizione comica canonica, esercita un notevole potere di 'seduzione' grazie alla coerenza con cui attenua ogni tensione sulle figure e sui luoghi della vita popolare, che il neorealismo aveva al contrario precedentemente rappresentato con un tono di drammatica urgenza⁵¹. Ulteriormente interessante è inoltre osservare come Spinazzola individui, già a partire da questo 'film manifesto', quello che diverrà il vero filo rosso – si potrebbe dire filo rosa – caratteristico ricorrente della stagione, vale a dire l'unione matrimoniale: «Tu, spettatore, lustrati gli occhi con le scollature e le gambe della Bersagliera; solidarizza tra te e te con l'arte della seduzione sfoggiata dall'impenitente don Giovanni in divisa: ma bada, non c'è nulla di disonesto in ciò che ti

⁴⁹ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., pp. 101-103.

⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 103.

⁵¹ Cfr. *Ivi*, p. 104.

presentiamo. La meta obbligata è sempre e soltanto l'altare»⁵².

Nella stagione 1955-1956, Spinazzola osserva il passaggio dal racconto del mondo rurale, tratteggiato nei precedenti lungometraggi, alla rappresentazione dell'ambiente urbano, evidenziando il contributo di colui che aveva trasformato il dittico succitato, con *Pane, amore e...* (film che superò il miliardo e cento milioni d'incassi), in una trilogia: Dino Risi, con particolare riferimento a *Poveri ma belli*⁵³. Preceduto da alcune pellicole di ambientazione capitolina di Alessandro Blasetti, soprattutto *Peccato che sia una canaglia*, e da quelle di Gianni Franciolini, ad esempio *Le signorine dello 04* (1954), il film di Risi non rappresenta unicamente un ritorno alla Roma 'città aperta', ma segna più marcatamente anche un deciso viraggio verso un'edulcorata rappresentazione dell'Italia del dopoguerra. Tuttavia, osserva l'autore, l'opera non rinuncia all'inserimento di elementi di originalità, riconoscibili in particolare nella qualificazione della bellezza in senso esplicitamente erotico e sessualizzante⁵⁴, soprattutto di quella femminile, la quale chiama a sua volta in causa il focus del capitolo successivo del volume⁵⁵, ovvero ciò che l'autore individua come l'eredità sostanziale del filone. Da questo, Spinazzola sottolinea come il lascito di tali opere si rifletta nel cinema italiano successivo: «Il neorealismo rosa sopravvive soltanto nel patrimonio divistico lasciato in retaggio al cinema italiano: un patrimonio nel quale le presenze femminili sono largamente preponderanti»⁵⁶.

Conclusioni, ovvero la sala cinematografica della società

Più che fornire risposte definitive sul filone rosa, il percorso qui delineato evidenzia una questione metodologica più generale: lo studio del cinema popolare richiede strumenti capaci di far interagire l'analisi dei testi, l'osservazione della ricezione e la riflessione storica e culturale. A distanza di diversi decenni dall'elaborazione spinazzoliana, infatti, il concetto di popolare mostra, nel panorama contemporaneo, una natura radicalmente trasformata. Se per Spinazzola esso coincideva con un orizzonte di unificazione interclassista e con la centralità della

⁵² *Ivi*, p. 105.

⁵³ Cfr. *Ivi*, p. 113.

⁵⁴ Cfr. *Ivi*, p. 114.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 123-134.

⁵⁶ *Ivi*, p. 121.

sala cinematografica, che determina l'indice di affluenza, le ricerche più recenti ne evidenziano la fluidità, la negoziabilità e la dimensione transmediale, spostando l'attenzione dai risultati quantitativi alle pratiche, ai processi e alle dinamiche di circolazione⁵⁷. In questo contesto, l'approccio di Spinazzola mantiene una rilevanza metodologica nodale come precursore degli studi più recenti della dimensione spettatoriale. Allo stesso tempo, tale paradigma oggi richiede un aggiornamento che tenga conto della pluralità dei pubblici e delle forme partecipative della fruizione, anche in relazione a fenomeni non più contemporanei, come il neorealismo rosa. L'integrazione con gli strumenti offerti dagli studi sul pubblico⁵⁸ consentirebbe, ad esempio, di leggere la ricezione non più come consumo, ma come processo attivo di negoziazione, appropriazione e produzione culturale, estendendo l'analisi alla costruzione del senso condiviso.

Così, l'eredità di Spinazzola non risiede tanto nei risultati specifici della sua ricerca, quanto nella capacità di proporre un modello analitico flessibile e multidisciplinare. La riflessione metodologica che emerge da questa indagine, infatti, indica come la comprensione del cinema popolare, passato e presente, richieda un approccio dinamico, capace di cogliere l'interazione tra produzione, circolazione e ricezione culturale, in un continuo scambio tra opere, pubblici e contesti storici.

⁵⁷ Per un aggiornamento sugli studi sul cinema popolare in Italia, si vedano in particolar modo i lavori di Giacomo Manzoli, che hanno contribuito a ridefinire il rapporto tra forme filmiche, industria culturale e trasformazioni sociali nel secondo Novecento. In particolare, cfr. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, cit. Sul piano internazionale, cfr. *Popular Italian Cinema*, a cura di L. Bayman, S. Rigoletto, Palgrave Macmillan, London 2013.

⁵⁸ Si tratta di un panorama teorico e metodologico ampio e articolato, che include ambiti di ricerca distinti ma interconnessi, come gli *audience studies*, i *reception studies* e i *fandom studies*. A titolo esclusivamente esemplificativo nel campo degli approfondimenti sul cinema italiano coevo al neorealismo rosa, cfr. M. FANCHI, E. MOSCONI, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002; M. COMAND, A. MARIANI, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltèmi, Milano 2021; F. VITELLA, *Per un'archeologia del fandom. La posta dei lettori delle riviste cinematografiche dell'Italia fascista*, in *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, a cura di M. Comand, A. Mariani, Marsilio, Venezia 2020, pp. 251-277.