

Pubblico e/o popolo. Spinazzola vs. Asor Rosa

Giacomo Manzoli*

ABSTRACT

Il testo mette in relazione la nozione di popolo, e di conseguenza quella di cinema e cultura popolare, che si può desumere da un testo come *Cinema e pubblico* di Vittorio Spinazzola, con quelle coeve espresse da Alberto Asor Rosa nella sua celebre critica alla letteratura populista in Italia, intitolata *Scrittori e popolo*. In particolare, viene affrontato il rapporto che entrambi intrattengono con l'eredità di Antonio Gramsci, che conduce il primo a un approccio non dissimile per molti aspetti a quello dei cultural studies britannici, mentre il secondo appare problematicamente orientato verso un radicale ripensamento delle categorie gramsciane.

Parole-chiave. Cinema popolare; Vittorio Spinazzola; Alberto Asor Rosa; Antonio Gramsci; *Cultural studies*

The text relates the notion of the people, and consequently that of cinema and popular culture, which can be inferred from a text such as *Cinema e pubblico* by Vittorio Spinazzola, with those expressed by Alberto Asor Rosa in his famous critique of populist literature in Italy, entitled *Scrittori e popolo*. In particular, it addresses the relationship that both have with the legacy of Antonio Gramsci, which leads the former to an approach not dissimilar in many respects to that of British cultural studies, while the latter appears problematically oriented towards a radical rethinking of Gramscian categories.

Keywords. Popular cinema; Vittorio Spinazzola; Alberto Asor Rosa; Antonio Gramsci; Cultural studies

* Giacomo Manzoli, Università di Bologna, giacomo.manzoli@unibo.it.

Dopo molti anni passati a occuparmi di cultura popolare, in particolare di quella popolarissima forma di cultura popolare che si è soliti definire, con una espressione supergenerica e dunque sfuggente, il cinema popolare, ho finalmente l'occasione, con questo saggio, di mettere a confronto le posizioni di due intellettuali coevi e antitetici come quello cui rende omaggio il dossier in cui ci inseriamo, Vittorio Spinazzola, e Alberto Asor Rosa: non incidentalmente, si tratta di due professori di letteratura italiana, appartenenti a una stessa corrente politica ed entrambi recentemente scomparsi a breve distanza l'uno dall'altro¹. Per farlo dovrò occuparmi degli atteggiamenti che si possono desumere dai loro scritti e inquadrare il loro rapporto nel contesto culturale nel quale i loro discorsi relativi alla nozione di popolo si inseriscono. Ho premesso che sono molti anni che mi occupo di cultura popolare perché questo mi consente di anticipare le conclusioni cui sono giunto e che riguardano anche i due autori in questione.

In estrema sintesi, in definitiva, hanno ragione tutti. Ha ragione Spinazzola e ha ragione Asor Rosa, hanno ragione i nostalgici francofortesi alla Pasolini e ha ragione Gramsci, come hanno ragione i sostenitori della critica estetica tradizionale, i sostenitori della cultura di massa, i convinti propugnatori della teoria ipodermica secondo cui la pop culture è una potentissima droga che reifica le coscienze. Ma hanno ragione anche i seguaci di Edgar Morin che amano passeggiare sui *boulevard* della cultura di massa, convinti che si tratti del più vasto apparato di democratizzazione del sapere che sia mai stato dispiegato, la continuazione su scala industriale del progetto illuminista. E hanno ragione tanto gli amanti di Pierre Bourdieu che cercano di infilzare tutte le logiche distintive, che lavorano nei più nascosti interstizi delle pratiche culturali come coloro che lo tacciano di determinismo e propugnano un piano di emancipazione basato sulla diffusione capillare dell'alta cultura. Hanno ragione tutti, perché tutti hanno delle valide ragioni per sostenere le loro tesi; ma al contempo, se tutti hanno ragione, è inevitabile che abbiano tutti anche un po' torto. Solo che qualcuno ha più torto degli altri.

¹ Vittorio Spinazzola, nato il 29 marzo 1930, è scomparso il 5 febbraio 2020, mentre Alberto Asor Rosa, nato il 23 settembre 1933, è morto il 21 dicembre 2022. Benché ci siano profonde differenze nella visione politica dei due e nel modo di intendere la militanza, a testimoniare la vicinanza di entrambi alla sinistra basta ricordare che Spinazzola è stato per diverso tempo critico letterario de «l'Unità» e Asor Rosa deputato del Partito Comunista Italiano.

Andiamo perciò con ordine e cerchiamo di risalire alle radici moderne del problema. Se la società aveva iniziato a trasformarsi con la rivoluzione industriale, è con la fine della Seconda guerra mondiale che tali trasformazioni hanno trovato il loro assetto stabile, producendo un miglioramento delle condizioni di vita che si sono propagandate dai paesi vincitori a quelli sconfitti nel corso dei dieci/quindici anni successivi alla fine del conflitto². In quella temperie, dall’Inghilterra, verso la metà degli anni Cinquanta partono una serie di indagini che hanno ormai una valenza quasi mitologica. Parlo ovviamente di personalità come Richard Hoggart, il cui *The Uses of Literacy* viene pubblicato nel 1957³. Il libro di Hoggart muove da un interesse propriamente gramsciano nei confronti di ciò che le classi subalterne inglesi davvero leggono: stampa popolare, rotocalchi, canzoni, letteratura d’appendice, fumetti e quant’altro. La tesi di Hoggart è nota, ma giova la pena ricordarla perché in realtà, essendo stato tradotto nel 1970 dalla semiclandestina Officina⁴ e mai più ristampato, il libro ha avuto una relativa circolazione nel contesto italiano ma costituisce, a mio avviso, una delle fonti sostanziali del lavoro complessivo di Spinazzola anche in qualità di studioso di letteratura. Hoggart offre un contributo fondamentale per almeno tre ragioni: una metodologica, in quanto dimostra che non basta analizzare i prodotti ma bisogna alzarsi dalla sedia e osservare cosa realmente la gente legge, come, dove e perché, cosa ne pensa e cosa fa con quello che legge. In una parola, osservare le pratiche culturali assieme ai prodotti. In tal modo (secondo contributo), Hoggart si accorge che la gente comune non è affatto passiva, ma intraprende con i prodotti a essa destinati un rapporto dialettico, che media poi il rapporto con gli altri individui della propria e delle altre classi, secondo le coordinate di quello che poi Stuart Hall e molti altri definiranno *agency* o (con De Certeau) appropriazione trasformativa. Infine, forse per sindrome di Stoccolma, si rende conto che – per quanto alla sensibilità

² Ciò vale per quanto riguarda i paesi occidentali: per quelli orientali si dovrà attendere la caduta del muro di Berlino, mentre per quanto concerne quello che una volta si definiva ‘Terzo Mondo’, il processo è ancora in corso secondo traiettorie variabili, legate alla complessità del fenomeno complesso e frastagliato che per comodità chiamiamo decolonizzazione.

³ Cfr. R. HOGGART, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Chatto & Windus, London 1957.

⁴ Cfr. ID., *Proletariato e industria culturale. Aspetti di vita operaia inglese con particolare riferimento al mondo della stampa popolare e dello spettacolo*, Officina, Roma 1970.

dell'uomo colto possano sembrare volgari, banali, retrivi, elementari, ripetitivi – i prodotti culturali che il popolo ama non sono necessariamente stupidi, e soprattutto non è stupido il rapporto che i soggetti intraprendono con essi, giacché se ne servono per riflettere ed eventualmente aggiornare tutto un sistema di valori, principi, modelli, modi di essere e di pensare.

Ma Hoggart è pur sempre un intellettuale che si è formato nella scuola britannica della prima metà del Novecento e cade sul giudizio totalmente negativo riferito all'avvento della cultura di massa. Il nemico principale sarebbe perciò l'americanizzazione della cultura britannica che – a suo dire – starebbe sostituendo la cultura autentica della *working class* inglese, iniettando in essa i germi di una cultura globale standardizzata che ne alienerebbe l'identità, rendendo i legami di classe molto più sottili e dunque assai meno efficace l'azione politica di una coscienza che non ha più forti punti di riferimento. Letto oggi, quello di Hoggart appare un bizzarro compromesso fra le istanze gramsciane (l'intellettuale che va verso il popolo e l'idea di un popolo che non può non configurarsi, almeno inizialmente, come nazione) e quelle della scuola di Francoforte. Vale a dire, la diffidenza ideologica verso l'industria culturale e la cultura di massa che ne deriva, che sono pur sempre sotto il controllo diretto del grande capitale di cui riflettono la visione del mondo e le esigenze egemoniche e di profitto. Infatti, gli fa quasi immediatamente il controcanto Raymond Williams il quale, nel 1958, pubblica il suo celebre *Culture and Society*⁵ (tradotto in italiano col titolo di *Cultura e rivoluzione industriale* e, questo sì, con ottima diffusione)⁶. Nel suo testo, Williams ricostruisce, in un modo che potremmo già assimilare alla storia concettuale di Koselleck, l'idea stessa di cultura come si è andata configurando dalla rivoluzione industriale in poi, attraverso l'acceso dibattito che ha impegnato praticamente tutti gli intellettuali inglesi per circa due secoli. Per farla breve, l'idea di Williams (poi ripresa costantemente da Stuart Hall, Richard Dyer e vari esponenti degli studi culturali) è che questa idea vada di pari passo con il tentativo di controllare (ovvero far stare al suo posto) un popolo che per la prima volta si aggregava in comunità consistenti e dunque politicamente significative. Il termine 'massa' sarebbe dunque l'ultima invenzione del ceto borghese intellettuale per esercitare una nuova

⁵ Cfr. R. WILLIAMS, *Culture and Society. 1780-1950*, Chatto & Windus, London, 1958.

⁶ Cfr. ID., *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino 1968.

forma di violenza simbolica nei confronti della *working class*: niente più che un pregiudizio, espressione della «ideologia di coloro che cercarono di controllare il nuovo sistema e trarne profitto [...] rafforzando quindi lo status quo»⁷. Per Williams, insomma, la massa esiste solo nella testa degli intellettuali preoccupati di conservare la propria posizione privilegiata. L'ultimo testo di archeologia degli studi culturali al quale vorrei fare riferimento è il monumentale testo di Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*⁸ che esce nel 1963 ma fa riferimento a una gigantesca ricerca compiuta negli anni precedenti e il cui esito sarà un volume di oltre novecento pagine che in Gran Bretagna ha avuto innumerevoli ristampe e in Italia solo quella del Saggiatore del 1969⁹. Thompson analizzava la nascita della *working class* in quanto tale, attraverso tutta la serie di avvenimenti, inclusa la cultura materiale dei lavoratori dell'industria fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, per arrivare alla conclusione che la classe non è una struttura che deriva necessariamente da una condizione materiale, bensì da un insieme di relazioni che si vanno strutturando attraverso una produzione simbolica reticolare, estremamente complessa e articolata, da cui scaturisce quella che chiamiamo coscienza di appartenere a una comunità definita tanto dai simili quanto dai nemici.

Ora, nel 1964, mentre il citato Hoggart fondava il CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*)¹⁰, in Italia usciva il celebre *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco¹¹, che costituisce per molti aspetti il vero anticipatore italiano dei *cultural studies* inglesi così come ci siamo abituati a conoscerli. Vittorio Spinazzola, lo stesso anno, andava verso la conclusione dei magnifici volumetti Feltrinelli dedicati alle annate cinematografiche italiane¹² da cui sarebbe scaturito più avanti *Ci-*

⁷ *Ivi*, p. 369.

⁸ Cfr. E.P. THOMPSON, *The Making of the English Working Class*, Penguin, Harmondsworth 1963.

⁹ Cfr. ID., *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, Il Saggiatore, Milano 1969.

¹⁰ Come noto, fondato da Hoggart assieme a Stuart Hall presso la University of Birmingham, dove è rimasto attivo fino al 2002.

¹¹ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

¹² L'ultimo dei quali, infatti, è *Film 1964. Film di massa e cinema d'avanguardia*, a cura di V. Spinazzola, Feltrinelli, Milano 1964.

nema e pubblico (che infatti è dedicato allo *Spettacolo filmico in Italia dal 1945 al 1965*)¹³ e appena un anno dopo veniva dato alle stampe – con grande clamore – *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa, saggio su (recita il sottotitolo) «la letteratura populista in Italia»¹⁴.

Cosa lega e cosa distingue il saggio di Spinazzola da quello di Asor Rosa? Li lega la volontà, da parte di entrambi, di andare verso il popolo. Li distingue in maniera drastica e drammatica il fatto di andarci nel solco di Gramsci (da parte di Spinazzola) o di andarci contro Gramsci nel caso di Asor Rosa¹⁵. Ma anche qui, per comprendere come si arriva a questo punto, è necessario fare un passo indietro e capire come l'interesse nei confronti del popolo si era andato declinando nell'Italia di quel periodo. Provo a riassumere brutalmente, aiutandomi con il lavoro di Fabio Dei, sia in volumi come *Beethoven e le Mondine*¹⁶ sia, soprattutto, in un saggio del 2013¹⁷. Ora, lo studio del popolo, definito 'demologia' da Alberto M. Cirese, nel suo manuale *Cultura egemonica e culture subalterne*, del 1971¹⁸, era partito da quel vasto interesse etnoantropologico nei confronti delle culture folkloriche che aveva riguardato un larghissimo campo intellettuale che va dai nomi classici di De Martino, Leydi, Carpitella e arriva al Pasolini dell'antologia

¹³ Cfr. ID., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974.

¹⁴ Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965. Il sottotitolo, già nell'edizione del 1969, era diventato *Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*.

¹⁵ Usiamo l'espressione 'contro' per rendere sinteticamente l'idea. In effetti, se Asor Rosa attribuisce a Gramsci una serie di meriti nell'aver indicato la strada di «andare verso il popolo», la critica risulta piuttosto radicale: «Il nazional-popolare gramsciano dava al populismo quell'ideologia unitaria che esso non possedeva; ma, nello stesso tempo, gli toglieva l'unica *chance* vitale [...]. Non era sufficiente ad assicurare i buoni risultati delle indicazioni di Gramsci, ch'egli battesse e ribattesse, sulla scia di un'indicazione crociodesantisiana, sulla profonda necessità di una rigenerazione della vita morale. Si doveva constatare di lì a poco che questa operazione tipicamente idealistica non era in grado di portare al di là, nel migliore dei casi, di una generica dignità esteriore». *Ivi*, p. 182.

¹⁶ Cfr. F. DEI, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Meltemi, Roma 2002.

¹⁷ Cfr. ID., *Dal popolare al populismo: ascesa e declino degli studi demologici in Italia*, in «Meridiana», n. 77, 2013, pp. 83-100.

¹⁸ Cfr. A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo 1971.

della poesia dialettale¹⁹. Con loro, Vittorio De Seta e un'infinità di altri intellettuali, interessati a documentare e comprendere culture arcaiche nel momento in cui era evidente la loro prossima scomparsa. Ora, come sostiene Dei, la differenza sostanziale è che in De Martino e colleghi, a differenza di Pasolini e seguaci, non ci sarebbe stato, in partenza, alcun atteggiamento nostalgico e idealistico nei confronti di questo popolo, la cui cultura era sicuramente ricca e fascinosa, ma al contempo un freno allo sviluppo e al miglioramento delle condizioni di vita che sarebbe prodromico all'uscita da quella situazione di subalternità ampiamente rivendicata (l'uscita, non la subalternità...). D'altra parte, non è un caso che il citato libro di Cirese si riferisse alla 'cultura egemonica' al singolare e alle 'culture subalterne' al plurale. Infatti, se esisteva in Italia una cultura unificata delle persone istruite, esisteva altresì un'infinità di culture 'etiche', senza un solo denominatore comune (neppure linguistico) tranne il fatto di essere espressione di persone escluse da quell'altra cultura e dunque costretti a costruire, attorno a essa, dei propri artefatti simbolici che ne rappresentavano tanto la creatività quanto l'ignoranza e la povertà di mezzi.

Solo che l'indagine era iniziata come studio dei modi in cui masse di poveracci costretti, di fatto, all'interno di confini geografici angusti avevano fatto resistenza rispetto all'oppressione di un'inattingibile cultura borghese. Ma, strada facendo, un po' come era accaduto al lavoro di Hoggart, si era trasformata nel sostegno a una cultura popolare 'autentica' che veniva progressivamente assorbita da una cultura di massa prodotta su base industriale per essere venduta a quello stesso popolo che, al contempo, si andava trasformando in piccolissima borghesia per effetto dell'industrializzazione e della conseguente società affluente, cioè del benessere. Con una difficoltà ulteriore: da una parte, infatti, l'Italia non era l'Inghilterra e – come detto – un vero popolo unitario con una sua cultura specifica non c'era mai stato. Anzi, se è vero quel che sostengono Forgacs e Gundle²⁰, cioè che l'industrializzazione culturale era cominciata negli anni Trenta, il problema di Gramsci – ciò che spiega il suo interesse per il concetto di 'popolo-nazione' (ovvero per il nazional-popolare) – è che era stata proprio quell'industrializzazione

¹⁹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma 1955.

²⁰ Cfr. D. FORGACS, S. GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007.

a fornire i primi materiali per la costruzione di una cultura popolare italiana. Una cultura che, peraltro, era lontana dall'esistere in maniera organica e che, per di più, era stata intercettata e sfruttata in maniera molto più efficace dal fascismo, pronto a dar voce alle sue istanze più profonde e a dimostrare l'assunto di Stuart Hall secondo cui il popolo non è affatto 'naturalmente' di sinistra²¹.

Ecco spiegato l'interesse di Gramsci per la letteratura popolare in quanto industria culturale rivolta alle masse (relative) 'incolte' e il suo monito agli intellettuali a sporcarsi le mani con quelle cose che sentono istintivamente di rigettare come espressione di un degrado morale o estetico in quanto non pensate per loro. Atteggiamento che trova riscontro in una serie di considerazioni di Spinazzola, secondo cui permaneva, ancora negli anni Sessanta, «la riluttanza del ceto intellettuale italiano a occuparsi seriamente, cioè criticamente, di qualunque prodotto abbia aspirato a ottenere l'interesse non tanto degli intenditori quanto del pubblico più largo e meno qualificato»²². Infatti, si riscontrava «la diffidenza di intellettuali, orientati a sinistra, ma non per questo inclini a riconoscere il significato degli sforzi volti a interpretare le richieste e le attese del pubblico di base, adottando moduli di linguaggio atti a essere compresi effettivamente da coloro ai quali ci si rivolge»²³. Perciò, al massimo, il recupero del cinema popolare avviene in termini di 'revival snobistico'. Tutto questo, per Spinazzola, non sarebbe che il riflesso di una borghesia (antigramsciana), abituata a esercitare il potere nelle forme del dominio e non dell'egemonia, dunque disinteressata a cercare il dialogo con le classi subalterne²⁴ (a differenza di quanto accade negli USA).

Ebbene, in Gramsci²⁵ la questione di fondo sembra essere il riconoscimento, la presa d'atto del fatto che popolo e massa ormai coincidono e che gli intellettuali – tramite l'egemonia – devono svolgere un ruolo di servizio che consiste nell'indirizzare il popolo verso i propri interessi, ovvero a essere di sinistra, trovando riscontro in alleanze trasversali con altri ceti sociali che consentano di

²¹ Cfr. S. HALL, *Notes on Deconstructing the Popular*, in *People's History and Socialist Theory*, a cura di R. Samuel, Routledge & Kegan Paul, London 1981, pp. 227-240.

²² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 353.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 354.

²⁵ Cfr. in particolare A. GRAMSCI, *La letteratura popolare*, Editori Riuniti, Roma 1993.

produrre un cambiamento effettivo di natura rivoluzionaria. Tuttavia, in Asor Rosa, questa posizione viene sottoposta a una critica profonda e radicale. Se *Cinema e pubblico*, già nel celebre saggio dedicato al neorealismo, pone il problema nei termini di un «potremmo dire che si fanno o film sul popolo o film per il popolo»²⁶, Asor Rosa attribuisce a tutto il pensiero gramsciano e a tutta la sua discendenza epigonale, più o meno ortodossa, la qualifica di ‘populista’.

Alcune sue considerazioni hanno una forza provocatoria che ancora oggi costringe a rendere merito al suo libro di un valore euristico davvero fuori dal comune. Per Asor Rosa, infatti, esiste una differenza ontologica, strutturale, politica, fra la natura e gli interessi del popolo e quelli della borghesia, e negarla significa, per dirla alla Roland Barthes, ‘depoliticizzare’ il rapporto fra classi subalterne e dominanti. Dove non c’è lotta per i propri interessi, secondo Asor Rosa non c’è politica e dunque, ogni volta che un intellettuale borghese pretende di scrivere un romanzo ‘sul popolo’ ma anche ‘per il popolo’ non fa che una operazione artificiosa, fundamentalmente falsa per quanto mossa dalle migliori intenzioni, del tutto inerte sul piano politico. Dunque, ciò che Asor Rosa rimprovera a Gramsci è di aver istituito le basi di un’alleanza nefasta, che non poteva che contribuire ad allargare il solco tra borghesia e popolo. D’altra parte, la sua idea è che cambiare il mondo non è affatto il compito dello scrittore ma «questo non significa che la scrittura della letteratura non abbia cambiato il mondo nel corso degli ultimi due secoli: significa che lo ha cambiato quando non aveva nessuna intenzione di farlo»²⁷. La letteratura può benissimo contribuire a trasformare la realtà e spesso lo ha fatto. Solo che lo ha fatto solo a condizione di non mirare a questo specifico obiettivo, al termine di un lavoro in profondità sulla letteratura stessa, come dimostrano tanti casi che vanno da Proust a Dostoevskij. Si assiste pertanto, in Asor Rosa, a un rifiuto radicale della letteratura d’impegno, delle istanze popolareggianti, della pretesa di parlare del popolo, al popolo o per il popolo. L’impegno per i subalterni come posa borghese, impregnata di falsa coscienza.

Come detto, il pensiero è radicale e non privo di un fondo di nichilismo – che del resto Asor Rosa rivendica – e di elitismo, che lo porta a definirsi con or-

²⁶ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 7 (il capitolo è intitolato *Neorealismo e mercato cinematografico di massa*).

²⁷ ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, cit., p. xv.

goglio ‘antiprogressista’. Il popolo, per lui, è perfettamente in grado di esprimersi da sé e di produrre i discorsi funzionali a esprimere i propri interessi e la propria creatività simbolica, se solo gli si lasciasse spazio e gli si fornissero gli strumenti per farlo. Ecco perché, in definitiva, nel populismo di sinistra (che peraltro ritiene ormai giunto alla sua fase conclusiva, assorbito appunto dalla cultura industriale di massa), egli ravvede un tentativo implicito di addomesticare questo popolo attraverso la sua idealizzazione, cioè la sua rappresentazione astratta, sia come soggetto sia come destinatario di una proposta letteraria che reca inevitabilmente il peccato originale di una visione del mondo (a livello sia formale sia di contenuto) borghese.

Resta il problema che, alla fine, anche Asor Rosa, non può che esprimersi dal punto di vista borghese dell’intellettuale formatosi all’interno delle strutture e delle categorie di una società capitalista, dunque finisce per perdere di vista il popolo, o meglio fornire di esso un’immagine così generica e rarefatta che risulta inservibile. Chi è il popolo per Asor Rosa, cioè l’unica entità legittimata a esprimere una cultura autenticamente popolare? La classe operaia. Niente di più e niente di meno. Che poi la classe operaia fosse un blocco unico e compatto che aveva pienamente realizzato quella ‘coscienza’ di cui parlava Thompson, questo è tutto da dimostrare, come da dimostrare era la sua capacità di esprimere compiutamente (o di voler esprimere) istanze rivoluzionarie e non riformiste (altra brutta parola che egli attribuisce a Gramsci).

Anche perché, a differenza degli inglesi, cui era rimasta attaccata – forse per il retaggio coloniale che aveva acceso in loro una certa predisposizione a entrare in contatto con gli ‘indigeni’ – Asor Rosa si era ben guardato dall’andare a guardare cosa quella classe operaia leggesse o scrivesse, preferendo limitarsi a dialogare, sia pure polemicamente, con altri suoi simili. Al riguardo, almeno sul piano della fruizione cinematografica, Spinazzola non è dissimile, ma almeno gli va riconosciuto il merito di aver incluso nella riflessione, come perno, il dato oggettivante dei dati di consumo. Un’azione concettualmente per nulla neutrale, anzi, rivoluzionaria almeno quanto il ritratto sempre più accurato della società italiana che si deve al progressivo sviluppo dell’ISTAT²⁸. È vero, infatti, che nella

²⁸ Al riguardo, cfr. L.L. SABBADINI, *Il paese che conta. Come i numeri raccontano la nostra storia*, Marsilio, Venezia 2025.

sua riflessione c'è piena consapevolezza della differenza fra un cinema popolare e un cinema di massa laddove il primo è composto da «opere destinate al consumo esclusivo delle classi subalterne», in contrapposizione al cinema che ambisce a una nobiltà espressiva. Al contrario, il cinema di massa è «programmato in vista di una unificazione del pubblico». Dunque riduce i margini dell'area di influenza dei film «nati per incontrare il consenso delle élites intellettuali» (che si lanciano in fughe in avanti sperimentalistiche).

D'altra parte, c'è piena consapevolezza del fatto che «anche il film popolare è confinato in margini più ristretti»²⁹ perché, come già osservato da Morin, la cultura di massa erode i margini e assorbe progressivamente le due culture che si erano fin lì fronteggiate. O meglio, per restare all'Italia, la cultura delle élite e le tante culture locali popolari (e faccio solo un accenno agli studi di Giorgio Avezù che hanno ampiamente dimostrato la natura regionale di quello che consideriamo il cinema nazionale)³⁰.

Gramscianamente riformista, Spinazzola è del tutto convinto del fatto che l'intelligenza degli spettatori non si misura dal loro grado di scolarizzazione e dalla raffinatezza del gusto. E questo ha una doppia conseguenza. Per quanto riguarda la classificazione e l'analisi delle opere: un *best seller* costituisce sempre un caso peculiare: le opere capaci di sollevare un consenso più largamente entusiastico, quali che siano i mezzi adottati, mostrano sempre di possedere un loro requisito di intelligenza estrosa, nel senso di saper captare con immediatezza un'attesa generale e di orientarla secondo le scelte di linguaggio meglio conformi alla disponibilità ricettiva di ampi strati di interlocutori. Degno di esame proprio nella sua 'facilità difficile'.

Mentre, per quanto riguarda gli spettatori che ne decretano il successo, il pubblico popolare, per non dire quello di massa, costituisce un'entità non omogenea. Infatti, un dato fondamentale è pur sempre costituito dalla larga consistenza di «atteggiamenti non passivi di fronte alla realtà»³¹, quindi dalla tendenza a non accettare in modo indiscriminato le offerte avanzate dal mercato della cultura. Ancora, la presenza di convenzioni abusate, l'ossequio a principi conformi-

²⁹ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 345.

³⁰ Cfr. G. AVEZÙ, *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Carocci, Roma 2023.

³¹ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 382.

stici, non tolgono che la pellicola si configuri in modo individuale, cioè presenti una natura problematica e non c'è nessuna necessità che l'arte si riduca del tutto a merce e i fruitori in meri consumatori.

Piuttosto, l'enfasi è interamente posta sull'integrazione che deve essere assunta del livello produttivo sul piano dell'analisi dei testi, superando la diffidenza tradizionale dei ceti umanistici verso tutto ciò che abbia sapore di organizzazione del lavoro e progresso tecnologico, giacché «la verità è che la dimensione industriale galvanizza tutte le componenti e gli aspetti dei processi d'indole espressiva: ma non comporta alcuna catastrofe istituzionale, nella loro implicazione reciproca»³².

A partire da questo, a essere straordinariamente moderno in Spinazzola è dunque lo scavalco delle categorie assiologiche pregiudiziali e il mettere tutto sullo stesso piano, film di *escape* e film di *message*, come avrebbe detto Adorno, secondo un principio che fa evolvere l'attitudine gramsciana e rispetta, nel senso più profondo del termine, l'idea che la cultura debba essere democratica. In questo senso, poiché la vera natura delle cose si rivela nel macro come nel micro, è sufficiente dare un'occhiata ai volumi Feltrinelli citati in precedenza. Se in terza di copertina c'è sistematicamente la pubblicità del testo pionieristico di Peter Bächlin, intitolato *Il cinema come industria. Storia economica del film*³³, curato da Libero Solaroli, è formidabile scorrere un indice in cui sono accostati Totò e Maciste, gli approfondimenti sul cinema cinese o su quello di Ejzenštejn, Antonioni e i *mondo movies*, con la costante attenzione per la situazione del mercato – dati di consumo, produzione, legislazione, divismo, professioni eccetera – e con una sorprendente capacità di far emergere l'intelligenza dei prodotti 'bassi' e la critica lucida e irriverente verso prodotti che nascevano come monumenti dell'impegno artistico o politico: *8½* (Federico Fellini, 1963) come *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963), eccetera eccetera.

Insomma, agli antipodi della scuola di Francoforte, e naturalmente anche di Asor Rosa³⁴, l'idea di Spinazzola, espressa implicitamente dalla rivoluzione con-

³² *Ibid.*

³³ Cfr. P. BÄCHLIN, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, Feltrinelli, Milano 1958.

³⁴ In realtà, nella seconda edizione di *Cinema e pubblico*, vi è una delle appendici, *Ripensiamo il neo-realismo*, scritta nel 1983, in cui Spinazzola cita affettuosamente lo stesso Asor Rosa, concordando

cettuale di stabilire un'analogia diretta fra 'popolo' e 'pubblico', è prendere atto delle trasformazioni sociali in atto, della mutazione del folk in piccola borghesia, ovvero della natura intrinseca della cultura contemporanea che è industriale e di massa, spettacolare. Cosa che non implica affatto la scomparsa di posizioni di dominio e di subalternità, dell'intelligenza e della stupidità, ma che non può assumere la stupidità a priori sulla base di un pregiudizio di classe. Deve cioè partire da indicatori oggettivi per analizzarne le motivazioni profonde e intercettare le tendenze in atto. In termini metodologici: prima (eventualmente) di educarlo, il popolo bisogna capirlo, cioè identificarlo, posizionarlo e rispettarlo, al di là delle idee astratte che su di esso ci portiamo dietro.

con lui sul fatto che i registi neorealisti si salvano dal populismo per la loro prevalente intenzione di raccontare storie. Questo non gli impedisce di constatare che vi era comunque un elemento velleitario in uno spirito testimoniale che «facilitava la retoricizzazione enfatica dei materiali documentariamente raccolti». SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 371, 373.