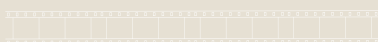




IMAGO

32



Studi di cinema e media



CINEMA E PUBBLICO RELOADED
Uittorio Spinazzola e gli studi sull'industria del film



Roma TrE-Press
2026





Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre

IMAGO 32



Studi di cinema e media

CINEMA E PUBBLICO RELOADED

Vittorio Spinazzola e gli studi sull'industria del film

a cura di Francesca Cantore, Andrea Minuz



RomaTre-PRESS
2026

Anno XVI - n. 32

Secondo semestre 2025

Dossier

Cinema e pubblico reloaded. Vittorio Spinazzola e gli studi sull'industria del film

Rivista semestrale promossa e curata da

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre

Fondata da Paolo Bertetto e Giorgio De Vincenti

Direttori Andrea Minuz, Stefania Parigi

Direttore responsabile Enrico Menduni

Comitato direttivo Alessandro Canadè, Enrico Carocci, Valerio Coladonato, Roberto De Gaetano, Ilaria A. De Pascalis, Mauro Di Donato, Damiano Garofalo, Lorenzo Marmo, Emiliano Morreale, Marta Perrotta, Veronica Pravadelli, Ivelise Perniola, Giacomo Ravesi, Elio Ugenti, Christian Uva

Comitato scientifico Lucilla Albano (Università Roma Tre), Giaime Alonge (Università degli Studi di Torino), Silvio Alovio (Università degli Studi di Torino), Jacques Aumont (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EHESS), Raymond Bellour (CNRS, Paris), Paolo Bertetto (Università La Sapienza), Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari), Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino), Antonio Catolfi (Università per Stranieri di Perugia), Antonio Costa (Università IUAV di Venezia), Elena Dagrada (Università di Bologna), Antoine de Baccque (Université Paris Ouest Nanterre La Defense), Giorgio De Vincenti (Università Roma Tre), Mary Ann Doane (University of California – Berkeley), Richard Dyer (King's College, London), Giulia Fanara (Università La Sapienza), Uta Felten (Universitat Leipzig), David Forgacs (New York University), Jesús González Requena (Universidad Complutense de Madrid), Román Gubern (Universitat Autònoma de Barcelona), E. Ann Kaplan (State University of New York – Stony Brook), Sandra Lischi (Università di Pisa), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), James Naremore (Indiana University), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Laurence Schifano (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Giorgio Tinazzi (Università degli Studi di Padova), Anita Trivelli (Università degli Studi “G. D’Annunzio” Chieti-Pescara), Vito Zagarrìo (Università Roma Tre)

Caporedattori Ilaria A. De Pascalis, Pietro Masciullo

Comitato di redazione Vincenzo Altobelli, Anja Boato, Silvia Campisano, Francesca Cantore, Mattia Cinquegrani, Valerio Coladonato, Luana Fedele, Matteo Santandrea, Raffaella Tartaglia, Elio Ugenti, Arianna Vergari

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO  mosquitoroma.it

Edizioni **Roma TrE-Press**®

ISSN 2038-5536

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della **Roma TrE-Press** è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

La peer review per i numeri 31 e 32 è stata effettuata da:

Vincenzo Altobelli, Fabio Andreazza, Claudio Bisoni, David Bruni, Simona Busni, Francesca Cantore, Alessia Cervini, Mattia Cinquegrani, Valerio Coladonato, Mariapia Comand, Ilaria A. De Pascalis, Elisa Farinacci, Damiano Garofalo, Mimmo Gianneri, Elena Gipponi, Mariachiara Grizzaffi, Dominic Holdaway, Stefano Locati, Denis Lotti, Jennifer Malvezzi, Anton Giulio Mancino, Luca Mazzei, Pietro Masciullo, Alma Mileto, Emiliano Morreale, Giulia Muggeo, Paolo Noto, Mariangela Palmieri, Annalisa Pellino, Ivelise Perniola, Mariapaola Pierini, Gabriele Rigola, Rosamaria Salvatore, Massimiliano Tortora, Simone Venturini, Federico Vitella, Martina Zanco, Federico Zecca

IL PROGETTO ROMA TRE-PRESS

Il progetto della Roma TrE-Press nasce nel 2013 ed inizia la sua attività all'interno del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Vengono avviate le prime Collane e Riviste di Ateneo. Fin dall'inizio il progetto ha scelto la strada dell'open access: opere scientifiche realizzate in formato digitale ed accessibili a chiunque, dovunque, sempre.

Le ragioni sono le stesse che spingono altre università europee: la ricerca accademica è finanziata da risorse pubbliche; occorre che i suoi risultati siano accessibili a tutti, senza onerose intermediazioni; ciò è reso possibile dalle tecnologie digitali; rientra nella "terza missione" delle università diffondere al pubblico più largo i suoi prodotti sia didattici che scientifici; ma è anche un'esigenza di contenimento dei costi dettata dalle crescenti ristrettezze di bilancio.

Nel primo quinquennio (2013/2017) la Roma TrE-Press pubblica quasi 100 volumi. La crescente richiesta dei ricercatori dell'Ateneo e il successo dell'iniziativa (oltre 150.000 downloads) suggeriscono agli organi di Ateneo di affidare, a partire dall'autunno 2018, l'attività di e-press alla Fondazione Roma Tre Education.

Le linee guida della Roma TrE-Press sono:

- La piena autonomia scientifica dei Dipartimenti e dei Centri di Ateneo nella scelta di che cosa pubblicare, con un forte incoraggiamento verso procedure di assicurazione della qualità secondo le migliori prassi recepite dalle comunità scientifiche di riferimento.
- L'apertura verso autori e istituzioni non appartenenti all'Università Roma Tre, secondo logiche di aggregazione e di promozione della ricerca di qualità.
- Il plurilinguismo, non solo come esigenza culturale ma anche come strumento di coesione e collaborazione internazionale.
- La cura – affidata alla responsabilità della Roma TrE-Press – della linea grafica (copertine e impaginazione), secondo la secolare tradizione del libro come prodotto anche estetico ed artistico.
- La promozione del movimento verso una generale politica di open access che coinvolga anche altre istituzioni accademiche italiane e straniere in coerenza con il dettato dell'art. 9 della nostra Costituzione: "*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*".

LA SQUADRA DELLA ROMA TRE-PRESS È COSÌ COMPOSTA

prof. Vincenzo Zeno-Zencovich (*Delegato di Ateneo per l'e-press*)

prof.ssa Nazarena Patrizi (*Responsabile editoriale*)

prof. Sirio Zolea (*Delegato per i rapporti internazionali*)

dott. Ivan Guiducci (*Webmaster*)

Alessandro Riboldi (*Collaboratore informatico*)

Indice

DOSSIER

Cinema e pubblico reloaded. Vittorio Spinazzola e gli studi sull'industria del film

a cura di Francesca Cantore e Andrea Minuz

- Vittorio Spinazzola e Cinema e pubblico. Un'eredità da raccogliere* 13
Francesca Cantore e Andrea Minuz
- «E lasciateci divertire!». La narrativa come 'antidoto' nella critica di Vittorio Spinazzola* 21
Gianni Turchetta
- Sciolto dal giuramento. L'esperienza di Film, 1961-1964* 35
Alberto Pezzotta
- Alcune questioni di democrazia cinematografica. Vittorio Spinazzola e i primi studi culturali* 51
Mauro Giori
- I figli di qualcuno. Vittorio Spinazzola e l'«operazione Matarazzo»* 65
Matteo Macaluso
- Cinema e pubblico reloaded: rileggere il superspettacolo con le Digital Humanities. Industria, autorialità e cultura* 83
Luana Fedele
- La crisi del 1956 e la produzione dei 'supercolossi'. Nuove fonti di studio* 103
Cosimo Tassinari
- «Una verità inafferrabile e d'altronde scontata». Alberto Sordi come inconscio politico della storia repubblicana: genealogia e modelli* 119
Gianni Crippa
- Il punto centrale di crisi del neorealismo? Roberto Rossellini nelle pagine di Cinema e pubblico* 133
Elena Dagrada
- Non c'è rosa senza Spina(zzola). Vittorio Spinazzola e la fenomenologia del neorealismo rosa* 149
Francesco D'Asero
- Pubblico e/o popolo. Spinazzola vs. Asor Rosa* 169
Giacomo Manzoli

SAGGI

- Rai: 'di tutto, di tutti'? Rappresentazioni inclusive nelle serie Rai tra streaming e prime time* 185
Paola Brembilla e Stefano Guerini Rocco
- A racist movie in the United States, a progressive masterpiece in Italy? The American and Italian critical receptions of The Blues Brothers (1980)* 203
Stefano Darchino

FOCUS

- Mother o delle asincronie della luce. Robert Wilson in dialogo con Michelangelo* 221
Mattia Cinquegrani
- Cos'è la teoria? Intorno a Teorie del film documentario di Oliver Fable* 227
Daniele Dottorini
- Corpi e spazi nei media immersivi. Il caso Venice Immersive 2005* 233
Anja Boato

dossier

Vittorio Spinazzola e *Cinema e pubblico* Un'eredità da raccogliere

Francesca Cantore e Andrea Minuz*

A oltre mezzo secolo dall'uscita di *Cinema e pubblico*, l'eredità di Vittorio Spinazzola negli studi sul cinema italiano attende ancora di essere raccolta e riletta nella sua interezza. Non è un caso che questa attesa si prolunghi: Spinazzola è stato uno studioso controcorrente, capace di anticipare domande che il dibattito critico italiano evitava, e che in parte stenta ancora a porre con la necessaria franchezza. Il suo lavoro sul cinema – concentrato soprattutto in quel volume del 1974 ma preparato da anni di critica militante – rappresenta uno degli snodi più fecondi e meno frequentati della riflessione italiana sullo spettacolo di massa di quegli anni. Ripercorrerlo oggi è un modo per misurare la distanza che ci separa da certi vizi antichi. Per capire quanta strada resti ancora da fare.

Studioso di letteratura prima che di cinema, Spinazzola è stato per decenni un punto di riferimento per intere generazioni di ricercatori di area milanese e non solo. La sua traiettoria intellettuale è quella di chi ha scelto di occuparsi dell'alto e del basso non per sdoganare nulla come si sarebbe detto anni dopo – non era quello il gioco – ma per ampliare e arricchire i confini della cultura nell'epoca della sua riproducibilità industriale. Una scelta cui Spinazzola ha tenuto fede con rigore e ironia (una cifra assai rara nel mondo accademico), ma anche con una prosa che non ha mai rinunciato alla chiarezza, pur affrontando i nodi più spinosi della sociologia della cultura.

Per capire *Cinema e pubblico* bisogna partire da qualche anno prima. Fin dai primi anni Sessanta, Spinazzola interviene con regolarità nel dibattito cinematografico, su riviste e quotidiani, con uno sguardo che già si distingue per la sua peculiare inclinazione: non il film come opera isolata, non il regista come genio solitario, ma il cinema come sistema industriale e sociale. Un sistema in cui il pubblico è un attore centrale, la cui presenza – numerica, sociologica, culturale – modifica il senso stesso di ciò che viene prodotto e distribuito.

* Francesca Cantore, Sapienza Università di Roma, francesca.cantore@uniroma1.it; Andrea Minuz, Sapienza Università di Roma, andrea.minuz@uniroma1.it.

È un approccio che deve qualcosa alla lezione gramsciana, alla sua attenzione per i meccanismi di produzione della cultura e delle forme popolari come terreno di negoziazione del senso. Ma deve anche qualcosa a una certa tradizione della critica militante italiana, che negli anni del miracolo economico si trova a fare i conti con un paese che cambia velocemente, che va al cinema in massa, che consuma generi, divi e storie secondo logiche che la critica 'di qualità' fatica a decifrare – e spesso si rifiuta persino di guardare. In questo scenario, la voce di Spinazzola è già, prima del 1974, una voce dissonante. Non si lascia sedurre dall'auteurismo trionfante, dal culto del regista-artista-unico-demiurgo-del-film che negli anni Sessanta è il dogma della critica cinematografica europea. Non si rassegna neppure all'altra postura dominante: l'ideologia antindustriale di certa sinistra marxista, per cui il cinema popolare è per definizione alienazione, merce, oppio. Cerca invece una terza via, difficile e scomoda, che passa attraverso i dati, le cifre, i comportamenti reali di un pubblico altrettanto reale.

Pubblicato nel 1974 da Bompiani, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965* è il primo studio davvero pionieristico sul rapporto tra produzione e consumo nel ventennio d'oro del cinema italiano. Un libro che avanzava proposte metodologiche che il mondo accademico avrebbe poi impiegato decenni ad assorbire.

La novità più visibile era anche la più elementare: i dati di incasso. Spinazzola introduceva un approccio descrittivo fondato sul dato concreto della performance commerciale dei film, sulle cifre di botteghino che registravano, film per film, il grado di adesione del pubblico. Lo faceva con la necessaria cautela: quei dati erano, come lui stesso riconosceva, «dubitosi» e «parziali»¹, soggetti a manipolazioni e approssimazioni. Ma erano pur sempre qualcosa. Erano un modo per ancorare il discorso critico a una realtà misurabile, per sottrarlo al dominio esclusivo del giudizio estetico e del gusto personale del critico. Un salto di qualità metodologico che, per la critica cinematografica del tempo, aveva il sapore di una piccola rivoluzione. Tuttavia, la vera novità di *Cinema e pubblico* non era nei numeri in sé. Era nel modo in cui quei numeri venivano interpretati, nel quadro teorico entro cui venivano inseriti. Spinazzola rifiutava con decisione l'idea del pubblico

¹ V. SPINAZZOLA, *Cinema e Pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 349.

come massa passiva, manipolabile, amorfa – plasmata a piacere dai ‘meccanismi mercificanti dell’industria culturale’. Era una presa di posizione esplicita contro la vulgata francofortese, allora assai in voga nella cultura di sinistra italiana: quell’idea, derivata da Adorno e Horkheimer, per cui l’industria culturale produce inevitabilmente standardizzazione, conformismo, falsa coscienza, e il pubblico di massa non è altro che la vittima compiacente di questo processo. Contro questa visione, Spinazzola sosteneva che il pubblico fosse invece un soggetto attivo, in continua trasformazione, capace di orientare con le proprie scelte l’offerta cinematografica. Un soggetto certamente condizionato – dalle logiche dell’industria, della distribuzione, della pubblicità, tutte reali e meritevoli di analisi – eppure capace di reagire, selezionare, scegliere, costruire le proprie preferenze secondo dinamiche irriducibili alla semplice manipolazione dall’alto. Riconoscere questa complessità era tutt’altro che ingenuità o compiacenza verso l’industria: era, al contrario, l’unico punto di partenza per un’analisi davvero libera da dogmatismi.

È su questo terreno che le analisi concrete di Spinazzola mostrano la loro forza. Prendiamo il caso del neorealismo: nella vulgata critica dell’epoca, il movimento neorealista era il momento aureo del cinema italiano, il punto di massima coincidenza tra impegno artistico e impegno civile, la stagione in cui il cinema aveva saputo guardare in faccia la realtà del paese e così via. Una narrativa potente, condivisa, sostanzialmente intoccabile. Spinazzola non la smontava, ma quantomeno la complicava. Metteva sul tavolo i dati di incasso – spesso deludenti per i film neorealisti – e si chiedeva cosa significasse quella distanza tra il giudizio della critica e la risposta del pubblico. Perché anche il fallimento commerciale di un prodotto consacrato richiede spiegazione, esige analisi, dice qualcosa di essenziale sulla realtà di un sistema culturale – su ciò che il pubblico cercava, su ciò che rifiutava, e sul divario tra le aspettative della cultura ufficiale e i comportamenti reali degli spettatori. Ignorare questo scarto, o liquidarlo come prova dell’ignoranza delle masse, significava rinunciare a capire.

Analogamente la riflessione sui generi. In un contesto critico che tendeva a ignorare o disprezzare il cinema di genere – il melodramma, il peplum, il film comico – Spinazzola vedeva invece oggetti culturali degni di analisi, portatori di senso, capaci di rispondere a bisogni reali di un pubblico reale. Coniava a questo proposito la categoria dei «generi di profondità»: quei generi popolari che, pur muovendosi all’interno di convenzioni codificate, toccavano corde emotive e istanze culturali profonde, e proprio per questo ottenevano consensi di massa, lavorando

soprattutto nei circuiti delle sale di seconda o terza visione. E poi c'era la nozione, forse la più originale e stimolante, di «superspettacolo d'autore». Elaborata a partire da film-evento come *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) o *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), la categoria cercava di descrivere quei casi in cui un'opera di indubbio valore artistico riusciva al tempo stesso a intercettare il gusto di un pubblico larghissimo, a diventare un fenomeno di consumo di massa senza perdere la propria densità culturale. Il superspettacolo d'autore era, in questo senso, un oggetto ibrido e prezioso: dimostrava che la dialettica tra arte e industria non era necessariamente conflittuale, che le due logiche potevano – in certi momenti storici, in certe condizioni produttive – convergere in forme sorprendenti. Era anche, implicitamente, una critica all'idea che arte e industria parlassero per definizione a pubblici diversi. Pensiamo, ad esempio, a quanto questa formula si adatti ancora oggi ai film di Christopher Nolan o Steven Spielberg.

Non sarebbe corretto però presentare Spinazzola come una voce del tutto solitaria. Alessandro Ferraù, critico e studioso oggi quasi dimenticato, aveva aperto una pista simile, cercando di ancorare la riflessione sul cinema a dati concreti sulla produzione e la distribuzione. Ma quella pista era rimasta isolata – senza seguaci, senza scuola. Il dibattito critico italiano continuava a muoversi lungo i binari dell'estetica e soprattutto dell'ideologia, con la critica come esercizio di gusto e di posizionamento del prodotto cinematografico nello scacchiere delle idee. Spinazzola riprendeva la pista di Ferraù, la approfondiva e la sistematizzava. Lo faceva con un'autorevolezza che nasceva anche dalla sua posizione di studioso di letteratura: non era un *outsider* che veniva a disturbare il campo del cinema con categorie estranee, ma un intellettuale che portava nel cinema strumenti e domande già sperimentate in un altro campo, con risultati già verificabili. Il confronto con la letteratura – le sue logiche di produzione e consumo, le sue gerarchie di valore, le sue tensioni tra mercato e autonomia – è sempre presente, esplicito o implicito, nel lavoro di Spinazzola sul cinema. D'altronde il discorso sviluppato in *Cinema e pubblico* non restò confinato al cinema. Negli anni successivi, Spinazzola lo estende alla letteratura, occupandosi con la stessa attenzione analitica dei best-seller italiani, della grande narrativa d'intrattenimento, di quei libri che vendono centinaia di migliaia di copie e che la critica letteraria tende a ignorare o a trattare con malcelato fastidio. È il caso di *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, saggio in cui tornava su un tema che gli era caro fin dai tempi del lavoro sul cinema: il rapporto tra successo di pubblico e qualità, tra consenso

di massa e valore culturale. E formulava, con la consueta chiarezza, una posizione che vale la pena citare per esteso: «Bisogna invece convincersi che quando un testo suscita l'interesse di una gran parte dell'opinione pubblica, per ciò stesso richiede, esige attenzione da parte degli specialisti della lettura. A loro spetta di analizzarlo pazientemente, senza snobismi e senza spocchia, ma prendendolo sul serio, per spiegare quali sono i motivi che ne hanno determinato la fortuna. Cosa che non è mai facile come sembra»². Nessuna concessione al populismo, dunque. Nessuna celebrazione acritica del gusto di massa. Ma un'indicazione metodologica precisa: lo studioso ha il dovere di prendere sul serio ciò che piace a molte persone, non per apprezzarlo necessariamente, ma per capirlo. Perché se un libro – o un film – raggiunge milioni di persone, quella ragione c'è, ed è analizzabile, ed è culturalmente significativa.

Quanto di questa lezione è stata davvero raccolta dalla ricerca italiana? La risposta, a essere onesti, è: non abbastanza. Negli ultimi decenni, gli studi sul cinema italiano hanno fatto passi avanti notevoli: c'è stata più attenzione alla storia industriale, alla distribuzione, al rapporto con il pubblico; sono arrivati strumenti teorici nuovi, influenze dei *Cultural Studies* anglosassoni, aperture verso la storia del consumo, insomma si è diffusa l'idea di misurarsi con la concretezza del prodotto cinematografico e della rete in cui prende forma. Qualcosa di quello che Spinazzola aveva anticipato è diventato patrimonio condiviso, almeno nei contesti di ricerca più aperti. Ma resistono anche vecchie abitudini. Non è difficile trovare, nel dibattito critico come in quello accademico, un'opposizione tra arte e intrattenimento trattata ancora in chiave dogmatica, come una questione etico-valoriale, come se scegliere di occuparsi di cinema popolare richiedesse una qualche giustificazione morale, una dimostrazione preventiva di serietà. È ancora presente – più sotterranea che esibita, ma presente – l'idea che il successo di pubblico sia, se non una colpa, quantomeno un motivo di sospetto: che un film davvero importante non possa piacere a troppa gente, o che se piace a troppa gente qualcosa non torni.

Spinazzola avrebbe avuto parole nette su questo atteggiamento. Le ha avute, del resto, per tutta la vita, con una coerenza ammirevole. Ricordava che quel pregiudizio – l'idea che se un film «è piaciuto a molte, troppe persone, ciò vuole dire che è sicuramente un prodotto mediocre, conformista, e come tale

² ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 184.

non merita di essere preso in considerazione [...] dai critici»³ – non era un’opinione estetica. Era una forma di snobismo travestita da rigore, un meccanismo di esclusione che diceva più sulla sociologia della critica che sulla natura dei film.

I contributi raccolti in questo numero riflettono la pluralità di prospettive con cui il lascito di Spinazzola può essere affrontato oggi, e testimoniano al tempo stesso quanto tale lascito sia ancora capace di generare nuovi interrogativi. Il quadro che emerge è anche quello di uno spaccato di quella cultura italiana che in quegli anni turbolenti accetta di mettersi in discussione per misurarsi con le sfide di una cultura di massa in continua trasformazione. Muovendo dal profilo biografico e intellettuale dello studioso, Gianni Turchetta indaga la categoria di narrativa come ‘antidoto’ alla fatica del vivere, mostrando come Spinazzola abbia rivendicato con coerenza la piena legittimità del piacere estetico e del divertimento contro ogni estetica intellettualistica. Turchetta delinea il ritratto di un Maestro schivo e ironico, attivo nel Comitato centrale del PCI e pioniere nel campo del fumetto come fondatore di «Linus»: una figura la cui complessità civile e culturale eccede i confini della pura critica.

Alberto Pezzotta ricostruisce una tappa decisiva della formazione cinematografica di Spinazzola, esaminando l’esperienza dei quaderni di *Film* (1961-1964) come momento di progressivo affrancamento dai dogmi di «Cinema Nuovo» e di messa a punto di uno sguardo laico e non prescrittivo sul cinema popolare. Il saggio inquadra questa evoluzione nel contesto più ampio della formazione accademica dello studioso, ricordando il magistero di Mario Fubini e il suo esordio come giovane intellettuale nel dibattito sulla destalinizzazione. Sulla questione del metodo insiste anche Mauro Giori, che inquadra Spinazzola come un precursore italiano dei *Cultural Studies*: la sua matrice gramsciana lo avrebbe spinto a indagare le dinamiche della ‘democrazia cinematografica’, ponendo il pubblico al centro della riflessione già dagli anni Cinquanta, con un anticipo significativo rispetto ai metodi poi istituzionalizzati nel contesto anglosassone.

L’influenza concreta di questo approccio sulla storia della critica cinematografica italiana è al centro del saggio di Matteo Macaluso, che ne ricostruisce il ruolo nella rivalutazione critica di Raffaello Matarazzo: un caso emblematico di come l’approccio culturalista spinazzoliano abbia anticipato le trasformazioni del

³ *Ibid.*

gusto della cinefilia degli anni Settanta, rendendo 'credibile' una cinematografia popolare a lungo liquidata come impura. La prospettiva si allarga con Luana Fedele, che rilegge la categoria di superspettacolo d'autore attraverso gli strumenti delle *Digital Humanities*, testando l'attualità del metodo spinazzoliano mediante analisi geospaziali e testuali della promozione, della circolazione e della ricezione de *La dolce vita*. Su un terreno complementare si muove Cosimo Tassinari che approfondisce le dinamiche produttive dei «supercolossi» nate dopo la crisi del 1956, analizzando i complessi meccanismi di finanziamento e i rapporti con le major americane: una ricerca che conferma e amplia l'analisi economica e industriale originariamente proposta da Spinazzola, basata su un preciso calcolo di pesi e contrappesi tra interessi diversi.

I contributi successivi si concentrano su figure, generi e fenomeni specifici attraversati dalla riflessione spinazzoliana. Gianni Crippa interpreta la figura e la recitazione di Alberto Sordi come l'«inconscio politico» della storia repubblicana, collegando la sua maschera divistica ai processi di identificazione collettiva degli italiani e soffermandosi su quella recitazione 'a freddo' che Spinazzola aveva acutamente descritto come un meccanismo di estraniamento capace di svelare verità sociali profonde. Elena Dagrada analizza il ruolo centrale di Roberto Rossellini nel pensiero di Spinazzola, individuando in *Europa '51* (1952) l'emblema della fine della concordia tra cinema e società, e arricchendo il saggio con ricordi personali dello studioso all'Università Statale di Milano, dove la sua ironia verso il gergo burocratico della riforma universitaria era diventata leggendaria. Francesco D'Asero si occupa, invece, della fenomenologia del neorealismo rosa, descritto da Spinazzola come un fondamentale terreno di mediazione trasversale capace di avviare l'unificazione del pubblico nazionale: uno studio che mette in luce il metodo spinazzoliano fondato sulla rubrica *Termometro degli incassi*, capace di coniugare dati empirici e riflessione storico-culturale con una precisione che anticipa strumenti oggi di largo utilizzo. Chiude il volume il contributo di Giacomo Manzoli che mette a confronto il concetto di 'popolo' in Spinazzola con le riflessioni espresse da Asor Rosa in *Scrittori e popolo*, evidenziando l'originalità del primo nel superare i pregiudizi verso la cultura di massa e la sua capacità di riconoscere l'intelligenza dei prodotti 'bassi', rispettando il pubblico come un'entità non omogenea e non passiva.

Rileggere *Cinema e pubblico* oggi – e più in generale ripercorrere il lavoro di Spinazzola sul cinema e sulla letteratura – è un'operazione che vale la pena fare senza nostalgia e senza agiografia. Non si tratta di un classico intoccabile: alcune

analisi mostrano i segni del tempo, alcune categorie andrebbero riarticolate alla luce di strumenti teorici più raffinati, il corpus di dati su cui lavorava era inevitabilmente lacunoso. Ma la domanda di fondo – come si studia un prodotto culturale senza ridurlo né all’adorazione dogmatica né a pura sociologia o pretesto per dire ‘altro’? – è una domanda che resta ancora aperta. E la risposta che Spinazzola ha elaborato nel corso di un’intera carriera – combinare rigore empirico e sensibilità culturale, guardare ai dati senza feticizzarli, prendere sul serio il pubblico senza idealizzarlo, rifiutare le gerarchie di valore preconconcette senza per questo rinunciare al giudizio critico – è una risposta che meriterebbe più spazio di quello che le è stato finora riservato. Raccogliere questa eredità non significa adottarla in blocco: significa misurarsi con essa, discuterla, aggiornarla. Il che è, in fondo, il modo migliore per onorare il lavoro di uno studioso che non ha mai amato le posizioni acquisite né le certezze di comodo.

«E lasciateci divertire!»

La narrativa come ‘antidoto’ nella critica di Vittorio Spinazzola

Gianni Turchetta*

ABSTRACT

Rileggendo Gramsci da un nuovo punto di vista, Vittorio Spinazzola ne ricava un ‘principio fondamentale’: il dovere di studiare e comprendere ‘i gusti e le preferenze della gente comune’. Il riconoscimento del gusto diffuso va di pari passo con la legittimazione del piacere estetico e con il rifiuto di ogni estetica intellettualistica. La lettura implica uno sforzo, che deve essere motivato da una ricompensa. Questi principi generali prendono forma concreta nelle dinamiche della modernità letteraria, caratterizzata da un ampliamento del pubblico e da una corrispondente moltiplicazione dei prodotti culturali, che Spinazzola studia in modo ampio e senza pregiudizi. Mentre la separazione tra narrativa e poesia diventa più radicale, la dimensione dell’‘intrattenimento’ si espande esponenzialmente – ma non chiamatelo ‘evasione’.

Parole-chiave. Intrattenimento; Letteratura contemporanea; Lettura; Piacere estetico; Pubblico

Re-reading Gramsci from a new point of view, Vittorio Spinazzola derives from him a ‘fundamental principle’: the duty to study and understand ‘the tastes and preferences of ordinary people’. The recognition of widespread taste goes hand in hand with the legitimization of aesthetic pleasure and with the rejection of any intellectualistic aesthetics. Reading involves effort, which must be motivated by a reward. These general principles take solid form in the dynamics of literary modernity, characterized by an expansion of the audience and by a corresponding multiplication of cultural products, which Spinazzola studies comprehensively and without prejudice. While the divide between narrative and poetry becomes more radical, the dimension of ‘entertainment’ expands exponentially – but don’t call it ‘escapism’.

Keywords. Entertainment; Contemporary literature; Reading; Aesthetic pleasure; Audience

* Gianni Turchetta, Università degli Studi di Milano, giovanni.turchetta@unimi.it.

Letteratura e politica: un maestro a tutto campo

Nelle prossime pagine mi soffermerò sull'originalità e la profondità interpretativa del lavoro di critico letterario di Vittorio Spinazzola, sulla sua straordinaria capacità di guardare a innumerevoli dimensioni della produzione artistica e culturale, a cominciare dalla letteratura, per arrivare ovviamente al cinema, ma anche al fumetto e in genere alla complessità del sistema editoriale. È necessario comunque ricordare anche che Spinazzola ha esercitato un profondo e duraturo influsso come ideatore e guida efficacissima di iniziative editoriali e politico-culturali strategiche, di natura assai diversa. La sua operosità si è concretizzata infatti, oltre che nella sua vasta opera saggistica, anzitutto nelle sue innumerevoli collaborazioni giornalistiche, da «Vie Nuove» a «l'Unità», lungo una traiettoria durata oltre sessant'anni. È stato poi tra i fondatori di «Linus», nel 1965, insieme agli amici Giovanni e Annamaria Gandini: un dato che ci ricorda i suoi pionieristici interessi per il fumetto, su cui ha scritto numerosi saggi, in equilibrio mirabile fra critica accademica e cultura pop. In questa sede è certo un po' scontato ricordare la sua intensa attività di critico cinematografico militante, a cominciare dalla curatela per Feltrinelli degli annuari *Film* (dal 1961 al 1964) e poi come autore del fondamentale *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965* (del 1974 e riedito nel 1985). Ma vorrei farvi rapidamente cenno solo per segnalarne l'integrazione e la continuità profonda con altre iniziative editoriali, tanto necessarie quanto peculiari: Spinazzola ha infatti ideato e diretto gli annuari «Pubblico. Produzione letteraria e mercato culturale» (dal 1977 al 1987) e poi «Tirature» (dal 1991 al 2020), strumenti indispensabili di informazione sull'editoria e sulla produzione letteraria contemporanea, di cui possiamo senza incertezze sottolineare l'unicità, senza termini di confronto possibile nel panorama culturale italiano. Chi scrive ha avuto l'onore di essere partecipe del lungo processo di gestazione di «Tirature», durato circa tre anni, e poi di scrivervi per tutto l'arco della sua vita trentennale: quante riviste hanno avuto una vita così lunga? Concedetemi di ricordare qui, ancora, con nostalgia, l'inarrivabile competenza, nutrita di onnivora curiosità, con cui, all'annuale riunione per costruire il nuovo numero di «Tirature», Spinazzola arrivava sempre con le idee chiarissime sui fenomeni più rilevanti del panorama letterario ed editoriale degli ultimi mesi, attribuendo con mano sicura ai collaboratori «i compiti», cioè gli articoli da scrivere, rispetto ai quali riuscivamo al massimo a inserire o a rimodulare qualche tema: lui aveva già messo preliminarmente a fuoco i temi che richiedevano

attenzione urgente o almeno sollecita. Non smetterò mai di provare una profonda ammirazione per l'ampiezza e la lucidità con cui sapeva cogliere lo specifico della produzione culturale e il contesto in cui leggerla, suggerendo prospettive di interpretazione a 360°.

A proposito della sua autorevolezza, della sua capacità progettuale e della lungimiranza politico-culturale ma anche istituzionale, è doveroso ricordare come sia stato proprio Spinazzola, verso la fine degli anni Novanta, a coordinare gli italianisti contemporaneisti di tutta Italia, con mano ferma e inesauribile capacità di mediazione, verso un'associazione autonoma, la MOD, Società per lo studio della modernità letteraria, nata nel 1998, proprio alla vigilia del varo della Legge 509/1999, meglio nota come Riforma Berlinguer, *vulgate* Tre + Due. Non si tratta certo di una coincidenza: Spinazzola infatti aveva visto lucidamente, prima di chiunque altro, come la riorganizzazione dei Corsi di Studio, pur con tutte le sue contraddizioni, avrebbe potuto essere una straordinaria occasione per un rinnovamento della didattica e degli studi sulla modernità letteraria. Per costruire concordemente questi spazi era necessaria un'organizzazione comune di riferimento. Non è per nulla azzardato dire che, senza Spinazzola e la MOD, forse il Settore Scientifico-Disciplinare di Letteratura italiana contemporanea non esisterebbe più come SSD autonomo, perché sarebbe stato inghiottito senz'altro da Letteratura italiana generale: che ci ha provato del resto parecchie volte. Né si può trascurare quanto, sul piano politico-istituzionale, culturale ma anche dei rapporti interpersonali, la MOD abbia regalato a tutti i contemporaneisti in termini di nuove e ricorrenti possibilità d'incontro, di coesione scientifica e umana, oltre che di stimoli culturali.

Spinazzola è stato insomma un vero Maestro anche sul fronte delle istituzioni e della mediazione politica, anche in virtù di una lunga esperienza nel PCI, dove arrivò a essere membro del Comitato centrale. Grande critico letterario, era anche un docente dal fascino irresistibile, pari soltanto alla sobrietà con cui lo esercitava. Un vero Maestro, insomma, anche perché era un interlocutore sempre disponibile. Va detto che lui reagiva non senza fastidio alla definizione di Maestro, che poco si addiceva alla sua riservatezza, al suo permanente *understatement*, al suo *humour* ficcante, alla sua sempre vigile ironia, che non mancava mai di applicare anzitutto a sé stesso. Ed è stato un autentico Maestro anche e proprio perché sapeva far affermare le proprie prospettive e le proprie idee critiche in forza di un'autorevolezza formidabile, direttamente proporzionale alla discrezione con cui

non le imponeva a nessuno. Anche così è stato in grado di far nascere una scuola nel senso più nobile e antico, alla quale mi onoro di appartenere, formata da studiosi di interessi e orientamenti diversissimi. Gli 'spinazzoliani' sono nati fra i primi anni Cinquanta e i primi anni Settanta: il che significa che siamo quasi tutti cresciuti, in prima approssimazione, contestatori, sessantottini o settantasettini, propensi all'avanguardia, al ribellismo e a un criticismo dai forti connotati anti-istituzionali. Spinazzola ha saputo far capire, a tutti e per sempre, che, ferma restando la necessità di criticare senza indulgenza la società in cui viviamo, è necessario comunque rendersi conto che la letteratura non si identifica con l'avanguardia (Spinazzola parlerebbe di 'iper-letteratura' o 'letteratura avanguardistico-sperimentale'), non è fatta cioè solo dai libri più estrosamente provocatori e profondi, che piacciono di norma solo ai letterati: letteratura è invece tutto ciò che viene sentito come letteratura, da chiunque, e i libri più raffinati e difficili non esisterebbero se non ci fossero i lettori, cioè tutti i lettori, che li fanno vivere, anche perché comprano libri di ogni genere, permettendo così agli editori di fare profitti grazie ai quali i libri, cioè tutti i libri, si stampano e si distribuiscono. Avremmo insomma potuto essere tutti alternativi, francofortesi o giù di lì, né quell'atteggiamento ha mai smesso di agire in noi. Ma siamo comunque intanto diventati tutti anche convintamente spinazzoliani. Si tratta, evidentemente, di un caso esemplare di egemonia nel senso di Gramsci, del resto non a caso primo maestro di Spinazzola. Vorrei poi ancora sottolineare come per noi allievi chiamarlo Maestro fosse del tutto naturale: anche se lui reagiva schermendosi, continuavamo lo stesso a usare proprio quel termine (spesso persino nella variante latina *Magister*, doppiamente vera e insieme doppiamente antifrastica) anche quando cominciavamo con circospezione a dargli del tu, cosa che di solito consentiva dopo un minimo di due o tre decenni di frequentazione.

Il valore del piacere

Al centro del discorso di Spinazzola sta il riconoscimento senza incertezze del valore del piacere estetico, che non può non essere la chiave di volta dell'esperienza estetica e quindi della fruizione di testi letterari, cioè di testi in cui la funzione estetica è dominante rispetto ad altre funzioni. Spinazzola sottolinea come capire che cosa piace alla gente sia un dovere civile, che ci apre alla comprensione della realtà. Questo non significa in nessun modo che i prodotti a dominante estetica (letteratura e non solo) siano tutti sullo stesso piano qualitativo. Tutt'al

contrario, proprio perché la critica conserva una funzione sociale, per quanto indebolita, ha anche il dovere di giudicare, dando indicazioni chiare rispetto ai valori estetici in campo. Su questi presupposti, la necessaria legittimazione del piacere conduce senza indugi alla legittimazione del divertimento, come componente necessaria e anzi addirittura costitutiva dell'esperienza estetica. Si tratta, con ogni evidenza, di un passo per nulla scontato nei confronti dell'ambiente culturale italiano, dove per molti continua a essere una provocazione. D'altro canto, ignorare il ruolo decisivo assunto nella civiltà moderna dalla dimensione dell'intrattenimento significherebbe imprigionarsi in una prospettiva inesorabilmente pre-moderna e di fatto mistificante. Forse dal punto di vista degli studiosi di cinema questa prospettiva è già un po' più consolidata, o quanto meno può apparire un po' meno urgente ribadirla. Ma ho il forte sospetto che non sia del tutto scontata nemmeno nell'ambito dei *Film Studies* e più generalmente dei *Media Studies*.

Per attribuire la sua giusta portata alla piena legittimazione del piacere estetico e dello stesso divertimento da parte di Spinazzola, è necessario muovere dalla lucida consapevolezza della moltiplicazione esponenziale dei prodotti culturali e delle loro stesse tipologie nell'era moderna, e ancora di più nel corso del ventesimo secolo e oltre. Questa moltiplicazione non è certo esente da distorsioni e gravi rischi, che negli ultimi anni si stanno accentuando. Un sintomo preoccupante, anche perché legato a una logica economica finanziaria prima ancora che produttiva, è la moltiplicazione inflazionistica dei titoli pubblicati in un anno: in Italia sono stati 47.000 nel 2015, 75.000 nel 2019, 85.000 nel 2023. Ma queste distorsioni non possono sminuire l'evidenza che la modernità editoriale e la modernità letteraria hanno come correlato strutturale una varietà e molteplicità di prodotti che fa tutt'uno con l'allargamento del pubblico, a sua volta derivato da dinamiche virtuose come l'alfabetizzazione e la crescita dei consumi culturali in senso lato. Correlativamente, Spinazzola mostra una robusta diffidenza verso l'uso del termine 'industria culturale', dai connotati riconoscibilmente spregiativi, come del resto aveva perentoriamente segnalato Umberto Eco fin dai tempi di *Apocalittici e integrati*¹. Ci tornerò fra poco. Se restiamo sul versante psicologico, antropologico e filosofico, è evidente che sottolineare l'importanza del piacere va di pari passo con la necessità di restituire una piena legittimazione al ruolo

¹ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

delle emozioni nell'esperienza estetica. Vale la pena di notare, *en passant*, che questa proposta arriva da un critico come Spinazzola, che ha sempre guardato con legittimo sospetto agli eccessi di patetismo, di emotività o, per usare un termine a lui molto caro, di 'effusività'. Si tratta senza dubbio di una mossa teorica strategica, e per di più del tutto esplicita. La diffidenza verso un'emotività troppo conclamata, e per ciò stesso a forte rischio di inautenticità, si accompagna infatti, sul versante opposto, a un rifiuto drastico, senza incertezze, delle estetiche intellettualistiche, a cominciare da quella della Scuola di Francoforte. Da questo punto di vista, è evidente invece la sintonia profonda con l'estetica di Hans Robert Jauss, e in particolare con un testo come *Apologia dell'esperienza estetica*². Bisognerebbe indagare meglio sulla presenza nel pensiero di Spinazzola delle teorie e delle pratiche interpretative di Jauss e dell'estetica della ricezione, del resto già anticipata nell'attenzione costante, fin dai lavori giovanili, al pubblico: quello della letteratura non meno di quello del cinema. C'è un altro grande critico che sarebbe utile accostare con maggiore attenzione e profondità al lavoro spinazzoliano: Ian Watt, su cui tornerò nell'ultimo paragrafo. Restiamo per il momento su Jauss, e sull'evidente precoce interesse di Spinazzola per le problematiche e la strumentazione teorica dell'estetica della ricezione, e, più largamente, dell'ermeneutica letteraria. È una presenza chiara e capillare, benché stavolta tutt'altro che esplicita. Colpisce, in particolare, l'analogia profonda dell'estetica spinazzoliana con le durissime critiche jaussiane all'estetica francofortese e in particolare a Theodor Wiesengrund Adorno. Una sintonia che si manifesta già in un titolo come *Apologia del divertentismo letterario*, il saggio introduttivo a *L'immaginazione divertente*³. Inibire l'investimento emotivo, ci ricorda Spinazzola, significa privare l'esperienza letteraria di alcune delle sue caratteristiche costitutive.

Nella sua prospettiva la legittimazione del piacere fa tutt'uno con un altro principio fondamentale, ricavato dalla riflessione critico-estetica di Antonio Gramsci: la necessità di riconoscere e per ciò stesso legittimare il gusto di tutti:

² Cfr. H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. e Introduzione di C. Gentili, Prefazione di C. Cases, con un saggio di M. Imdahl, Einaudi, Torino 1985.

³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario*, in *L'immaginazione divertente*, Id., Rizzoli, Milano 1995, pp. 7-21.

«i gusti e le preferenze della gente comune vanno esaminati con serietà»⁴. Intorno a questa esigenza si incardina una riflessione molto peculiare dell'estetica spinazzoliana. Egli, infatti, sottolinea con forza anzitutto che la lettura letteraria offre una gratificazione, come ogni forma di ricezione artistica e più largamente estetica. Ma, con una mossa decisamente originale, insiste sul fatto che per andare a cercarsi questo tipo di gratificazione è necessario essere in grado di percepire che vale la pena di farlo: una condizione tutt'altro che scontata, che richiede il verificarsi di non poche, e peraltro decisive, pre-condizioni. Inoltre, ed è una constatazione apparentemente ovvia ma in realtà quasi assente dalla teoria letteraria, l'esigenza di ricavare una gratificazione dalla lettura letteraria s'intreccia con la possibilità che questa gratificazione venga a mancare, mettendo così fine alle motivazioni che avevano inizialmente sorretto la decisione di leggere. In altre parole, Spinazzola ci ricorda che la lettura letteraria è un'azione che può anche interrompersi: non sta scritto infatti da nessuna parte che il lettore continuerà fino alla fine la lettura di un libro, se non tocca il suo vissuto, se non lo coinvolge e di conseguenza non riesce a procurargli il piacere atteso, e indispensabile. Se la gratificazione estetica non arriva, se non proviamo piacere e il libro non ci sembra abbastanza bello, normalmente lo si chiude e lo si abbandona. Si tratta, è necessario sottolinearlo con forza, di una constatazione solo a prima vista ovvia, che gli intellettuali umanistici sembrano rimuovere sistematicamente. In questo modo però la lettura letteraria viene trasformata implicitamente in una lettura obbligata, come quelle assegnate a scuola. Ma normalmente la letteratura non funziona così. Tutti sappiamo quanto spesso le letture obbligate in sede scolastica abbiano reso un pessimo servizio alla letteratura, cioè alle sue possibilità di diffusione fra i lettori comuni, ai quali non di rado ha reso odiosi anche dei capolavori, proponendoli prematuramente a un pubblico non abbastanza maturo sul piano anagrafico e/o formato sul piano culturale.

La fatica di leggere e la pedagogia della lettura

Se è vero, infatti, che la lettura letteraria offre una gratificazione, è altrettanto vero che questa gratificazione nella maggioranza dei casi è tutt'altro che facile da ottenere, ma viceversa faticosa. Richiede infatti un non trascurabile impegno e

⁴ *Ivi*, p. 14.

ha un costo cognitivo, emotivo e persino fisico. Se la lettura è un'autentica 'fatica', più o meno facilmente sopportabile a seconda delle pre-condizioni materiali e culturali, è evidente che essa risulta ancora più pesante per i lettori non dotati di competenze culturali ricche e solide, e di conseguenti abitudini di lettura tanto profondamente acquisite da essere diventate pressoché naturali. È questo in particolare il tema di un altro fondamentale saggio teorico di Spinazzola, intitolato appunto *La fatica di leggere*⁵. È necessario insomma essere consapevoli del rapporto costitutivo fra il piacere estetico, *conditio sine qua non* della lettura letteraria, e le condizioni di possibilità del piacere stesso, che risiede nel possesso di competenze stabilizzate e profondamente interiorizzate. Di qui la fondamentale, e certo originale, attenzione di Spinazzola alle complessità e alla necessità stessa di una pedagogia della lettura. Inevitabilmente, la pedagogia della lettura chiama in causa tutti i livelli del sistema culturale, a cominciare dalla scuola: i docenti prima e poi gli stessi critici docenti e critici devono sapere comunicare «l'interesse e il piacere della lettura», devono cioè insegnare non solo a leggere alfabeticamente, ma, di più, a «saper leggere»⁶. Ritroviamo quest'ultima distinzione anche in un altro testo, brevissimo e programmatico, in cui Spinazzola definisce e difende con grande efficacia i troppo spesso dimenticati «diritti del lettore»⁷. Da questo punto di vista, parlare genericamente di pubblico non basta, se non si è consapevoli che il termine pubblico imporrebbe di essere ecumenici, di guardare in qualche modo a tutto il pubblico, almeno potenziale. Siamo davanti a un'apertura socio-culturale dalle evidenti implicazioni politiche. Per altri versi, fare riferimento a tutto il pubblico significa implicitamente assumere senza esitazioni la prospettiva della contemporaneità, di un presente che non smette di divenire sotto i nostri occhi. La conseguenza, non scontata, è l'obbligo di studiare anche tutto il presente, senza eccezioni: proprio quello che ha sempre fatto Spinazzola, muovendo

⁵ Cfr. ID., *La fatica di leggere*, in *Critica della lettura*, Id. Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 53-92, ora in *L'esperienza della lettura*, Id., Unicopli, Milano 2010, pp. 99-136.

⁶ ID., *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in *La modernità letteraria*, Id., il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001, p. 66. Il saggio riprende la relazione tenuta a un convegno romano nel 1996, rielaborando le categorie di un saggio ancora precedente, *Letteratura, paraletteratura, arcilettatura* pubblicato in «Pubblico» nel 1983 e successivamente nel volume *La democrazia letteraria*, pubblicato nel 1984 da Edizioni di Comunità.

⁷ Cfr. ID., *Prologo. Leggere e saper leggere*, in *La modernità letteraria*, Id., cit., pp. 9-10.

appunto da un'attenzione acutissima e spregiudicata alla contemporaneità, a quanto via via accadeva nella letteratura e in tutte le produzioni culturali, senza nessuna chiusura a priori.

Possiamo così cogliere più in profondità il senso di iniziative intraprese come i vari annuari curati da Spinazzola, di cui ho detto all'inizio, testimonianza diretta di un impegno senza sosta a seguire appunto anno per anno la produzione culturale nazionale. Analogamente, si comprende meglio anche il senso del lavoro di Spinazzola come docente universitario impegnato a dare adeguato rilievo accademico, e dunque scientifico, alla contemporaneità: certo è giusto e necessario studiare il passato, ma bisogna anche, o forse prima di tutto, capire la realtà che ci circonda. È necessario riconoscere e studiare la produzione letteraria e culturale in tutta la sua ricca stratificazione di generi e livelli, anche perché va a strutturare dall'interno le competenze del lettore e i suoi gusti. Non dimentichiamo poi che le articolazioni del pubblico non sono solo dispiegate nell'ampiezza dello spazio sociale, ma attraversano internamente ogni soggetto: anche l'intellettuale più colto e raffinato continua a praticare diverse modalità di fruizione, a seconda dei momenti e dei contesti, confrontandosi con diverse tipologie testuali. In altre parole, banalmente, anche un professore universitario emerito di Letteratura inglese con ogni probabilità non legge solo Joyce e Woolf, ma anche testi più semplici, così come ogni tanto guarda la televisione, va al cinema, ascolta musica non sempre colta come lui, e magari guarda pure le partite di calcio... e così via.

La modernità e l'invenzione del tempo libero

È necessario poi confrontarsi con un'altra evidenza. La modernità letteraria registra il clamoroso trionfo di un unico genere, che anche materialmente occupa la stragrande maggioranza degli scaffali di qualsiasi libreria generalista: il romanzo. Non a caso una fondamentale, recente raccolta di saggi di Spinazzola si intitola, di nuovo evocando Gramsci, *L'egemonia del romanzo*⁸. Non dimentichiamo poi che l'egemonia del romanzo come forma letteraria si accompagna a un ancora più generale trionfo della narrativa, dal cinema alle *fiction* televisive. Anche in questo caso, è d'obbligo ricordare come Spinazzola si sia battuto per decenni per fare

⁸ Cfr. ID., *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007.

introdurre insegnamenti di Cinema all'Università Statale di Milano: ricevendo reiterati rifiuti, figli di un'idea implacabilmente vetero-umanistica della cultura. «Ma come, – ebbe a rispondergli un illustre collega italianista, ormai all'inizio del Terzo Millennio – vorresti introdurre in un'università prestigiosa come la nostra insegnamenti di una materia che non ha neppure cento anni?». Non sto scherzando. L'obiezione, che si commenta da sé, ribadisce una volta di più l'importanza di sviluppare una battaglia culturale che sappia muoversi anche nel cuore delle istituzioni, che sia insomma politica. Alla fine anche l'Università degli Studi di Milano cedette alla pressione della Storia, introducendo vari insegnamenti di Cinema: ma solo nei primi anni Duemila, di nuovo come conseguenza del rinnovamento didattico e culturale imposto dalla Legge 509.

Tornando al sistema letterario, e all'inarrestabile affermazione del romanzo, non è stata finora adeguatamente sottolineata nel lavoro critico spinazzoliano la presenza, a mio avviso profonda e capillare, di un capolavoro della critica novecentesca come *The Rise of the Novel* di Ian Watt⁹. In particolare, dopo avere indagato sui presupposti epistemologici del trionfo del romanzo nell'Inghilterra del XVII e XVIII secolo, nel capitolo due Watt ne mette in luce, con straordinaria profondità e ricchezza di dati socio-economici prima ancora che letterari, le precondizioni, fra le quali decisiva è la graduale, cruciale costruzione di una dimensione dell'esistenza fino ad allora sconosciuta, che noi diamo a torto per scontata: il tempo libero. Questo è stato letteralmente inventato dalle dinamiche del capitalismo, che libera cospicue quantità di tempo, specie per le donne, industrializzando e dunque esternalizzando attività e produzioni fino ad allora normalmente fatte in casa: tessere e cucire, preparare generi di prima necessità quali il pane e la birra, fabbricare altri beni *basic* come le candele e il sapone. È l'invenzione del tempo libero, nel suo rapporto costitutivo con l'intrattenimento, a rendere possibile, appunto l'ascesa e poi l'egemonia incontrastata del genere, o (come dice Spinazzola) «super-genere» romanzo.

Il romanzo ha dato luogo a una vera e propria rivoluzione, che ha sconvolto e rimesso in questione, in modo radicale e irreversibile, tutto il sistema letterario, dando vita alla modernità letteraria. Non indagherò in questa sede sul fondamen-

⁹ Cfr. I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, a cura di L. Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 1976, 1994.

tale rapporto del romanzo con il realismo: su questa strada Spinazzola incontra fruttuosamente i lavori fondamentali e a mio avviso insuperati di Auerbach e di Bachtin. Vorrei invece andare a vedere, per concludere, come Spinazzola sviluppi originalmente la percezione del rapporto, decisivo, fra l'egemonia del romanzo nel sistema letterario moderno e la dimensione del piacere e dell'intrattenimento. Proprio da queste parti si colloca la sua idea della narrativa come «antidoto»¹⁰. Notiamo subito come il termine sia proposto dichiaratamente per evitare termini come 'evasione' o 'consolazione', già compromessi e certo cari, ma in chiave tutta negativa, al criticismo intellettualistico di stampo francofortese e non solo. In qualche modo il termine 'antidoto' potrebbe anche essere interpretato come una forma *soft* di 'consolazione'. Ma è pure evidente che 'antidoto' non si lascia irrigidire in un'accezione dispregiativa, mentre viceversa lascia intravedere qualcosa come una utile dimensione terapeutica. Spinazzola punta comprensibilmente tutte le sue carte sulla narrativa, o meglio su un'accezione ampia di narratività, che include i fumetti e persino i fotoromanzi, oltre ovviamente al cinema e alla narrativa per immagini in genere. Dalla funzione di 'antidoto' resta invece di massima esclusa la poesia, almeno nelle forme che l'hanno caratterizzata nella modernità letteraria. La poesia, infatti, da un lato mantiene una fisionomia più tradizionale, di testualità programmaticamente alta, portatrice di verità forti, persino assolute, dai connotati *lato* o *strictu sensu* sacrali. Da un altro lato, come luogo privilegiato di una continua sperimentazione formale, pronta a sfidare ogni convenzione e a lavorare sui confini dell'incomprensibilità, la poesia moderna è evidentemente la punta di diamante del 'nuovismo' avanguardistico-sperimentale. Paradossalmente, da questo punto di vista, tradizionalità marcata e innovazione permanente finiscono per sovrapporsi. In altre parole, per riprendere un'altra caratteristica espressione spinazzoliana, alla poesia pertiene quasi solo l'«iper-letteratura».

Egli insiste invece nel sottolineare la necessità di studiare senza pregiudizi ogni opera letteraria, e, ancora più largamente, ogni opera capace di offrire al pubblico gratificazioni estetiche. Di nuovo, è necessario riconoscere lucidamente il nesso inscindibile fra l'allargamento del pubblico nella civiltà moderna e il correlativo, esponenziale aumento della varietà dell'offerta. In generale, «Il bello della

¹⁰ Cfr. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario*, cit., p. 19.

modernità è che c'è posto per tutti»¹¹. Una volta di più, si rivela decisivo un fenomeno per molti versi ambiguo come il 'successo', di norma vituperato dal criticismo e dal moralismo intellettualistici. Il successo infatti è sintomo infallibile di una sintonia fra le opere e il contesto. Esso ribadisce comunque l'ampliamento esponenziale della dimensione del divertimento e va di pari passo con l'«espansione verso il basso del pubblico librario»¹², causata dall'ampliamento della scolarizzazione, a sua volta legata all'aumento del benessere conseguente allo sviluppo della civiltà urbano-industriale. D'altro canto, non è lecito confondere il successo con il giudizio di valore. Nel successo, in ogni successo, l'incontro fra un'opera e i gusti del pubblico non è certo in alcun modo garanzia di qualità. Ma non è neanche di per sé manifestazione di un eccesso di indulgenza verso i gusti meno nobili o, peggio, di risultati estetici scadenti perché facili e corrivi: che è quanto invece sostiene l'intellettualismo elitario, o la sua paradossale versione vulgata. Il critico deve insomma giudicare con attenzione e ricettività sempre rinnovate: il che rende ancora più delicato il suo ruolo. Leggere chiama sempre e comunque in causa complessi processi di valorizzazione: bisogna ammetterli *in primis* tutti, ma per poi discernere e valutare volta a volta. Certamente, pochissimi critici letterari italiani hanno saputo, come Spinazzola, tenere insieme con tanta profondità interpretativa il lavoro di critico militante e quello di critico accademico.

Nella già citata *Apologia del divertentismo letterario*, Spinazzola incrocia la propria biografia con le successive e più consapevoli scelte metodologiche. La scuola non gli ha dato, ci racconta, e di solito ancora non dà una formazione letteraria «moderna»¹³. Questa invece gli è venuta piuttosto dalla frequentazione intensiva del cinema, di tutti i generi e di tutti i livelli. Al cinema certo gli capitava di scoprire tanti film e filmacci che non gli piacevano affatto¹⁴.

¹¹ ID., *La modernità nel Duemila*, in «La modernità letteraria», n. I, 2008, p. 12. Si tratta di un breve saggio che apre il primo numero della rivista della MOD, l'associazione del Settore scientifico-Disciplinare di Letteratura italiana contemporanea, già citata all'inizio del presente scritto.

¹² ID., *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, cit., p. 49.

¹³ Cfr. ID., *Apologia del divertentismo letterario*, cit., p. 12.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 13.

A questo punto, la questione non era più solo di reclamare i propri diritti di lettore divertentista; e nemmeno di rivendicare l'opportunità di occuparsi criticamente della produzione divertentistica, la migliore e la peggiore. Era piuttosto l'aspirazione a ricomporre organicamente l'insieme del panorama produttivo, nelle sue articolazioni e stratificazioni, per capire come prodotti qualitativamente diversi assolvano funzioni analoghe presso pubblici socialmente e culturalmente diversificati¹⁵.

Diventava così necessario dare fondamento piuttosto a «un'estetica della gratificazione immaginosa»¹⁶, nella quale un ruolo decisivo viene svolto dalla 'narrativa avventurosa': che evidentemente non si limita a funzionare come un banale strumento di 'evasione', ma assume piuttosto la funzione appunto di un 'antidoto', che offre risarcimenti alla fatica di vivere¹⁷. In queste parole balena con evidenza un'acuta inquietudine esistenziale. D'altro canto, è chiaro che il racconto autobiografico non si esaurisce in sé stesso, ma si propone immediatamente come una prospettiva esemplare, passibile di generalizzazione. In ogni caso, resta fondamentale il mantenimento della dimensione 'ludica', che nulla toglie allo spessore simbolico ed esistenziale dei testi, mentre resta garanzia certa della 'gratificazione immaginosa', e dunque del piacere estetico: «qualsiasi testo, per quanto ludico, ha un valore di apologo, ossia esemplifica una concezione della vita»¹⁸. In altri termini, ludicità e esemplarità, nelle loro diverse miscele e comunque le si voglia guardare, sono sempre necessarie perché l'esperienza estetica abbia luogo. Insomma, davanti all'esperienza estetica sembra proprio necessario ripetere, parafrasando Palazzeschi: «E lasciateci divertire!».

PS: Non sono sicuro che Spinazzola avrebbe approvato questo finale, così come il titolo-*boutade* che sto dando a questo mio intervento. Ma avrebbe capito subito che in fondo è colpa sua, e quindi penso proprio che si sarebbe messo a ridere. «E lasciateci divertire!»

¹⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁶ *Ivi*, p. 18.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*

Sciolto dal giuramento L'esperienza di *Film*, 1961-1964

Alberto Pezzotta*

ABSTRACT

I quattro volumi di *Film* (1961-1964) sono una tappa importante nella biografia intellettuale di Vittorio Spinazzola dal punto di vista metodologico e del posizionamento all'interno del dibattito culturale dell'epoca. Spinazzola si affranca progressivamente dalle direttive di «Cinema Nuovo», promuove un allargamento di orizzonti, comincia a confrontarsi con la letteratura, e analizza il cinema popolare e di genere senza pregiudizi estetici o contenutistici, ma valorizzando il ruolo del divertimento e il dialogo con il pubblico.

Parole-chiave. Vittorio Spinazzola; Estetica della ricezione; Cinema e pubblico; Critica cinematografica; Critica e cinema di genere

The four volumes of *Film* (1961-1964) are an important stage in Vittorio Spinazzola's intellectual biography from a methodological point of view and regarding his position in the cultural debate of the time. Spinazzola progressively distances himself from the directives of «Cinema Nuovo», promotes a broadening of horizons, begins to engage with literature, and analyzes popular and genre cinema without aesthetic or content-related prejudices, but rather valuing the role of entertainment and the dialogue with the audience.

Keywords. Vittorio Spinazzola; Reception theory; Movie audiences; Film criticism; Genre cinema criticism

* Alberto Pezzotta, Università IULM di Milano, alberto.pezzotta@iulm.it.

Dopo la destalinizzazione, tra il boom e la congiuntura

Nel 1956 Renzo Renzi pubblica su «Cinema Nuovo» un articolo – il cui titolo, *Sciolti dal “Giuramento”*¹, è un emblematico *calembour* – dove affronta i temi della destalinizzazione e della critica del realismo socialista. Il punto di partenza è la revisione del giudizio su film come *Kljatva (Il giuramento, 1946)* e *Padenie Berlina (La caduta di Berlino, 1949)* di Michail Čiaureli, un tempo oggetto di una difesa aprioristica da parte della critica comunista. Si apre così un faticoso dibattito cui partecipa anche il giovane intellettuale comunista Vittorio Spinazzola, laureato in Letteratura Italiana con Mario Fubini², che da un anno scrive sulla rivista diretta da Guido Aristarco. Le posizioni di Spinazzola, espresse in due interventi³, si potrebbero paradossalmente definire ‘centriste’: il critico milanese appare attento a non mettere in dubbio l’ideologia cui appartiene, anche se non vuole passare per un nostalgico, legato a miti del passato⁴.

Il dibattito non porta di certo a una deideologizzazione della rivista e a un allentamento del ferreo controllo esercitato su di essa da Aristarco⁵. Anche per questo «Cinema Nuovo», tanto influente nel dibattito sul cinema svoltosi nel decennio precedente, all’inizio degli anni Sessanta comincia ad arroccarsi ai margini

¹ Cfr. R. RENZI, *Sciolti dal “Giuramento”*, in «Cinema Nuovo», n. 84, 10 giugno 1956, ora in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, a cura di S. Bernardi, vol. IX, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 567-570. Per un’analisi di questo «psicodramma collettivo della sinistra italiana», cfr. C. BISONI, *Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, a cura di M. Guerra, S. Martin, il Mulino, Bologna 2020, pp. 66-67.

² Sono rarissime e lacunose le notizie biografiche su Spinazzola; ricavo questa da G. TURCHETTA, *Ricordo di Vittorio Spinazzola*, in «La modernità letteraria», n. 14, maggio 2021, pp. 161-163.

³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Sciolti dal “Giuramento”*, in «Cinema Nuovo», n. 126, 1 marzo 1958, ora come *Il pro e il contro*, in *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, G. Aristarco, Dedalo, Bari 1981, pp. 160-167; V. SPINAZZOLA, *La testa dall’altra parte*, in «Cinema Nuovo», n. 131, 15 maggio 1958, ora in *Sciolti dal giuramento*, Aristarco, cit., p. 196.

⁴ Per una più ampia analisi del contributo di Spinazzola al dibattito, cfr. E. MORREALE, *Un gramsciano al cinema. Da «Cinema Nuovo» a «Cinema e pubblico»*, in *Spinazzola e la democrazia letteraria*, a cura di E. Gambaro, S. Ghidinelli, G. Rosa, ETS, Pisa 2021, pp. 68-69.

⁵ Lo rievoca, senza alcun atteggiamento critico o revisionista, uno dei redattori della rivista. Cfr. L. PELLIZZARI, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, in *Storia del cinema italiano – 1960/1964*, a cura di G. De Vincenti, vol. X, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 557-558.

del discorso critico, a causa di un'incapacità a confrontarsi con i film che stanno cambiando il cinema italiano ed europeo, da *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) a *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962), costretti dai recensori nel letto di Procuste della correttezza ideologica. Spinazzola, da qualche anno, ha cominciato comunque a manifestare tratti di spiccata individualità che sembrano isolarlo rispetto agli altri collaboratori: e si ritaglia uno spazio, quello del cinema medio e popolare di non spiccato prestigio culturale, che cerca di analizzare con spirito laico e senza pregiudizi; se è lasciato libero di fare ciò, verosimilmente, è perché non intercetta dibattiti importanti. Aristarco, comunque, pare apprezzare Spinazzola, come mostra lo spazio che gli riserva nella sua antologia *Il mestiere del critico* del 1961 – una silloge (dove i recensori hanno diritto solo alla sigla e non alla firma per esteso) che vuole essere un manifesto contro la «critica del cuore e del gusto»⁶.

Spinazzola ha ancora un piede in «Cinema Nuovo» quando, all'inizio degli anni Sessanta, si assume la responsabilità di un progetto in prima persona: quello di un libro-rivista, o meglio «quaderno annuale»⁷. Si tratta dei quattro volumi di *Film* da lui curati, che escono nell'Universale Economica Feltrinelli dal 1961 al 1964⁸ e di cui, finora, non pare essersi occupato nessuno, tranne il citato Morreale⁹. Eppure i volumetti di *Film*, oltre a essere una tappa importante nella biografia intellettuale di Spinazzola anche dal punto di vista metodologico, si

⁶ Cfr. *Il mestiere del critico. Schede dei più importanti film italiani e stranieri: 1958-1961*, a cura di G. Aristarco, Ugo Mursia Editore, Milano 1962. Gli altri giovani su cui punta Aristarco sono il piacentino Giulio Cattivelli, l'alessandrino Adelfio Ferrero, il bolognese Guido Fink, il torinese Paolo Gobetti, il milanese Lorenzo Pellizzari, il futuro craxiano Ugo Finetti e un altro torinese, Franco Valobra, futuro factotum dei giornali per adulti come «Playmen».

⁷ V. SPINAZZOLA, *Presentazione*, in *Film 1961*, a cura di Id., Feltrinelli, Milano 1961, p. 7. Altri collaboratori di «Cinema Nuovo» tentano analoghe esperienze in prima persona: Valobra dirige con Rolando Jotti «Cinema Domani» (1962-1964).

⁸ *Film 1961* esce nel maggio 1961 e dichiara a p. 2 una tiratura di 25mila copie. *Film 1962* esce nel giugno 1962; *Film 1963* esce nel maggio 1963; *Film 1964* esce nel novembre 1964. D'ora in poi i volumi, tutti curati da Spinazzola ed editi da Feltrinelli (con un prezzo di copertina di £ 500), vengono indicati come F61, F62, F63, F64.

⁹ Cfr. MORREALE, *Un gramsciano al cinema*, cit., pp. 71-72. Lo spinazzoliano *Film* non risulta né analizzato né citato nelle varie edizioni della *Storia del cinema italiano* di G. BRUNETTA, né nel citato vol. X (relativo al periodo 1960-1964) della *Storia del cinema italiano*.

inserirlo in modo originale all'interno della critica italiana dell'epoca.

Non esiste una documentazione che spieghi in che modo Spinazzola concepisca l'idea di un'antologia a cadenza annuale dedicata al cinema, e in che modo dialoghi con un editore dinamico e culturalmente di punta come Feltrinelli, che ha già pubblicato *Il dottor Živago* (1957) di Pasternák e *Il gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa. Un modello di *Film* è sicuramente il libro-rivista annuale *Film Book 1. The Audience and the Filmmaker*, curato da Robert Hughes nel 1959¹⁰, da cui *Film 1961* traduce un'intervista a Fellini, ben tre saggi e undici delle risposte al questionario *Il regista e il pubblico*¹¹ – forse anche per la necessità di raccogliere in breve tempo i materiali necessari per un volume.

Il formato del libro-rivista evita una frattura con «Cinema Nuovo» – o addirittura di fargli concorrenza, come sarebbe successo se Spinazzola avesse fondato un nuovo mensile. A segnare una continuità, e un reverente omaggio al maestro, nella sua breve esistenza *Film* ospita due saggi di Aristarco, due di un altro noto collaboratore della rivista, Vito Pandolfi, e tre di un autore caro ad Aristarco come il marxista Georges Sadoul. Queste firme appaiono garanti di un'operazione che come vedremo, in realtà non sempre era allineata al metodo di «Cinema Nuovo», anzi.

Altre firme, invece, manifestano il legame con la critica cinematografica milanese che, spesso trascurata dagli storici, nel dopoguerra è un polo alternativo a quella romana. Se a Roma hanno sede le redazioni di «La rivista del cinematografo» (dal 1928), di «Bianco e Nero» (dal 1937), di «Filmcritica» (dal 1950) e di «Cinema 60» (dal 1960), a Milano ha sede dal 1952 la redazione di «Cinema Nuovo», e lavorano critici molto seguiti e già autorevoli come Ugo Casiraghi (che scrive su «l'Unità»), e Morando Morandini, che passa da «La Notte» (1952-61) a «Stasera» (1961-62). Dal 1958 al 1961 Morandini dirige «Schermi», un'altra rivista poco citata¹², caratterizzata da tavole rotonde e interviste, cui collabora Spinazzola. Nei suoi volumi, *Film* ospita un saggio di Casiraghi, due di Morandini e tre

¹⁰ Cfr. R. HUGHES, *Film Book 1: The Audience and the Filmmaker*, Grove Press, New York 1959.

¹¹ Cfr. A. HODEIR, *Riprendere della musica... "Hiroshima mon amour" di Alain Resnais*, in *F61*, cit.; S. KRACAUER, *Lo spettatore*, in *ivi*; G. STONEY, *Il lavoro preparatorio per "All my babies"*, in *ivi*; le risposte di L. Anderson, J.A. Bardem, L. Buñuel, R. Clément, C. Dreyer, B. Henning-Jensen, E. Kazan, D. Lean, S. Meyers, S. Ray e J. Renoir al questionario *Il regista cinematografico e il pubblico*, in *ivi*.

¹² Cfr. M. ARGENTIERI, «Schermi», in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, a cura di Bernardi, vol. IX, cit., pp. 538-539.

di Ettore Capriolo, in seguito uno dei più stimati traduttori italiani, che di «Schermi» era stato redattore. Del cofondatore di «Cinema 60», Tommaso Chiaretti, sono presenti due saggi. In *Film* compaiono poi prestigiosi liberi battitori che testimoniano un dialogo con il mondo della letteratura, che in seguito diventerà l'interesse principale di Spinazzola: Leonardo Sciascia¹³, che aveva pubblicato nel 1961 *Il giorno della civetta*; Umberto Simonetta¹⁴, tra le altre cose paroliere per Giorgio Gaber, che nel 1963 aveva pubblicato il suo secondo romanzo *Tirar mattina*, dedicato «A Renata e Vittorio Spinazzola»; il letterato Guido Bezzola, che scriveva su «Cinema Nuovo» e dirigeva «Ferrania» (1947-1967)¹⁵; e, unica donna, Lorenza Mazzetti¹⁶, reduce dall'esperienza nel Free Cinema inglese, che nel 1961 aveva vinto il Premio Viareggio con *Il cielo cade*.

Cronologicamente *Film* si colloca tra la grande rinascita del cinema italiano nel 1960, l'anno di *La Dolce vita* (che esce nelle sale a febbraio), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, che esce a giugno) e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, che esce a ottobre), e la cosiddetta 'congiuntura' del 1963-64, che sembra arrestare sia gli entusiasmi economici del boom sia le speranze di rinnovamento del cinema italiano.

Come scrive Spinazzola nella *Presentazione* al primo volume di *Film*, la sua «iniziativa editoriale» intende collocarsi all'interno di uno dei dibattiti «più ampi e vivaci registrabili nelle cronache culturali di tutto il dopoguerra», e che sono stati alimentati da un rinnovamento del cinema italiano paragonabile «alla grande fioritura del neorealismo»; un rinnovamento, sottolinea, osteggiato da «censure e supercensure»¹⁷, per sfidare le quali il primo volume presenta un inserto fotografico di «24 fotogrammi di film sgraditi alla censura»¹⁸.

¹³ Cfr. L. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, in F63, cit., ora in ID., *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi 1970.

¹⁴ Cfr. U. SIMONETTA, *Milano e il cinema*, in F63, cit.

¹⁵ La rivista di fotografia dell'omonima industria di pellicole dedicava uno spazio significativo al cinema e vi scriveva Spinazzola. In seguito Bezzola divenne ordinario di Storia della Letteratura Italiana e collega di Spinazzola all'Università degli Studi di Milano.

¹⁶ Cfr. L. MAZZETTI, *Film dell'angoscia e film dell'aut aut*, in F64, cit.

¹⁷ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F61, cit., pp. 5-6.

¹⁸ Si tratta per esempio di *Rocco e i suoi fratelli*, *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960), *La ragazza in vetrina* (Lu-

Da Resnais a Mao

Alla rinascita del cinema italiano si incrociano, scrive Spinazzola, le «sollecitazioni» delle cinematografie straniere: l'«esperienza appassionante seppur discutibile nouvelle vague» e la stessa Unione Sovietica, che «abbandona l'oleografia realista per più impegnative anche se spesso malcerte ricerche»¹⁹ – da notare l'uso di un termine, «oleografia», che Spinazzola si guardava bene dall'usare tre anni prima su «Cinema Nuovo». E poi – per limitarsi ai nomi citati nella *Presentazione di Film 1961* – Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Stanley Kubrick. In seguito ci sarà spazio per Luis Buñuel²⁰.

Di fronte a tutto ciò, *Film* non vuole limitarsi a stilare un «inerte catalogo», ma propone un «intervento nel più vivo dibattito culturale in base a una presa di posizione». Con l'intenzione di rivolgersi «non alla ristretta cerchia degli specialisti e degli appassionati, ma ai più vasti strati di spettatori»²¹.

Al di là della retorica strumentale che prende di mira «specialisti» e «appassionati» – quando poi le firme sono le stesse delle riviste che a loro si rivolgono – *Film* di fatto cavalca quel rinnovamento del cinema italiano ed europeo che sta sfuggendo a «Cinema Nuovo», pregiudizialmente diffidente sia nei confronti della nouvelle vague²² sia degli esordienti italiani.

Certo, per Spinazzola la nouvelle vague è più Resnais e Peter Brook (ampio credito viene dato a *Moderato cantabile* [*Id.*, Peter Brook, 1961], oggi dimenticato) che Godard. Per tracciarne un panorama, si affida a una firma al di sopra di ogni sospetto come Sadoul – e il risultato appare sorprendentemente equilibrato²³. Ma soprattutto è fiero di dare spazio a Jean Rouch e al *cinéma-vérité* – «ad esso abbiamo

ciano Emmer, 1961); tranne Jeanne Valérie in *lingerie* da *La giornata balorda* (Mauro Bolognini, 1960), le immagini sono però prive di qualunque elemento sexy, come invece avverrà in futuro in analoghe rassegne iconografiche curate da Callisto Cosulich. Cfr. C. COSULICH, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969.

¹⁹ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in *F61*, cit., p. 6.

²⁰ Cfr. M. MORANDINI, *Luis Buñuel: le idee e le ossessioni di un anarchico visionario*, in *F62*, cit.

²¹ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in *F61*, cit., p. 7.

²² Emblematico in questo senso Pellizzari. Cfr. L. PELLIZZARI, *Fino all'ultimo respiro*, in *Il mestiere del critico*, a cura di Aristarco, cit.

²³ Cfr. G. SADOUL, *L'onda e la schiuma. Il cinema francese nel 1961*, in *F62*, cit.

dedicato un saggio esaurientissimo, che ci auguriamo susciti la più larga eco in Italia»²⁴, scrive nel volume in cui pubblica un nuovo intervento di Sadoul²⁵.

Per quanto riguarda il cinema internazionale, colpisce la pionieristica attenzione al Giappone²⁶, alla Cina di Mao²⁷, al New American Cinema di John Cassavetes e di Jonas Mekas²⁸. La perdurante impronta di «Cinema Nuovo» è comunque evidente nel fatto che compare sempre un pezzo sul cinema d'oltrecortina. A ricordare i maestri, l'italianista e scrittore Sergio Antonielli scrive di Ėjzenštejn²⁹. Morandini parla di cinema polacco³⁰. Lo slavista Vittorio Strada, affrontando il nuovo cinema sovietico – compreso *Ivanovo detstvo* (*L'infanzia di Ivan*, 1962) di Andrej Tarkovskij³¹ –, accenna, è vero, alle «malefatte» del vecchio «realismo socialista»; ma solo per celebrare le «battaglie» e il «sentimento vivo» del nuovo artista sovietico, che dialoga senza filtri con il pubblico e non è sottoposto al «cieco meccanismo della produzione e del consumo culturale capitalistico»³². Čiaureli è andato in soffitta, ma la retorica filosovietica rimane.

Questioni di metodo

Nei volumi di *Film* il vecchio e il nuovo convivono non solo nei giudizi e nell'ideologia, ma anche nei metodi. Il primo volume si inaugura con un saggio di Pandolfi³³, che è un esempio di una critica tignosa esercitata col bilancino ideologico. Sullo stesso numero un saggione di Aristarco³⁴ riempie pagine e pagine con un'arcigna analisi contenutista di Dreyer e Bergman. Il direttore di «Cinema Nuovo» era uno capace di scrivere dieci pagine su *Path of Glory* (*Orizzonti di gloria*,

²⁴ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F63, cit., p. 8.

²⁵ Cfr. G. SADOUL, *Da Dziga Vertov a Jean Rouch. "Cinema verità" e "camera occhio"*, in F63, cit.

²⁶ Cfr. J.L. ANDERSON, D. RICHIE, *Temi e intrecci del film giapponese*, in F61, cit.; è un'anticipazione di IDD, *Il cinema giapponese*, Feltrinelli, Milano 1961.

²⁷ Cfr. U. CASIRAGHI, *Flash sul cinema cinese*, in F63, cit.

²⁸ Cfr. T. CHIARETTI, *L'occhio del "New American Cinema"*, in F62, cit.; ID., *Le ragioni dell'avanguardia*, in F64, cit.

²⁹ Cfr. S. ANTONIELLI, *Storia e poesia nelle opere di S. M. Ėjzenštejn*, in F62, cit.

³⁰ Cfr. M. MORANDINI, *La guerra è finita ieri. Note sul cinema polacco*, in F63, cit.

³¹ Cfr. V. STRADA, *Il giovane cinema sovietico*, in F64, cit.

³² *Ivi*, pp. 116-117.

³³ Cfr. V. PANDOLFI, *Cinema italiano '59-60*, in F61, cit.

³⁴ Cfr. G. ARISTARCO, *Da Dreyer e Bergman*, in F61, cit.

1957) di Kubrick senza parlare una sola volta di carrelli e piani-sequenza³⁵. C'è davvero un abisso rispetto al saggio che Spinazzola dedica ad Antonioni³⁶, usando un metodo stilistico evidentemente debitore di Spitzer e di Auerbach. L'analisi formale (spesso di sorprendente precisione anche nell'attenzione al montaggio e ai valori figurativi, in un'epoca in cui i film si vedevano solo in sala, prendendo appunti) si intreccia strettamente a quella tematica, filosofica e letteraria. Se si confronta il saggio di Spinazzola a quello coevo che Aristarco scrive su Antonioni³⁷, si ha un'impressione innanzitutto di modernità.

In seguito Spinazzola auspica una critica che sia all'altezza dei film di cui parla:

Di un film come *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, Alain Resnais, 1961) si possono porre in evidenza i limiti e anche negare il valore, ma non si può guardarlo con l'atteggiamento mentale di chi, di fronte a un quadro di Picasso, rimproverasse al pittore di dipingere volti umani con tre occhi³⁸.

È quello che cercano di fare saggi come quelli di Mazzetti o di Chiaretti. Ma, come si vedrà, è soprattutto su un altro piano, quello dell'analisi del cinema popolare, che emerge la novità della proposta critica di Spinazzola.

Da Rossellini a Ercole

Va detto che alcuni dei temi su cui *Film* appunta l'attenzione non erano ignoti a «Cinema Nuovo» e, ancora prima, alla critica e alla teoria del cinema a partire dagli anni Trenta, su «Cinema» e non solo: si tratta del divismo, affrontato su *Film* in almeno due saggi³⁹; e dell'attenzione alla storia della produzione e alla tecnica,

³⁵ Cfr. ID., *I sentieri della "gloria"*, in F62, cit.

³⁶ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Michelangelo Antonioni regista*, in F61, cit.

³⁷ Cfr. G. ARISTARCO, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, il Saggiatore, Milano 1960.

³⁸ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F63, cit., p. 6.

³⁹ Cfr. E. CAPRIOLO, *Marilyn Monroe, diva*, in F63, cit., pp. 245-274; ID., *A proposito di Elizabeth Taylor*, in F64, cit. Cfr. inoltre *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, a cura di G. Aristarco, Dedalo, Bari 1983.

affrontata in altri due saggi⁴⁰. Dove il distacco da «Cinema Nuovo» è sempre più evidente è nel modo di affrontare il cinema italiano. Certo, di base Spinazzola aderisce a uno schema critico e storiografico all'epoca dato per acquisito: il neorealismo finisce con il *rappel à l'ordre* successivo al 1948, con la vittoria della DC e con la fine delle speranze di rinnovamento della società italiana. E gli anni Cinquanta sarebbero dominati dal provincialismo, dal sentimentalismo e dal benpensantismo del neorealismo rosa: l'«arcadia»⁴¹ strapaesana e conformista che è la vera bestia nera di Spinazzola. Tant'è che contro *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) e *Pane amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) ogni reazione è lecita e anzi positiva, compresa *Europa di notte* (1959) di Blasetti e, come si vedrà, i film mitologici.

Fellini, poco amato da Spinazzola – e «ammirato ma non amato» da «Cinema Nuovo», secondo una formula bizantina –, viene sistemato da *Film* con la traduzione di un'intervista di Bachman⁴². Ma di Visconti, l'autore identitario di «Cinema Nuovo», su *Film* parla in modo celebrativo solo Pandolfi, per cui è il regista più risolto rispetto all'irrazionalismo cattolico di Fellini e al «sopravvalutato» Antonioni⁴³.

Nella *Presentazione* a *Film* 1962, Spinazzola dà un ovvio credito a Vittorio De Seta (*Banditi a Orgosolo*, 1961) e, sia pure con qualche riserva, a Ermanno Olmi (*Il posto*, 1961); è entusiasta dell'assai meno scontato Vittorio Caprioli di *Leoni al sole* (1961), che «ferocemente smantella e capovolge la mitologia dei 'poveri ma belli'»⁴⁴; e dà spazio a giovani come Giuseppe Bennati (*Labbra rosse*, 1960), Nicolò Ferrari (*Laura nuda*, 1961), Elio Petri (*L'assassino*, 1961) e Franco Rossi (*Odissea nuda*, 1961), in seguito interpellati nell'inchiesta *I registi degli anni '60*⁴⁵. E la distanza

⁴⁰ Cfr. L. SOLAROLI, *Breve storia della produzione cinematografica italiana*, in F62, cit.; G. BEZZOLA, *Appunto sugli operatori*, in F64, cit.: una originale storia del cinema dal punto di vista delle trasformazioni della fotografia. Cfr. la sezione *Altre questioni economiche*, in *Antologia di «Cinema Nuovo» 1952-1958. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Volume primo: neorealismo e vita nazionale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975.

⁴¹ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F61, cit., p. 9.

⁴² Cfr. G. BACHMAN, *Se devo essere sincero. Intervista con Fellini*, in F61, cit.

⁴³ Cfr. PANDOLFI, *Cinema italiano '59-'60*, cit., pp. 21, 25.

⁴⁴ V. SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F62, cit., p. 6.

⁴⁵ Cfr. F62, cit. Tra gli altri interpellati: Damiani, De Seta, Olmi, Pontecorvo.

da «Cinema Nuovo» si allarga.

Nel lungo saggio *La resistenza dall'epica al romanzo storico*⁴⁶, Spinazzola dedica ampio spazio a *Il generale della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959) che era stato attaccato da sinistra – e anche dal citato Pandolfi⁴⁷ – per il presunto patriottismo qualunquista. Invece Spinazzola vede nel film un'evoluzione positiva del neorealismo dell'autore, finalmente in grado di rappresentare il nemico e il male in modo non stereotipato. E questo a fianco di un apprezzamento del Rossellini post-neorealista di *Stromboli, terra di Dio* (1950) e di *Europa '51* (1952), che notoriamente era stato uno dei bersagli critici di Aristarco⁴⁸. Altrettanto eretico è l'articolo di Sciascia (forse il pezzo più bello dei quattro volumi di *Film*) *La Sicilia e il cinema*: colpisce la freddezza per *La terra trema* (1948), ed è invece deciso l'appoggio a *Salvatore Giuliano* (su cui «Cinema Nuovo» aveva espresso sterili riserve)⁴⁹.

Nel 1963-64, tuttavia, Spinazzola si è già in parte raffreddato, e constata una certa timidezza da parte di giovani registi «a volte un po' troppo preoccupati di apparire dei bravi ragazzi»⁵⁰. L'anno seguente, *Il gattopardo* (Luchino Visconti, che era uscito nel marzo 1963) gli sembra un sintomo di crisi, ed è freddo nei confronti di *8½* (Federico Fellini, 1963)⁵¹. E dà spazio a un lungo intervento di Michelangelo Notarianni⁵², che in sostanza esprime delusione per il preteso anarchismo di *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)* di Tinto Brass (1963): un film di cui all'epoca discutono in tanti, segno che aveva suscitato delle aspettative, giungendo in genere alla stessa conclusione.

⁴⁶ Cfr. V. SPINAZZOLA, *La resistenza dall'epica al romanzo storico*, in F62, cit.

⁴⁷ Cfr. PANDOLFI, *Cinema italiano '59-60*, cit., pp. 11-13.

⁴⁸ Cfr. G. ARISTARCO, *Europa '51*, in «Cinema Nuovo», n. 1, 15 dicembre 1952, ora in *Antologia di «Cinema Nuovo» 1952-1958*, a cura di Id., cit.

⁴⁹ Cfr. A. FERRERO, *Salvatore Giuliano*, in «Cinema Nuovo», n. 156, marzo-aprile 1962, ora in ID., *Per un altro cinema. Recensioni e saggi 1956-1977*, a cura di L. Pellizzari, Falsopiano, Alessandria 2005, pp. 62-64.

⁵⁰ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F63, cit., p. 8.

⁵¹ Cfr. ID., *Cinema italiano 1963*, in F64, cit.

⁵² Cfr. M. NOTARIANNI, *Tinto Brass o della prudenza*, in F64, cit.

Divertimento e ruolo del pubblico

Spinazzola trova l'antidoto alla delusione per il cinema d'autore nella commedia e nei generi popolari, anche quelli più malfamati. Non solo: questi ultimi innescano un nuovo bisogno di analisi e richiedono un rinnovamento del linguaggio critico, come fanno – *mutatis mutandis* – i film di Resnais e di Robbe-Grillet. Teorizza Spinazzola:

Al mondo c'è posto per tutti, per il film fortemente intellettualizzato, che esige un serio sforzo di comprensione, e per la pellicola corrente, destinata a suscitare le più immediate emozioni nelle vaste platee. Tutto sta a non confondere i piani di giudizio, e non pretendere né dai registi né dal pubblico ciò che essi non possono e non intendono dare. In ogni caso, nulla di più sbagliato che disprezzare o ignorare i grandi film commerciali, in fenomeni divistici di massa. È tempo che si smetta di considerare l'aspetto spettacolare come una sorta di notte in cui tutte le vacche sono nere: anche all'interno di questo settore occorre portare la distinzione critica, per smascherare le mistificazioni ma al tempo stesso comprendere come e per quali vie film del tipo *Don Camillo monsignore ma non troppo* o *El Cid* possano anch'essi, confusamente, esprimere stati d'animo ben reali e d'importanza non secondaria⁵³.

La grande novità di *Film* è l'attenzione rivolta ai successi del cinema popolare, adottando un atteggiamento laico, o perlomeno meno ideologico che in passato. Di commedia all'italiana parlano il saggio di Capriolo su Sordi⁵⁴, in cui programmaticamente non viene mai citato un film o un regista, e quello di Giovanni Cesareo⁵⁵ (critico televisivo di «l'Unità»), dedicato in gran parte a *Il sorpasso*. E ci sono anche aperture allo studio dell'erotismo nei pezzi di Brega e di Pandolfi⁵⁶. A questo tema Spinazzola era sempre stato attento, come mostrano le sue recensioni a *Europa di notte*, *Labbra rosse* e *Odissea nuda* su «Cinema Nuovo»⁵⁷; in

⁵³ SPINAZZOLA, *Presentazione*, in F63, cit., p. 9.

⁵⁴ Cfr. E. CAPRIOLO, *Il personaggio Alberto Sordi*, in F62, cit.

⁵⁵ Cfr. G. CESAREO, *Le commedie del "boom"*, in F64, cit.

⁵⁶ Cfr. V. PANDOLFI, *L'erotismo nel film italiano*, in F62, cit.; G.P. BREGA, *Film sadici e sadiani*, in F63, cit.; Brega era il curatore di D.A.F. DE SADE, *Opere scelte*, Feltrinelli, Milano 1962.

⁵⁷ Ora in *Il mestiere del critico*, a cura di Aristarco, cit., pp. 187-189, 214-216, 242-244.

seguito, in *L'immaginazione divertente*, si arrischierà in incursioni nel fumetto pornografico da edicola⁵⁸.

Con lo sguardo odierno, la copertina di *Film 64* sembra quasi un manifesto cinefilo postmoderno: la dicitura «film di massa e cinema d'avanguardia» si accompagna ai nomi di Fellini, Rosi, Visconti, Dino Risi, Jacopetti, Mario Bava, Tarkovskij, Tinto Brass, Jonas Mekas. Va detto, comunque, che per Spinazzola questa polarizzazione verso gli opposti non ha il senso di un appiattimento o capovolgimento delle gerarchie, quanto di un'inclusività democratica: «c'è posto per tutti».

In realtà Spinazzola dedica a Bava solo poche righe elogiative su *I tre volti della paura* (1963)⁵⁹; ma l'*highlight* su un regista di horror già celebrato dalla critica francese è una significativa trasgressione a un gusto serio e inamidato. Su Jacopetti, invece, *Film* torna ben tre volte⁶⁰, nello stesso periodo in cui anche Moravia ne fa oggetto di un'attenzione seria⁶¹. Del coregista di *Mondo cane* (1962) Spinazzola apprezza il nichilismo e il cinismo, attribuendovi una funzione positiva, in quanto cartina tornasole di «inibizioni velleità angosce [*sic*] represse»⁶² – è la stessa argomentazione che in seguito userà anche per il western⁶³. Poi la critica si accorgerà che Jacopetti era un razzista e un fascista, ma questo succederà solo con *Africa addio* (1966).

⁵⁸ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Le norme del discorso pornografico*, in *L'immaginazione divertente*, Id., cit.

⁵⁹ Cfr. ID., *Cinema italiano 1963*, cit., p. 54.

⁶⁰ Cfr. BREGA, *Film sadici e film sadiani*, cit., pp. 237-239; SPINAZZOLA, *Cinema italiano 1963*, cit., pp. 45-47; C. RISÉ, *I documentari sexy*, in *F64*, cit. (quest'ultimo, futuro psicologo, era allora firma di «L'Espresso»).

⁶¹ Cfr. A. MORAVIA, *Vede la giungla da un salotto*, in «L'Espresso», 15 aprile 1962, ora in ID., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Bompiani, Milano 2020.

⁶² SPINAZZOLA, *Cinema italiano 1963*, cit., p. 47.

⁶³ «Il cinismo è [...] una forma di autocoscienza, e comunque va preferito all'untuosa ipocrisia. Attraverso una metafora esasperata sino al grottesco, i nostri western intendono rappresentare al nudo la mentalità borghese capitalistica». V. SPINAZZOLA, *Ricerche sul film popolare in Italia. XLII parte*, in «Ferrania», n. 5, 1965, pp. 35-37. L'articolo è poi rifuso con minime varianti in ID., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 340-341 (la prima edizione è del 1974).

Il pezzo con cui Spinazzola era uscito allo scoperto considerando in modo serio un genere 'basso' era apparso su *Film* 1963: *Ercole alla conquista degli schermi*⁶⁴. Spinazzola argomenta una difesa del *peplum* come antidoto al provincialismo del neorealismo rosa e come espressione, con spirito quasi surrealista, di un risarcimento della fantasia. Non sono argomenti, bisogna ammetterlo, molto articolati, e il discorso sul *peplum* nel 1963 ormai era datato: la grande novità, a partire dalla seconda metà del 1964, sarà il western, di cui *Film* non fa in tempo a occuparsi (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, esce nel settembre di quell'anno, quando il volume probabilmente era già chiuso), ma di cui presto scriverà Spinazzola in modo empatico e quasi complice dalle insospettabili colonne di «Vie Nuove», il settimanale per le famiglie che votano PCI⁶⁵. Difendere il *peplum*, però, sorprende o irrita molti. Lodato e Dalla Valle ironizzano su un genere ormai esaurito malgrado le «teoretiche iniezioni ricostituenti del buon Spinazzola»⁶⁶. E su «Cinema Nuovo» Guido Fink allude a Spinazzola, pur senza farne il nome, quando tuona: «Da autorevoli pulpiti marxisti possiamo ascoltare non autorevoli sermoni su alcune perle della collana Ercole o Maciste, o disquisizioni sulla genialità (senza dubbio nota a pochi intimi) di Duccio Tessari»⁶⁷. La frattura ormai si è consumata.

Nel saggio su *Ercole* ci sono le basi di quella «apologia del divertentismo» che Spinazzola traccia in *L'immaginazione divertente*, un libro che è anche una autobiografia intellettuale, una difesa dei diritti dell'immaginario e una rivendicazione della componente del piacere nell'esperienza estetica⁶⁸. Nel libro del 1995 Spi-

⁶⁴ Cfr. ID., *Ercole alla conquista degli schermi*, in *F63*, cit.

⁶⁵ Cfr. ID., *Mercato culturale/ Questa volta i nostri arrivano da Cinecittà*, in «Vie nuove», 5 novembre 1964; ID., *Ormai ai confini dell'irrealtà il cosiddetto "western casareccio"*, in «Vie nuove», 19 agosto 1965. Nel secondo caso il titolo polemico, evidentemente redazionale, contraddice il tono positivo dell'articolo. Ovviamente «Cinema Nuovo» lanciava strali indignati contro il genere inaugurato da Leone: cfr. L. PELLIZZARI, *La troppo lunga notte del western all'italiana*, in «Cinema Nuovo», n. 185, 1967.

⁶⁶ N. LODATO, G.L. DALLA VALLE, *Morte presunta di un genere*, in «Civiltà dell'immagine», n. 4, 1967, p. 27.

⁶⁷ G. FINK, *I molti vizi del critico disoccupato*, in «Cinema Nuovo», n. 175, maggio-giugno 1965, p. 180. Spinazzola risponde con un articolo, dove difende il genere senza tacere l'«aspetto inquietante» della «componente superomistica» – che però riconduce a un paternalismo populista tutto sommato innocuo. V. SPINAZZOLA, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, in «Cinema Nuovo», n. 176, 1965.

⁶⁸ Cfr. ID., *L'immaginazione divertente*, cit.

nazzola si attribuisce uno «sdoppiamento della personalità»⁶⁹: lo studioso di letteratura italiana che legge gialli e fumetti. Ma questo sdoppiamento era in atto già negli anni Cinquanta, tra il serio critico che su «Cinema Nuovo» discuteva di film sovietici e poi andava di nascosto a vedere i film di Totò e quelli di Francisci dedicati a Ercole. E che trovava in questi ultimi lo sprone ad affrontare il tema del rapporto tra cinema e pubblico in modo diverso da quanto si era fatto finora.

L'esperienza di *Film*, in questo senso, è una tappa importante nella maturazione dell'estetica spinazzoliana, attenta sia alle dinamiche del mercato sia alla questione della ricezione. È quindi significativo che *Film* 1961 pubblichi un questionario ai registi sul rapporto con il pubblico, e traduca un saggio di Kracauer che si intitola *Lo spettatore*⁷⁰. Ed è ancora più significativo che Spinazzola si confronti con un saggio come quello di Sciascia, che riporta sempre l'analisi critica, ideologica e formale all'analisi delle reazioni degli spettatori. Questi ultimi, scrive Sciascia, si riconoscono in *Salvatore Giuliano* di Rosi, ridono apparentemente a sproposito, ma non capiscono la ricostruzione di Portella della Ginestra perché Giuliano è ripreso solo da lontano⁷¹.

Per Spinazzola il dato quantitativo e l'analisi degli incassi rimangono un punto di partenza, come mostra il citato saggio *Cinema italiano 1963* in *Film* 64. Spinazzola, che nel 1957-58 aveva tenuto su «Cinema Nuovo» la rubrica *Termometro degli incassi*, in questi anni firma su «Vie Nuove» la rubrica *Mercato culturale* e inaugura su «Ferrania» la rubrica *Ricerche sul film popolare in Italia* (dal luglio 1963 al maggio 1967), da cui nascerà *Cinema e pubblico*: un volume dove articola in modo organico «il tema sempre decisivo del rapporto fra regista e spettatori, ossia tra autore individuale e destinatari collettivi»⁷². Ma cerca fin d'ora di non limitarsi all'empirismo sociologico e di usare l'analisi stilistica per capire il successo di un film.

In seguito Spinazzola riconobbe in *Cinema e pubblico* le basi per elaborare la «teoria estetica funzionalistica e relazionale» esposta in *La democrazia letteraria*⁷³. E si trovò in crescente sintonia con l'opera di Hans Robert Jauss e di Wolfgang Iser: due studiosi tedeschi che realizzarono una rivoluzione copernicana all'in-

⁶⁹ *Ivi*, p. 16.

⁷⁰ Cfr. KRACAUER, *Lo spettatore*, in *F61*, cit. Il saggio poi viene ripreso in ID., *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano 1962.

⁷¹ Cfr. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, cit., pp. 30-33.

⁷² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 5.

⁷³ Cfr. ID., *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

terno degli studi letterari passando dalla storia della produzione dei testi all'analisi degli orizzonti di attesa che innescano e dei meccanismi di lettura che richiedono⁷⁴. Ne fu anzi uno dei pochi divulgatori nel mondo accademico italiano, e ne fece oggetto di seminari negli ultimi anni del suo insegnamento. Da studioso di letteratura, ormai lontano dal cinema, Spinazzola trovò nell'estetica della ricezione il fondamento di idee e di metodi che praticava fin dai tempi di *Film*.

⁷⁴ La prima traduzione in italiano di Jauss è H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1969; seguono, tra gli altri, ID. *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985; ID., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, vol. I, il Mulino, Bologna 1987. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* di W. Iser viene tradotto da il Mulino nel 1987. Cfr. anche S. SINI, *La divertente fatica per tutti. Vittorio Spinazzola teorico della lettura, in Spinazzola e la democrazia letteraria*, a cura di Gambaro, Ghidinelli, Rosa, cit.

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

Mauro Giori*

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

² *Ivi*, pp. 13-15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le molte vie per essere intellettuali organici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 68.

¹⁴ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una ‘cortese’ sconfessione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ *Ibid.*

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

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

³⁰ *Ivi*, p. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I figli di qualcuno

Vittorio Spinazzola e l'‘operazione Matarazzo’

Matteo Macaluso*

ABSTRACT

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

Parole-chiave. Matarazzo; Cinefilia; Critica; Vittorio Spinazzola; Cultural Studies

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

Keywords: Matarazzo; Cinephilia; Film Criticism; Vittorio Spinazzola; Cultural Studies

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

Introduzione

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

Se prendiamo il noto caso della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, dove, com'è di fatto ormai acquisito, avviene il rilancio degli studi sul cinema popolare degli anni Trenta e sul neorealismo (1974), e di cui è testimonianza il volume curato da Lino Micciché³, si nota come entrambe le due istanze (convegno e pubblicazione) siano il frutto della partecipazione di alcuni protagonisti di nuova generazione⁴, non di rado under 30, in dialogo con alcuni esponenti della vecchia scuola (lo stesso Micciché, Callisto Cosulich, Tommaso Chiaretti, Tino Ranieri, Carlo Lizzani).

Per quanto riguarda le pubblicazioni, invece, nel bel mezzo di un autentico *boom* di novità che «determinò una situazione del tutto nuova e, per certi risvolti, irreversibile in positivo»⁵, possiamo contare, tra le più significative: *Cinema del ventennio nero* di Claudio Carabba, edito da Vallecchi nel 1974; nel 1975, *Ma l'amore no* di Francesco Savio (critico de «Il Mondo») per Sonzogno; *Cineromanzo. Cinema italiano 1949-53*, volume fotografico di Lorenzo Pellizzari edito da Longanesi nel 1978⁶; *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-*

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

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

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

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

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

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

1943) sempre di Savio, curata nel 1978 da Tullio Kezich per Bulzoni e consistente in tre volumi di sbobinatura di un programma radiofonico Rai⁷; il primo volume de *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* di Goffredo Fofi e Franca Faldini, che già avevano scritto, più di dieci anni prima, *Totò l'uomo e la maschera*. Possiamo far concludere il decennio con *Il cinema italiano degli anni '50* a cura di Giorgio Tinazzi per Marsilio del 1979 (in cui scrivono ancora Grande, Magrelli, Ghezzi ecc) e *Viaggio nel corpo: la commedia erotica nel cinema italiano* di Giuseppe Turrone (Moizzi).

In questa costellazione si colloca, nel 1974, *Cinema e pubblico* di Vittorio Spinazzola, il cui fondamentale apporto sul terreno dello studio del cinema popolare è un fatto ormai assodato⁸.

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

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

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

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

⁸ Cfr. G. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neo-televisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012.

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

Un primo spunto di riflessione, che ci permette di anticipare alcune conclusioni, viene dalla ricostruzione, molto divertente e molto citata, di Tatti Sanguineti⁹, il quale sottolinea come la manifestazione savonese poggiasse fin da subito su posizioni contestatarie nei confronti di «vecchi critici in disarmo». Nello specifico, il riferimento di Sanguineti chiama esplicitamente in causa il nome di Savio, reo di aver rifiutato di avallare l'operazione con reazioni piuttosto brutali, pur essendo, come abbiamo ricordato, uno dei pionieri della rinnovata attenzione nei confronti del cinema popolare italiano durante il Ventennio. Considerando che Savio, classe 1925, è di soli cinque anni più anziano di Spinazzola, l'omissione del nome del letterato milanese all'interno della rievocazione impone per contrasto di rimarcare invece la sua presenza; quella cioè, se non di un 'padre nobile', perlomeno di uno zio, secondo la metafora che vuole l'episodio come una 'uccisione dei padri'.

I 'casi' Matarazzo. 1956, 1976

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

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

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

questo il senso del dibattito sul «film d'appendice» che si svolge nel 1955-56 su "l'Unità", innescato dal successo dei mélo di Matarazzo e di *Don Camillo* (1952) di Duvivier. Ma ancora una volta i critici sono incapaci di analizzare la realtà a 360 gradi: concentrandosi sul cinema "di profondità", finiscono per mitizzare populisticamente la produzione "bassa", mentre trascurano la produzione media (che in quegli anni vede la novità del neorealismo rosa di *Pane, amore e fantasia* di Comencini, 1953), che in termini di successo è altrettanto significativa. Nasce così con grande anticipo una polarizzazione che da questo momento caratterizza la critica intellettuale: che si divide tra grandi autori e cinema di serie B, marginalizzando la fascia media. E vengono emarginati dal discorso critico quei registi (Bolognini, Comencini, Damiani, Zampa ...) che svolgono una funzione di costruzione dell'opinione pubblica, cercando una presa sulla realtà spesso al di là di preoccupazioni stilistiche e politiche autoriali¹⁰.

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

È partendo anche da quel dibattito che Emiliano Morreale¹¹ prende avvio per una riflessione circa 'l'archeologia del popolare' negli anni Sessanta, rilevando come, insieme a Paolo Gobetti (altra firma di punta di «Cinema Nuovo»), Spinazzola fungerà alla fine del decennio da 'incubatore di una generazione di critici', analizzando in chiave sociologica fenomeni di costume e tendenze del cinema moderno.

¹⁰ A. PEZZOTTA, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma 2018, p. 32.

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

Occorrono del resto vent'anni affinché, nel gennaio 1976, nell'ambito della sesta edizione dei «Momenti del cinema italiano contemporaneo» di Savona e a dieci anni dalla scomparsa del regista, l'opera matarazziana ritorni a produrre discorsività¹². Quella pro-Matarazzo è, per dirla con le parole di Steve Della Casa¹³, 'la battaglia più importante', non a caso contrapposta da Bioni proprio al convegno pesarese da cui solitamente, e anche in questo caso, si prendono le mosse:

La revisione del cinema italiano ha inizio al convegno sul neorealismo di Pesaro, nel 1974. Quella però non è ancora la sede per ribaltare a tutto campo i giudizi di valore acquisiti. Si presta meglio allo scopo la rassegna del gennaio del 1976 a Savona, dedicata alla riscoperta dei film di Raffaello Matarazzo¹⁴.

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

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

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

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

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

¹⁴ BIONI, *Gli anni affollati*, cit., p. 71.

¹⁵ *Ibid.*

per caso, ma cercando di individuare delle dinamiche più generali, Giacomo Manzoli¹⁶ fa lì concludere l'intervallo 1958-76, proponendo una periodizzazione del grande ciclo di modernizzazione culturale italiana suddivisa in una prima fase 'euforica' di accesso ai consumi (1958-66) e in una seconda 'disforica' (1967-76). È in tale orizzonte, come già accennato, che viene fin da subito postulato il ruolo fondamentale di *Cinema e pubblico* sul terreno dello studio del cinema popolare.

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

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

Genesi di un precedente

Cinema e pubblico, come noto¹⁹, è anzitutto un riepilogo dell'attività critica di Spinazzola, che si era dipanata in una quindicina d'anni, dalla prima metà degli anni

¹⁶ Cfr. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi*, cit.

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

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

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

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

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

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

Senza lagnarci di coloro, anche occupanti posti di grande responsabilità e potere, che, in varie forme, hanno seriamente compromesso e minacciato, quando non apertamente boicottato, la qualità e la riuscita di questa manifestazione retrospettiva, desideriamo invece ringraziare vivamente quanti hanno collaborato all'organizzazione della manifestazione e alla redazione di questi quaderni critici²⁰.

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

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

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

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

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

Del che è lecito dubitare. Spinazzola lettore di Matarazzo

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ BISONI, *Gli anni affollati*, cit., p. 112.

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

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

Qui la situazione è opposta, giacché i promotori di questo recupero fanno colpa un po' a tutta la critica democratica dall'ora di non aver mai concesso attenzione alle vicende del cinema commerciale, arroccandosi nella difesa a altezza del neorealismo "maggiore", nella sua purezza, che pure si rivelava incapace di alimentare il colloquio con le vaste platee. Certo, sotto questi rimproveri può affacciarsi una tendenza a scorgere nei film di Matarazzo una complessità insospettabile di motivi socio-psicologici e magari di squisitezze formali del che è lecito dubitare²⁷.

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

Non manca quindi di proporre un nome alternativo, il quale peraltro sarà di lì a poco oggetto dell'interesse, tra gli altri, di Alberto Farassino²⁹: «Piuttosto è da osservare che l'interesse concesso a Matarazzo avrebbe potuto essere proficuamente rivolto a un'altra personalità registica dell'immediato dopoguerra, Giuseppe De Santis»³⁰.

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

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. A. FARASSINO, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano 1978.

³⁰ SPINAZZOLA, *Il cinema e la ricerca del popolare*, cit., p. 3.

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

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

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

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

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

In sostanza, le argomentazioni confermano l'approccio culturalista nei modi riassunti da David Forgacs³² e, ancora recentemente proprio in relazione a Spinazzola, da Manzoli³³, esulando da percorsi strutturalisti, semiotici o psicanalitici così in voga nel decennio successivo (si pensi al già citato *Capolavori di massa* di Aprà), e senza concedere spazio a categorie quali quelle del piacere e del godimento tipicamente cinefile, che caratterizzeranno un certo gusto edonistico fin dai primi anni Ottanta.

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

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

Si poneva quindi una necessità di riscoperta e revisione. Su questo aspetto sembra concordare la maggior parte di chi interviene nel panorama critico, a cominciare proprio dai francesi, spesso in dialettica con referenti o collaboratori italiani³⁵.

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

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

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

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

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

Carabba su «La Stampa»³⁶. Dei due saggi, il più interessante sembra essere proprio quello di Carabba, intitolato *Brutti e cattivi*, in cui l'autore si oppone a quella che giudica una moda, rivendicando la necessità di allargare il discorso a tutta quanta la produzione culturale d'appendice, inserendo il discorso su Matarazzo in una prospettiva sociologicamente più estesa e culturalmente più feconda³⁷. Anche per Rondolino – nonostante le asserzioni entusiastiche degli estimatori – l'opera di Matarazzo poco sembra distinguersi da quella di molti altri corretti artigiani e confezionatori di film di consumo. Sicché, un discorso critico quale quello di Aprà, che si richiama al concetto di autore e disquisisce su una poetica personale che spesso era stata il frutto di condizioni produttive del tutto esterne, com'è il caso di Matarazzo, appare per lo meno arrischiato se non arbitrario. Tuttavia, l'apporto si rivela stimolante nel suo offrire una serie di proposte interpretative che potrebbero essere ampliate ed estese a tutto un genere, quello appunto 'sentimental-popolare'.

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

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

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

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

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

³⁸ E. UNGARI, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 18.

piuttosto con chiarezza le ambiguità generate dai film»³⁹.

Nel frattempo, i saggi e le antologie sul melodramma cinematografico aumentano⁴⁰. Orio Caldiron e Steve Della Casa includono, ancora nel 1999, il capitolo di Spinazzola su Matarazzo nella loro antologia commentata, che parte ancora una volta e imprescindibilmente da Savona 1976, ribadendo come «Sull'argomento – come sull'intero panorama del cinema popolare dell'epoca – è ancora fondamentale il libro di Vittorio Spinazzola»⁴¹.

Da György Lukács a George Lucas. Conclusioni

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

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

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

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

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

⁴³ Cfr. MORREALE, *Archeologia del popolare*, cit., pp. 176-179.

direttamente a Croce, da ‘passare indenne’ anche attraverso le tavole rotonde di Pesaro 1974⁴⁴. Con Fofi, almeno nei primi anni Sessanta e cioè prima della linea più oltranzista e militante della rivista da lui fondata, «Ombre rosse», «la lontana lezione gramsciana (o semplicemente spinazzoliana) aggiunge un correttivo di concretezza storico-sociale: l’idea, insomma, di guardare a questi film tenendone in considerazione il pubblico»⁴⁵. Con la differenza sostanziale, nel caso di Spinazzola, di appartenere al contempo all’intellettualità organica PCI e di perseguire un atteggiamento critico (così nell’ambito cinematografico come in quello letterario) fortemente anti-intellettualistico, tale da accomunarlo – solo in questo – a una personalità solitaria come quella di Armando Plebe.

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

Sul versante opposto, l’acuta analisi con cui Prudenzi apriva la propria monografia prende avvio interrogandosi sul perché, a distanza di molti anni, ai melodrammi matarazziani sia stata applicata, non senza qualche semplificazione, la griglia sociologica e non si sia guardato a essi, se non in tempi recenti, come al risultato di una scrittura e una grammatica personale applicate con grande sapienza e omogeneità di stile. Seppur legittima, la lettura spinazzoliana, come abbiamo visto, non sembra concedere molto a questo versante, i cui approfondimenti hanno interessato iniziative in anni ancora molto recenti⁴⁶.

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

⁴⁵ MORREALE, *Archeologia del popolare*, cit., p. 179.

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

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

Cinema e pubblico *reloaded*: rileggere il superspettacolo con le *Digital Humanities*. Industria, autorialità e cultura

Luana Fedele*

ABSTRACT

Il saggio si propone di reinterpretare Vittorio Spinazzola e il suo *Cinema e pubblico* (1974) da una prospettiva metodologica, esaminando la possibilità di tradurre il concetto di 'super-spettacolo d'autore' in un quadro di ricerca delle *digital humanities*. Utilizzando *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) come caso di studio, l'analisi considera lo statuto del film come evento culturale attraverso tre aspetti interconnessi: la visibilità della sua promozione negli spazi urbani, analizzata mediante tecniche geospaziali; le dinamiche temporali della sua distribuzione nelle sale cinematografiche; e la sua legittimazione simbolica, ricostruita tramite un'analisi testuale assistita della ricezione critica. Si sostiene che l'approccio 'ecologico' di Spinazzola abbia anticipato alcune delle principali questioni delle *digital humanities* e continui a offrire un modello efficace per analizzare le interdipendenze tra autorialità, industria cinematografica e discorso critico.

Parole-chiave. Vittorio Spinazzola; *Digital humanities*; Cinema italiano; Ricezione critica; Autorialità; Industria culturale; Industria cinematografica

The paper aims to reinterpret Vittorio Spinazzola's *Cinema e Pubblico* (1974) from a methodological perspective by examining the possibility of translating the concept of the 'auteur super-spectacle' into a digital humanities research framework. Using *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) as an example, the study analyses the film's status as a cultural event by examining three interconnected aspects: the visibility of its promotion in urban spaces, analysed using geospatial techniques; the temporal dynamics of its release in cinemas; and its symbolic legitimisation, reconstructed through an assisted textual analysis of critical reception. It argues that Spinazzola's 'ecological' approach anticipated some of the core concerns of the digital humanities and continues to offer an effective model for analysing the interdependencies between authorship, the film industry and critical discourse.

Keywords. Vittorio Spinazzola; Digital humanities; Italian cinema; Critical reception; Authorship; Cultural industry; Film industry

* Luana Fedele, Sapienza Università di Roma, luana.fedele@uniroma1.it.

Perché (ancora) Spinazzola

Il presente contributo si propone come un esperimento nel senso proprio del termine, un tentativo controllato di verificare, attraverso strumenti analitici contemporanei, la tenuta epistemologica di una categoria storica. Il punto di partenza è l'opera di Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico* (1974), e in particolare la nozione di 'superspettacolo d'autore', con cui lo studioso individuava una forma ibrida di produzione cinematografica, capace di conciliare ambizione artistica e logiche di mercato. A cinquant'anni di distanza, tale categoria – concepita in un contesto predigitale e analogico – continua a offrire una chiave preziosa per comprendere le dinamiche di legittimazione che definiscono il rapporto tra autore e industria culturale. Il nostro obiettivo è verificare se la categoria sia operazionalizzabile con strumenti digitali senza perdere il primato dell'interpretazione storica. La questione è se la visione 'ecologica' di Spinazzola sia traducibile in procedure capaci di rendere osservabili le interdipendenze tra i diversi settori coinvolti. In questa prospettiva, il 'superspettacolo d'autore' è assunto come ipotesi operativa per interrogare congiuntamente visibilità spaziale, durata temporale e legittimazione discorsiva, prendendo come caso esemplare *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), che Spinazzola stesso indica come modello paradigmatico della categoria. Proprio in virtù del suo statuto di oggetto ampiamente indagato dalla storiografia e dalla teoria del cinema, il film consente di operare entro un perimetro analitico altamente controllabile, rendendolo particolarmente adatto a valutare la traducibilità computazionale e operativa della categoria spinazzoliana.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro si iscrive nell'ambito della *New Cinema History* e delle *Digital Cultural Analytics*, tradizioni di ricerca che hanno posto al centro dello studio del cinema la dimensione materiale, economica e sociale del consumo filmico, integrandola con strumenti quantitativi e visuali. Entro questo quadro, l'approccio adottato dialoga con le riflessioni di Ted Underwood, Miriam Posner e Lauren Tilton con Taylor Arnold, le cui prospettive – rispettivamente sull'evidenza computazionale come estensione della critica letteraria, sui dati umanistici come oggetti storicamente situati e sull'uso critico delle infrastrutture digitali nella ricerca culturale – contribuiscono a definire un orizzonte metodologico condiviso¹. La dimensione sperimentale del nostro approccio consiste,

¹ Cfr. T. UNDERWOOD, *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*, University of Chicago

in tale contesto, nel coniugare analisi quantitativa e interpretazione, riconoscendo la natura co-prodotta della conoscenza e riportando al centro l'atto ermeneutico. La domanda che attraversa questo studio riguarda, dunque, la capacità del metodo spinazzoliano di orientare una pratica di ricerca contemporanea.

Attorno al concetto di superspettacolo d'autore

La categoria di 'superspettacolo d'autore', elaborata da Spinazzola in *Cinema e pubblico*, rappresenta uno dei punti più originali e fecondi della riflessione italiana sul rapporto fra cinema d'autore e industria culturale. Formulata all'interno di un impianto critico di area marxista, attento ai meccanismi di produzione e di legittimazione dell'arte, la nozione designa una forma intermedia di produzione cinematografica che coniuga, entro un medesimo dispositivo, la vocazione artistica e la logica dello spettacolo di massa². Il 'superspettacolo d'autore' è ben diverso dal 'supercolosso hollywoodiano', fondato sulla spettacolarità esteriore³, così come dal film d'autore tradizionale, orientato all'espressione personale; è piuttosto una modalità di compromesso attivo, nella quale l'autore si appropria degli strumenti dell'industria e li piega a un discorso individuale e critico.

Spinazzola riconosceva la nascita di questa forma nella fine degli anni Cinquanta, quando la crescita economica, la ristrutturazione del circuito delle prime visioni e l'espansione del pubblico urbano produssero un nuovo tipo di film-evento⁴. In esso, la spettacolarità è il prodotto dell'esibizione del lusso produttivo

Press, Chicago 2019; M. POSNER, *What's Next. The Radical, Unrealized Potential of Digital Humanities*, in Miriam Posner's Blog, 27 gennaio 2015, <<https://miriamposner.com/blog/whats-next-the-radical-unrealized-potential-of-digital-humanities/>> (ultima consultazione: 8 ottobre 2025); T. ARNOLD, L. TILTON, *Distant Viewing. Computational Exploration of Digital Images*, MIT Press, Cambridge 2023.

² La nozione è oggetto di un'ampia trattazione nel capitolo 17 di *Cinema e pubblico*, in cui Spinazzola analizza la nascita del superspettacolo d'autore come forma di mediazione tra arte e industria. Cfr. V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, pp. 239-260.

³ Sul tema, cfr. *Ivi*, pp. 165-179, in cui l'autore individua una tradizione italiana del «super colosso» di matrice americana.

⁴ Per una riflessione sulle strategie di comunicazione e di posizionamento del 'film d'autore' nel mercato urbano degli anni Sessanta, cfr. F. CANTORE, A. MINUZ, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, in «Cinema e storia. Rivista

con la capacità dell'autore di costruire un discorso complesso, visivamente opulento e ideologicamente perturbante. Tale equilibrio, scrive Spinazzola, si fonda su una doppia vocazione: da un lato, l'alto investimento economico e promozionale; dall'altro, la forza personale di uno stile capace di «ricoprire la materia scabra col manto redentore dell'arte»⁵. La 'provocazione controllata' diviene così il principio strutturale del superspettacolo, in cui il film attrae lo spettatore con il sensazionale, e al tempo stesso lo giustifica attraverso la dimensione autoriale, ottenendo insieme incasso e legittimazione.

In questo quadro, *La dolce vita* occupa una posizione paradigmatica nella misura in cui rende visibile l'equilibrio instabile alla base del concetto, ovvero la tensione tra eccesso e controllo, tra innovazione e consenso, così come la centralità nel dibattito culturale dell'epoca⁶.

A partire da queste osservazioni, la categoria di 'superspettacolo d'autore' può essere tradotta in termini operativi attraverso un'articolazione analitica che distingue, pur mantenendole in relazione, le dimensioni costitutive del fatto cinematografico individuate da Spinazzola. La scala industriale del film si esprime nelle strategie produttive e distributive, nelle pratiche promozionali e nelle modalità di circolazione nelle sale di prima visione; a essa si affianca una dimensione discorsiva, nella quale la critica e i mezzi di informazione concorrono alla costruzione del valore simbolico e alla stabilizzazione del senso. A nostro avviso, la duplice articolazione – industriale e critica – giustifica la scelta metodologica di mettere in dialogo l'analisi storica e la ricerca digitale, nella misura in cui il superspettacolo è l'esito di processi materiali e simbolici strettamente intrecciati.

Assumere tale articolazione come principio metodologico implica la necessità di osservare il fenomeno lungo assi analitici distinti ma comunicanti, perciò proveremo: a ricostruire la visibilità urbana, attraverso le affissioni cinematografiche, per interrogare le modalità di occupazione simbolica dello spazio pubblico; a osservare la durata della circolazione nelle sale di prima visione, mediante le serie di incasso e le teniture nelle principali piazze urbane, per restituire la dimen-

annuale di studi interdisciplinari», 2018, pp. 47-66.

⁵ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 244.

⁶ Sul nesso tra modernità cinematografica, figura dell'autore e rielaborazione poetica dell'esperienza contemporanea cfr. G. DELEUZE, *L'image-temps*, Minuit, Paris 1985.

sione temporale dell'evento; e ad approfondire il discorso critico, attraverso procedure di analisi lessicale e di *text mining*, al fine di indagare le forme della legittimazione culturale. La messa in relazione di questi piani consente di passare da una descrizione separata dei fenomeni a una lettura integrata delle loro interdipendenze.

Geografie della promozione e visibilità urbana

Nel biennio 1960-1963 il cinema italiano attraversa una fase di straordinaria espansione produttiva e simbolica, in cui il modello del 'superspettacolo d'autore' trova la sua più compiuta realizzazione. L'industria cinematografica nazionale sperimenta un equilibrio nuovo tra l'ambizione estetica e la scala economica, sostenuta dalla crescita dei capitali privati, dalla ristrutturazione del circuito delle sale e dalla crescente internazionalizzazione delle coproduzioni⁷. *La dolce vita* si colloca all'interno di questa congiuntura come vero e proprio esperimento di ridefinizione del rapporto fra arte e industria, con un progetto produttivo che assume proporzioni ingenti per l'Italia dell'epoca. Il film, avviato sotto l'egida di Dino De Laurentiis e poi affidato alla Rima di Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli, viene realizzato con un budget di circa 870 milioni di lire, cifra che lo colloca tra le produzioni più onerose del periodo⁸, e rappresenta una scommessa sul valore del nome di Fellini, già assunto a garanzia di qualità artistica e di potenziale ritorno economico⁹.

All'ingente investimento produttivo corrisponde una strategia di lancio distributivo e promozionale senza precedenti, affidata alla casa di distribuzione Cineriz di Angelo Rizzoli. I cedolini di spesa e il piano di lancio nazionale, conservati nel fondo Cineriz della Biblioteca Luigi Chiarini di Roma, testimoniano la volontà di trasformare il film in un grande evento mediatico nazionale e internazionale. In termini di budget, i costi stimati per la promozione del «grandioso

⁷ Cfr. B. CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 61-84.

⁸ Cfr. B. CORSI, M. NICOLI, *Fellini and His Producers. Strange Bedfellows*, in *A Companion to Federico Fellini*, a cura di F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, Wiley-Blackwell, Hoboken 2020, pp. 177-189.

⁹ Cfr. B. CORSI, M. NICOLI, A. VENTURINI, *Fellini the Founder? The Fellini Brand in Film Production*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», n. 1, 2021, pp. 133-148.

affresco romano» ammontano a circa ventidue milioni di lire, una somma considerevole e mai stanziata prima¹⁰ che testimonia la centralità della campagna di lancio nell'economia complessiva del superspettacolo. All'interno di questo investimento, le affissioni assorbono la quota maggiore delle risorse, con una stima iniziale di circa diciotto milioni di lire a livello nazionale, a fronte del milione di lire per l'allestimento e le decorazioni delle sale cinematografiche e di un altro milione destinato all'organizzazione delle serate di gala, progettati come momenti culminanti della campagna e amplificatori della risonanza mediatica dell'evento¹¹. La sproporzione tra le cifre destinate alla cartellonistica e ai manifesti a dispetto di tutte le altre forme di pubblicità rimarca il ruolo strutturale attribuito a tali forme promozionali, concepite come il principale vettore di visibilità del film¹².

Proprio per questo ci pare rilevante indagare il modo in cui la promozione del film si articola nello spazio urbano, rendendo osservabile, anche sul piano geografico, la logica del 'superspettacolo d'autore'. Dal punto di vista metodologico, l'analisi della circolazione delle locandine e dei manifesti si fonda su un processo di traduzione delle fonti archivistiche in dati spazialmente interrogabili. I cedolini di affissione e i piani di collocazione relativi alla città di Roma, conservati nel fondo Cineriz, sono stati trascritti, normalizzati e strutturati in un dataset che

¹⁰ Per un inquadramento complessivo delle strategie distributive e promozionali adottate dalla Cineriz nel periodo considerato, e per un'analisi verticale della campagna di lancio de *La dolce vita*, cfr. L. FEDELE, *Distribuzione e marketing cinematografico in Italia. Il caso Cineriz (1956-1983)*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2024, <<https://iris.uniroma1.it/handle/11573/1709622>> (ultima consultazione 18 gennaio 2026).

¹¹ Cfr. CANTORE, MINUZ, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta*, cit.

¹² La pubblicità per affissione rappresenta un dispositivo promozionale ad alta scalabilità, caratterizzato dalla possibilità di serializzazione dei formati, dalla riproducibilità del materiale iconografico e dalla modulazione temporale dell'esposizione. Il manifesto consente l'impiego reiterato delle stesse immagini in contesti eterogenei – spazio urbano, facciate e interni delle sale, materiali cartacei – garantendo continuità visiva e coerenza identitaria alla campagna di lancio. In tal senso, le affissioni operano come infrastruttura materiale della visibilità cinematografica, predisponendo le condizioni percettive dell'esperienza spettatoriale prima dell'accesso in sala.

Sul ruolo dell'advertising filmico come dispositivo che articola la relazione tra promozione, spazio urbano e fruizione si cfr. J. STAIGER, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992. Per quanto riguarda il caso italiano, cfr. F. DI CHIARA, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021.

registra, per ciascuna affissione, il formato e la localizzazione¹³, affiancati dalla georeferenziazione, ottenuta associando a ciascun cinema una posizione geografica puntuale, delle sale di prima visione attive a Roma nel 1960, ricavate grazie al database del progetto *Romarcord*¹⁴. L'integrazione, nello stesso ambiente di visualizzazione, dei punti di affissione e dei cinema ci permette di osservare la diretta relazione spaziale tra promozione e fruizione, facendo risaltare addensamenti, prossimità e circuiti ricorrenti che strutturano la diffusione urbana dell'evento cinematografico. L'insieme di dati è stato visualizzato attraverso strumenti GIS (software QGIS), ovvero di rappresentazione e analisi spaziale. Per ragioni legate alla disponibilità delle fonti, l'analisi si concentra sulla città di Roma. Questa focalizzazione comporta una limitazione di scala, poiché la capitale – insieme a Milano – rappresenta una piazza di primaria centralità nel mercato cinematografico italiano e concentra investimenti promozionali difficilmente generalizzabili all'intero territorio nazionale. Al tempo stesso, il lancio romano del film è spesso concepito come l'avvio della campagna su scala nazionale, in quanto destinato a generare un'attenzione capace di irradiarsi verso le altre città capozona.

La visualizzazione geospaziale dei dati (fig. 1) restituisce un primo elemento di forte evidenza: la distribuzione delle affissioni per *La dolce vita* si organizza secondo una marcata concentrazione spaziale, con un addensamento prevalente nel quadrante centro-settentrionale di Roma, delineando una geografia della visibilità selettiva che risulta ulteriormente articolata se si considera la tipologia dei materiali impiegati. Uno dei pattern più netti riguarda la correlazione tra via delle affissioni e prossimità ai cinema di prima visione, giacché le aree a maggiore den-

¹³ Nella terminologia dell'affissione cinematografica italiana del periodo, il manifesto a 24 fogli indica il formato standard di maggiore impatto visivo, ottenuto dall'accostamento di ventiquattro fogli tipografici, impiegato nelle principali arterie urbane; i quadri speciali designano invece installazioni pubblicitarie di grande formato, spesso non standardizzate, collocate in punti di particolare visibilità e rilevanza simbolica.

¹⁴ Per la ricostruzione e la georeferenziazione delle sale cinematografiche romane attive nel secondo dopoguerra si veda il progetto *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*, promosso da Sapienza Università di Roma; cfr. inoltre S. ANTICHI, L. FEDELE, D. GAROFALO, a cura di, *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*, Bulzoni, Roma 2023; *Romarcord. Storie, memorie e racconti del cinema a Roma 1945-1975*, <<https://www.romarcord.com/>> (ultima consultazione 18 gennaio 2026).

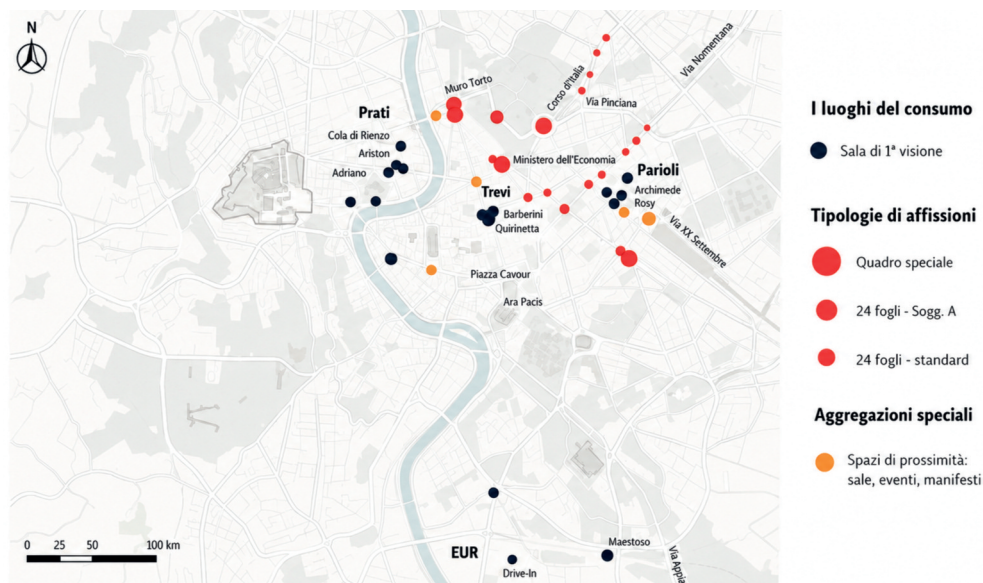


Fig. 1 – Mappa di affissioni de *La dolce vita*, Cineriz 1960.

sità pubblicitaria coincidono con la vicinanza ai principali poli dell'esercizio cinematografico di prestigio, suggerendo l'esistenza di un dispositivo urbano integrato in cui promozione e fruizione si sostengono reciprocamente, attraverso la costruzione di una continuità visiva tra lo spazio dell'annuncio e quello della visione.

All'interno di questo assetto, la varietà dei formati promozionali introduce una differenziazione significativa nello spazio urbano. I formati di maggiore impatto – in particolare i manifesti a 24 fogli e i quadri speciali – si concentrano nelle aree a più alta riconoscibilità simbolica e intensità di attraversamento pubblico, mentre le locandine e i supporti di dimensioni ridotte si collocano in spazi di prossimità, in relazione diretta con le sale e con i percorsi di accesso alla visione. Letta alla luce della storiografia urbanistica romana, che ha mostrato come nel secondo dopoguerra il centro storico e la cintura ottocentesca si siano progressivamente affermati come luoghi privilegiati della rappresentazione e del potere simbolico, questa articolazione appare coerente con l'assetto urbano dell'epoca, riservando ai grandi affissi i contesti di massima esposizione e affidando alle lo-

candine una funzione di continuità visiva e di radicamento locale¹⁵. La differenziazione spaziale delle pratiche promozionali osservabile nella mappa può essere descritta, sul piano concettuale, come produzione di spazi di rappresentazione, secondo l'accezione proposta da Lefebvre, in cui immagini e segni contribuiscono a strutturare l'esperienza simbolica dello spazio urbano¹⁶.

Un caso particolarmente significativo è rappresentato dalla presenza di un manifesto a 24 fogli, formato di massimo impatto visivo tra quelli censiti, lungo Via Veneto, nel tratto compreso tra il Café de Paris e l'Hotel Excelsior. Poiché *La dolce vita* ambienta su Via Veneto alcune delle sue sequenze più emblematiche, facendo di questo asse urbano il luogo della mondanità, del boom economico e della nascente cultura dei paparazzi, la collocazione dell'affissione monumentale lungo la stessa via produce una sovrapposizione tra promozione e diegesi, che riscrive il film nello spazio che rappresenta e reintegra la città nel dispositivo spettacolare. Tale dinamica risulta ulteriormente rafforzata dalla funzione di Via Veneto come spazio rituale del lancio del film, per cui l'esposizione cartellonistica s'intreccia con la serata mondana organizzata dalla Cineriz in occasione dell'anteprima nazionale al Cinema Fiamma del 4 febbraio 1960, che partecipa alla costruzione del film d'autore come evento culturale e sociale, inscrevendolo in un circuito di prestigio che coinvolge stampa, mondanità e istituzioni simboliche. L'affissione funziona, quindi, come marcatore dell'evento e come amplificatore della campagna di lancio.

Accanto agli spazi di maggiore intensità simbolica, la mappa evidenzia una costellazione di locandine e affissioni di formato ridotto collocate lungo le grandi arterie di attraversamento – come il Muro Torto, Via Flaminia e Via Nomentana, che garantiscono la ripetizione dell'esposizione lungo percorsi di mobilità quotidiana e reiterata. Le arterie urbane, attraversate regolarmente da flussi veicolari e

¹⁵ Per un inquadramento della gerarchizzazione simbolica dello spazio urbano romano nel secondo dopoguerra, e del ruolo progressivamente assunto dal centro storico e dalla cintura ottocentesca come luoghi privilegiati della rappresentazione e del potere simbolico, cfr. I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962; A. CEDERNA, *I vandali in casa*, Laterza, Roma-Bari 1956; P. CARACCILO, *Roma capitale*, Editori Riuniti, Roma 1956. Per una rilettura più recente delle trasformazioni urbane del Novecento, cfr. *Roma. Le trasformazioni urbane nel Novecento*, a cura di F. Cellini, C. D'ascenzo, Gangemi, Roma 2005.

¹⁶ Cfr. H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

pedonali, consentono una frequenza di contatto elevata e distribuita nel tempo, attraverso la quale l'immagine del film viene progressivamente interiorizzata come elemento familiare del paesaggio urbano. La funzione di queste affissioni consiste, dunque, nella costruzione di una familiarità visiva che accompagna lo spettatore potenziale nei suoi spostamenti ordinari, predisponendo l'attenzione e riducendo la distanza percettiva tra annuncio e visione, rispondendo a quelle logiche dell'*outdoor advertising* che, come osserva Anne Cronin¹⁷, opera in stretta relazione con i regimi temporali della mobilità cittadina, producendo effetti di riconoscimento e memorizzazione fondati più sulla reiterazione che sull'impatto puntuale.

La quasi totale assenza di affissioni, di qualunque formato, nelle aree periferiche costituisce un elemento strutturale direttamente legato all'organizzazione del circuito distributivo. Nel periodo considerato, le periferie romane risultano meno dense di sale di prima visione, su cui si concentra il primo sfruttamento de *La dolce vita*, fase che coincide con la durata di 60 giorni della campagna di affissioni. La concentrazione promozionale nello spazio centrale contribuisce a costruire la legittimazione iniziale dell'opera all'interno del circuito di prima visione, mentre l'allargamento del pubblico si produce maggiormente in una fase successiva, con il passaggio del film nei circuiti di seconda e terza visione, non immediatamente interessati alla campagna di affissione.

Temporalità dell'evento: teniture e incassi nelle sale di prima visione

A valle di una campagna promozionale eccezionalmente strutturata e onerosa, culminata nelle serate di gala di Roma e Milano del febbraio 1960, *La dolce vita* entra nel circuito delle sale cinematografiche italiane come evento pienamente costruito. L'intensa occupazione dello spazio urbano attraverso le affissioni e la concentrazione delle iniziative promozionali nelle aree centrali trovano il loro prolungamento naturale nel circuito della prima visione, che costituisce il primo banco di prova della capacità del film di trasformare la visibilità del lancio in durata dell'attenzione e risposta del pubblico.

L'analisi degli incassi nelle città capozona consente di osservare la dimen-

¹⁷ Sul rapporto tra *outdoor advertising*, mobilità urbana e processi di familiarizzazione percettiva fondati sulla ripetizione cfr. A. CRONIN, *Advertising and Consumer Citizenship. Gender, Images, and Rights*, Routledge, London-New York 2000.

sione temporale del ‘superspettacolo d’autore’ a partire dal circuito di prima visione, che adottiamo come osservatorio privilegiato in ragione dell’assenza di dati relativi alle sale di seconda e terza visione. La fonte di riferimento è *Borsa Film*, rassegna settimanale delle programmazioni cinematografiche pubblicata come inserto interno de «Il Giornale dello Spettacolo», che a partire dagli anni Cinquanta fornisce informazioni periodiche sui film in programmazione nelle sale di prima visione delle città capozona, indicando per ciascun titolo la data di prima uscita, il numero di giorni di tenitura e l’incasso lordo settimanale espresso in milioni di lire. Attraverso queste informazioni possiamo seguire con continuità l’andamento della circolazione commerciale nel segmento del mercato caratterizzato dalla massima visibilità simbolica.

Sul piano operativo, il lavoro sui dati della *Borsa Film* è stato guidato dall’esigenza di rendere confrontabili, nel tempo e nello spazio, informazioni concepite per una consultazione settimanale e descrittiva. L’analisi si concentra sulle prime cinque settimane di programmazione del film nelle città capozona, periodo che coincide con la fase di massima esposizione pubblica del film nel circuito di prima visione; le rilevazioni relative a questo periodo sono state riorganizzate in una struttura unificata, costruita in ambiente tabellare, che ha consentito di seguire per ciascuna città la durata della programmazione e l’andamento dell’incasso. Il rapporto tra incasso e giorni di tenitura ha permesso di ricavare un valore medio giornaliero, utile a confrontare piazze caratterizzate da durate di programmazione differenti; la sequenza settimanale è stata quindi trattata come una variabile temporale relativa (t), intesa come ordine di rilevazione editoriale, così da uniformare le traiettorie osservate e renderle comparabili anche in presenza di irregolarità nella scansione della fonte. Su questa base sono state prodotte visualizzazioni delle serie temporali e rappresentazioni comparative città $\times$ tempo (figg. 2, 3) realizzate mediante strumenti di analisi e visualizzazione dei dati in ambiente Python (libreria *matplotlib*) e impiegate come supporto all’esplorazione e all’argomentazione.

Il confronto tra le traiettorie temporali delle diverse città capozona (fig. 2) rende evidente una differenziazione stabile tra le piazze urbane, con alcune città che concentrano in modo persistente valori più elevati rispetto ad altre lungo l’intero arco delle settimane osservate. Roma e Milano occupano stabilmente le posizioni più alte della distribuzione, Torino e Firenze si collocano in una fascia intermedia, mentre le altre città presentano livelli più contenuti che mostrano tuttavia una coerenza interna nel tempo, proponendo una configurazione che risulta

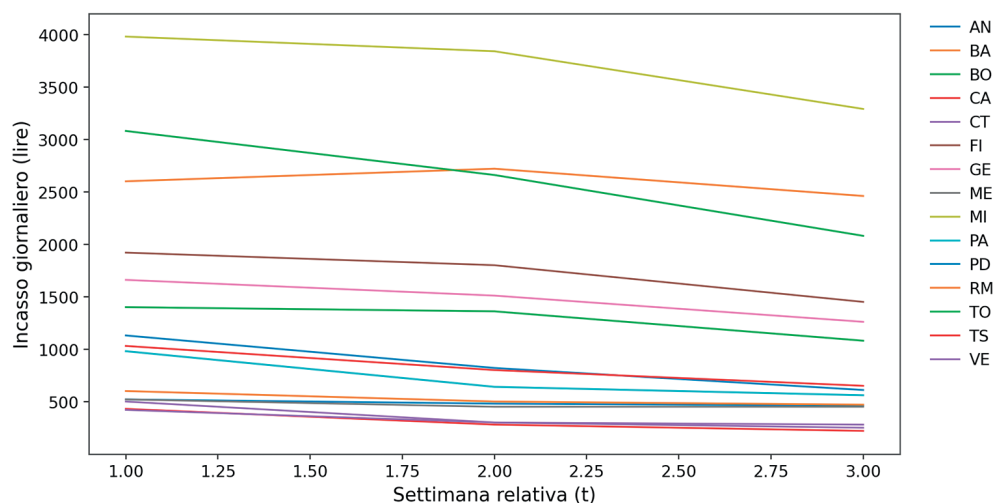


Fig. 2 – *La dolce vita*: incasso giornaliero nel tempo nelle 12 città capozona.

pienamente coerente con quanto la storiografia sull'esercizio cinematografico ha messo in evidenza per il secondo dopoguerra, descrivendo il circuito di prima visione come organizzato attorno a un numero limitato di piazze dominanti, che sostengono livelli più elevati di investimento, visibilità e tenitura rispetto al resto del territorio nazionale¹⁸.

Seppure le diverse piazze urbane presentino intensità di incasso differenti, le traiettorie temporali risultano ampiamente allineate nelle loro scansioni fondamentali, con fasi di crescita iniziale e di successiva attenuazione che si collocano negli stessi intervalli settimanali. Tale convergenza suggerisce che la circolazione di *La dolce vita* nelle prime settimane di programmazione si iscriva entro una temporalità condivisa, riconducibile a modalità di sfruttamento e di coordinamento, entro le quali le specificità locali intervengono soprattutto modulando l'intensità della risposta del pubblico piuttosto che la struttura complessiva della durata dell'evento.

¹⁸ Sulla struttura dell'esercizio cinematografico italiano nel secondo dopoguerra e sulle gerarchie tra le principali piazze urbane cfr. D. TREVERI GENNARI *et alii*, *Italian Cinema Audiences. Histories and Memories of Cinema-going in Post-war Italy*, Bloomsbury Academic, London 2020.

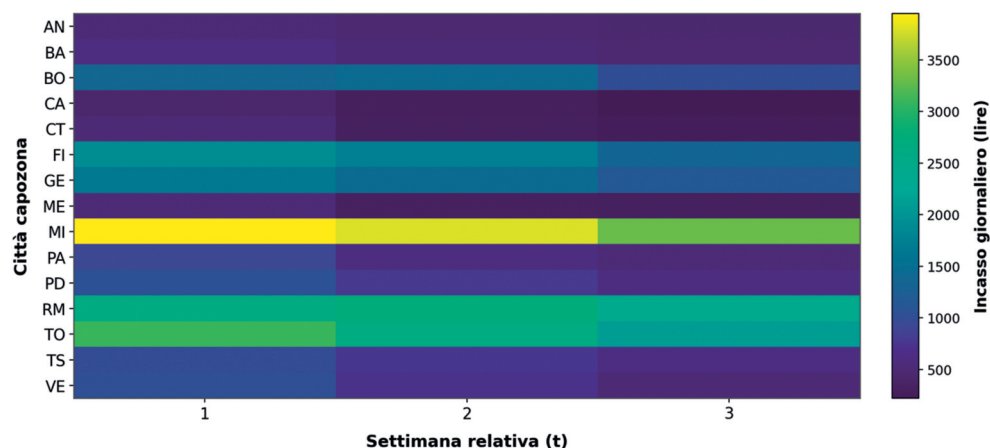


Fig. 3 – *La dolce vita* heatmap dell'incasso giornaliero per città e settimana.

Legittimazione critica: il lessico della consacrazione e dello scandalo

È all'interno di questo regime temporale comune, in cui il film si afferma simultaneamente come evento commerciale e come oggetto di attenzione pubblica, che il discorso critico prende forma e contribuisce a orientarne l'interpretazione. Per cogliere il modo in cui tale successo viene tematizzato, negoziato e legittimato sul piano simbolico, l'analisi si sposta ora sul terreno della ricezione critica, attraverso un approccio di analisi testuale assistita. Il corpus comprende cinquanta recensioni coeve dedicate a *La dolce vita*, pubblicate tra il 1960 e il 1961 su quotidiani generalisti e riviste specializzate, selezionate come campione ragionato al fine di restituire la pluralità dei registri critici¹⁹. Le recensioni sono state consultate presso la Biblioteca Luigi Chiarini di Roma e la Biblioteca Renzo Renzi di Bologna, digitalizzate tramite tecnologia OCR – ovvero un processo di riconoscimento automatico dei caratteri che consente di trasformare immagini di testi a stampa in contenuti interrogabili digitalmente – e successivamente sottoposte a una revi-

¹⁹ Il corpus di recensioni analizzato è stato costruito come campione ragionato di testi coevi dedicati a *La dolce vita*, selezionati in base alla prossimità cronologica all'uscita del film, alla varietà delle sedi editoriali – quotidiani, riviste specializzate e periodici di diverso orientamento politico-culturale – e alla pluralità delle posizioni critiche rappresentate. I materiali sono stati consultati presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e presso la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, nelle cartelle e nei fascicoli relativi alla ricezione del film.

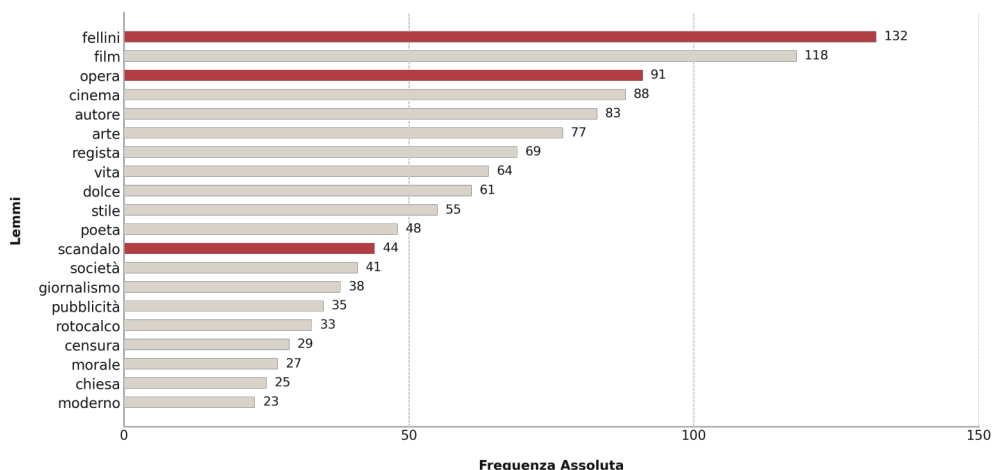


Fig. 4 – Distribuzione delle frequenze lessicali nel corpus critico su *La dolce vita*.

sione manuale volta a correggere le principali distorsioni prodotte dalla scansione. Dal punto di vista operativo, i testi sono stati normalizzati, cioè ricondotti a forme linguistiche coerenti e confrontabili, e trattati mediante procedure di *tokenizzazione*, cioè come una forma di scomposizione del testo in unità lessicali elementari, e di analisi delle frequenze lessicali, col fine di osservare la ricorrenza dei termini nel corpus (fig. 4). A queste operazioni si è affiancata un'analisi di co-occorrenza lessicale, che considera la tendenza di determinati lemmi – ricondotti a una stessa forma di base attraverso la lemmatizzazione – a comparire in prossimità gli uni degli altri, con l'obiettivo di individuare nuclei semantici ricorrenti e relazioni stabili tra parole significative (fig. 5). L'analisi è stata condotta utilizzando strumenti di *text analysis open-source* (in particolare Voyant Tools), integrando costantemente l'osservazione quantitativa con la lettura contestuale dei testi. In coerenza con una concezione non positivista del dato, i risultati vengono qui assunti come indicatori di regolarità discorsive anziché evidenze oggettive, mentre i dati testuali sono intesi come *capta*, ovvero come esiti di una selezione e di una modellizzazione che rendono esplicite alcune dimensioni del discorso a scapito di altre. L'analisi computazionale vuole, dunque, costituire un supporto formale al lavoro ermeneutico, senza mai sostituirlo, per rendere immediatamente osservabili configurazioni lessicali e relazioni semantiche che difficilmente emergerebbero attraverso la sola lettura lineare.

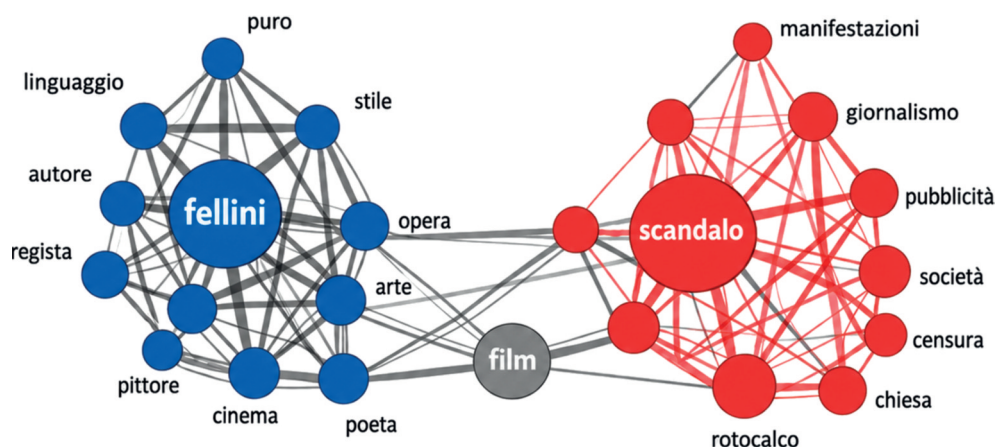


Fig. 5 – Rete di co-occorrenza semantica del discorso critico su *La dolce vita*.

Nel corpus dedicato a *La dolce vita*, uno dei nuclei lessicali più forti è il nome di Federico Fellini, che appare con frequenza in prossimità dei lemmi ‘regista’, ‘autore’ e ‘poeta’, ‘romanziero’, delineando così un campo semantico dominato dalla legittimazione culturale (fig. 6). Gli aggettivi che lo accompagnano – ‘grande’, ‘intelligente’, ‘puro’, ‘celebre’ – costruiscono una retorica della consacrazione, nella quale la figura dell’autore diventa garanzia di autenticità artistica e, insieme, catalizzatore di visibilità mediatica. L’uso di lemmi appartenenti ad altri ambiti artistici – ‘poeta’, ‘pittorico’, ‘sinfonico’ – conferma il meccanismo di traslazione culturale già segnalato da Brunetta²⁰ e Bondanella²¹, attraverso cui la critica italiana tende a legittimare il cinema d’autore inscrivendolo entro paradigmi tradizionali della cultura alta. Fellini, in questo senso, appare come l’autore che compie la modernità cinematografica, nel momento in cui il cinema si emancipa dalla funzione rappresentativa per farsi dispositivo di pensiero, rielaborando gli immaginari della società dello spettacolo entro una forma poetica riconosciuta come autonoma²².

²⁰ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Cent’anni di cinema italiano. Dal 1945 ai nostri giorni*, vol. II, Laterza, Roma-Bari 2010.

²¹ Cfr. P. BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton 1992.

²² Cfr. DELEUZE, *L’image-temps*, cit.



Fig. 6 – Campo semantico *Fellini* nel corpus critico.

Accanto all'asse centrato sulla figura dell'autore, il termine 'opera' emerge come secondo nodo semantico di particolare rilevanza, stabilmente connesso a 'film', 'cinema', 'arte' e 'giudizio', oltre che ai lemmi 'vita' e 'dolce', che ancorano la valutazione critica al titolo stesso. Siamo dinanzi a un sintagma che segnala un lavoro critico-discorsivo orientato alla stabilizzazione del valore, collocando '*La dolce vita* – opera' entro un orizzonte di legittimità estetica che eccede la contingenza dell'attualità e la durata effimera del successo, contribuendo a trasformare il film in un oggetto di valutazione culturale destinato a permanere e fornendo categorie interpretative che accompagnano e consolidano la sua affermazione pubblica (fig. 5).

All'interno di questo stesso campo semantico, la dimensione dello 'spettacolo' affiora in modo meno frequente ma concettualmente significativo, in relazione all'esperienza sensoriale e alla costruzione dell'evento mediatico. Le recensioni rimandano costantemente alla lunghezza del film, all'opulenza delle scenografie, alla musica e alla presenza pervasiva della stampa, che ne accentua la dimensione scandalistico-mediatica. È in questo contesto che acquista pieno rilievo il nucleo semantico organizzato attorno al termine 'scandalo', che co-occorre con 'rotocalco', 'giornalismo', 'pubblicità', 'società' e 'manifestazioni', proponendo una costellazione lessicale che riflette un dato storico difficilmente eludibile (fig. 7): *La dolce vita* fu percepito e discusso come uno scandalo reale, in particolare negli ambienti cattolici, dove il film venne accusato di immoralità, nichilismo e oltraggio ai valori religiosi, generando prese di posizione ufficiali, campagne di stampa e tentativi di censura.



Fig. 7 – Campo semantico *scandalo* nel corpus critico.

Ciò che emerge dall'analisi delle co-occorrenze è tuttavia il modo in cui tale scandalo viene progressivamente ricondotto entro un lessico specifico, che lo colloca sul piano della visibilità mediatica e della circolazione discorsiva più che su quello del giudizio estetico. Infatti, lo scandalo viene tematizzato come effetto della sovraesposizione pubblica del film, come prodotto della sua immisione in un circuito dominato da rotocalchi, mondanità e cronaca, piuttosto che come unico parametro di valutazione dell'opera. La critica non nega lo scandalo, ma ne governa la portata simbolica, iscrivendolo dentro a una dimensione comunicativa che può essere osservata, descritta e, in ultima analisi, neutralizzata sul piano estetico. La separazione semantica tra il campo dello scandalo e quello dell'autorialità risulta, da questo punto di vista, particolarmente significativa (fig. 5). I lemmi che presiedono alla consacrazione artistica – 'autore', 'opera', 'arte', 'cinema' – non entrano in relazione diretta con 'scandalo', e ciò segnala una strategia discorsiva attraverso cui la ricezione critica protegge il valore dell'opera dalla conflittualità morale che ne accompagna la circolazione pubblica. Il conflitto tra il mondo cattolico e una parte dell'opinione pubblica viene così riassorbito come condizione esterna dell'evento, mentre il film viene reinscritto in un orizzonte di legittimità culturale fondato sulla figura dell'autore e sulla durata estetica dell'opera. In questa articolazione si rende leggibile, sul piano discorsivo, il funzionamento del 'superspettacolo d'autore', come uno spazio in cui lo scandalo viene trasformato in risorsa simbolica e in cui la spettacolarità del conflitto contribuisce a rafforzare la consacrazione artistica.

Il limite come conoscenza. Il superspettacolo d'autore come protocollo digitale

Ogni tentativo di applicare metodologie digitali all'analisi storica del cinema implica il riconoscimento esplicito dei propri limiti e la capacità di trasformarli, quando possibile, in occasione di approfondimento teorico. Nel nostro caso, il principale vincolo riguarda la discontinuità e l'eterogeneità delle fonti: le liste con le vie delle affissioni consentono un'analisi puntuale della circolazione promozionale *outdoor*, ma circoscritta allo spazio urbano romano e a solo una delle fasi che compongono la campagna promozionale, mentre i dati d'incasso, ricavati dalla *Borsa Film*, permettono di seguire la distribuzione del film nel circuito di prima visione delle città capozona, senza offrire una ricostruzione della circolazione e dei relativi incassi a livello di singola sala né delle fasi successive dello sfruttamento. Tuttavia, la ricerca digitale in ambito umanistico fonda il proprio valore conoscitivo sul riconoscimento della parzialità come elemento costitutivo del sapere che produce, piuttosto che su un ideale di completezza o di neutralità. Operando su campioni necessariamente incompleti, su frammenti, lacune e discontinuità, essa elabora una conoscenza che si caratterizza per densità interpretativa, assumendo il dato come rappresentazione situata, riflesso delle scelte del ricercatore e delle condizioni materiali della sua produzione²³.

Un secondo limite riguarda la qualità del testo digitale. Le recensioni, spesso tratte da copie deteriorate, presentano un rumore tipografico che incide sulla precisione dell'OCR e, di conseguenza, sulla lemmatizzazione, un problema che è stato mitigato attraverso un approccio *human-in-the-loop*, nel quale l'intervento correttivo del ricercatore ha costituito una fase integrante del metodo.

Entro questi limiti e alla luce di tali precisazioni metodologiche, l'analisi di *La dolce vita* ha consentito di riformulare la nozione di 'superspettacolo d'autore' in termini operativi, come dispositivo di legittimazione articolato su più dimensioni. La mappa delle affissioni ha restituito una geografia selettiva della visibilità, concentrata negli spazi urbani centrali e in prossimità delle sale di prima visione, dove l'evento cinematografico viene inaugurato e riconosciuto come tale. I dati d'incasso, osservati nel breve arco della prima finestra di sfruttamento, hanno reso

²³ Cfr J. DRUCKER, *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*, MIT Press, Cambridge 2020.

percepibile una temporalità relativamente sincronizzata nelle sue scansioni fondamentali, pur con intensità differenziate tra le piazze urbane. L'analisi della ricezione ha illustrato, infine, un lavoro discorsivo attraverso cui la sovraesposizione mediatica e lo scandalo vengono ricodificati entro un lessico della consacrazione, che stabilizza il film come opera e ne assicura la durata simbolica. La questione della scala è costitutiva del modello, giacché l'analisi adotta un perimetro osservativo circoscritto, che ha consentito di verificarne la coerenza interna e la capacità di mettere in relazione dimensioni eterogenee del fenomeno cinematografico. Una volta definito questo impianto, l'estensione del corpus a rotocalchi, *trade press* o a un arco temporale più ampio, così come una maggiore granularità dei dati sull'esercizio cinematografico, permetterebbero di seguire con maggiore precisione le variazioni discorsive e il passaggio dall'evento di prima visione all'allargamento del consumo, senza modificare l'architettura concettuale del modello.

È su questo piano che diventa possibile leggere l'impostazione di Spinazzola come pienamente compatibile con quella delle *Digital Humanities*, soprattutto in relazione alle intenzioni conoscitive e alle architetture analitiche che orientano il lavoro di ricerca. In *Cinema e pubblico* Spinazzola ricostruisce infatti un campo di interdipendenze entro cui produzione, circolazione, ricezione e forme del discorso concorrono a definire il senso e il valore dell'opera, assumendo il cinema come sistema dinamico e storicamente situato. Proprio per questo, il libro non può essere ridotto a un saggio di sociologia del gusto o a una storia-critica del cinema italiano, ma si configura come un modello epistemologico capace di tenere insieme analisi storica, riflessione critica e attenzione ai processi materiali e simbolici, anticipando molte delle questioni oggi centrali nelle *Digital Humanities*, dal rapporto fra dati e interpretazione alla concezione della ricerca come pratica situata. Similmente, le *Digital Humanities*, intese come metodologia, creano condizioni formali che rendono osservabili e confrontabili relazioni complesse tra dimensioni eterogenee, senza isolare singoli fattori né ridurre il fenomeno a una sequenza di cause ed effetti. Le visualizzazioni geospaziali e le analisi delle reti semantiche rendono leggibili la struttura di relazioni, la distribuzione dei significati e le connessioni che uniscono autore, pubblico e mercato, rendendo formalmente visibili assetti che Spinazzola aveva già descritto in forma empirica e discorsiva.

L'incontro tra il testo di Spinazzola e le *Digital Humanities* suggerisce la possibilità di riattivare alcune categorie della sua riflessione come strumenti analitici per la ricerca contemporanea. La nozione di 'superspettacolo d'autore', in parti-

colare, può operare come una griglia interpretativa utile tanto alla storiografia quanto all'analisi delle nuove forme di autorialità transmediale, in cui la distinzione tra arte e mercato si fa sempre più fluida. Le stesse dinamiche di visibilità, esclusività e costruzione dell'autore osservate nel film di Fellini si ripropongono oggi, in forme diverse, nel cinema d'autore globale e nella *complex television*²⁴, dove l'economia dell'attenzione e quella della rete sostituisce sovente quella degli incassi, ma la logica della legittimazione rimane identica. Così, la lezione spinazzoliana appartiene al futuro e resta viva proprio perché non si chiude su se stessa, ma continua a generare modelli, domande e strumenti per comprendere, anche oggi, il rapporto tra cultura, mercato e immagine.

²⁴ Il concetto di serialità *high-end* è qui inteso secondo la definizione proposta da Mittel, che identifica la convergenza fra complessità narrativa e legittimazione autoriale nelle forme della *complex television*. Cfr. J. MITTELL. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015.

La crisi del 1956 e la produzione dei ‘supercolossi’

Nuove fonti di studio

Cosimo Tassinari*

ABSTRACT

Il presente contributo si concentra sulla produzione dei ‘supercolossi’ nel cinema italiano, mettendo in evidenza i meccanismi che ne hanno permesso la realizzazione. Analizzando e confrontando materiali archivistici inediti, la ricerca si concentra sulle dinamiche produttive attivate a seguito degli accordi ANICA-MPEA, sulle operazioni di finanziamento, nonché su alcuni studi di caso. Il quadro tracciato conferma l’analisi economica proposta da Vittorio Spinazzola, ampliando e approfondendo il processo che permise all’industria cinematografica nazionale la realizzazione dei supercolossi.

Parole-chiave. Industria del cinema; Economia del cinema; Produzione e distribuzione; Cinema italiano; Finanziamento dell’industria cinematografica

This paper focuses on the realization of ‘supercolossal’ in Italian cinema, highlighting the mechanisms that enabled their production. By analyzing and comparing unpublished archival materials, the research focuses on the production dynamics emerged after the ANICA-MPEA agreements, the financing operations, and several case studies. The framework outlined confirms the economic analysis proposed by Vittorio Spinazzola, expanding the process that allowed the national film industry to realize supercolossal.

Keywords. Film industry; Economic history; Credit institutions; Financial activities; Production and distribution

* Cosimo Tassinari, Università eCampus, cosimo.tassinari@uniecampus.it.

Introduzione

L'industria cinematografica italiana è stata da sempre soggetta a cicliche crisi che ne hanno condizionato l'evoluzione e lo sviluppo nel corso della sua storia. Ciò nonostante, se guardiamo al secondo dopoguerra molti degli indici produttivi – fa eccezione il numero di spettatori – sono segnati da un progressivo aumento dei propri valori¹, almeno fino alla Legge Corona del 1965. È infatti in questo ventennio che l'industria vivrà il suo periodo di maggior sviluppo produttivo e di espansione commerciale nei mercati internazionali, con l'unica eccezione del biennio 1954-1956, prima grossa crisi cinematografica della neonata Repubblica².

Se, da un lato, l'avvio delle trasmissioni televisive mette in crisi il monopolio della sala nell'audiovisivo, dall'altro l'incertezza legislativa dovuta alla scadenza della Legge Andreotti condiziona i programmi produttivi di molte ditte. In aggiunta, nel corso degli anni Cinquanta si attivano nell'industria processi più profondi, di ridefinizione delle modalità produttive, distributive ed economiche, destinati a mutare gli automatismi della prima fase del dopoguerra e condizionarne la successiva³. Segno principale di questa ridefinizione è l'avvio della produzione dei 'supercolossi', film frutto di ingenti risorse economiche e tecniche dove alla dimensione apertamente spettacolare si affianca però «la preoccupazione di confezionare un prodotto che non dispiaccia a nessuna frazione di pubblico»⁴.

Il presente contributo intende soffermarsi proprio su queste opere e sui meccanismi che ne hanno permesso lo sviluppo: dalle pratiche produttive adottate alle dinamiche di finanziamento attivate, dagli istituti di credito coinvolti nella loro produzione alle formule di erogazione dei prestiti, segni evidenti di quel «preciso calcolo di pesi e contrappesi»⁵ individuato da Vittorio Spinazzola. Se, infatti, i supercolossi:

¹ Cfr. gli annuari statistici SIAE riportati anche nei volumi di *Storia del cinema italiano* pubblicati da Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma.

² Cfr. M. NICOLI, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York 2017.

³ Cfr. F. DI CHIARA, P. NOTO, *Industria*, in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di F. Andreazza, Carocci, Roma 2022, p. 188.

⁴ V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 170.

⁵ *Ibid.*

hanno un carattere di esemplarità produttiva che conferisce loro un'importanza eccezionale ai fini dell'allargamento e dell'unificazione del pubblico e li investe d'una funzione di guida rispetto agli orientamenti generali della produzione: [con] conseguenze decisive su tutti gli sviluppi ulteriori del cinema italiano, tanto nell'ambito commerciale quanto a livello delle tecniche espressive⁶.

Ciò fu dovuto proprio alla natura ibrida di queste produzioni, alla cui realizzazione concorsero interessi di varia natura: economici, politici, produttivi e distributivi. È opinione di chi scrive che i documenti d'archivio consultati confermino la prospettiva critica e l'analisi economica proposte da Spinazzola, ampliando e approfondendo però il processo che portò alla loro realizzazione.

Lo studio partirà, dunque, dall'analisi delle dinamiche produttive attivate a seguito degli accordi Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini-Motion Picture Export Association (ANICA-MPEA), concentrandosi – in particolare – sulle possibilità offerte dai nuovi regolamenti e sulle iniziative portate avanti da Eitel Monaco per sostenere l'industria in un periodo di forte contrazione della produzione.

Secondariamente, l'analisi si concentrerà sulle operazioni di finanziamento attivate per la produzione di queste opere, incentrate soprattutto sui meccanismi del minimo garantito e sulle triangolazioni tra i fondi bloccati presso la Banca d'America e d'Italia (BAI) e gli anticipi concessi da alcuni degli istituti di credito coinvolti nell'industria cinematografica, segnatamente, il Credito di Venezia e Rio de La Plata e la Banca Commerciale Italiana (BCI).

Infine, l'analisi mostrerà nel dettaglio alcune formule economiche adottate dalle produzioni citate, proponendo alcuni esempi significativi di utilizzo dei fondi bloccati e confrontandoli con la documentazione conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS) e l'archivio storico ANICA. Fu, infatti, a seguito dei rapporti consolidatisi negli anni, che si instaurarono vere e proprie compartecipazioni tra le produzioni nazionali e le major hollywoodiane per la realizzazione dei supercolossi, segnando l'ultima fase di questa pratica produttiva.

⁶ *Ivi*, p. 166.

Un biennio decisivo 1954-1956

Gli anni Cinquanta dell'industria cinematografica italiana sono stati segnati dagli accordi ANICA-MPEA che – dal 1951 al 1962 – regolarono l'afflusso di denaro americano nel cinema italiano⁷. Parallelamente, la stipula degli accordi di coproduzione con Francia (1949), Gran Bretagna (1950), Germania (1952), Spagna (1953) e Jugoslavia (1957), incentivò ulteriormente il processo di internazionalizzazione dell'industria portato avanti dall'ANICA e dal suo presidente Eitel Monaco. All'interno di questo processo si situa il primo momento di crisi della cinematografia nazionale del secondo dopoguerra, quel biennio 1954-1956 in cui ANICA avvierà una serie di convenzioni con alcuni istituti di credito interessati al finanziamento cinematografico.

Il 1954 si configura, infatti, come un anno spartiacque, in cui troviamo: la stipula del III accordo ANICA-MPEA, l'avvio della prima convenzione tra ANICA e Italcasse, Banco di Roma (BDR) e Banco di Napoli (BDN), nonché l'uscita in sala del primo supercolosso realizzato in Italia, *l'Ulisse* di Mario Camerini. Una convergenza di interessi che avvia una nuova fase dell'industria e che necessita di alcuni approfondimenti.

Innanzitutto, il III accordo ANICA-MPEA oltre a concludere definitivamente i finanziamenti all'Italian Film Export⁸ (IFE), sancì l'impegno da parte delle major americane a versare metà dei fondi bloccati nei conti cinematografia presso istituti di credito indicati da ANICA. Come, infatti, già sancito dai regolamenti valutari attivi dal 1946 al 1950 e – successivamente – dagli accordi ANICA-MPEA, le major non potevano riportare in patria tutti gli introiti realizzati nelle sale italiane dai loro film, dovendo versare metà di questi incassi in appositi conti cinematografia aperti presso la BAI. Questi fondi rimanevano vincolati in Italia e potevano essere utilizzati, oltre che per attività extra cinematografiche, per impieghi che compren-

⁷ Cfr. F. DI CHIO, *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 12, 2022, pp. 95-111; ID., *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema/Parte 2 – Dal finanziamento dei film al finanziamento dell'ANICA*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 13, 2023.

⁸ Creata nel 1951 a seguito del I° accordo ANICA-MPEA, l'Italian Film Export aveva lo scopo di distribuire e promuovere il cinema italiano negli Stati Uniti.

devano: produzione e coproduzione di film, spese di gestione delle filiali, acquisto diritti di distribuzione, lavorazioni per conto, affitto e costruzione sale cinematografiche.

Il tentativo di Eitel Monaco, alla base della clausola di redistribuzione della metà dei fondi bloccati, fu quello di ottenere condizioni di favore per il credito cinematografico, ampliando le possibilità di finanziamento e coinvolgendo nell'industria differenti istituti di credito oltre alla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (SACC). Questi ultimi, in cambio del deposito dei fondi bloccati delle major americane, avrebbero concesso finanziamenti a tassi agevolati, permettendo – inoltre – metodologie di prestito non previste dalla SACC. La scelta ricadde inizialmente su Italcasse, BDR e BDN, le quali garantivano una copertura di tutto il territorio nazionale, per poi ampliarsi anche al Credito di Venezia e Rio de La Plata e al Banco di Santo Spirito (BSS). Conseguentemente, la commistione tra interessi di varia natura si manifestò nelle produzioni dei supercolossi realizzate con le società americane, come nel caso dei primi due prodotti in Italia, il già citato *Ulisse* e – soprattutto – *War and Peace* (*Guerra e pace*, King Vidor, 1956).

Ulisse vide un consuntivo di spesa dal costo di oltre 1 miliardo di lire, di cui il 65% in carico alla Lux film e il 35% alla Ponti-De Laurentiis⁹. In particolare, i 600 milioni investiti dalla Lux Film erano il frutto di un accordo di distribuzione con la Paramount alla quale, a seguito del minimo garantito concesso, furono ceduti tutti proventi di sfruttamento negli Stati Uniti¹⁰. La mancanza di documentazione e del fascicolo CF presso l'ACS non permette, però, di approfondire ulteriormente gli aspetti economici e produttivi del film. Le uniche informazioni disponibili provengono dalla documentazione della Ponti-De Laurentiis conservata dall'Attività Cinematografiche Italiane (ACI)¹¹, dalla quale si evince uno stretto

⁹ Cfr. Cineteca Lucana, Archivio storico Anica (ASA), Attività Cinematografiche Italiane (ACI), F711.

¹⁰ Cfr. F. DI CHIARA, *Peplum. Il cinema italiano alle prese con il mondo antico*, Donzelli, Roma 2016, pp. 155-156.

¹¹ L'ACI era una società creata all'interno dell'ANICA interessata, in particolare, a garantire i prestiti concessi dagli istituti di credito alle case di produzione nazionali. Cfr. B. CORSI, *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 19, 2019.

rapporto tra la Ponti-De Laurentiis e Italcasse, alla quale spettavano il 50% dei contributi governativi del film, calcolati al 31 agosto 1957 in oltre 120 milioni di lire¹². Se, da un lato, come evidenziato da Spinazzola, «occorreva perfezionare la formula, così da ottenere il consenso del più redditizio pubblico delle grandi città»¹³, dall'altro anche le formule economiche dovevano essere migliorate, cosa che avvenne l'anno successivo con *Guerra e pace*, vero punto di svolta nella produzione dei supercolossi¹⁴. Non a caso, i due film sono alla base di un intenso scambio di lettere tra Eitel Monaco ed Eric Johnston, presidente Motion Picture Association of America, nel gennaio 1955, nel quale il presidente ANICA sottolinea come la Ponti-De Laurentiis abbia mostrato con l'*Ulisse* «quali grandi risultati possano raggiungersi attraverso la collaborazione cinematografica fra Italia e Stati Uniti», aggiungendo però come *War and Peace* fosse «l'iniziativa che dovrebbe assicurare una certa continuità in questa particolare politica di produzione»¹⁵.

Questa rete di relazioni creatasi a seguito del biennio 1954-1956, frutto come visto di scelte economiche e politiche portate avanti dalle associazioni di categoria, così come dai maggiori produttori italiani, determinò la strutturazione di un nuovo modello produttivo. Gli accordi di coproduzione – *Guerra e pace* aprì la strada alle collaborazioni con la Jugoslavia prima della firma degli accordi – i denari americani, gli istituti di credito coinvolti nel finanziamento e gli interessi politici determinarono effettivamente una continuità nella produzione dei supercolossi, dimostrata dall'uscita in sala di *La tempesta* (Alberto Lattuada, 1958), *The Naked Maja* (*La Maja Desnuda*, Henry Koster, 1958), *5 Branded Women* (*Jovanka e le altre*, Martin Ritt, 1960), *Barabbas* (*Barabba*, Richard Fleischer, 1961) e *Sodoma e Gomorra* (Robert Aldrich, 1962).

¹² Cfr. Cineteca Lucana, ASA, ACI, F711. Cfr. anche la trascrizione sul PRC n. L1307.

¹³ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 167.

¹⁴ Cfr. U. ROSSI, *Guerra e pace*, in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, a cura di S. Bernardi, vol. IX, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 434-435; C. TASSINARI, “*Guerra e Pace*”. *Storia economico-finanziaria di un 'film cerniera'*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 32, 2025.

¹⁵ Cineteca Lucana, ASA, F514.

Coproduzione, supercolossi e minimi garantiti

La tempesta e *La Maja Desnuda*, rispettivamente prodotti dalla De Laurentiis e dalla Titanus si caratterizzano, infatti, per essere entrambi coproduzioni tra Italia e Francia. *La tempesta* fu inizialmente concepito come una coproduzione italo-ju-goslava con la Bosna Film, salvo poi trasformarsi in una coproduzione italo-francese con compartecipazione della Bosna Film¹⁶. *La Maja Desnuda* fu da subito, invece, una coproduzione tra la Titanus e la Société Générale de Cinematographie con finanziamento all'80% Titanus e il restante da parte francese. L'ufficio per la revisione cinematografica «considerata la notevolissima importanza dell'iniziativa dal punto di vista tecnico, artistico e commerciale»¹⁷, espresse parere favorevole alla coproduzione nonostante i due interpreti principali fossero americani (Ava Gardner e Anthony Franciosa), anche perché questo avrebbe assicurato la più ampia diffusione sul piano internazionale. Lo stesso De Pirro inviò un telegramma al Centre National de la Cinematographie chiedendo di riconoscere la coproduzione per la particolare importanza dell'iniziativa.

Le quote italiane di finanziamento di entrambi i film furono, invece, coperte dai minimi garantiti concessi dalla Paramount e dalla United Artists, in entrambi i casi di quasi 600 milioni di lire. Per *La Maja Desnuda*, con un consuntivo di poco superiore al miliardo di lire, la United Artists impegnò circa il 60% del minimo garantito per la retribuzione degli attori e del regista per la versione americana¹⁸, mentre i restanti vennero versati in 20 rate settimanali in dollari e in lire¹⁹. Il consuntivo de *La tempesta* fu, invece, di oltre 1 miliardo e 400 milioni di lire, suddiviso in 129 milioni del coproduttore francese Gray Film e in 1 miliardo e 300 milioni

¹⁶ L'accordo di coproduzione tra Italia e Jugoslavia era stato firmato ma ancora non era entrato in vigore per ritardi nello scambio di documenti tra i due paesi. De Laurentiis ottenne dunque il cambio del titolo giuridico da coproduzione a compartecipazione. Sugli accordi di coproduzione tra Italia e Jugoslavia cfr. F. DI CHIARA, P. NOTO, *Timber, Horses and Dollars in Free Currency. Film Policy Cycles and the Italian-Yugoslav 1957 Co-production Agreements*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», n. 3-4, 2023.

¹⁷ ACS, CF2806.

¹⁸ 575.000 dollari su 925.000 preventivati.

¹⁹ Una parte di questi fondi servì, ad esempio, per pagare la stampa delle copie alla Technicolor Italia.

versati dalla Dino De Laurentiis Cinematografica e dalla Bosna Film. Di questi, come detto, 600 milioni erano il minimo garantito concesso dalla Paramount, la quale si impegnò a versare a rate il finanziamento – con un tasso d’interesse del 6% – per un totale di 975.000 dollari così suddiviso:

- 1) 100.000 dollari alla firma dell’accordo;
- 2) 145.000 dollari nel controvalore in lire italiane il 28 febbraio 1958;
- 3) 240.000 dollari nel controvalore in lire italiane, mediante pagamenti uguali settimanali cadauno del controvalore in lire italiane di 20.000 dollari per dodici settimane, a decorrere dall’inizio della lavorazione del film;
- 4) 115.000 dollari, pagabili in rate, durante i mesi di aprile e maggio 1958, che verranno utilizzati per coprire le somme dovute dalla sottoscritta Società (cfr. De Laurentiis) alla Bosna Film di Sarajevo;
- 5) 300.000 dollari che la Paramount tratterrà negli Stati Uniti d’America, per effettuare essa direttamente il pagamento delle prestazioni artistiche di attori e tecnici stranieri, della pellicola vergine negativa a colori e di altre spese da sostenere negli USA;
- 6) 75.000 dollari alla consegna della copia campione per il pagamento alla Technicolor²⁰.

Per *La tempesta*, oltre ovviamente alle esigenze narrative, la presenza degli accordi di coproduzione e i buoni rapporti intrattenuti da De Laurentiis con le autorità Jugoslave permisero la realizzazione nel paese di parte delle scene in esterni²¹. Questo fu reso possibile dal già citato *Guerra e pace*, per il quale vi furono accordi tra la De Laurentiis e la Avala Film di Belgrado per molte delle scene in esterni, facilitati anche dall’interessamento del Ministero degli Affari Esteri²² e

²⁰ ACS, CF2806.

²¹ Per un’accurata ricostruzione cfr. DI CHIARA, NOTO, *Timber, Horses and Dollars in free Currency*, cit.

²² Il Ministero scrisse alla Legazione italiana a Belgrado dell’arrivo di Luigi e Dino De Laurentiis per la presentazione dei film al Gala del cinema Italiano, nonché per i sopralluoghi per le riprese del film. Luigi De Laurentiis, inoltre, intratteneva già dei rapporti con l’Associazione Centrale dei Produttori Jugoslavi in Belgrado. Cfr. ACS, CF2124.

dalle serate di gala del cinema italiano organizzate nel gennaio del 1955²³. Lo stesso De Laurentiis scrisse a Nicola De Pirro delle esigenze necessarie alla produzione per la realizzazione delle scene di guerra – in particolare soldati e cavalli – sottolineando come avesse già ricevuto offerte di collaborazione dalla Spagna e dalla Jugoslavia²⁴.

Anche con la Spagna erano, infatti, attivi accordi di coproduzione dal 1953 e – per *La Maja Desnuda* – la Titanus fece dei sopralluoghi per realizzare in loco alcune scene. Il pagamento avvenne tramite i fondi bloccati dell'ANICA presso la Banca Nazionale del Lavoro di Madrid, alla quale fu richiesto uno sblocco di 450.000 pesetas per coprire le spese sia de *La Maja Desnuda* che di *Malinconico autunno* (Raffaello Matarazzo, 1958). La Spagna, infatti, non permetteva il totale trasferimento dei proventi di sfruttamento dei film italiani, obbligando a versare una parte di questi proventi in speciali conti bloccati presso la Banca Nazionale del Lavoro di Madrid, sistema che – come avveniva in Italia con gli Stati Uniti – portò molte produzioni a realizzare opere nella penisola iberica, sfruttando sia gli accordi di coproduzione che i fondi bloccati.

Conclusi gli accordi per il finanziamento tramite minimo garantito, sia la Paramount che la United Artists sbloccarono una parte dei fondi presente nei conti cinematografia presso la BAI per girarli alle produzioni italiane. Per *La Maja Desnuda*, come detto, circa 30 milioni di lire servirono per pagare la Technicolor di Roma per la stampa delle copie, mentre il restante fu versato in rate durante la lavorazione del film, con le stesse modalità attuate dalla Paramount per *La Tempesta*. Per quest'ultimo, ottenuta l'autorizzazione per lo sblocco di una parte dei fondi per un totale di 240 milioni di lire – relativi alla seconda e alla terza tranche di pagamento²⁵ – la Paramount e De Laurentiis operarono tramite la mediazione del Credito di Venezia e Rio de La Plata. Quest'ultimo, come detto, era infatti tra le banche destinatarie di una parte dei fondi bloccati delle major americane e, da subito, cominciò a collaborare con case di produzione nazionali e internazionali, offrendo – come richiesto da Eitel Monaco – condizioni favorevoli per l'apertura

²³ Cfr. *I nostri film tornano in Jugoslavia*, in «La Stampa», 4 gennaio 1955.

²⁴ Cfr. ACS, CF2124.

²⁵ Cfr. ACS, CF2798.

di credito nei confronti dell'industria cinematografica.

Di proprietà del senatore della Democrazia Cristiana Teresio Guglielmone, già amministratore della Industria CortiMetraggi (INCOM), il Credito di Venezia e Rio de La Plata intratteneva rapporti a livello internazionale con la Columbia Pictures International Corporation²⁶ e con la Rank Film²⁷, mentre in Italia finanziava – tra le altre – la Lux Film e la già citata De Laurentiis, quest'ultima attraverso modalità consolidate nella seconda metà degli anni Cinquanta. Per *La tempesta*, infatti, il Credito di Venezia e Rio de La Plata fu il destinatario dei fondi bloccati della Paramount sia per il pagamento della Bosna Film, circa 70 milioni di lire, sia per la terza tranche di pagamento dilazionabile in 12 settimane e del valore di 150 milioni di lire. Su questo pagamento, inoltre, De Laurentiis ottenne un anticipo in conto corrente di 50 milioni di lire, concesso dietro «lettera di impegno irrevocabile della 'Paramount Films of Italy' ad effettuare al nostro istituto il versamento di Lire 150 milioni dovute alla cliente in relazione alla produzione del film *La Tempesta*»²⁸.

A seguito degli accordi ANICA-MPEA e della redistribuzione di parte dei fondi bloccati delle major nelle banche indicate da ANICA, molte produzioni nazionali cominciarono, dunque, ad aprire conti presso istituti come il Credito di Venezia e Rio de La Plata e la BCI, a volte anche contemporaneamente. La Titanus, ad esempio, manteneva rapporti sia con il BSS che con la BCI, ottenendo prestiti – al gennaio 1955 – per un totale di oltre 300 milioni di lire dal BSS²⁹ e di oltre 500 milioni di lire dalla BCI³⁰. Con quest'ultima mantenne rapporti anche De Laurentiis, soprattutto dai primi anni Sessanta, mentre per i film precedenti si affidò

²⁶ Nella seduta del 13 febbraio 1957, il Comitato Esecutivo concesse un prestito di 300 milioni di lire su scoperto di conto corrente, assistito da fidejussione della Bankers Trust Company di New York. Cfr. Archivio Storico di Banca Intesa San Paolo (ASI), Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 13 febbraio 1958.

²⁷ Nella seduta del 13 febbraio 1957, il Comitato Esecutivo concesse alla Vides un prestito di 70 milioni di lire su scoperto di conto corrente, assistito da fidejussione della Rank Film Distributors of Italy. *Ibid.*

²⁸ ASI, Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 10 giugno 1958.

²⁹ Cfr. Archivio Storico Unicredit (ASU), BSS, Consiglio d'Amministrazione, 09 aprile 1954.

³⁰ Cfr. ASI, BCI, Comitato di Direzione, 24 giugno 1955.

al già citato Credito di Venezia e Rio de La Plata, con il quale estese la collaborazione e le triangolazioni per il finanziamento dei supercolossi, ottenendo – come visto – anche degli anticipi su conto corrente, modalità non prevista dal credito cinematografico garantito dalla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (SACC).

Istituti di credito, compartecipazione e internazionalizzazione

Per *This Angry Age* (*La diga sul Pacifico*, René Clément, 1957), infatti, l'accordo tra la Columbia e la De Laurentiis prevedeva un finanziamento come minimo garantito di 500.000 dollari più ulteriori 395 milioni di lire da versare durante il corso della produzione del film e anticipato dal Credito di Venezia e Rio de La Plata³¹. Fu la stessa Columbia a informare il Ministero del Commercio Estero dell'avvenuta firma del contratto e dell'operazione in essere con De Laurentiis.

Per *Jovanka e le altre* De Laurentiis ottenne – invece – un finanziamento di 100 milioni per anticipazioni in conto corrente, anche in questo caso per «impegno irrevocabile della Paramount [...] ad effettuare presso il nostro istituto il versamento di 500.000 dollari in dodici rate settimanali consecutive»³². L'accordo, diventato ormai uno standard nella seconda metà degli anni Cinquanta, prevedeva infatti:

- 1) 100.000 dollari alla firma del contratto;
- 2) 240.000 dollari nel suo controvalore in Lire il 15 aprile 1959
- 3) 500.000 dollari nel suo controvalore in Lire, in 12 rate uguali consecutive settimanali, la prima delle quali avrà inizio con le riprese del film;
- 4) 500.000 dollari che la Paramount tratterrà negli Stati Uniti per coprire le spese di produzione del film;
- 5) 100.000 dollari alla consegna del film completo³³.

³¹ Il contratto firmato con De Laurentiis prevedeva che tutte le operazioni di finanziamento sarebbero state effettuate su un conto intestato alla Columbia presso il Credito di Venezia e Rio de la Plata. Cfr. ACS, CF2360.

³² ASI, Credito di Venezia e Rio de La Plata, Comitato Esecutivo, 06 maggio 1959.

³³ ACS, CF3095.

Anche in questo caso, tutte le operazioni sarebbero state effettuate su un conto bancario speciale, denominato *Dino De Laurentiis – Conto Produzione Jovanka*, aperto presso il Credito di Venezia e Rio de La Plata. Nonostante che «a prescindere da eventuali vantaggi per l'industria cinematografica italiana, per il tema trattato [il film] non dovrebbe incontrare l'entusiasmo degli uffici governativi italiani»³⁴, la revisione preventiva segnalò come l'approvazione del contratto avrebbe permesso alla De Laurentiis di produrre un film di alto impegno finanziario che da sola non avrebbe mai potuto realizzare³⁵.

Jovanka e le altre segna, infatti, un passaggio fondamentale nelle relazioni tra l'industria cinematografica italiana e quella americana, perché il film si configura ufficialmente come una compartecipazione tra la De Laurentiis e la Paramount. I supercolossi citati in precedenza, infatti, nonostante l'importante impegno economico da parte delle major hollywoodiane, non vennero identificati come compartecipazioni tra Italia e Stati Uniti. Se, da un lato, questo era previsto dagli accordi ANICA-MPEA, per i quali i fondi bloccati in Italia potevano essere utilizzati per l'acquisto dei diritti di distribuzione dei film tramite i minimi garantiti, dall'altro venne consentito e agevolato dagli uffici della Direzione Generale Cinema. Emblematico il caso de *La Tempesta*, dove la revisione preventiva segnalò che la compartecipazione della Bosna Film: «deve intendersi estesa anche alla detta società [Paramount] [...] Ciò legittimerà ancora di più il riconoscimento della nazionalità italiana del film, riconoscimento che non potrebbe essere altrimenti accordato per la massiccia partecipazione di interpreti americani»³⁶.

Ciò nonostante, l'Ufficio Rapporti Commerciali con l'Esteri, considerata «la notevolissima importanza dell'iniziativa e l'interesse nazionale che essa ricopre nel campo artistico, industriale, commerciale e del lavoro»³⁷, concesse la nazionalità anche senza l'accordo di compartecipazione, in virtù della coproduzione italo-francese.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. *Ibid.*

³⁶ ACS, CF2798.

³⁷ *Ibid.*

La stessa interpretazione venne offerta per *La Diga sul Pacifico* tramite comunicazione diretta al Sottosegretario di Stato. In questo caso, venne segnalato come De Laurentiis avesse in corso trattative per una compartecipazione con la Columbia, ma che queste si fossero bloccate per le difficoltà d'interpretazione della legge n. 897 del 1956³⁸. Nonostante la mancanza dell'accordo di compartecipazione, un giudizio positivo sulla concessione della nazionalità sarebbe stato auspicabile per «ovvie considerazioni di ordine industriale»³⁹.

Dopo il successo di *Jovanka e le altre*, De Laurentiis realizzò in regime di compartecipazione anche il successivo *Barabba*. Inizialmente concepito come una coproduzione italo-francese con la Gray Film di Parigi, De Laurentiis abbandonò l'idea⁴⁰ firmando un contratto di compartecipazione tecnico-artistica-finanziaria con la Columbia. È interessante notare come, prima di accordarsi con la Columbia, De Laurentiis abbia provato a finanziare autonomamente il progetto, facendo richiesta alla SACC per un prestito da oltre un miliardo di lire. L'idea, infatti, fu quella di rimandare ogni decisione con le compagnie americane perché «vogliamo dare la dimostrazione che noi possiamo produrre il film senza il loro aiuto finanziario»⁴¹, segno evidente della solidità produttiva ed economica raggiunta dalla De Laurentiis che – infatti – lavorerà sempre di più con gli Stati Uniti fino ad abbandonare l'industria nazionale.

Diametralmente opposta fu, invece, la vicenda della Titanus che, tra la creazione della compagnia Titanus-MGM e la realizzazione di *Sodoma e Gomorra* chiuderà il ramo produttivo dell'azienda nel 1964 per troppi debiti accumulati⁴². L'accordo Titanus-MGM del 1961 vide, infatti, Lombardo impegnarsi per oltre un miliardo di lire nel 51% dell'azienda⁴³, mentre per *Sodoma e Gomorra* la BCI calcolò

³⁸ Cfr. ACS, CF2360.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Nella comunicazione inviata agli uffici furono indicate motivazioni di carattere produttivo per la rinuncia alla coproduzione. Cfr. Cineteca Lucana, ASA, CF3006.

⁴¹ ACS, CF3006.

⁴² Cfr. F. DI CHIARA, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

⁴³ La società nacque per realizzare cinque film da distribuire su tutti i mercati internazionali nell'anno successivo.

in oltre cinque miliardi di lire il costo complessivo del film⁴⁴. Questi investimenti, sommati all'esposizione della società nei confronti delle banche⁴⁵, portarono l'indice di indebitamento⁴⁶ della Titanus dal 30% al 94% «per effetto dei pesanti impegni assunti principalmente per la lavorazione del film “Sodoma e Gomorra” e degli esborsi cui Lombardo ha ritenuto opportuno, per ragioni di prestigio, di assoggettarsi per finanziare la Titanus-Mgm»⁴⁷. Prevedibile, dunque, che in conclusione della riunione il Comitato Direttivo della BCI sottolineasse come fosse necessario «il giudizio di qualche amico competente sulle prospettive di successo del film, alle quali resta evidentemente legato il superamento della fase di tensione finanziaria attualmente attraversata dall'azienda»⁴⁸, costretta – come detto – a ritirarsi dall'attività produttiva pochi anni dopo.

Conclusione

Come mostrato, i supercolossi sono il risultato di una serie di dinamiche produttive, economiche e politiche attivate in Italia a seguito del biennio di crisi 1954-1956. Oltre a segnare un passaggio decisivo nello sviluppo dell'industria cinematografica nazionale, questa produzione dimostra l'estrema porosità del sistema nazionale, dove differenti interessi concorrono a formare un nuovo standard produttivo con conseguenze di varia natura. In particolare, si possono individuare tre fasi di questa produzione.

Nel biennio di crisi l'industria nazionale assiste – contemporaneamente – alla redistribuzione dei fondi bloccati nei conti cinematografia delle major americane, all'avvio di operazioni di finanziamento con istituti di credito direttamente coinvolti nell'industria e all'uscita in sala dei primi supercolossi realizzati in Italia. *Ulisse e Guerra e Pace* inaugurano, infatti, questo nuovo modello produttivo che, da un lato, apre alle prime dinamiche finanziarie inaugurate dai nuovi accordi ANICA-

⁴⁴ Il consuntivo conservato presso l'ACS segnala un costo di oltre 3 miliardi. Cfr. ACS, CF3361.

⁴⁵ Al giugno 1961 la Titanus aveva oltre 5 miliardi di debiti, di cui 2 miliardi presso la SACC (quasi tutti per *Sodoma e Gomorra*), oltre un miliardo con la banca Caboto sempre per *Sodoma e Gomorra* e quasi due miliardi con differenti istituti di credito. Cfr. ASI, BCI, Comitato di Direzione, 06 giugno 1962.

⁴⁶ L'indice di indebitamento è il rapporto tra i debiti contratti da un'azienda e il suo patrimonio.

⁴⁷ ASI, BCI, Comitato di Direzione, 06 giugno 1962.

⁴⁸ *Ibid.*

MPEA, dall'altro viene sostenuto a livello politico sia dalle associazioni di categoria che dai rispettivi referenti politici, dall'altro ancora anticipa collaborazioni con ulteriori cinematografie, come nel caso dei rapporti tra Italia e Jugoslavia.

Successivamente, infatti, il modello si struttura sia sugli accordi di coproduzione attivi che sulle modalità di finanziamento tramite minimo garantito concesse dalla legislazione vigente. In questa fase, si ampliano i rapporti tra major americane, istituti di credito e produzioni nazionali. Le convenzioni tra ANICA e BCI, BSS e Credito di Venezia e Rio de La Plata, permettono infatti alle case di produzione nazionali di ottenere anticipi sui finanziamenti concessi da major quali Paramount o Columbia, strutturando una serie di pratiche-modello, come nel caso della De Laurentiis.

Infine, la crescita dell'industria e il successo economico dei supercolossi portano ad accordi di compartecipazione diretta con le major, segno della posizione strategica dell'industria italiana nello scacchiere internazionale. Le conseguenze di queste politiche avranno, però, effetti differenti per le due maggiori produzioni coinvolte – De Laurentiis e Titanus – quest'ultima costretta a chiudere la produzione dopo l'indebitamento causato sia dall'accordo con la MGM che dal disastro economico di *Sodoma e Gomorra*.

Questa produzione permise, dunque, una forte espansione del comparto cinematografico nazionale, sia dal punto di vista tecnico che di internazionalizzazione, ponendo le basi per il successo dei «colossi a basso costo» così come del «superspettacolo d'autore» – per riprendere sempre Vittorio Spinazzola⁴⁹ – frutto di quelle dinamiche economiche, industriali e produttive strutturate nel biennio 1954-1956. Se i supercolossi realizzati in Italia sono stati una risposta inficiata da pesanti limiti e gravi contraddizioni⁵⁰, questo non va dunque attribuito alla troppa importanza rivestita da valutazioni meramente quantitative, o dall'appiattimento culturale dei film realizzati⁵¹, quanto dalle difficoltà dell'industria a strutturare e mantenere un modello produttivo, una pratica cinematografica, anche al venir meno delle condizioni che ne hanno garantito il successo.

⁴⁹ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 237-258.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 174.

⁵¹ Cfr. *Ibid.*

**«Una verità inafferrabile e d'altronde scontata»
Alberto Sordi come inconscio politico della storia repubblicana:
genealogia e modelli**

Gianni Crippa*

ABSTRACT

In *Cinema e pubblico*, Vittorio Spinazzola dedica un capitolo alla figura di Alberto Sordi, e ne mette in rilievo la natura divistica a dispetto di uno stile recitativo anti-naturalistico. Una particolare teoria della recitazione, che metta al centro il ruolo del corpo dell'attore, permette di comprendere come, proprio in virtù di una simile contraddizione apparente, Sordi sia riuscito al tempo stesso a elaborare film dopo film un macro-personaggio in cui gran parte degli italiani si è identificata e a proporre la ridondanza della sua presenza fisica nella forma del 'ritorno del rimosso', ovvero dell'«inconscio politico» dell'Italia repubblicana.

Parole-chiave. Alberto Sordi; Recitazione; Commedia all'italiana; Vittorio Spinazzola; Inconscio politico

In *Cinema e pubblico*, Vittorio Spinazzola dedicates a chapter to Alberto Sordi, highlighting his star-like nature despite his anti-naturalistic acting style. A particular theory of acting, which places the actor's body at the center, allows us to understand how, precisely by virtue of this apparent contradiction, Sordi managed, film after film, to simultaneously develop a macro-character with whom a large portion of Italians identified, and to propose the redundancy of his physical presence as a 'return to the repressed', that is, the 'political unconscious' of the Italian Republic.

Keywords. Alberto Sordi; Acting; Commedia all'italiana; Vittorio Spinazzola; Political subconscious

* Gianni Crippa, Ricercatore indipendente, gianni.crippa@outlook.it

Teoria. L'attore: un corpo

Alle interpretazioni di Alberto Sordi, Vittorio Spinazzola dedica un intero capitolo di *Cinema e pubblico*, arrivando a concludere che l'attore propone: «Una recitazione a freddo [...], tutta di testa: tendente a un effetto di estraniamento che è agli antipodi del processo di immedesimazione tra attore e personaggio da cui nasce il divo»¹. Nella sua complessità e precisione, tale affermazione sembra avere il potere di mostrare «ciò che rende la teoria [...] desiderabile»². Ossia, se è vero che la riflessione di Spinazzola può essere considerata teoricamente poco strutturata nei suoi presupposti, l'intelligenza delle sue conclusioni invita a collocarla in un orizzonte teorico più articolato per offrir loro un fondamento più sicuro, ma soprattutto per correggere alcune incomprensioni rispetto alla ricaduta del lavoro recitativo di Sordi che emergono in altre parti del capitolo e pervenire a conclusioni più ampie³.

In proposito, a partire da ciò che Richard Maltby definisce la singolare «co-presenza di due identità nello stesso corpo»⁴, si può affermare che le pratiche recitative si collocano tra due polarità – naturalistica e anti-naturalistica – che determinano principalmente una maggiore o minore visibilità dell'attore dietro (o dentro) il personaggio e, quindi, nella necessità per chi analizza la performance di saper attribuire la responsabilità delle dinamiche gestuali al primo o al secondo⁵.

Un passo in avanti rispetto a queste posizioni può essere rintracciato nella riflessione di Ernest Mathijs, che parla della «interpretazione referenziale», in cui: «il referente [...] può [...] essere considerato come la mobilitazione da parte di

¹ V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Go-ware, Firenze 2019, pos. 4869.

² A. TAYLOR, *Introduction: Acting, Casually and Theoretically Speaking*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Id., Routledge, New York 2012, pp. 2-3 (trad. mia).

³ Cfr. M. GRANDE, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 127-131.

⁴ R. MALTBY, *Hollywood Cinema*, Blakwell Publishing Ltd, Malden 1995, p. 383 (trad. mia).

⁵ Cfr. J. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990, p. 51; C. VINCENTI, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2007, p. 142; B. KING, *Articulating Stardom*, in «Screen», n. 5, 1985, p. 30; M. GRANDE, *L'ombra e il fantasma*, in *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, a cura di F. Borin, R. Ellero, Bulzoni, Roma 2001, pp. 215-227.

un attore della propria persona professionale, o persino come un atto diventato culturalmente canonico o cliché⁶. Qui, la riflessione attorno allo specifico delle tecniche interpretative incontra quella più sociologicamente connotata dedicata alle 'star' – il «divo» nelle parole di Spinazzola. Da intendersi come costruito socio-semiotico complesso⁷, la star non può che richiamarsi alla visibilità dell'attore da concepire in termini di immediata riconoscibilità⁸. Tuttavia, secondo Mathijs la riconoscibilità dell'attore, e quindi la sua condizione di star, può dipendere anche da un raccordo di elementi eminentemente testuali e intertestuali. Ed è proprio in quest'ottica che risulta sanata la contraddizione colta da Spinazzola in Sordi, il quale può permettersi di investire in una recitazione anti-naturalistica ma al tempo stesso su tale insistenza semica può fondare una grande riconoscibilità.

È dunque possibile affermare che a qualificare in maniera complessa la carriera sordiana è l'intreccio tra asse sincronico e diacronico delle sue interpretazioni, con la costruzione isolata dei singoli personaggi che intende ricercare l'invisibilità dell'attore e, al contrario, la serie di interpretazioni omogenee che si succedono in maniera frequente, rinforzano la riconoscibilità di Sordi e invitano a tenere insieme i personaggi a cui egli ha dato vita. È ciò che Francesca Cantore segnala spiegando che in Sordi: «Una gestualità ricorrente [...] vale a costruire una sorta di super-personaggio che nel corso degli anni, dei film, delle performance cresce e si evolve con il suo interprete»⁹.

Si può in proposito affermare che Sordi: «torna sempre allo stesso posto»¹⁰ nella stessa maniera del Reale lacaniano. E quindi, se si può pensare ai singoli personaggi come alla catena dei significanti attraverso cui si struttura il desiderio, Sordi assume dunque i tratti della pulsione rimossa e dell'«oggetto piccolo a», da intendersi come 'oggetto causa del desiderio'. Ogni interpretazione sordiana, cioè,

⁶ E. MATHIJS, *From Being to Acting: Performance in Cult Cinema*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 141 (trad. mia).

⁷ Cfr. R. DYER, *Star*, Kaplan, Torino 2009.

⁸ Cfr. P. McDONALD, *Story and Show. The Basic Contradiction of Film Star Acting*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 172.

⁹ F. CANTORE, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma 2023, p. 144.

¹⁰ J. LACAN, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 1973, p. 49.

sembra configurarsi come la volontà da parte del personaggio di prendere le distanze dall'attore e dalla sua presenza fisica, il cui rifiuto si configura perciò come il vero motore della recitazione.

È in proposito ulteriormente chiarificatore ciò che Lacan scrive nelle stesse pagine in merito al meccanismo della ripetizione: «Ripetizione non è riproduzione [...]. La ripetizione appare, inizialmente [come] *la resistenza del soggetto* [...] che diviene [...] ripetizione in atto»¹¹. Perciò, se la ripetizione del corpo della star si configura per lo spettatore come una 'riproduzione', come l'incontro con una presenza che determina il personaggio prima ancora che questo agisca e ne rende ogni movimento una sorta di emanazione o attributo secondario di essa¹², il ritorno del volto di Sordi, al contrario, determina nello spettatore un'attesa per i gesti dei personaggi che dall'attore prendono costantemente – ripetutamente – le distanze.¹³

La dinamica ha tratti spinoziani, per come ce li presenta Gilles Deleuze:

Il corpo è composto da un'infinità di parti estese, che si combinano costituendo i rapporti corrispondenti ad un'essenza. Ma tale composizione non si confonde con essa [...]. Diversamente, l'essenza singolare è un gradiente di potenza, cioè è una soglia di intensità. Spinoza chiama "essenza singolare" una quantità intensiva. Ciascuno di noi è definito da rapporti di composizione tra parti estese, ma anche da combinazioni intensive, l'essenza singolare¹⁴.

In quest'ottica, la presenza del divo rinnova un'intensità individuale, mentre il ritorno di Sordi si configura come una costante ricombinazione delle parti estese e l'identità dell'attore va riconosciuta a partire da quello che Deleuze chiama il «rapporto differenziale» che determina la conservazione di un'individualità anche a fronte delle modificazioni delle parti del corpo, e che trova un decisivo elemento

¹¹ *Ivi*, pp. 50-51.

¹² Cfr. McDONALD, *Story and Show: The Basic Contradiction of Film Star Acting*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 180; S.M. CARNICKE, *The Screen Actor's "First Self" and "Second Self". John Wayne and Coquelin's Acting Theory*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 198.

¹³ Cfr. MALTBY, *Hollywood Cinema*, cit., 2003, p. 395.

¹⁴ G. DELEUZE, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona 2013, p. 65.

di raccordo nel rilancio di gesti o guizzi vocali e recitativi consueti¹⁵.

Ciò che si impone sul lungo termine (e che le pagine di Spinazzola non individuano, fermandosi ai film del 1964), è proprio come questa operazione assuma sempre più i tratti di un vero e proprio rifiuto che – ovviamente nell'elaborazione fittizia delle scelte attoriali – procede dal personaggio verso l'attore. Nelle prossime pagine valuteremo: 1) come una simile dinamica emerga già nelle prime interpretazioni di rilievo, 2) quali modelli recitativi caratteristici si impongono in termini diacronici e 3) che significato più ampio si possa assegnare a una simile strategia recitativa.

Sincronia. Due film

Cominciamo soffermandoci su un passo rilevante di *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli¹⁶, ovvero quando il Tenente Gallina reagisce al verso che gli rivolge un militare. Sordi, inizialmente, ride apertamente alle parole del tenente, con la volontà evidente di schierarsi dalla sua parte. La risata, tuttavia, si spegne del tutto in un'inquadratura successiva, precisamente alla frase dell'ufficiale: «Del resto, la voglia di ridere vi passerà fin troppo presto». In questo momento, Sordi spalanca per un istante gli occhi per l'emozione che Paul Ekman definisce una «miscela di paura-sorpresa»¹⁷. La sincerità di questo atteggiamento si contrappone e smaschera l'ipocrisia della risata precedente, la cui natura eminentemente sociale, peraltro, si rivela anche attraverso: «La mancata partecipazione delle sopracciglia»¹⁸.

La reazione sincera, però, si fa percepire immediatamente come un «lapsus gestuale»¹⁹, e la configurazione formale della ripresa è fondamentale in propo-

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 158.

¹⁶ Per tale scelta, cfr. P. McDONALD, *Why Study Film Acting? Some Opening Reflections*, in *More than a Method*, a cura di C. Baron et al., Wayne State University Press, Detroit 2004, p. 32.

¹⁷ P. EKMAN, W.V. FRIESER, *Giù la maschera: Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Giunti, Firenze 2017, p. 177. Cfr. M. SMITH, *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un'estetica naturalizzata del film*, Dino Audino, Roma 2022.

¹⁸ P. EKMAN, *I volti della menzogna. Gli indizi dell'inganno nei rapporti interpersonali, negli affari, nella politica, nei tribunali*, Giunti, Firenze 2009, p. 137. Per un'interpretazione di natura neurologica pertinente, cfr. W. BROWN, *Is Acting a Form of Simulation or Being? Acting and Mirror Neurons*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 112.

¹⁹ EKMAN, *I volti della menzogna*, cit., p. 88.

sito²⁰, visto che Sordi è inquadrato di profilo. Per di più, proprio nel momento in cui sbarra gli occhi, Jacovacci-Sordi lascia cadere le braccia in basso e per risollevarle deve aiutarsi con le mani. Insomma, ciò a cui siamo di fronte è, non solo l'ipocrisia del personaggio, ma principalmente la necessità per quest'ultimo di gestire il proprio corpo a partire da esigenze socialmente connotate e alienanti²¹. Ciò che quindi si delinea è una sorta di inconsistenza corporea che si fa dunque interpretare come un tentativo di esautorare la presenza dell'attore, cui peraltro le mollezze della fisionomia sordiana offrono un'agevolazione.

Se la reazione di Jacovacci si inserisce in quella che Spinazzola, commentando *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini, definisce «una serie di choc puramente emotivi»²², è importante sottolineare come la conseguenza che ne deriva non coinvolge movimenti interiori complessi che conducono a un'evoluzione del personaggio²³. Spinazzola, attento a rintracciare principalmente nella forma della narrazione la capacità di far incontrare: «la ricognizione di una realtà di ingiustizia e miseria [...] con un appello a tutti gli uomini di buona volontà in quanto consapevoli del legame che sempre unisce le vicissitudini del singolo alla sorte comune»²⁴, e quindi critico rispetto al ritorno nella *Grande guerra* dell'«antico mito paternalistico della spontaneità popolare»²⁵, sembra non individuare che le strategie recitative di Sordi si delineano come un'ulteriore dimensione formale in cui le contraddizioni di tono e di trama si compongono in maniera più complessa e significativa, facendo emergere un dato sociologicamente e ideologicamente rilevante: che l'incertezza del personaggio è priva di ogni radicamento psicologico ed è puramente determinata dalla situazione caotica e indecifrabile in cui si trova ad agire.

²⁰ Cfr. MALTBY, *Hollywood Cinema*, cit., p. 409.

²¹ Andrea Bini scrive: «L'alienazione è la chiave che spiega gli sgradevoli personaggi maschili creati da Alberto Sordi». A. BINI, *Male anxiety and psychopathology in film*, Palgrave MacMillan, New York 2015, p. 76. Anche Alberto Zambenedetti sottolinea tale condizione individuando nei personaggi sordiani un «sé fratturato». Cfr. A. ZAMBENEDETTI, *Acting Across Borders: Mobility and Identity in Italian Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, p. 178.

²² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4921.

²³ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., p. 6.

²⁴ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 1146.

²⁵ *Ivi*, pos. 4921.

Una simile situazione ritorna anche in *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi, nonostante l'apparente sussulto psicologico conclusivo del protagonista interpretato da Sordi, Silvio Magnozzi. Soffermiamoci in particolare sul momento in cui Magnozzi-Sordi decide di non accettare l'offerta molto generosa di un imprenditore, allorché la moglie (Lea Massari) si alza di notte e lo trova in cucina addormentato su una sedia. Appena lo chiama, Magnozzi si sveglia e sbarra gli occhi e guarda quasi in macchina, rivolgendosi praticamente al pubblico extra-diegetico, in una di quelle dinamiche di recitazione «presentazionale» che diventeranno caratteristiche dell'interpretazione sordiana²⁶. La catatonia che deriva dagli occhi sbarrati viene però corretta rapidamente con una postura ambigua delle sopracciglia, che non sono sollevate e perciò non rinforzano l'eventuale espressione di sorpresa estrema o di choc²⁷. È dunque evidente che il personaggio tiene sotto stretto controllo le reazioni fisionomiche, che di lì a poco vengono persino piegate a un'espressione rabbiosa²⁸, e si può pensare che, più in generale, per prendere la scelta, sempre il personaggio abbia addomesticato il corpo (dell'attore) fino a sedarlo, e il sonno e lo sguardo fisso al risveglio sono lì a dimostrarlo.

Dunque, Magnozzi, che certamente a livello strettamente drammaturgico agisce in relazione alle sue idee, mostrando ciò che Spinazzola definisce «una coscienza civica addirittura intemerata»²⁹, in termini recitativi e più ampiamente cinematografici appare più ambiguo, configurandosi come un personaggio le cui «azioni tradiscono un desiderio narcisistico di riconoscimento pubblico»³⁰ e meno tormentato da un profondo dilemma.

«La sovrapposizione dall'esterno del motivo umanitario»³¹ che Spinazzola opportunamente contesta alla costruzione del personaggio interpretato da Sordi,

²⁶ Cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 40.

²⁷ Cfr. EKMAN, FRIESER, *Giù la maschera*, cit., p. 128.

²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 119. Rodolfo Sonego significativamente ricorda come Sordi spingesse perché Magnozzi accettasse i soldi dell'imprenditore, cfr. T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015, p. 129.

²⁹ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4921.

³⁰ BINI, *Male anxiety*, cit., p. 129.

³¹ *Ivi*, pos. 4921.

viene dunque indebolita dalla capacità di quest'ultimo di risolvere le scelte solo in superficie, solo a livello del personaggio, escludendo un'eventuale partecipazione dell'attore – e quindi del suo corpo – e ogni riflessione più profonda o privatamente connotata. Insomma, l'ipocrisia non ha minor rilievo soltanto perché si fa carico di valori positivi e questi ultimi non impediscono di fare emergere del personaggio una natura, se non proprio superficiale, quantomeno inesorabilmente alienata.

Se nel finale di *Una vita difficile*, nel rapporto tra lo schiaffo tirato al suo datore di lavoro e gli sguardi rivolti alla moglie, è ancora possibile leggere l'«incoerenza espressiva come un segno di complessità psicologica»³², e individuare perciò il difetto di «autoironia» segnalato da Spinazzola rispetto al film, nel corso della carriera, col prevalere di una gestualità ricorrente, anche momenti simili si faranno intendere sempre più in termini referenziali piuttosto che secondo una prospettiva naturalistica. Ed è proprio in questa maniera che il macro-personaggio finisce per definirsi a partire dalla rimozione della presenza dell'attore, e specificatamente attraverso il rifiuto del suo intervento corporeo.

Ovvero: mentre è sempre più evidente che Sordi c'è dietro i personaggi, è sempre più evidente che questi ultimi ne rifiutano un intervento dall'interno. Procedendo nella sua carriera, quindi, a 'tornare allo stesso posto' sarà semplicemente lui, col suo volto e i suoi gesti che si configureranno esclusivamente come segni – referenziali – della sua presenza, e ogni personaggio costruirà la propria estrema libertà proprio a dispetto di tale ridondanza, da intendersi dunque nella prospettiva del sintomo e del ritorno del rimosso più che della sostanza spinoziana.

Diacronia. Tre modelli

Se la funzione genealogica dei due film analizzati riesce a trovare il suo compimento nei film successivi è soprattutto perché si struttura su tre modelli ben definiti: 1) il ricorso marcato al ruolo delle divise, 2) l'insistenza su una «recita-recitata» o una «recita interna alla recita»³³ secondo la strategia di una regia intradiegetica e, infine, 3) la messa in scena allegorica del corpo ingombrante e fuori controllo.

³² NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 80.

³³ Cfr. M. POMERANCE, *Performed Performance and The Man Who Knew Too Much*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di TAYLOR, cit., pp. 62-75.

1) Se già in *La grande guerra* la divisa assolve un ruolo determinante in termini di strutturazione del corpo e quindi della figura del personaggio³⁴, tutto ciò trova l'esito più iconograficamente efficace in *Il vigile* (1960) di Luigi Zampa. Già all'inizio del film, si può notare come Otello investa sull'abbigliamento per conseguire un'identità sociale, se non fosse che la passeggiata per strada con la giacca da camera damascata gli conferisce un carattere ridicolo rispetto al contesto in cui si muove. Si può pensare di riconoscere nei suoi atteggiamenti, ancora di più che in quelli di Nando Moriconi di *Un americano a Roma* (1954) di Steno, quelli di «una sorta di vitellone proletario»³⁵, perché ne ha tutta la supponenza. A derivarne è un corto-circuito evidente col contesto in cui egli agisce, e la divisa si configura proprio come lo strumento per comporre tale condizione.

Appena la indossa, Sordi viene inquadrato in una carrellata ravvicinata verso l'alto, che lo coglie in una postura marziale (una: «posa mussoliniana»³⁶). Le sue stesse parole sottolineano questa vera e propria metamorfosi. La situazione, dunque, è quella solita di un personaggio che lavora contro il corpo dell'attore a cui preferisce una soluzione strutturante che proviene dall'esterno ed è socialmente connotata. In verità, appena inizia a camminare l'ingombro del 'nuovo corpo' si fa sentire e le movenze si rivelano rigide e incerte. L'esoscheletro non svolge immediatamente la sua funzione in mancanza di una consistenza interna, ovvero non può sostituire in maniera totale un corpo assente.

Risulta nondimeno interessante soffermarsi anche su un momento del film in cui Otello non indossa la divisa, ovvero nell'occasione in cui il padre gli confessa di avergli sempre mentito in merito alle proprie gesta eroiche. È proprio il caso di dire che, in questo caso, Sordi nell'alternativa «fare una faccia, essere una faccia»³⁷ preferisce la prima soluzione. Ciò comporta che Otello diventi padrone

³⁴ Anche a partire dall'abbigliamento, è possibile leggere le interpretazioni di Sordi e Gassman secondo i principi presenti in V. AMIEL, *Marlon Brando, et la cape de Balzac*, in *Jeu d'acteur: Corps et gestes au cinema*, C. Damour, PUS, Strasbourg 2016, p. 31.

³⁵ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4780. Cfr. anche BINI, *Male anxiety*, cit., p.121.

³⁶ *Ivi*, p. 123.

³⁷ M. SESTI, *La maschera e il nulla. Note occasionali per una metafisica dell'attore*, in *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, p. 243. Per l'espressione «fare le facce», cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 63.

delle espressioni contro la volontà dell'attore di prestargli una mimica naturalistica, o comunque psicologicamente connotata, investendo inoltre su quella recitazione presentazionale che lo mette in relazione diretta col pubblico del film e che l'impostazione dell'inquadratura asseconda chiaramente.

E probabilmente al pubblico piace proprio questo personaggio che lo interpella direttamente³⁸ e mostra un margine di mobilità di comportamento importante, e il successo del film – Spinazzola parla di trionfo³⁹ – convince Sordi di aver intrapreso la strada giusta per l'elaborazione del proprio personale 'divismo'.

2) Anche il camice bianco del dottor Tersilli può essere considerato alla stregua di una divisa. Tuttavia, in *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, di maggior interesse risulta un secondo modello recitativo-drammaturgico, quello legato alla 'recita-recitata'.

In proposito c'è una scena significativa all'inizio del film. Il medico e la madre (Nadia Primavera) stanno seduti l'uno accanto all'altra sul divano, con quest'ultima che legge un lungo elenco di statistiche per pianificare le mosse successive. Tersilli prima rivolge lo sguardo alla madre, quindi osserva la moglie Teresa (Sara Franchetti). L'esitazione del protagonista non rimanda però a un dilemma psicologico: più semplicemente Tersilli desidera comprendere se la moglie approvi le parole della madre, e si trova perciò sospeso tra due istanze registiche. Gli occhiali che indossa, in proposito, non servono soltanto a proporre un'identificazione con la figura materna, bensì anche a mascherare quei «segnali rapidi» che potrebbero far emergere una posizione più personale⁴⁰.

Se Teresa solleva dall'incertezza Guido e per buona parte del film si sottomette alle istruzioni registiche della suocera, a interferire rispetto al progetto materno interviene un'altra donna matura, ovvero Amelia (Bice Valori), la vedova del dottore che lascia i pazienti al protagonista e ne fa la fortuna (almeno economica). Rispetto a queste due donne, il personaggio appare a tutti gli effetti un fantoccio e Sordi sembra soddisfare a pieno il desiderio di Gordon Craig, secondo cui: «L'attore deve andarsene e al suo posto deve intervenire una figura inanimata

³⁸ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., p. 125.

³⁹ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 6691.

⁴⁰ EKMAN, FREISER, *Giù la maschera*, cit., p. 22.

possiamo chiamarla Supermarionetta [...]. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi»⁴¹. È in questa prospettiva che la figura del Dottor Tersilli assume una caratura allegorica rispetto alle dinamiche recitative sordiane e che altrettanto allegorico si configura il suo svenimento che apre il film ma chiude l'intera vicenda. Anche se, in proposito, un esempio certamente più rilevante si può trovare in *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* (1971) ancora di Zampa.

3) Qui Sordi interpreta il ruolo di Amedeo Battipaglia e la caratura allegorica della sua condizione è messa in rilievo già in termini drammaturgici attraverso lo scambio di identità che dà avvio alla vicenda. Amedeo, infatti, per sposare Carmela (Claudia Cardinale) interpreta Giuseppe (Riccardo Garrone), e in questa maniera si trova preso in mezzo tra un corpo che rifiuta e un'identità che desidererebbe conseguire. È proprio tale confusione identitaria che si trova scolpita sul volto del personaggio.

Per tutto il film, Amedeo tiene (quasi) costantemente le sopracciglia alzate senza tuttavia sollevare le palpebre, e ciò: «può [...] indicare una sorpresa meno interessata o vagamente inebetita, ma [...] possiamo prenderla per un indizio di simulazione»⁴². La sua perplessità costante, quindi, sostiene un atteggiamento ipocrita che tuttavia non c'entra con una menzogna deliberata, bensì va intesa come una forma di adattamento sociale su cui gioca certamente un ruolo determinante la sua condizione di emigrato⁴³. Se da un lato si può pensare che Amedeo porti alle estreme conseguenze l'idea che: «una buona interpretazione è ciò che serve per essere accettati e avere successo in società»⁴⁴, dall'altro lato la recitazione referenziale, ovvero il richiamo di atteggiamenti già sperimentati in altri film, apparso altrove magari psicologicamente autentici, trova in questa occasione una sorta di sclerotizzazione che rende l'atteggiamento del personaggio quanto meno ambiguo.

Da ciò peraltro deriva l'impressione che Amedeo reciti in maniera costante per due pubblici: uno intra- e uno extra-diegetico, della cui presenza sembra quasi

⁴¹ G. CRAIG, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 52-53.

⁴² EKMAN, FREISER, *Giù la maschera*, cit., p. 196.

⁴³ Cfr. CANTORE, *Il trasformista*, cit., pp. 147-151.

⁴⁴ BINI, *Male anxiety*, cit., p. 9.

consapevole⁴⁵. Ma alla luce di tale investimento estremo sullo stile presentazionale non importa nemmeno più comprendere se Amedeo sia consapevolmente ipocrita o meno. A contare, semmai, è che non ci sia spazio per fratture attraverso cui l'attore possa esprimere anche sé stesso in un'interpretazione più immedesimata. Ed è forse proprio perché il rifiuto del corpo – ripetiamolo: da intendersi come rifiuto della presenza immedesimata dell'attore nel personaggio – in questa occasione raggiunge i livelli estremi che il corpo di Amedeo si ribella attraverso delle crisi epilettiche⁴⁶.

Conclusione. L'inconscio politico

Dunque, a lungo tenuto a bada o rimosso nella forma di una recitazione meditata, in una certa fase dei film sordiani il corpo ritorna proprio come il rimosso freudiano. Ma tutto ciò non può che essere interpretato in un'ottica storica e sociale, dal momento che il corpo rimosso nella persona di Alberto Sordi si configura come il corpo del macro-personaggio in cui gran parte del pubblico italiano si è identificato⁴⁷. È in questa prospettiva che il corpo rifiutato di Sordi si configura come il corrispettivo della volontà del pubblico italiano di rifiutare un ancoraggio concreto e vincolante al proprio comportamento, per potersi muovere liberamente anche tra scelte contraddittorie.

Proprio come il Reale, Sordi che torna in maniera insistita di film in film si configura come il vero e proprio «inconscio politico» dell'Italia repubblicana nel senso specifico che all'espressione ha assegnato Fredric Jameson⁴⁸. E quindi, coi film di Sordi: «Ci troviamo di fronte a narrazioni [...] in cui la Storia è comunque presente: scopirla, conoscerla equivale a reperirne l'inconscio politico. In questo

⁴⁵ Cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 30.

⁴⁶ La gestione del corpo inerte trova la sua rappresentazione allegorica più esasperata in *Un borghese piccolo piccolo* (Mario Monicelli, 1977).

⁴⁷ Cfr. S. RIGOLETTO, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, in *Italy on screen: national identity and Italian imaginary*, a cura di L. Bolton, C. Siggers Manson, Peter Lang, Bern 2010, p. 34; S. PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 251.

⁴⁸ Cfr. F. JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.

senso, essa non può essere un referente, ma solo una causa assente»⁴⁹. Ecco, se Sordi e il suo corpo sono la Storia secondo questa prospettiva, i personaggi interpretati dall'attore vanno intesi proprio come l'effetto di tale causa assente, e se appaiono come «un costruito in cui entrano in gioco vari impulsi contraddittori»⁵⁰ è perché derivano la loro configurazione prendendo le distanze dalla presenza dell'attore che ogni volta incombe: nota-ma-oscura, familiare-ma-non-troppo – è proprio il caso di dire: *Unheimlich*.

Se alla luce della riflessione di Andrea Bini è possibile pensare al *boom* economico italiano come a un Mito («usando la definizione di Lévi-Strauss di mito come “soluzione ideale di contraddizioni reali”») che si innesta su un «vuoto simbolico» emerso nel secondo dopoguerra, allora Sordi è la declinazione più concreta ed evidente di tale Mito⁵¹. E le interpretazioni di Sordi si rivelano le più adeguate a incarnare una simile condizione epocale nella misura in cui i suoi personaggi – e in ultima istanza il macro-personaggio che deriva dal loro accostamento –, rifiutando il corpo dell'attore, si scavano all'interno proprio il vuoto richiamato da Bini. Dunque, se negli anni in cui comincia a imporsi la commedia all'italiana Sordi può «dare al suo personaggio una dimensione esplicitamente positiva»⁵² e, in questa maniera, può pervenire all'apice della sua celebrità e avviare la sua condizione divistica, è perché ha trovato in un lavoro recitativo capillare – di tipo microfisico – la possibilità di correggere in maniera quasi inavvertibile alcuni tratti narrativi all'apparenza meno criticamente consapevoli rispetto alla realtà sociale italiana.

Tuttavia, «la lacuna nell'ordine simbolico italiano e la verità fittizia che lo sostiene»⁵³ non vanno rimandati esclusivamente alla «scomparsa dei vecchi va-

⁴⁹ M. GATTO, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 132.

⁵⁰ S. GUNDLE, *The question of Italian National Character and the Limits of Commedia all'italiana*, in *A Companion to Italian Cinema*, in a cura di F. Burke, Wiley Blackwall, Malden 2017, p. 203 (trad. mia). Le dichiarazioni pubbliche di Sordi non hanno aiutato a fare chiarezza rispetto a tali contraddizioni. Cfr. B. PALOMBELLI, *Sordi: i miei personaggi, forse scomodi ma veri*, in «la Repubblica», 8 luglio 1994; G. FOFI, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano 2004, p. 181.

⁵¹ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., pp. 8, 108.

⁵² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4882.

⁵³ *Ivi*, p. 124

lori»⁵⁴, ma rivelano piuttosto una caratura storico-politica ancora più destabilizzante.

Commentando *Una questione privata* (1963) di Fenoglio, Spinazzola – in questo caso il lucido e raffinato critico letterario – scrive che ciò che si impone nella vicenda è: «una risposta di verità, destinata a rimanere inafferrabile e d'altronde scontata»⁵⁵, che ovviamente, secondo una simbologia nemmeno troppo oscura, da privata diventa inevitabilmente pubblica. Ecco, nel corpo di Sordi e nel suo rifiuto trova espressione, in una maniera ancora più indiretta e per questo ancora più godibile, proprio la consapevolezza che una verità storica condivisa in merito alle vicende che hanno condotto alla nascita della Repubblica esiste ma è inaccessibile, e risulta tanto più determinante quanto più viene rimossa. È in quest'ottica che si può riconoscere – e probabilmente il pubblico istintivamente riconosce – in questi personaggi la figura dell'italiano «liberato dalla storia»⁵⁶.

Così, quando Michele-Moretti in *Ecce bombo* (1978) grida: «Te lo meriti Alberto Sordi», probabilmente intende affermare che l'italiano medio si merita non tanto i personaggi sordiani che ne svelano i vizi profondi, quanto proprio l'attore che come l'inconscio torna ogni volta per sottrarsi, per nascondere la verità originaria su cui poggia la fragilità italiana, e nel frattempo costringe il pubblico a godere di un piacere che ne rivela però la natura meschina. Perché: «Sordi [...] è il nostro io nascosto, è il nostro codice estremo, è la nostra vera realtà. Sordi espone il nostro orrore e anche ci libera dal nostro orrore»⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., pp. 6, 8.

⁵⁵ V. SPINAZZOLA, *Letteratura e popolo borghese*, Go-ware, Firenze 2018, pos. 4148.

⁵⁶ M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Milano 2006, p. 76.

⁵⁷ FOI, *Alberto Sordi*, cit., p. 163.

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.*

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* riecheggiasse, 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.

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 'etniche', 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.

saggi

Rai: ‘di tutto, di tutti’?

Rappresentazioni inclusive nelle serie Rai tra streaming e *prime time*

Paola Brembilla e Stefano Guerini Rocco*

ABSTRACT

Netflix e altre piattaforme OTT hanno trasformato il panorama mediatico italiano attraverso approcci innovativi alla diversità, equità e inclusione (DEI). In questo contesto, la Rai cerca di adattarsi ai cambiamenti socio-culturali e alla concorrenza delle piattaforme di streaming, integrando i temi della DEI nelle proprie produzioni seriali. La Rai affronta per una doppia sfida: soddisfare il pubblico tradizionale della prima serata e attrarre una fascia demografica più giovane e progressista, attraverso RaiPlay. L'analisi di tre casi di studio – *Le indagini di Lolita Lobosco* (Rai1, 2021-), *5 minuti prima* (RaiPlay, 2022) e *Un professore* (Rai1, 2021-) – evidenzia il netto divario tra la programmazione di prima serata della Rai e le narrazioni più progressiste e inclusive. In questo modo si fa luce su come il duplice approccio della Rai rifletta tensioni più ampie tra tradizione e innovazione.

Parole-chiave. Rai; Fiction; Diversità; Inclusione; Pubblico

Netflix and other OTT platforms have reshaped the Italian media landscape through innovative approaches to diversity, equity, and inclusion (DEI). Meanwhile Rai is navigating the current socio-cultural shifts and the streamers' new competitive pressures by striving to integrate DEI themes into its serial productions. In doing so, Rai faces the dual challenge of catering to its traditional prime-time audience while appealing to the younger, more progressive demographic drawn to RaiPlay. Examining three case studies – *Le indagini di Lolita Lobosco* (Rai1, 2021-), *5 minuti prima* (RaiPlay, 2022) and *Un professore* (Rai1, 2021-) – this paper highlights the stark divide between Rai's prime-time programming and the more progressive, inclusive storytelling. This analysis sheds light on how Rai's dual approach reflects broader tensions between tradition and innovation.

Keywords. Rai; Fiction; Diversity; Inclusion; Audience

* Paola Brembilla, Università di Bologna, p.brembilla@unibo.it; Stefano Guerini Rocco, Università di Bologna, stefano.guerinirocco@unibo.it.

Autrice e autore hanno condiviso il contenuto dell'intero articolo. Paola Brembilla ha scritto l'introduzione e i paragrafi: L'impatto di Netflix Italia; Qualcosa è cambiato?; Stefano Guerini Rocco i paragrafi: Prime time e pubblico generalista: il caso *Le indagini di Lolita Lobosco*; Streaming e pubblico giovanile: il caso *5 minuti prima*; Tra *ship slash* e bicancellazione: il caso *Un professore*. Le conclusioni sono state scritte congiuntamente.

L'articolo è uno dei risultati della ricerca finanziata nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR *WokeIt. Investigating Representation, Inclusivity, and Social Responsibility in Rai's Fictional Audiovisual Productions (2015-2022)*.

Introduzione

Il potenziale della serialità televisiva di costruire, decostruire e ricostruire un ‘senso comune’ della vita quotidiana¹ le conferisce un fondamentale valore sociale, rendendola un veicolo chiave per far percepire, conoscere e, talvolta, interiorizzare certi fenomeni sociali, contribuendo anche a cambiamenti nella società. È in questo contesto che anche la fiction italiana, in particolare quella Rai, si trova oggi ad affrontare sfide inedite legate alla necessità di rispecchiare meglio la complessità della società contemporanea. Temi come immigrazione, integrazione, equità e inclusione, che fino a pochi anni fa erano marginali o assenti nel racconto televisivo nostrano, stanno lentamente emergendo come nuove priorità. Questo processo è accelerato dall’arrivo delle piattaforme di streaming internazionali, che hanno trasformato il panorama mediale, imponendo modelli narrativi e produttivi non solo più aperti alla diversità, ma che sui temi di *diversity, equity & inclusion* (DEI) fondano le loro policy.

In questo quadro, il presente studio si propone di analizzare come la Rai stia reinterpretando il proprio ruolo alla luce delle sfide poste dai cambiamenti sociali e dal consolidamento delle piattaforme di streaming. Il focus principale è sulle strategie di rappresentazione dei temi di DEI nelle produzioni seriali del servizio pubblico, con un confronto tra contenuti destinati al pubblico generalista della programmazione lineare e contenuti sviluppati per il pubblico più giovane della piattaforma digitale RaiPlay. Attraverso l’analisi di tre casi di studio, l’articolo esplora le tensioni e i compromessi tra tradizione e innovazione, nonché il loro impatto sulla costruzione di narrazioni inclusive.

La scelta delle tre serie non è casuale, in quanto ciascuna rappresenta un differente approccio alla rappresentazione di DEI. *Le indagini di Lolita Lobosco* (2021-), rivolta al pubblico tradizionale di Rai1, affronta con cautela tematiche legate alla diversità, rimanendo legata a linguaggi e sensibilità più conservatori. *5 minuti prima* (2022), sviluppata come esclusiva RaiPlay, si presenta come un prodotto sperimentale che mira a conquistare la Generazione Z attraverso storie progressiste e intersezionali. Infine, *Un professore* (Rai1, 2021-) occupa una posizione intermedia, tentando di rivolgersi tanto al pubblico generalista quanto a quello giovane, ma generando dinamiche complesse di ricezione critica. Questa

¹ Cfr. M. BUONANNO, *Leggere la fiction. «Narrami o diva rivisitata»*, Liguori, Napoli 1996, p. 25.

articolazione consente di riflettere non solo sul presente della fiction Rai, ma anche sulle prospettive future del servizio pubblico, in bilico tra esigenze di mercato e responsabilità sociale.

L'impatto di Netflix Italia

«For television studies, but also for society and creative industries, it is worth pondering about the consequences such branding of diversity might have at the local level: will (should) Netflix really become the benchmark of the industry?»². Con questa domanda, A. Asmar, T. Raats e L. Van Haudenhove chiudono un articolo sulle strategie transnazionali di Netflix fondate su DEI. E la questione, in effetti, è rilevante anche per il mercato italiano.

Quando Netflix ha aperto in Italia nel 2015 ha portato con sé non solo il modello distributivo delle piattaforme *over-the-top* (OTT)³, ma anche ciò che M. Jenner chiama un «neoliberal system of customer demand»⁴: un sistema di politiche DEI, apparentemente transnazionali, ma perlopiù tarate su sensibilità statunitensi. Non un fenomeno nuovo, infatti la stessa Jenner parla dell'OTT in termini di «re-invention of television»⁵ poiché negli USA le politiche di Netflix rientrano in una più ampia strategia di distacco e innovazione dal *broadcasting* inteso come sistema 'vecchio', in quella logica di *disruption* tecnologica e rivoluzione culturale che già era al centro della produzione *quality* di molte reti via cavo e che puntava a un segmento di pubblico giovane, progressista, pagante⁶.

È interessante come questa politica abbia effettivamente investito anche i modi di produzione, racconto e rappresentazione locali, che si 'devono' confor-

² A. ASMAR, T. RAATS, L. VAN HAUDENHOVE, *Streaming difference(s): Netflix and the Branding of Diversity*, in «Critical Studies in Television», n. 1, 2023, p. 37.

³ Cfr. P. BREMBILLA, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano 2018; A. LOTZ, *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand*, Polity Press, Cambridge 2022.

⁴ M. JENNER, *Netflix and the Re-Invention of Television*, Palgrave MacMillan, Cham 2018, p. 177.

⁵ Cfr. *Ivi*.

⁶ Cfr. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, a cura di K. Akass, J. McCabe, IB Tauris, Londra 2007; M.Z. NEWMAN, E. LEVINE, *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, Routledge, New York 2012.

mare a tali esigenze per restare competitivi. In Italia, come in altri Paesi⁷, Netflix ha prima di tutto stipulato accordi di distribuzione ma anche di co-produzione con i *player* locali⁸. In questo senso, va sottolineato che:

[w]hile the streamer collaborates extensively with domestic legacy players, it clearly differentiates itself from them. This dual strategy allows Netflix to maintain preferential partnership(s) (most notably with local producers) essential to its integration into local markets while directly putting pressure on local industries by taking advantage of national and/or cultural debates⁹.

Il catalogo delle serie originali di Netflix Italia mostra questa 'localizzazione' di politiche statunitensi, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione di DEI. Possiamo rintracciare gli esempi più emblematici in quella che Luca Barra definisce la «(re)discovery of teen drama with a local sensibility»¹⁰. Il genere del *teen drama*, infatti, si presta naturalmente all'incorporazione di tematiche attuali, care ai giovani e di forte impatto socioculturale. Ad esempio, *Skam Italia* (TIMvision-Netflix, 2018-), adattamento dell'omonima serie norvegese, si è affermata come un manifesto della Generazione Z italiana affrontando temi come, fra gli altri, l'orientamento sessuale, la malattia mentale, l'esperienza delle seconde generazioni¹¹. *Zero* (Netflix, 2021), il cui protagonista è un giovane italiano afrodiscen-

⁷ Cfr. A. AFILIPOAIE, C. IORDACHE, T. RAATS, *The 'Netflix Original' and What It Means for the Production of European TV Content*, in «Critical Studies in Television», n. 3, pp. 304-325.

⁸ Cfr. L. BARRA, P. NOTO, *Casual Films Inside a Bigger Strategy: Investigating the Film Production Agreement Between Mediaset and Netflix*, in *European Cinema in the Streaming Era Policy, Platforms, and Production*, a cura di C. Meir, R. Smits, Palgrave Macmillan, Cham 2024, pp. 239-257; L. BARRA, *Dark Narratives or Sunny Stories? Appropriating Global Teen Drama in Italian Netflix Originals*, in *Streaming Video. Storytelling Across Borders*, a cura di A.D. Lotz, R. Lobato, New York University Press, New York 2023, pp. 248-263.

⁹ ASMAR, RAATS, VAN HAUDENHOVE, *Streaming difference(s): Netflix and the Branding of Diversity*, in «Critical Studies in Television», cit., p. 35.

¹⁰ BARRA, *Dark Narratives or Sunny Stories?*, cit., p. 249.

¹¹ Cfr. S. ANTONIONI, L. BARRA, C. CHECCAGLINI, *SKAM Italia did it again. The multiple lives of a format adaptation from production to audience experience*, in «Critical Studies in Television», n. 4, 2021, pp. 433-454.

dente che ha il simbolico superpotere di diventare invisibile, affronta temi come il razzismo, l'esclusione sociale e il senso di appartenenza, elementi centrali nell'esperienza quotidiana di molti giovani di origine straniera in Italia¹². O ancora *Summertime* (Netflix, 2020-2022), *drama* romantico ambientato sulla riviera romagnola che, pur nel solco del genere, si distingue per la scelta di una protagonista afro-italiana. Su questo va però riportato quanto dichiarato dallo sceneggiatore E. Audenino: «In *Summertime*, the character is crucial: we cast a girl of color, a second-generation Italian, although we didn't address the issue directly. It is aspirational – although you're writing for Italy, there's the rest of the world beyond»¹³. Qui la *diversity* non è quindi davvero tematizzata, ma comunque ritenuta «aspirational», poiché è proprio la protagonista a rappresentare e mettere in primo piano «the world beyond». Ciò che Netflix sembra avere contribuito a popolarizzare, infatti, è anche la localizzazione di un approccio alla rappresentazione delle 'minoranze' che si poggia sul concetto di *meaningful diversity*: al contrario di stereotipizzazione o tokenismo, qui le minoranze sono personaggi complessi, stratificati, con il potere di muovere e portare avanti la narrazione in maniera significativa¹⁴.

Se guardiamo alla produzione originale italiana degli altri *streamers*, notiamo un *pattern* simile per quanto riguarda le politiche di DEI. Disney+ ha in catalogo *Le fate ignoranti* (2022), serie ispirata all'omonimo film del 2001 di Ferzan Özpetek, di cui mantiene l'essenza del racconto tenendo al centro una comunità queer vivace e complessa. La prima serie hit italiana di Prime Video è *Prisma* (2022-2024), dagli stessi creatori di *Skam Italia*, che attraverso un gruppo di adolescenti affronta temi come l'identità di genere, l'orientamento sessuale, la disabilità, il disagio mentale e il senso di appartenenza. Sulla scia di Netflix Italia, anche Disney+ e Prime Video sembrano rispondere alla domanda che ci siamo posti all'inizio e mostrare che la piattaforma può essere vista come un *benchmark* per le altre OTT. Ma lo è anche per i broadcaster nazionali?

¹² Cfr. D. PAUL, *Between Invisibility and Hypervisibility: Race, Genre, and Politics in Summertime and Zero*, in «Italian Culture», n. 1, 2024, pp. 64-82.

¹³ E. AUDENINO, in L. BARRA, *Dark Narratives or Sunny Stories?*, cit., p. 261.

¹⁴ Cfr. M. BELTRÁN, *Meaningful Diversity: Exploring Questions of Equitable Representations on Diverse Ensemble Cast Shows*, in Flow, 27 agosto 2010, <www.flowjournal.org/2010/08/meaningful-diversity/> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

Qualcosa è cambiato?

Nel contratto di servizio Rai 2018-2022, il primo dopo l'arrivo di Netflix in Italia, emergono punti interessanti riguardo al nostro oggetto di studio. Nell'articolo 2, si assicura un'offerta di servizio pubblico improntata su diversi principi, fra cui:

avere cura di raggiungere le diverse componenti della società, prestando attenzione alla sua articolata composizione in termini di genere, generazioni, identità etnica, culturale e religiosa, nonché alle minoranze e alle persone con disabilità, al fine di favorire lo sviluppo di una società inclusiva, equa, solidale e rispettosa delle diversità [...] Diffondere i valori dell'accoglienza e dell'inclusione, del rispetto della legalità e della dignità della persona¹⁵.

Effettivamente, tale mandato è prima di tutto riscontrabile nei contenuti della nuova articolazione digitale del servizio pubblico – e non a caso, nel contratto, si propone anche un rafforzamento di tale apparato.

La Rai ha potenziato la sua offerta di streaming su diversi fronti; da una parte, ha iniziato a concedere in licenza le sue serie più promettenti e di successo a piattaforme come Netflix, Disney+ e Paramount+, aumentando la loro visibilità con risultati positivi anche sul *broadcasting* stesso – si pensi al celebre caso di *Mare Fuori* (Rai 2-RaiPlay, 2020-)¹⁶. Dall'altra, ha consolidato la propria offerta digitale

¹⁵ *Contratto di Servizio Rai 2018-2022*, art. 2, punti 2.1.b, 2.2.6, in Rai.it <https://www.rai.it/dl/doc/1607970429668_Contratto%20di%20servizio%202018-2022.pdf> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025). Nel contratto di servizio 2023-2028, gli articoli sono riformulati e i principi DEI restano ma sembrano 'diluiti' in punti più generici in cui si parla di un'offerta complessiva «accessibile a tutti, non discriminatoria» (art. 2.1), improntata ai principi di «rispetto della dignità della persona umana, delle diversità, della convivenza civile [...] del contrasto a ogni forma di violenza, discriminazione e discorsi d'odio». (art. 2.2). Si parla esplicitamente di «inclusività sociale» solo in relazione allo sport: «diffondere e incoraggiare lo sport e gli stili di vita sani e responsabili, valorizzandone gli aspetti di inclusività sociale» (art. 2.3.f). MINISTERO DELLE IMPRESE E DEL MADE IN ITALY, *Contratto di servizio 2023-2038*, in Rai.it, <https://www.rai.it/dl/doc/1720444267130_Contratto%20di%20servizio%202023-2028.pdf> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

¹⁶ Cfr. C. COLACURCIO, *Fenomeno Mare Fuori, i numeri del boom in streaming*, in *Annuario della TV*, 2 febbraio 2024, <<https://annuariodellatv.it/articoli/fenomeno-mare-fuori-i-numeri-del-boom-in-streaming>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

attraverso la produzione di contenuti *online-first*¹⁷, le cosiddette 'esclusive RaiPlay'. Come recita il sito Rai:

RaiPlay è la piattaforma digitale di destinazione per prodotti originali per assecondare le nuove tendenze personalizzate del consumo e rivolgersi a segmenti di pubblico in uscita dall'area generalista o che non la frequentano, in particolare i giovani. Dunque, un'offerta che spinge su tematiche dedicate con titoli di genere *coming of age*, contaminazioni, formati brevi e linguaggi familiari a chi naviga on line¹⁸.

Le produzioni per RaiPlay, infatti, sono vicine ai gusti e alle sensibilità degli spettatori della Generazione Z, esplorando temi come l'identità, l'appartenenza e l'attivismo sociale, con cast inclusivi e trame che riflettono le esperienze e le preoccupazioni dei giovani di oggi. L'esempio di Netflix, del resto, ha dimostrato come questo pubblico, identificato con la Generazione Z ma anche con i *Millennials*, sia una delle nicchie di mercato più solide e attive degli utenti dei servizi SVOD¹⁹. E che l'offerta di contenuti a esso dedicati abbia costituito un vantaggio competitivo, permettendo una maggiore penetrazione della piattaforma nel contesto mediale nazionale²⁰.

Se però è vero che la Rai deve cercare di recuperare l'attenzione del pubblico più giovane, è altrettanto vero che non può permettersi di ignorare l'importanza della programmazione lineare e di quel pubblico adulto che continua a generare ascolti significativi sui canali televisivi. Guardando all'offerta generalista, è possibile notare come, negli ultimi dieci anni, ci sia stata comunque una (almeno apparente) ridefinizione dell'identità di Rai Fiction, che ha unito alle sue produzioni più tradizionali anche nuove serie con un'inedita attenzione ai temi DEI. II

¹⁷ Si veda il report legato al progetto di ricerca PSM-AP. Cfr. M. SCAGLIONI, A. NUCCI, M. GALLI, *Italian policy brief: La transizione digitale del Servizio pubblico in Italia*, in PSM-AP, 2024, <<https://psm-ap.com/italian-policy-brief-la-transizione-digitale-del-servizio-pubblico-in-italia/>> (ultima consultazione il 4 gennaio 2025).

¹⁸ *La fabbrica delle storie*, in Rai.it, <<https://www.rai.it/portale/La-fabbrica-delle-storie-86dc82f3-3f7a-4f7a-9b06-bf21e4185832.html>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

¹⁹ Cfr. E. BECATTINI, *When We Were Young. Netflix and the Teen Audience*, in «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2018, pp. 207-217.

²⁰ Cfr. L. BARRA, *Dark Narratives or Sunny Stories?*, cit.

monitoraggio sul *Pluralismo di temi, soggetti e narrazione nella programmazione della Rai*, realizzato da CARES-Osservatorio di Pavia nel 2019, ha evidenziato un incremento dell'attenzione su temi come l'orientamento sessuale e la disabilità, mentre restano sotto-rappresentati i personaggi di origine 'etnica' non occidentale²¹, tranne in pochi casi che mettono in primo piano personaggi non bianchi, inserendoli in ruoli fino ad allora preclusi e mostrando modalità di rappresentazione più stratificate che in passato²². Guardando però alle linee editoriali per la produzione di fiction Rai, osserviamo che, per contrasto a quanto richiesto per Rai2 e Rai3, Rai1 rimane uno spazio perlopiù tradizionalista e, quindi, 'sicuro'. Per Rai2, infatti, si parla di «offerta fuori schema che si sposta rispetto agli equilibri generalisti, affrontando tematiche e contenuti non convenzionali» e per Rai3 si menzionano «vicende sociali e problematiche attuali»; per Rai1 si richiedono invece i generi tradizionali di maggiore successo (eventi, poliziesco, *true crime*, biopic, *period drama*, commedia) fra i quali spicca solo un «dramedy al femminile»²³. In che modo, allora, i temi DEI sono rappresentati in questo scenario?

Prime time e pubblico generalista: il caso Le indagini di Lolita Lobosco

La prima serie in esame è *Le indagini di Lolita Lobosco*, tratta dal ciclo di romanzi di Gabriella Genisi e in onda dal 2021 in *prime time* su Rai1. Protagonista della serie è Luisa Ranieri nel ruolo della vicequestora di Bari, presentata come unica donna in un ambiente esclusivamente maschile, ma capace di non rinunciare alla propria femminilità – ad esempio, la regia indugia spesso sul fatto che indossi sempre i tacchi alti. Si tratta di una serie che si inserisce a pieno titolo del florido filone del *crime* europeo e soprattutto del *crime* al femminile²⁴ che, in virtù di un solido riscontro di pubblico, trova eco in molte altre produzioni affini come *Imma*

²¹ Cfr. M. MALCHIODI, *Monitoraggio sul Pluralismo Sociale: la fiction Rai*, in Osservatorio di Pavia, 4 dicembre 2020, <<https://www.osservatorio.it/monitoraggio-sul-pluralismo-sociale-nella-fiction-rai/>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

²² Cfr. S. CASOLI, *Personaggi tra giallo e noir. La diversità etnica nella serialità televisiva crime italiana*, in «Scritture migranti», n. 15, 2021, pp. 41-63.

²³ *La fabbrica delle storie*, cit.

²⁴ Per un approfondimento su questi temi, si faccia riferimento all'ampia produzione accademica legata ai progetti di ricerca DETECt – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives e Atlante del giallo – Storia dei media e cultura popolare in Italia (1954-2020).

Tataranni – Sostituto procuratore (Rai1, 2019-), *Blanca* (Rai1, 2021-), *Mina Settembre* (Rai1, 2021-), *I casi di Teresa Battaglia* (Rai1, 2023-).

Dal punto di vista di questa indagine, *Lolita Lobosco* risponde pienamente alle linee editoriali promosse per le fiction di Rai1 – fiction cioè capaci di proporre «storie popolari, forti sul piano valoriale, che si rivolgano a tutte le fasce del pubblico», citando direttamente le *Linee Guida per la presentazione di progetti audiovisivi* pubblicate sul sito della Rai²⁵. Fiction, quindi, che devono raggiungere un pubblico ampio, generalista, principalmente anziano, con una buona componente femminile e con un livello non particolarmente alto di scolarizzazione²⁶. Si tratta di un pubblico tendenzialmente conservatore e tradizionalista, che non dimostra una particolare attenzione o sensibilità ai temi della *diversity & inclusion* – come invece, vedremo tra poco, è incline a fare il pubblico giovanile²⁷. E, infatti, coerentemente con questa tendenza, in *Lolita Lobosco* i temi della *diversity* non sono centrali, e quando compaiono non vengono mai tematizzati o sono semplicemente legati ai singoli casi di puntata.

È il caso del terzo episodio della prima stagione dal titolo *Gli spaghetti all'assassina*, in cui Lolita Lobosco scopre che il responsabile dell'omicidio di puntata è Geppino, un cameriere omosessuale, non dichiarato, che ha contratto dei debiti per mantenere segretamente il suo amante marchettaro – secondo un immagi-

²⁵ *Linee guida presentazione progetti audiovisivi a Rai*, in Rai.it, <<https://www.rai.it/portale/Linee-guida-presentazione-progetti-audiovisivi-a-Rai-4e14a2d2-542c-4adb-90ff-f55b3007663f.html>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

²⁶ L'*Annuario Statistico Italiano 2024* redatto dall'Istat certifica che nel 2023 il consumo di televisione ha continuato ad affermarsi come un'abitudine consolidata fra la popolazione, dato che l'88,6% degli italiani ha affermato di guardarla (e il 78,2% quotidianamente). Tuttavia, è da sottolineare come questa percentuale salga al 90,7% nella fascia 45-64 anni e addirittura al 94,5% per la fascia dai 65 anni in su, mentre scenda all'83,7% per la fascia 6-24 anni e all'83,4% per la fascia 25-44 anni. Parimenti, il dato di consumo televisivo cresce al 91,8% tra le persone dotate di sola licenza elementare o senza titolo di studio, mentre scende all'85,1% tra i laureati. Infine, si registra una discrepanza, sebbene più lieve, tra le donne (89,1%) e gli uomini (88,1%). Cfr. *Annuario Statistico Italiano 2024*, in Istat.it, <<http://dati.istat.it/Index.aspx?QueryId=22369#>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

²⁷ Il rapporto Ipsos *Italia 2024 – Un Paese divergente* mostra come i Millennials e la Gen Z siano le fasce demografiche che dimostrano maggiore attenzione a temi DEI (con particolare riferimento a questioni di giustizia sociale, uguaglianza di genere, diritti LGBTQ+) rispetto a Boomers e della Gen X. Fonte: https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2024-03/Flair%202024-libro%20COMPLETO%20Digital_Alta.pdf (consultato il 04/01/2025).

nario che, in un certo senso, scomoda quelle rappresentazioni stereotipiche dell'omosessualità che affondano le radici nel cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta²⁸.

A conclusione delle indagini, il fruttivendolo di Lolita la raggiunge a casa e si congratula con lei per la soluzione del caso – «Caso risolto in cinque giorni, neanche il Tenente Colombo», commenta. In merito all'orientamento sessuale dell'assassino, Lolita e il fruttivendolo hanno il seguente scambio:

Un po' mi dispiace per Geppino, sembrava tanto una brava persona... Chi se lo andava a pensare?

Che era un assassino?

No, che era ricchione... Bè, mo' che ho detto?

Non ti rispondo neanche

Ho fatto una battuta, Lolì

Benché la battuta del fruttivendolo sia quantomeno triviale, se non propriamente offensiva, la reazione di Lolita Lobosco si limita a poco più di un rimbroto, un sorriso di rimprovero. Lo stesso effetto comico è presente anche nella scena in cui, nello stesso episodio, il poliziotto Lello Esposito confida alla aprensiva madre di essersi innamorato «di un meccanico». Alla notizia, la donna ha un mancamento – salvo poi scoprire, più avanti nella stagione, che il meccanico in questione è in realtà un'avvenente ragazza.

Analizzando queste scene, è facile intuire come *Lolita Lobosco*, essendo destinata alla prima serata di Rai1, sia realizzata tenendo in mente le esigenze di un pubblico anagraficamente più anziano e conservatore, che non dimostra una par-

²⁸ Sulla rappresentazione dell'omosessualità nel cinema italiano, e nel cinema di genere, cfr. in particolare M. GIORI, «Ma oggi come te movi te piano per...». *L'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in «Cinergie – Il Cinema e le altre Arti», n. 5, 2014, pp. 34-44; ID., *Cartoline da un mondo torbido: maschilità, violenza e omosessualità nel cinema italiano del dopoguerra*, in «Genesis: rivista della Società Italiana delle Storie», n. 2, 2019, pp. 127-143; F. DI CHIARA, *Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano*, in «Bianco e Nero», n. 1, 2012, pp. 48-57; E. DELL'AGNESE, *Tu vuo 'fa l'Americano: la costruzione della mascolinità nella geopolitica popolare italiana, in Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, a cura di Ead., E. Ruspini, Torino, Utet 2007, pp. 3-34.

ticolare attenzione ai temi della *diversity* e alle rappresentazioni inclusive. In questo senso, la rappresentazione dell'omosessualità in *Lolita Lobosco* asseconda e, in un certo senso, sposa le sensibilità del proprio pubblico: il potenziale offensivo della serie viene dunque disinnescato dalla mancata reazione del pubblico di riferimento che, appunto, legge questo tipo di narrazione e rappresentazione come assolutamente ordinaria.

Streaming e pubblico giovanile: il caso *5 minuti prima*

Sul fronte opposto a *Le indagini di Lolita Lobosco* si colloca invece *5 minuti prima*, serie distribuita esclusivamente in streaming su RaiPlay. Come gli altri attori OTT entrati nel mercato nazionale, RaiPlay mira a rivolgersi a un pubblico più giovane e idealmente più progressista, che riconosce nelle modalità di inclusione e di valorizzazione della *diversity* importanti fattori alternativi a logiche commerciali più conservatrici, normative e stereotipiche. In particolare, *5 minuti prima*, al pari di alcune serie di Netflix o Prime Video, sembra aderire pienamente ai principi della cosiddetta *meaningful diversity*²⁹, risultando particolarmente utile per far emergere le sfide che ancora persistono nel raggiungere narrazioni pienamente approfondite e inclusive, specialmente nel confronto tra contenuti *online-first* e contenuti in *prime time*.

La *head writer* della serie, Laura Grimaldi, ha confermato come, effettivamente, il progetto sia nato proprio dalla volontà di RaiPlay di realizzare un prodotto dal linguaggio «fresco e sfidante», capace di differenziarsi dalle narrazioni proposte dai canali generalisti e, soprattutto, di attirare l'attenzione di un pubblico giovanile. Per questo, RaiPlay ha invitato gli autori a «non autocensurarsi», fornendo loro come *reference* in fase di scrittura non soltanto *Skam Italia*, ma anche la serie Netflix *Sex Education* (2019-2023), che negli ultimi anni è diventata emblema delle rappresentazioni inclusive e intersezionali nell'universo delle serie *teen*³⁰.

Non a caso, *5 minuti prima* sembra voler valorizzare modalità di narrazione complesse e di rappresentazione della *diversity* in un'ottica intersezionale, offrendo

²⁹ Cfr. BELTRÁN, *Meaningful Diversity: Exploring Questions of Equitable Representations on Diverse Ensemble Cast Shows*, cit.

³⁰ Intervista a Laura Grimaldi realizzata dall'autore Stefano Guerini Rocco il 04 agosto 2023.

uno sguardo nuovo sulla Generazione Z italiana. Protagonista della serie è infatti una adolescente apparentemente asessuata, che sublima le proprie ansie e le proprie fantasie sessuali nella realizzazione di fumetti di natura pornografica; c'è poi un ragazzo omosessuale che vive il proprio orientamento apertamente, anche con la famiglia e gli amici, senza per questo essere vittima di bullismo – sovvertendo quindi le dinamiche di alcune narrazioni più tradizionali e stereotipiche sull'omosessualità e sul *coming out*; e ancora, tra i personaggi principali c'è anche una ragazza con un disturbo neurologico (ADHD) che vive una sessualità aperta, fluida e poliamorosa, e che viene mostrata in contesti intimi ed espliciti sia con ragazzi che con ragazze.

È tuttavia opportuno sottolineare che RaiPlay, a differenza di Netflix e delle altre piattaforme di streaming attive oggi nel mercato nazionale, sia ancora oggi poco promossa e utilizzata, e che le sue produzioni Original raggiungono la portata di fenomeni più di nicchia che effettivamente popolari. Nondimeno, è possibile constatare come anche nel caso di *5 minuti prima* si registri una piena rispondenza tra il prodotto e le aspettative del pubblico di riferimento – sebbene di segno opposto rispetto al caso di *Lolita Lobosco*. In termini di inclusività e rappresentazione della *diversity*, infatti, la serie risponde pienamente alle esigenze del pubblico giovane e progressista cui vorrebbe rivolgersi, anche se l'esclusiva distribuzione attraverso la piattaforma proprietaria ha permesso alla serie di ottenere una visibilità assai minore rispetto alle serie in *prime time* o che sono state re-distribuite attraverso le OTT.

Tra *ship slash* e bicancellazione: il caso *Un professore*

In questa prospettiva, dunque, risulta più interessante analizzare un terzo caso, che riesce a generare un cortocircuito tra linee editoriali e risposta del pubblico. La serie in questione è *Un professore*, adattamento del format originale spagnolo *Merlí* (TV3, 2015-2018), in cui Alessandro Gassmann interpreta un empatico professore di filosofia che, tra una lezione e l'altra, si trova alle prese con le disavventure e i dubbi esistenziali dei propri studenti. La serie, in onda dal 2021, è prodotta da Rai Fiction e Banijay Studios Italy per Rai1, ma, in virtù delle sue numerose *storylines* dedicate a personaggi adolescenti, è riuscita a intercettare anche gli interessi di una fascia di pubblico più giovane, anche a seguito della distribuzione su RaiPlay e Netflix.

Nella serie, infatti, si affrontano alcuni temi cari alla sensibilità progressista

della Generazione Z: dall'omosessualità al bullismo, dal *revenge porn* alla *social dysmorphia*, dall'immigrazione di seconda generazione alla *body positivity*, eccetera. Questo ha portato i media tradizionali a lodare *Un professore* per la sua apertura e per la sua modernità: testate cartacee e online hanno parlato di una serie che «somiglia alla vita vera»³¹, che invita i ragazzi a «non avere paura dei giudizi»³², che propone una «rivoluzione gentile»³³ dei costumi e che, nelle parole del vicedirettore di Rai Fiction Francesco Nardella, risponde alla «missione del servizio pubblico»³⁴, recuperando quello spirito pedagogico caro alla tradizione Rai fin dalle sue origini.

Se da una parte è innegabile che *Un professore* dimostri effettivamente una certa attenzione ai temi DEI, dall'altra è necessario notare come questi vengano affrontati adottando primariamente strumenti e linguaggi consoni a una serie (e a un pubblico) di Rai1, più che di RaiPlay. Si pensi, per esempio, all'episodio *David Hume: la bellezza* della seconda stagione. In una scena, il giovane Simone confessa al padre Dante, protagonista della serie, di aver preso parte a una rissa scaturita da un'aggressione omofoba ai suoi danni. Sebbene nel corso della narrazione non si faccia mai mistero dell'omosessualità di Simone, è interessante notare come nella scena in questione le parole «gay» o «omosessuale» non vengano mai pronunciate. Al contrario, per spiegare i motivi dello scontro, Simone dice che la rissa è scaturita a causa di alcuni commenti su «chi sono», su «come sono» – a quel punto il padre, capendo, abbassa contrito lo sguardo.

Questo approccio è sintomatico di alcune scelte di adattamento che hanno suscitato scalpore, soprattutto in merito alla relazione tra i personaggi di Simone

³¹ S. FUMAROLA, "Un professore", *ultima lezione. Una serie che piace somiglia alla vita vera*, in La Repubblica.it, 14 dicembre 2021, <https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/12/14/news/un_professore_finale_di_stagione-330171028/> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

³² ID., *Alessandro Gassman, il professore: "Ai ragazzi dico di non avere paura"*, in La Repubblica.it, 08 novembre 2021, <https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/11/08/news/un_professore_alessandro_gassmann_-325497905/> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

³³ L. DIANA, "Un professore", *la rivoluzione gentile sul piccolo schermo: l'amore non ha più tabù*, in Gay.it, 22 dicembre 2023, <<https://www.gay.it/un-professore-recensione-seconda-stagione-serie-rai>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

³⁴ F. MORASCA, "Un professore": *la conferenza stampa*, in TvBlog, 08 novembre 2021, <<https://www.tvblog.it/post/un-professore-conferenza-stampa>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

e Manuel. Nella serie originale spagnola, infatti, i due ragazzi hanno una chiara relazione sessuale e, oltre all'omosessualità di Simone, viene discussa esplicitamente la scoperta della bisessualità di Manuel. Nella serie italiana, invece, la relazione tra i due viene ridotta a un unico bacio furtivo che avviene alla fine della prima stagione – e a cui non viene dato alcun seguito nella seconda. Soprattutto, non viene mai tematizzato l'orientamento sessuale di Manuel, che dopo il bacio con Simone intreccia una relazione sentimentale con un personaggio femminile, Nina. Questo ha portato i media e soprattutto i fan ad accusare la serie di censura e di bicancellazione³⁵, complici anche alcune affermazioni bifobiche dello sceneggiatore Sandro Petraglia³⁶.

È stato soprattutto il pubblico adolescenziale e giovanile a dare voce a questa indignazione, attraverso quelle forme di espressione *grassroots* tipiche delle pratiche di *fandom*³⁷. In particolare, intorno a *Un professore* si sono creati due fenomeni di segno opposto che hanno preso corpo attraverso piattaforme social come Instagram, X, TikTok, YouTube e aggregatori come Wattpad³⁸. In prima istanza, si è

³⁵ Sul tema della bicancellazione nei media, tra gli altri, cfr. N. CHIEREGATO, S. DEMOZZI, S. NAJJAR, *To bi or not to bi? La bisessualità in Italia tra cancellazione, stereotipi e affermazione di sé: le sfide per l'educazione*, in «Pedagogia delle Differenze», n. 52, 2023, pp. 98-126; A. MANZI, F. FASOLI, A. CONNOR, *L'invisibilità delle persone bisessuali. La percezione della bisessualità e la rappresentazione delle persone bisessuali nella società e nei media*, in «The Inquisitive Mind», n. 25, 2023, pp. 1-7.

³⁶ Cfr. DANIELA SACRÌ, *Un professore 3 si farà?*, in Fanpage, 21 dicembre 2023, <<https://www.fanpage.it/spettacolo/interviste/un-professore-3-si-fara-anticipazioni-sulla-terza-stagione-petraglia-simone-manuel-e-torna-mimmo/>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025). In merito alla polemica suscitata dalle parole di Petraglia, cfr. *L'importanza della rappresentazione bisessuale negata in "Un professore"*, <<https://bisessualitanegatainunprofessore.carro.co/>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

³⁷ Per una mappatura delle pratiche dei fan, cfr. L. TRALLI, *Pratiche delle audience nell'ecosistema narrativo*, in *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, a cura di G. Pescatore, Roma, Carocci 2018, pp. 187-212. Per un approfondimento sulle pratiche di *fandom*, tra i molti, cfr. J. GRAY, C. SANDVOSS, C.L. HARRINGTON, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, New York University Press, New York 2007; M. DUFFETT, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, Bloomsbury Academic, London 2013; E. BENECHCHI, *Di chi è questa storia? Autori nella rete tra sfide e opportunità*, Bompiani, Milano 2018.

³⁸ Cfr. L. TRALLI, *The Woes of Bisexual Representation. Bi-erasure and bi-assimilation in Un professore and how fans are trying to fix it*, in JICMS – *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, Convegno (The American University of Rome 13-15 giugno 2024).

registrata una fenomenale popolarità dello *ship slash* intorno alla coppia Simuel (crasi dei nomi di Simone e Manuel), laddove per *ship slash* si intende una pratica attraverso cui i fan descrivono, in un *fanwork*, una relazione sessuale o amorosa fra due personaggi dello stesso sesso che non è presente nella produzione ufficiale, il cosiddetto 'canone'³⁹. Va anche notato che la stessa Netflix, dopo avere aggiunto la serie alla sua *library*, ha caricato sul suo canale YouTube ufficiale un video dal titolo *TUTTA la STORIA dei SIMUEL in UN PROFESSORE*, montaggio dei momenti più romantici ed evocativi fra i due, alimentando così ulteriormente il *fandom* della *ship*. In secondo luogo, ha preso forma un fenomeno di *anti-fandom* ai danni del personaggio di Nina, rea di aver impedito l'evoluzione della relazione tra Simone e Manuel, laddove con *anti-fandom* si identifica il contraltare del *fandom*, un luogo in cui si 'ama odiare', un luogo in cui i fan condividono odio, disgusto, frustrazione nei confronti del prodotto culturale di loro interesse⁴⁰.

È dunque possibile osservare come in *Un professore*, a differenza dei casi precedenti, si generi uno scarto tra l'aderenza alle linee editoriali promosse dalla Rai per il *prime time* e l'effettiva risposta del pubblico. Ma è importante sottolineare come solo una parte del pubblico partecipi a questa dinamica, come se lo sguardo del pubblico giovane – un pubblico per il quale non sono pensati i codici di rappresentazione di Rai1 – avesse il potere di trasformare *Un professore* da prodotto aperto e inclusivo, a espressione censoria di posizioni conformiste e bigotte.

Conclusioni

Confrontare Netflix e Rai potrebbe apparire improprio, dato che i due soggetti operano secondo logiche strutturali e modelli produttivi profondamente differenti – da una parte, una multinazionale privata quotata in borsa, dall'altra un broadcaster nazionale di servizio pubblico. Tuttavia, l'accostamento è comunque rilevante per comprendere il modo in cui l'arrivo delle piattaforme OTT ha trasformato il panorama audiovisivo italiano. Netflix non solo ha introdotto un nuovo sistema di distribuzione, ma ha anche influenzato le modalità di

³⁹ Cfr. ID., *Pratiche delle audience nell'ecosistema narrativo*, cit.; P. BREMBILLA, *Franchise mediali. Industrie, narrazioni, pubblici*, Pàtron, Bologna 2023, p. 85.

⁴⁰ Cfr. A. GILBERT, *Hatewatch with Me: Anti-Fandom as Social Performance*, in *Anti-Fandom: Dislike and Hate in the Digital Age*, a cura di M.A. Click, New York University Press, New York, 2019, p. 62.

produzione locali, stabilendo, fra le altre pratiche, standard narrativi e produttivi più aperti ai temi DEI. In questo senso, la Rai, pur rimanendo legata al suo ruolo di servizio pubblico, si configura anche come un *player* di mercato, che ha reagito a questi cambiamenti cercando di ridefinire le sue strategie per rimanere competitiva e rilevante.

Questo studio ha cercato di analizzare proprio tale reazione, osservando come la Rai abbia declinato i temi della diversità e dell'inclusione nelle sue produzioni seriali. Seppur limitato a un campione specifico di tre serie, il nostro lavoro ha evidenziato alcune tendenze significative.

Dal punto di vista della rappresentazione, RaiPlay propone esempi più virtuosi rispetto ai canali generalisti. In questa prospettiva, la piattaforma rappresenta infatti un laboratorio per la creazione di contenuti più progressisti e sperimentali: la piattaforma consente a Rai di assumere maggiori rischi creativi, senza dover rispondere alle restrizioni imposte dagli inserzionisti del *prime time* né alla necessità di attrarre un pubblico particolarmente ampio. Rivolgendosi a un pubblico più giovane, RaiPlay può esplorare temi e narrazioni che rischierebbero di non essere accettati dai telespettatori più maturi e tradizionalisti che seguono l'offerta dei canali generalisti. Al contrario, le serie su Rai1 devono adottare codici e linguaggi conformi alle esigenze di un pubblico ampio e, appunto, generalista, adattandosi anche alle esperienze di *co-viewing*⁴¹. Questo tipo di produzioni sono infatti pensate per attrarre un pubblico che include anche spettatori più anziani, più inclini a narrazioni tradizionali che a rappresentazioni inclusive e progressiste. La preponderanza di questa fascia demografica influisce sulle scelte di contenuto, traducendosi spesso in una programmazione più conformista e meno controversa. Questa doppia strategia sembra evidenziare una frammentazione editoriale, in cui l'inclusività viene trattata in maniera episodica, piuttosto che come un principio strutturale e sistematizzato. Ciò porta anche a chiedersi se gli sforzi della Rai sul piano delle rappresentazioni inclusive rappresentino il tentativo di innescare un vero

⁴¹ Per una rapida ricognizione sull'importanza delle pratiche di *co-viewing* nel panorama mediale contemporaneo, cfr. *Need to Know: What is co-viewing, and why should we care?*, in Nielsen.com, luglio 2024 <Fonte: <https://www.nielsen.com/insights/2024/what-is-coviewing-and-why-you-should-care/>> (ultima consultazione: 4 gennaio 2025).

progresso sul piano del dibattito pubblico e sociale⁴², o si riducano piuttosto a scelte creative occasionali e non integrate a politiche editoriali sistematizzate. In questo contesto, un allineamento più organico tra le diverse offerte distributive e un impegno costante nell'inclusività rappresentano una sfida cruciale, affinché il servizio pubblico possa adempiere al suo ruolo sociale senza perdere di vista le esigenze di un mercato in continua evoluzione.

⁴² Sull'effettivo impatto delle rappresentazioni inclusive sulla società e sul dibattito pubblico, può essere utile confrontare la situazione italiana con quella di altri paesi stranieri. Su questo fronte, con particolare riferimento ai temi dell'orientamento sessuale e dell'identità di genere, cfr. S. BOISVERT, *'Queering' TV, one character at a time: How audiences respond to gender-diverse TV series on social media platforms*, in «Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies», n. 2, 2020, pp. 183-201.

A racist movie in the United States, a progressive masterpiece in Italy? The American and Italian critical receptions of *The Blues Brothers* (1980)

Stefano Darchino*

ABSTRACT

Le recensioni americane e italiane di *The Blues Brothers* (John Landis, 1980) furono influenzate dai rispettivi contesti storici nazionali. Dopo il movimento per i diritti civili e durante una nuova ondata di razzismo, negli Stati Uniti la rappresentazione dei neri da parte del film fu considerata problematica ed esso ricevette numerosi giudizi negativi. Invece l'Italia stava attraversando un'epoca politicizzata e la critica italiana si concentrò sulla distruzione delle auto della polizia e sulle azioni contro i neonazisti da parte dei Blues Brothers; di conseguenza, il film fu interpretato come progressista e quasi tutte le recensioni furono positive.

Parole-chiave. Critica cinematografica; Recensioni; Ricezione critica; Interpretazione; Razzismo

American and Italian reviews of *The Blues Brothers* (John Landis, 1980) from the time of the film's theatrical release were influenced by each country's historical context. After the civil rights movement and a new proliferation of white supremacist organizations in the United States, *The Blues Brothers*' representation and treatment of black people was judged problematic, and the movie received several negative evaluations. Meanwhile, Italy was going through a politically polarized era, and Italian critics focused on *The Blues Brothers*' destruction of police cars and actions against neo-Nazis; consequently, the movie was interpreted as a progressive production, and most reviews were positive.

Keywords. Reception; Reviews; Evaluation; Interpretation; Racism

* Stefano Darchino, Cinémathèque française, s.darchino@cinematheque.fr.

When Hollywood blockbuster and musical comedy *The Blues Brothers* – a Universal picture directed by John Landis, written by Landis and Dan Aykroyd, produced by Robert K. Weiss, starring John Belushi (Jake Blues) and Aykroyd (Elwood Blues) – was released in the United States in June 1980, it was not well received by American film reviewers. The movie was criticized for its representation of black characters, and sometimes explicitly condemned as racist. This negative interpretation spilled over into the evaluation of various formal elements. A few months later, however, the Italian critical reception of *The Blues Brothers* was generally positive, and Landis' movie was even considered antifascist.

In order to shed light on – and to compare – these conflicting receptions, the present essay will apply Janet Staiger's historical materialist approach to reception studies¹. Staiger argues that «variations among interpretations have historical bases for their differences», and that these variations are «due to social [and] political [...] conditions, as well as to constructed identities such as [...] nationality»². She adds that not only interpretations, but also «evaluations»³ are the object of political debate. This essay will examine how each of these national receptions was influenced by its context, proceeding with a contextualization of the reviews written by US and Italian critics at the time of the movie's theatrical release.

In particular while analyzing the Italian critical reception of this American movie, in other words while analyzing a cross-cultural and cross-national reception, the article's methodology is also informed by Leila Wimmer's 2009 study on the French critical reception of British cinema, which demonstrates how films are appropriated differently in different national contexts⁴.

The overall reception of Landis' movie is so similar among the writings of each country as to overcome the opposition which usually exists between the

¹ Cfr. J. STAIGER, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992.

² *Ivi*, p. XI.

³ *Ivi*, p. 96. Staiger delves into the issue of constructed identities, especially gender ones, in her next book. Cfr. ID., *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000.

⁴ Cfr. L. WIMMER, *Cross-Channel Perspectives: The French Reception of British Cinema*, Peter Lang, New York 2009.

mainstream press (dailies and weeklies) and specialist film magazines⁵. This allows comparisons between different periodicals.

The present essay is devoted to critical reception and therefore does not study audience reception. The Italian reviews in the essay come from the main dailies, and from all the country's film magazines at the time. Due to the greater number of periodicals existing in the United States (compared to Italy), I chose to focus on the most famous American reviews of *The Blues Brothers*⁶, making the assumption that the ones most quoted today were influential at the time they were published.

The first section of this essay gives a general overview of the film's evaluation in the United States and in Italy at the time of its theatrical release. The second section briefly introduces the sociopolitical contexts of the movie's original exhibition in both countries. The third section follows the influence of context on the film's evaluation, showing how social and political factors contribute to the interpretation of a movie.

Scathing opprobrium versus positive evaluation

The Blues Brothers was released in the United States on June 20, 1980, and quickly received several negative⁷ reviews, including from the progressive periodical «The

⁵ Even if for the case of *The Blues Brothers* this opposition does not introduce major changes in terms of reception and rhetoric, I am aware that there are always differences between mainstream and specialist press. Cfr. C. BISONI, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, ArchetipoLibri, Bologna 2006, pp. 9-12; M. FREY, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, p. 17.

⁶ For the bibliographical references to these American reviews, cfr. R.S. DENISOFF, W.D. ROMANOWSKI, *Risky Business: Rock in Film*, Routledge, London 2016, nn. 35-39.

⁷ Cfr. D. ANSEN, *Up From Hunger*, in «Newsweek», 30 June 1980, p. 62; G. ARNOLD, *Oh, Brothers!*, in «The Washington Post», 21 June 1980, pp. F1, F5; C. CHAMPLIN, *A \$30-Million Wreck, Minus Laughs*, in «Los Angeles Times», 20 June 1980, p. F1; R. CORLISS, *A Great Rock-'n'-Roll Caravan*, in «Time», 7 July 1980, p. 44; D. DENBY, *Two-Faced Blues*, in «New York Magazine», 30 June 1980, pp. 52-54; D. EISENSTARK, *The Blues Brothers*, in «Jump Cut», n. 23, 1980, pp. 1, 31; R. HATCH, *Films*, in «The Nation», 19-26 July 1980, pp. 92-93; P. KAEL, *Muckrakers and Saints*, in «New Yorker», 7 July 1980, pp. 90, 93-97; A. KENEAS, *The Blues Brothers*, in «Newsday», 20 June 1980, pp. 7, 10; J. MASLIN, *A Musical Tour*, in «The New York Times», 20 June 1980, p. C16; T. MCCARTHY, *The Blues Brothers*, in «Variety», 18 June 1980, p. 22; A. SARRIS, *Can't Stop the Blues*

Nation». It was then distributed in Italy in an Italian dubbed version, starting on November 13, 1980, in Rome and Bologna, and in early December in Milan and Turin (among other cities); for this reason, some Italian reviews of the movie were not published until 1981⁸. Most Italian reviews were positive⁹, and some were very enthusiastic¹⁰.

The critical evaluations of *The Blues Brothers* in Italy were almost entirely at odds with the equivalent evaluations in the United States. For instance, American reviewers criticized what they saw as bad editing¹¹ («Landis cuts back and forth from one camera angle to another in time to the music, [turning the movie] into an editing-table *tour de force*, ruining our pleasure»)¹² and as sloppy filmmaking¹³, while Italian reviewers often extolled Landis' directorial skills for this movie and admired the energetic and rhythmical editing¹⁴. In the United States, Aykroyd and Belushi were judged neither a good comedic duo¹⁵, nor good performers¹⁶. On

Brothers, in «Village Voice», 2 July 1980, p. 33; E. ZIBART, *Belushi & Aykroyd Turn Their Blues into Blabs*, in «The Washington Post: Weekend», 27 June 1980, p. 19.

⁸ Cfr, for instance, E. LEONI, *Risate grosse, talento fino*, in «CM», n. 43, 1981, pp. 19-22.

⁹ Among others, cfr. C. ALBERTINI, *The Blues Brothers*, in «Il Popolo», 16 November 1980, p. 13; A. MAZZA, *The Blues Brothers*, in «Il Tempo», 14 November 1980, p. 10; M. PEPOLI, *Due fratelli scombinati*, in «Il Messaggero», 14 November 1980, p. 10; S. REGGIANI, *Aretha Franklin, Ray Charles, i Blues e la banda benefica per pagare le tasse*, in «La Stampa», 12 December 1980, p. 21.

¹⁰ Cfr, for instance, S. REZOAGLI, *Una strepitosa cavalcata con musiche e casicatori*, in «Avvenire», 9 December 1980, p. 8.

¹¹ Cfr. ARNOLD, cit., p. F5; MASLIN, cit.

¹² DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 53.

¹³ «[*The Blues Brothers* is] wretchedly shot». ARNOLD, cit., p. F1. «Landis seems no surer of his visual style than he does of his movie's tone, so he tries everything: shots angled from a dog's- or a god's-eye view». CORLISS, *A Great Rock-'n'-Roll Caravan* cit.

¹⁴ Cfr. R. FEGATELLI, *Siamo una jazz-band e questa è una rapina*, in «La Repubblica», 15 November 1980, p. 14; D. GRIECO, *Due uragani a tempo di rock*, in «l'Unità» Roma, 14 November 1980, p. 9; R. SILVESTRI, *The Blues Brothers*, in «il manifesto», 15 November 1980, p. 5; P. PISARRA, *The Blues Brothers*, in «Rivista del Cinematografo», n. 1, 1981, pp. 42-43; G. TURRONI, *The Blues Brothers*, in «Filmcritica», n. 313, 1981, p. 177.

¹⁵ Cfr. ARNOLD, cit., p. F5; DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

¹⁶ Cfr. KAEI, *Muckrakers and Saints*, cit., p. 96; ZIBART, *Belushi & Aykroyd Turn Their Blues into Blabs*, cit.

the other hand, Italian reviewers loved Belushi and Aykroyd's acting¹⁷.

Some positive reviews were printed in the United States¹⁸. Archer Winsten, the longtime film critic for the «New York Post», considered *The Blues Brothers* an «extraordinary movie»¹⁹ in an article written just a few years before his retirement. Not all Italian reviews were positive, either: the famous critic Callisto Cosulich signed a mixed review for the daily newspaper «Paese Sera»²⁰.

Both the American and Italian critical evaluations included unique features that could be found in one country but not in the other. For instance, a unique feature of the Italian critical reception was the highlighting of «nonsense»²¹, «paradox»²², and the surreal²³ in *The Blues Brothers*, along with the fact that Italian reviewers saw it as a positive characteristic, since they were in the midst of discovering the concept of (comic) *nonsense*, a term which had recently been imported from the English language and was still used and written in its original English form.

Nonsense humor was not the only reason for Italian reviewers' highly favorable evaluations, however. The main causes of the positive Italian critical reception, and of the negative American views, can be found in the social and political contexts of the two nations at that time.

Sociopolitical contexts

The United States had already experienced mass opposition to discrimination against black Americans: the civil rights movement²⁴, the vast protest movement

¹⁷ Cfr. V. BOARINI, *Due fratelli un orfanotrofio e tanti guai*, in «Il Resto del Carlino», 15 November 1980, p. v; A. FALVO, *Fracassone e divertente*, in «Corriere d'Informazione», 9 December 1980, p. 17; TURRONI, *The Blues Brothers*, cit.

¹⁸ Cfr. for instance, C. MCGOWAN, *Blues Brothers Hilarious*, in «Billboard», 28 June 1980, p. 79.

¹⁹ A. WINSTEN, *Don't Miss the Blues, Brother*, in «New York Post», 20 June 1980, p. 33.

²⁰ Cfr. C. COSULICH, *Un musical d'inseguimento*, in «Paese Sera», 14 November 1980, p. 12.

²¹ Cfr. FEGATELLI, *Siamo una jazz-band e questa è una rapina*, cit.; E. MARTINI, *L'irridente dissidenza del catacomico*, in «Cineforum», n. 202, 1981, pp. 16-20.

²² BOARINI, *Due fratelli un orfanotrofio e tanti guai*, cit. (my translation); MARTINI, *L'irridente dissidenza del catacomico*, cit., p. 17.

²³ Cfr. TURRONI, *The Blues Brothers*, cit.

²⁴ For a history of the civil rights movement, cfr. H. ZINN, *A People's History of the United States*,

which started with the Montgomery bus boycott of 1955 and continued through the Sixties. It was the first time that black (and white) Americans rose massively against the discrimination which black citizens were still forced to endure in the United States.

Towards the end of the Seventies, discrimination and racism again made the front pages of American newspapers. First of all, there was a new proliferation of white supremacist organizations such as the Ku Klux Klan: by the late Seventies, the KKK had tripled its membership²⁵. *The Blues Brothers*' Illinois Nazis were based on the real National Socialist Party of America (NSPA), whose headquarters were in a previously all-white neighborhood of Chicago, where the NSPA demonstrated against 'new' black neighbors. In July 1978, the NSPA organized a rally in Chicago's Marquette Park to celebrate the US Supreme Court's recent decision affirming their right to demonstrate on First Amendment grounds. These real events are summarized by the explanation that a policeman gives the Blues Brothers for a traffic jam in the middle of a park: the neo-Nazis «won their court case, so they're marching today». That part of the movie is almost a reenactment of the 1978 NSPA Chicago rally and counter-demonstration against it – with the fictional addition of the brothers driving into the rally and forcing the Nazis to dive into the river.

Other signs of a resurgence of racism against black Americans include police brutality, which led to the Miami riot in May 1980, in the wake of the not-guilty verdict for the four white officers involved in the killing of Arthur McDuffie in Dade County (of which Miami is the county seat)²⁶. This is the historical atmosphere that led to the election of conservative Republican Ronald Reagan as President of the United States just a few months later, in November 1980²⁷.

In the late Seventies and early Eighties, racism was also an issue in Italy. In May 1979, a group of young Italians burned alive Ahmed Ali Giama, a Somali man who was sleeping rough in a Rome square²⁸.

Longman, London 1994, pp. 442-459.

²⁵ Cfr. *To Make Our World Anew: A History of African Americans*, edited by R.D.G. Kelley, E. Lewis, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 574.

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 573.

²⁷ Cfr. R. PERLSTEIN, *Reaganland: America's Right Turn, 1976-1980*, Simon & Schuster, New York 2020.

²⁸ For the account of this violent and gratuitous action, cfr. G. CRAINZ, *Il paese reale. Dall'assassinio*

But the public discourse surrounding race was completely different: while black Americans' struggle against discrimination was already widely acknowledged in the United States, the principle of equality remained an abstract subject in the 'white' Italy of the time. Italians were unprepared for a serious consideration of African immigration into Italy, a phenomenon that was just beginning to happen²⁹. In Italy, the word *negro* – the same in Italian and English – was still commonly employed (to describe black people) without causing controversy, even in the press. Several Italian reviews of *The Blues Brothers* used the word «negro»³⁰, although some synonyms already existed, such as the more neutral word *nero*³¹ (black). Italian reviewers did not ask themselves if *The Blues Brothers* might be potentially racist.

Moreover, Italy was experiencing the actions of far-left armed groups like the Red Brigades (*Brigate Rosse*), and a wave of terrorism committed by far-right militants³². For instance, it was precisely in 1980 that the explosion of a bomb placed by neo-Fascists at the Bologna central railway station killed eighty-five people (August 2, 1980)³³. Because of this wave of armed violence and fear, the issue of race could not be part of the country's political and social agenda, also due to the demographic reasons already explained. The wave of political violence amplified the left/right divide, as well as the political interpretation of movies³⁴.

di Moro all'Italia di oggi, Donzelli, Rome 2013, pp. 78-79. For the year 1979 in Italy, cfr. P. MORANDO, *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Rome-Bari 2009.

²⁹ Cfr. L. CASALINO, C. SIMONCINI, *La società italiana e l'immigrazione: storia, leggi e rappresentazioni*, Chemins de tr@verse, Paris 2020; M. COLUCCI, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Carocci, Rome 2018; D. DI SANZO, *Braccia e persone. Storia dell'immigrazione in Italia ai tempi di Jerry Masslo (1980-1990)*, Claudiana, Turin 2020.

³⁰ Cfr. FALVO, *Fracassone e divertente*, cit.; GRIECO, *Due uragani a tempo di rock*, cit.; SILVESTRI, *The Blues Brothers*, cit.; R. TENCA, *The Blues Brothers*, in «Letture», n. 374, 1981, pp. 149-150.

³¹ Silvestri employs this word in his review, for example.

³² Cfr. the chapter focusing on the year 1980 in CRAINZ, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, cit., pp. 43-47. For the year 1980 in Italy, cfr. also P. GINSBORG, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980-1996*, Einaudi, Torino 1998.

³³ Cfr. the chapter devoted to the Bologna massacre by M. GOTOR, *L'Italia nel Novecento*, Einaudi, Torino 2019, pp. 415-420.

³⁴ Cfr. I. MOLITERNI, *Spazi e ruoli della critica cinematografica italiana nel decennio della grande occasione*, in «Bianco e Nero», n. 585, 2016, p. 110.

From contexts to film reception

In the late Seventies and early Eighties, in the post-civil rights movement United States undergoing a 'comeback' of white supremacist organizations such as the KKK and smaller groups like the NSPA, there was growing concern about discrimination against black Americans.

For example, according to David Denby – a film critic born in 1943³⁵ –, «Belushi and Aykroyd doubtless intended to pay homage to the great black performers who have inspired them, but the homage often comes close to insult»³⁶. The tribute was condescending because *The Blues Brothers* «consigns the authentic greats to backup roles»³⁷. These famous black music stars were not treated as protagonists, and they also appeared «too rarely»³⁸ – as Richard Corliss, «Time» magazine's film reviewer for many years, put it.

Neither Denby³⁹ nor Douglas Eisenstark appreciated Cab Calloway's musical number, for the same reason. «His song comes as a filler for the tardy Jake and Elwood, who are late getting to the plush ballroom. In real life, Cab Calloway can fill any concert hall in the world, yet here he is shown only as a diversion for the restless crowd»⁴⁰.

Hollywood cinema is not the only art form which ideologically mirrors the marginalization imposed on black Americans. US critics in 1980 built their thesis of *The Blues Brothers*' ideological ambiguity on their knowledge of American film history, as well as American popular music history, and this knowledge was naturally more extensive than that possessed by Italian critics. For instance, Eisenstark mentioned how Benny Goodman was the most well-paid *jazz* musician of the Thirties, instead of his black contemporaries Count Basie and Duke Ellington⁴¹. After implicitly comparing such historical examples to what

³⁵ Cfr. P. LOPATE, *American Movie Critics: An Anthology from the Silents Until Now*, Library of America, New York 2008, p. 579.

³⁶ DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ CORLISS, *A Great Rock-'n'-Roll Caravan*, cit.

³⁹ Cfr. DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

⁴⁰ EISENSTARK, *The Blues Brothers*, cit., p. 1.

⁴¹ Cfr. *Ibid.*

the Blues Brothers – both as a movie and as a real musical duo – were doing to the ‘blues’, Eve Zibart noted her fear that «two white imitators are making all the money out of this salute to an integrally black idiom. Again.»⁴².

US film critics expressed their sense that whereas *The Blues Brothers* was set in the present day, it seemed to convey a state of mind from before the civil rights movement of the Fifties and Sixties. Some American reviewers explicitly compared the movie to pre-Fifties films. For instance, Denby defined Landis’ blockbuster as a

\$30-million expansion of a ramshackle old Hollywood musical revue (like *The Big Broadcast of 1938*) [...]. Those vaudeville musicals, their unrelated musical numbers stitched together with comedy routines, often featured [...] black singers and dancers who would never get the chance to star in a movie of their own. Racism was built into the form. Well, things haven’t changed all that much in forty-five years⁴³.

Some weeks after Denby’s critique, a text by Stephen Harvey was published in the specialist bimonthly «Film Comment»:

The authentic practitioners of [blues] music are relegated to the status of vivid window dressing, while their imitators hog the spotlight and garner two (count ‘em) onscreen standing ovations. In 1947, a movie called *New Orleans* cast Billie Holiday as Dorothy Patrick’s maid who sings on the side; in 1980, Aretha Franklin gets to be Dan Aykroyd’s waitress. The difference is that, back in the Forties, nobody was deluded into pretending that this was a hip, heartfelt tribute to the lady’s talents⁴⁴.

As a matter of fact, Franklin’s character is not only a waitress (we can see her taking customers’ food orders), but also the proprietor of the small restaurant where her musical number is set. During that scene, she clearly says in a line: «this is my restaurant».

⁴² ZIBART, *Belushi & Aykroyd Turn Their Blues into Blabs*, cit.

⁴³ DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

⁴⁴ S. HARVEY, *Can’t Stop the Remakes*, in «Film Comment», n. 5, 1980, p. 51.

Historical context can influence the reception of a film in any review, and this is also what happened for the Italian reviews of *The Blues Brothers*. Writing in the daily «La Repubblica», Renzo Fegatelli described how the two protagonists got the idea «of reuniting the band»⁴⁵: «the director doesn't reveal right away whether the band is an armed group or a musical band»⁴⁶. Three days before the printing of Fegatelli's review, on November 12, 1980, the Red Brigades' latest action – the killing of industrial manager Renato Briano in Milan – had been on the front pages of Italian newspapers, and Fegatelli was certainly aware of it.

Social debates can also determine aesthetic evaluation. In the United States in 1980, where a rising tide of discrimination, racism, and white supremacism was a frequent topic of public debate, most reviews of *The Blues Brothers* argued not only that it contained a negative representation of its black characters – or at least a white/black opposition – but also that it was a bad movie aesthetically. The interpretation of Landis' film as paternalistic, discriminatory, or truly racist (towards its black characters) informed the evaluation of the film's formal elements. This is why Denby wrote that «visually, the movie is cluttered and graceless»⁴⁷, for example.

One of the first American reviews of *The Blues Brothers*, published in «Variety» on June 18, 1980⁴⁸, set the tone. The review asserted that the movie was a «tribute by white boys to black musical culture», and it concluded that the «film offers modest pleasures»⁴⁹.

A similar transfer of judgment from content to form can be seen in Eisenstark's text written for «Jump Cut», a film journal which openly staked a claim to a radical Marxist position and a defense of minorities; for this reason, Eisenstark – a white critic born in Kansas – pushed the ideological interpretation of Landis' movie to the extreme:

⁴⁵ FEGATELLI, *Siamo una jazz-band e questa è una rapina*, cit. (my translation).

⁴⁶ *Ibid.* (my translation).

⁴⁷ DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

⁴⁸ The magazine's columnist had attended a press screening a few days before the national theatrical release.

⁴⁹ MCCARTHY, *The Blues Brothers*, cit.

It may be simplistic but necessary to state that blacks have been denied artistic control, through exclusion, from the film's major roles: [executive] producer (Bernie Brillstein), director (John Landis), writers (John Landis and Dan Aykroyd) and main actors (John Belushi and Dan Aykroyd). This means that the film will, as a matter of course, be a reflection of the filters, distortions and censures that bourgeois ideology and bourgeois demands place on blacks⁵⁰.

Eisenstark considered *The Blues Brothers*' treatment of black people to be problematic, and this led him to notice flaws or mistakes in some formal elements of the movie: «none of the musical sequences were [...] edited particularly well»; for instance, in the first musical number, set in a church and featuring James Brown, «the music is badly dubbed and the congregation is edited out of sync with it»⁵¹.

Eisenstark concluded his analysis of this musical number by criticizing the sequence for having «no meaning»⁵², while Italian critics of the same time admired precisely this absence of meaning, and interpreted it as a comic strategy. In his polemic comment on the ending of the movie, Eisenstark emphasized (also by adding italics) that, «although by means of the concert they are able to raise the money in time to save the orphanage, the *entire* band ends up in prison»⁵³. The incarceration of the whole Blues Brothers Band appeared impossible to Eisenstark, since only the two protagonists are responsible for the traffic violations and the consequent destruction of police cars.

According to Italian reviewers, such as «Corriere della Sera»'s Giovanna Grassi, the ending was a comic⁵⁴ moment, and thus another example of nonsense humor. On the contrary, for Eisenstark and for most American critics, the ending and other sequences of the movie seemed too unrealistic, and were judged negatively. This happened because those US critics chose realism as the key to

⁵⁰ EISENSTARK, *The Blues Brothers*, cit., p. 1.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. FALVO, *Fracassone e divertente*, cit.; G. GRASSI, *Fra la farsa e il concerto*, in «Corriere della Sera» Rome, 14 November 1980, p. 21.

interpreting *The Blues Brothers*, perhaps guided by the original poster: a photograph of the two protagonists looking seriously towards the camera, and behind them a featureless, industrial, and gray landscape – this poster was probably meant to stress the deadpan humor of the two.

The realist interpretation led American film critics to harshly judge the way *The Blues Brothers* treats and represents black musicians: «in their own way director John Landis, Belushi, and Aykroyd recolonize the black performers»⁵⁵. This statement speaks to a point in Pauline Kael's review. If Kael, the famous film critic, usually looked for subversion in movies⁵⁶, she did not find it at all in *The Blues Brothers*; on the contrary, she even saw some reactionary elements, such as the «patronizing casting of the black performers»⁵⁷. As for Eisenstark, he concluded that *The Blues Brothers* «has a “well-intentioned” and patronizingly racist relation to blacks»⁵⁸.

While American reviewers saw a reactionary attitude, Italian critics saw subversion. One of the car chases between the police and the Blues Brothers takes place inside a shopping mall, damaging many stores. In his review for «L'Espresso», Alberto Moravia proposed to «interpret these disembowelments of stores as an indictment of the American way of life»⁵⁹ and its cult of supermarkets and shopping malls.

Moreover, most Italian reviewers⁶⁰ were fascinated by the enormous destruction of police cars. These reviewers were probably inspired by the Italian printed advertisement: a collage featuring the brothers dancing on an overturned police car – such an image is not a frame of the movie but a collage of two different frames (the protagonists dancing during a musical number, and a crashed police car). For Italians, this image could easily evoke the mix of dance, destruction and subversion that had been popularized by the Italian press in its

⁵⁵ DENBY, *Two-Faced Blues*, cit., p. 52.

⁵⁶ ID., *My Life as a Paulette*, in «New Yorker», 20 October 2003, p. 170.

⁵⁷ KAEI, *Muckrakers and Saints*, cit., p. 97.

⁵⁸ EISENSTARK, *The Blues Brothers*, cit., p. 31.

⁵⁹ A. MORAVIA, *L'allegria ha la faccia blu*, in «L'Espresso», 7 December 1980, p. 196 (my translation).

⁶⁰ Among others, cfr. BOARINI, *Due fratelli un orfanotrofio e tanti guai*, cit.; GRIECO, *Due uragani a tempo di rock*, cit.; SILVESTRI, *The Blues Brothers*, cit.

account of the leftist insurrectional Movement of 1977⁶¹.

An Italian reviewer even declared that *The Blues Brothers* had an «anti-police taste»⁶². In the movie, the main antagonists are the police and the neo-Nazis, as noticed explicitly by some Italian critics⁶³. The peninsula was still experiencing massive leftist protests that were often repressed by the police and whose activists were sometimes attacked by neo-Fascists. Italian film reviewers, who were almost entirely on the left side of the political spectrum⁶⁴, interpreted *The Blues Brothers* politically and praised it as antifascist. Progressive film critic Emanuela Martini, born in 1948, claimed in the specialist monthly «Cineforum» that, after all, «dance, music, and laughter are elements of dissent»⁶⁵.

Roberto Silvestri, a participant in the 1968 and 1977 protests, signed a favorable review of *The Blues Brothers* published in daily newspaper «il Manifesto». Silvestri chose a leftist political interpretation and asserted that Landis «introduces, and then ridicules, all the evil, stupid bad boys of WASP immobilism (from the Illinois Nazi Party to the soldiers)»⁶⁶. Here, too, sociopolitical critique affected aesthetic evaluation: Silvestri loved Landis' filmmaking, and extolled his picture as «vibrant, fast, euphoric»⁶⁷.

Similarly, David Grieco's review printed in the daily «l'Unità», combined a political interpretation of *The Blues Brothers* with white fascination for black culture. Born in 1951, Grieco stated that Landis' movie contained «the combative nostalgia of at least a couple of generations who grew up with music in their veins, and who are obsessed with the “desire for having a black skin”, as Nino Ferrer sang, if you recall. Those same generations that exclaimed “All power to the imagination!”»⁶⁸, a slogan from the 1968 protests. The two (Italian)

⁶¹ For a history of this Italian movement, cfr. L. FALCIOLA, *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Rome 2015.

⁶² SILVESTRI, *The Blues Brothers*, cit. (my translation).

⁶³ For instance, cfr. GRIECO, *Due uragani a tempo di rock*, cit.

⁶⁴ Cfr. A. PEZZOTTA, *La critica cinematografica*, Carocci, Rome 2007, p. 31.

⁶⁵ MARTINI, *L'irridente dissidenza del catacomico*, cit., p. 18 (my translation).

⁶⁶ SILVESTRI, *The Blues Brothers*, cit. (my translation).

⁶⁷ *Ibid.* (my translation).

⁶⁸ GRIECO, *Due uragani a tempo di rock*, cit. (my translation).

generations are Grieco's one and the previous one, who lived through the movement of 1968 in their youth. Grieco saw *The Blues Brothers* as progressive because – in his opinion – it showed black music in all its might; and because white leftist Italian reviewers interested in black culture could identify with the two white protagonists who feel nostalgic for the old (black) blues.

This positive interpretation led to a very favorable formal evaluation of the film: Grieco wrote that *The Blues Brothers* «supports the musical numbers as rarely seen before, thanks to ecstatic editing, possessed by feeling»⁶⁹. This was, of course, the same fast, highly rhythmic editing that was despised by American reviewers.

Conclusion

In the process of judging *The Blues Brothers*' quality, Italian film critics positively assessed the same aesthetic and formal elements that were considered negatively by American critics. For example, according to the US reviewers of 1980, there were too many changes of camera angles. On the other hand, for the Italian reviewers of the time, this editing style contributed to the vitality of Landis' movie.

Those assessments, and in broader terms the evaluation choices made by film critics, can be explained by the reviews' historical context: the fact that a movie (or an element of a movie) obtains a positive reception in one country and a negative reception in another country depends on available discourses and interpretive strategies – available in a given place and at a given point in history.

In the United States of the late Seventies and early Eighties, the most common film interpretive strategy was rooted in the ongoing national discussion of race, because the country was in the post-civil rights era, and because there was fear of an ample expansion of white supremacy (especially in the forms of the American neo-Nazi groups and of the KKK)⁷⁰. US reviewers thus considered *The Blues Brothers*' representation and treatment of black characters problematic at best and racist at worst. American critics saw the movie as a realist

⁶⁹ *Ibid.* (my translation).

⁷⁰ The spread of British cultural studies in the United States, with its stress on the visual representation of minorities, may also have influenced some of the critics.

depiction of contemporary society, while Italian ones saw it as a nonsense comedy.

In Italy, the most widespread interpretive strategy at the time was political, because the country was still experiencing a highly politicized period, with leftist mass protests – like the Movement of 1977 – as well as violent actions committed by neo-Fascist terrorists and far-left armed groups. After linking the Blues Brothers' dancing (and music) and destruction to the political concepts of subversion and dissent, Italian reviewers analyzed Landis' movie politically. They were amazed by the gargantuan wreckage of police cars, as well as by the protagonists' victory over the far-right antagonists. They did not consider *The Blues Brothers*' representation of black characters to be problematic because questions of race had not yet been widely raised in Italy. Most reviewers empathized with the two white protagonists, who admire black musicians as much as they abhor far-right militants. Consequently, *The Blues Brothers* was considered an antifascist or a progressive production.

On both sides of the Atlantic, the interpretation given to the movie influenced the film's evaluation. In the United States, the interpretation was so negative that even some formal elements were criticized, and Landis' movie was torn apart as a failure. In Italy, the interpretation was so positive that the movie was considered almost a masterpiece, even though Italian reviewers of the time did not use this word – some Italian journalists later defined *The Blues Brothers* as such.

focus

***Mother* o delle asincronie della luce** **Robert Wilson in dialogo con Michelangelo**

Mattia Cinquegrani*

Riflessioni a partire dall'installazione *Mother* di Robert Wilson sulla *Pietà Rondanini* di Michelangelo e accompagnata dallo *Stabat Mater* di Arvo Pärt (Castello Sforzesco – Museo della Pietà Rondanini, Milano 6 aprile 2025 - 18 maggio 2025 / Maxxi – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 12 dicembre 2025 - 18 gennaio 2026)

È una meditazione sull'arte e sull'esistenza, sulla nascita e sulla morte, sulla maternità come parabola della creazione e dell'origine, una delle ultime preziose opere lasciata in eredità da Robert Wilson, e presentata soltanto una manciata di mesi prima della sua recente scomparsa, assieme a un cartellone di spettacoli e rappresentazioni che ancora stanno attraversando i teatri europei e mondiali.

Davanti al sipario ancora tirato – mentre il pubblico prende posto nell'oscurità silenziosa dell'antico Ospedale Spagnolo – solo un piccolo masso marmoreo, poggiato a terra come senza cura, riflette nello spazio una luce bianchissima e ingenerata. È in questo preludio, in apparenza casuale e a malapena riconoscibile, che Robert Wilson sembra già racchiudere l'intera parabola della sua installazione. Accolta dal Castello Sforzesco nella cornice del Salone del Mobile 2025 e poi riadattata – in forma più essenziale – al Maxxi di Roma, *Mother* omaggia l'enigmatica *Pietà Rondanini* di Michelangelo, intrecciando il consueto lavoro registico di Wilson, dominato dall'uso magistrale delle luci, allo *Stabat Mater* del compositore estone Arvo Pärt (la cui prima esecuzione risale al 1985). Le tenebre, il vuoto, l'assenza di suoni, la materia: tutto si coagula, tutto acquista corpo e significato intorno alla presenza di quella prima luce del prologo che, di lì a poco, diventerà strumento architettonico e narrativo, musicale e compositivo, linguistico e temporale. Come in un atto generativo, una completa oscurità, difatti, ora permette la vibrante emersione della musica, mentre un fascio luminoso – come affaccian-

* Mattia Cinquegrani, Università Roma Tre, mattia.cinquegrani@uniroma3.it.

dosi da una finestra giù in fondo – attraversa l'intero ambiente sino a inquadrare il solo volto di Maria, nella simulazione di un primo piano che adesso avvia la parabola performativa e che, più tardi, ne segnerà la fine.

«Light in my work – ha dichiarato in altre occasioni lo stesso regista – is something special. To me, the most important element in theatre is light because it's the element that helps us to see and hear. Without light there's no space» (Wilson in Enright 1994, 20). Più che semplice strumento, la luce diventa essenza attorno alla quale l'intero racconto si materializza nella sua densa stratificazione di significati. D'altro canto, l'idea stessa di una traiettoria narrativa che trova il suo pieno compimento in un processo graduale di sedimentazione già definisce, in maniera del tutto evidente, la *Pietà Rondanini*. All'immagine del dolore che incurva la figura di Maria, mentre sorregge il corpo ormai esanime del figlio, si sovrappone la dimensione non finita dell'opera, realizzata da Michelangelo lungo un arco temporale superiore a un decennio. Ecco, allora, un braccio perfettamente levigato del Cristo e le gambe già definite accostarsi alle altre porzioni appena sbazzate del suo corpo e di quello materno, che pure esibisce una duplice ipotesi per il volto, rivelando – assieme alle diverse fasi della lavorazione del marmo – i due progetti successive riguardo alla disposizione complessiva delle figure. L'oggetto scultoreo si fa, in questa *Pietà*, luogo meta-testuale per riflettere attorno al concetto di 'opera' nel suo farsi, anche ragionando – nel rendere manifesto il dispiegarsi del tempo – su quel rapporto di derivazione eppure di estraneità che lega il blocco marmoreo alle forme che da esso vengono ottenute (Barolsky 1994, 64-66). Una riflessione, quella sulle implicazioni esistenti tra materia e opera, che attraversa ricorsivamente la produzione michelangiolesca, attraverso la presenza delle molte riproduzioni di rocce tratteggiate dall'artista entro le sue sculture. Se tale strategia si esprime più velatamente persino nel *Bacco*, nel *David* e nella *Pietà Vaticana*, è specialmente la *Centauromachia* (un altorilievo databile attorno al 1490) a tematizzarla, attraverso l'immagine di un anziano Michelangelo il quale – confuso nella calca dei giovani combattenti – stringe fra le sue stesse mani un macigno che sarà presto scagliato contro i nemici.

This stone – come osserva Paul Barolsky – is both the illusion of stone, of a particular stone of specific dimensions and faceting, and the stone itself from which it is carved. This identity is established at the very point at which the illusionistic stone emerges from the rougher stone from which it is wrought. Playing between the artificial stone and the

real stone, the illusion calls attention to itself, to the artifice of its artificer, poet, maker, to Michelangelo, who identifies himself with the very figure holding it (*Ivi*, 67-68).

Ecco allora, che la forma marmorea abbandonata a terra da Wilson, nel preludio alla sua installazione, ribadisce la poetica michelangiolesca sulla ‘poiesi’ artistica, amplificandone poi la portata. Una volta sollevato il sipario – secondo una strategia già esplorata nel *Peer Gynt* wilsoniano – quella stessa roccia si trova a fluttuare sul pavimento, un poco discostata dal corpo scultoreo, come materia immateriale sospesa nello spazio, perché sospesa nel tempo. Posto, così, in una sorta di astrazione che lo eleva anche idealmente, senza però cancellarne il carattere brutalmente elementare, il blocco di pietra si fa contrappunto alla statua, ne diviene concetto parametrico e proiettivo, dal quale essa è generata ma che da essa deriva anche come scarto: si riassumono in quella forma rocciosa tanto la funzione della madre quanto quella del figlio, il principio e la fine, l’origine e l’*eschaton*. Nello sguardo di Robert Wilson, e di riflesso nella sua arte, i corpi, gli spazi, i valori e, con essi, i tempi collidono, s’intrecciano e coesistono sempre.

I am looking out my office window now – dichiara il regista durante una conversazione con Umberto Eco – and I see contemporary building. Next to it is a building from the eighteenth century and over there is a building under construction. I see not only the [...] present but also traces of its past and premonition of its future.

I look above and I see clouds changing. An airplane crosses. On the street I see man walking and a car passing. All of these events happen simultaneously and at different speeds. [...] It is a space that is full of time (Wilson in Eco 1993, 87-88).

A plasmare questo ‘anacronismo’ del reale, nell’opera di Wilson, interviene in primo luogo la luce, che in *Mother* delinea una cronologia parabolica e, certo, circolare, l’immagine di un tempo già stato ma che tornerà a essere. La luce costretta sul solo volto di Maria – col quale si avvia e si conclude la narrazione – esibisce sin dal principio la natura frammentaria dell’atto di visione e del tempo che in quell’atto è necessariamente inscritto; quando, di lì a poco, i diversi tagli di luce – in una soluzione tipicamente wilsoniana – cominciano a scomporre la composizione michelangiolesca in una contemporaneità di dettagli a imporsi è la coesistenza di quelle singole cronologie, il loro carattere difforme e asincrono. Una volta disfatta, la scultura rivela le sue molteplici parti anche quando mostrata nella

sua interezza proteiforme e, ancora, quando a emergere insieme a essa è la presenza del luogo. Le finestre del vecchio Ospedale Spagnolo trasformate – nell’allestimento milanese – in elementi narrativi (quando i fari simulano i raggi del sole), come la messa in luce del grosso blasone col quale è decorata la parete di fondo, richiamano al tempo ulteriore che attraversa quel salone e alla storia che gli ha dato sostanza. Eppure, nell’esplorare le difformità dei molti tempi implicati, la regia di Wilson afferma l’inevitabilità della loro coesistenza, poiché quel divergere si determina precisamente nel loro essere contestuali. Né si può ignorare come la luce stessa, a tal punto elevata oltre la capacità più immediata del mostrare, imponga a sua volta un’evoluzione al tempo che – nella visione dell’artista – è racchiuso nella materia, agendo sul visibile e connotandone il profilo sino a determinarne la natura.

Many of his shades – osserva Maria Shevtsova riguardo alle opere di Wilson – change in swift succession to build up rhythm and crescendos and diminuendos, some within one gamut of colour, most across several colour scales where the colours run into each other like musical notes. Wilson also has punctuation in light-colour: pauses, when a shade is held or tones merge; something like exclamation marks when light black out suddenly, or when they swing radically from one colour to the next, or fire through the gels in staccato flashes. Active, performative light like this certainly has tempo, and builds up atmosphere, but its very action is dramatic (Shevtsova 2007, 65).

Presenza demiurgica, la luce di Robert Wilson anima il reale perché lo attraversa e ne pervade il corpo, come un pensiero e come una sostanza. Perduta ogni impalpabilità, quasi fosse un’essenza tangibile, al pari di un concetto ideale eppure del tutto fisico e corporeo, questa luce attraversa gli spazi, mostrandone le architetture e ridisegnanndole secondo nuove traiettorie e intenzioni, essa riveste la materia e le sue forme, animandole di un senso che pare adagiarsi sopra quasi fosse un velo. Gli oggetti, il luogo, l’atmosfera: tutto nello sguardo di Robert Wilson esiste in funzione della luce. Così, quando il pianto della madre si spegne, è una nuova oscurità silenziosa a dominare il salone dell’antico Ospedale Spagnolo.

Riferimenti bibliografici

BAROLSKY P., *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, Penn State University Press, University Park 1994.

ENRIGHT R., *A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson*, in «Border Crossing», n. 2, 1994, pp. 14-22.

ECO U., *Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation*, in «Performing Arts Journal», n. 1, January 1993, pp. 87-96.

Robert Wilson, a cura di F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, Octavo, Firenze 1997.

SHEVTSOVA M., *Robert Wilson*, Routledge, London-New York 2007.

Cos'è la teoria? Intorno a *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle

Daniele Dottorini*

Riflessioni a partire dal libro *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle (Einaudi, 2023)

La pubblicazione in Italia, per i tipi dell'Einaudi, di *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle offre la possibilità di riflettere sullo stato della teoria del cinema documentario, proprio nel momento in cui il cinema del reale è ormai riconosciuto come una delle forme più vive del panorama audiovisivo contemporaneo. Il libro di Fahle, docente di cinema presso la Ruhr-Universität Bochum, si presenta come un tentativo di costruire una mappa orientativa delle questioni teoriche sollevate dal documentario, attraverso un percorso che si sviluppa secondo due linee direttrici: una concettuale e una storica.

Quella concettuale si basa sullo scarto semantico tutto interno alla parola documentario: da una parte ciò che rimanda alla funzione del 'documento', traccia del reale che ha come primo obiettivo quello di 'insegnare'; dall'altra l'idea che il documentario sia una rielaborazione creativa del reale stesso, che mostri non una rappresentazione oggettiva del mondo, ma la creazione di uno sguardo interrogante sul mondo.

In questo senso, si aprono le diverse modalità del documentario, modalità che ne determinano le forme e le strategie narrative e discorsive e, soprattutto i punti di riferimento teorici del cinema del reale. Fahle, infatti, organizza la struttura del libro attraverso coppie concettuali, che rispondono di volta in volta alla ambivalenza semantica del termine documentario. Queste coppie diventano allora i titoli delle quattro parti del libro, a loro volta divise in una serie di capitoli specifici: *Osservare/motivare* (parte prima), *Influire/dimostrare* (parte seconda), *Testimoniare/incontrare* (parte terza), integrate da *Commuovere/calcolare* (parte quarta). Coppie concettuali o luoghi centrali di una mappa teorica ed esplicativa della teoria del cinema documentario. Attraverso queste coppie il testo riattraversa co-

* Daniele Dottorini, Università della Calabria, daniele.dottorini@unical.it.

stantemente la storia del film documentario, tracciando cronologicamente lo sviluppo dei concetti che di volta in volta ne scandiscono le tappe. Ognuna di queste coppie concettuali costituisce in un certo senso una funzione del documentario; una funzione o una possibilità che ha dato vita a discorsi e riflessioni che si sono sviluppati lungo la storia del cinema documentario. Ogni capitolo riattraversa storicamente le riflessioni teoriche alla base dei concetti che vengono affrontati in quella parte, mostrando come ogni concetto sia non solo il frutto di un dibattito che si snoda nel tempo, ma anche qualcosa di strettamente legato alla storia delle forme documentarie. In ognuno dei capitoli, Fahle sviluppa le questioni teoriche a partire da esempi filmici, o da esempi di immagini. Nell'ultimo capitolo, il quattordicesimo, lo studioso tedesco affronta una questione cruciale dello scenario mediatico contemporaneo, il post-documentario, la forma molteplice del documentario diffuso che la rete ha contribuito a creare. Il percorso dell'autore porta dunque la riflessione verso un territorio quanto mai delicato e cangiante, verso uno spazio-tempo che ci costringe a ripensare ogni concetto teorico nato in precedenza. È proprio questa ambivalenza temporale, in cui i discorsi del passato si riflettono sul presente e viceversa a costituire una delle specificità del lavoro di Fahle.

Il punto di partenza del percorso di *Teorie del film documentario* è l'esempio che l'autore pone in apertura, confrontando tra loro due film lontanissimi nel tempo, come *Life in a Day* (2011) di Kevin McDonald e *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov. Il primo, un film costituito da frammenti di immagini provenienti da tutti gli angoli del mondo e tutte filmate nello stesso giorno; il secondo è il racconto di una giornata qualsiasi in una grande città sovietica (in realtà, come è noto, il film di Vertov è molto più di questo).

Perché questo accostamento tra due film comunque così diversi? Per Fahle il rapporto è al tempo stesso di continuità e di discontinuità: i due film mostrano la stessa esigenza di catturare la vita in una unità di tempo, di darne un'immagine totale, ma le forme mutano profondamente (la maggior parte dei frammenti di *Life in a Day* è stato filmato da un cellulare, la pratica dei Kinoki era evidentemente fondata su un'idea del cinema molto più complessa rispetto a *Life in a Day*). Il fondamento teorico di *Teorie del film documentario* è dunque l'idea che il cinema del reale sia sempre originato dalle medesime domande, ma la sua evoluzione ha portato costantemente a cercare nuove risposte, profondamente legate anche all'evoluzione delle forme e delle tecniche.

È proprio a partire da queste considerazioni che una serie di questioni prendono corpo. La prima riguarda i due enunciati che hanno accompagnato queste prime righe (film documentario e cinema del reale): due enunciati apparentemente intercambiabili, ma che di fatto portano con loro due (o più) idee del documentario. Espressioni che danno nomi diversi a una forma di cinema che fino a poco tempo fa, nel mondo anglosassone, non poteva essere definita se non per negazione (non fiction) e che in Italia poteva anche essere chiamata con il neologismo ibrido (e piuttosto brutto) 'docufilm'. Tutti questi nomi, al di là delle differenze che sono chiamati a enunciare, sono però sintomo di una idea di cinema complessa, multiforme, spesso sfuggente. È proprio per rendere conto di questa complessità che il libro di Oliver Fahle pensa la questione teorica a partire da coppie concettuali, intorno alle quali, come già detto, costruisce una mappa il più possibile dinamica delle teorie del documentario.

Teorie del film documentario opera quindi una scelta, di fatto compiendo un gesto che altri studiosi e critici hanno già compiuto, quello di costruire il suo oggetto, vale a dire l'orizzonte dei discorsi che il documentario ha prodotto nel corso della sua storia. Il gesto teorico di Fahle dunque segna un campo discorsivo, che di fatto entra in una costellazione di altri gesti altrettanto fondativi, ognuno dei quali ha bisogno di fondare e creare il proprio oggetto.

Lo ha fatto ad esempio Bill Nichols, con il suo seminale *Introduzione al documentario*. Nichols fonda infatti il suo discorso sulla necessità di delimitare il campo (o i campi) del documentario, suddividendone gli elementi, le questioni e le forme, creando mappe concettuali e definitorie delle diverse forme di documentario, come i diversi modi di costruzione del documentario (espositivo, osservativo, partecipativo, riflessivo, performativo): una cartografia dunque. Ancora una volta la mappa è al tempo stesso lo strumento orientativo (come muoversi all'interno delle forme senza la possibilità di sussumerle in categorie chiare?), e uno strumento fondativo di qualcosa che necessita di essere nominato. Ma esplorando ancora più in profondità i testi più importanti sulla questione del documentario ecco che in ognuno di essi vibra, pur in modi differenti, la stessa necessità.

Anche le storie del documentario (come ogni storia) sono di fatto fondate su gesti teorici che costruiscono il loro oggetto. In *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, Erik Barnouw organizza cronologicamente il suo viaggio attraverso la storia, secondo una serie di linee interpretative, la più importante delle quali ri-

guarda il passaggio dal documentario come forma aperta e sperimentale al documentario come forma istituzionalizzata e riconosciuta (e per questo soggetta a standardizzazione).

Claiming the Real di Brian Winston o *New Documentary* di Stella Bruzzi legano profondamente le questioni teoriche del documentario allo sviluppo storico delle sue forme, sia pensandolo dalle origini come Winston, sia concentrandosi sugli ultimi decenni, come fa Bruzzi, che riprende uno dei modi del documentario individuati da Nichols (il modo performativo), leggendolo come la forma dominante del nuovo documentario. Il libro di Fahle costituisce allora una sorta di specchio retrovisore, che mentre si muove in avanti spinge a ripensare le modalità con cui ogni volta il discorso storico e teorico sul cinema viene rifondato, a dimostrazione del fatto che pensare il cinema all'interno di questa prospettiva significa ogni volta (ri)pensarlo, ricostruirlo.

Più lo sguardo si allarga e più questa prospettiva si rivela potente. Sia in testi dall'afflato storico, come il recente *Storia del cinema documentario*, a cura di Ivelise Perniola e Marco Bertozzi, in cui ogni capitolo è comunque una riflessione sulle pratiche del cinema, sia in testi più lontani nel tempo, come *Storia e pratiche del documentario* di Guy Gauthier, il racconto storico è il presupposto di una ulteriore fondazione teorica. Ognuno di questi testi fa i conti con un oggetto che non è canonico, che non è stabilito una volta per tutte. Il documentario è in realtà un cinema dai tanti nomi. Per questo Fahle, nel capitolo introduttivo del suo libro si inoltra in una analisi etimologica della parola 'documentario', mostrandone la complessità e l'ambivalenza semantica.

Ciò che *Teorie del film documentario* mostra, in sintesi, si riflette e si riverbera in modi differenti in tanti approcci precedenti al libro di Fahle, molti dei quali analizzati e discussi nel libro. Ognuno di questi testi parte dal presupposto che in fondo il documentario (ciò che qui abbiamo chiamato per brevità sia documentario che 'cinema del reale') non smette di fare problema. Soprattutto, ognuno di questi testi, implicitamente o meno, mette in evidenza qualcosa di assolutamente peculiare: anzitutto, come si è visto, la domanda che rimane presente e fondante in tutti i discorsi teorici è quella basilare: che cosa significa fare teoria del cinema documentario? Di un cinema, cioè, che volta per volta mostra l'impossibilità di un'unica definizione? La domanda ontologica, quella che, come aveva messo in evidenza Francesco Casetti, ha inaugurato la riflessione teorica sul cinema, rimane costantemente presente negli approcci teorici sul documentario. In secondo

luogo, ciò che emerge con forza è la consapevolezza che proprio per questo, il documentario non può e non deve essere considerato un 'genere' cinematografico, ma più propriamente una 'forma' del cinema, che gli appartiene sin dalle origini. Una forma, vale a dire una condizione di possibilità del cinema stesso, di cui ogni volta occorre pensare la teoria.

Riferimenti bibliografici

BARNOUW E., *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1993.

BRUZZI S., *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londra 2006.

GAUTHIER G., *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009.

NICHOLS B., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.

Storia del cinema documentario, a cura di I. Perniola, M. Bertozzi, Carocci, Roma 2025.

WINSTON B., *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*, British Film Institute, Londra 1995.

Corpi e spazi nei media immersivi Il caso Venice Immersive 2005

Anja Boato*

Riflessioni a partire dalla sezione Venice Immersive dell'82^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia

Venice Immersive nasce nel 2016 come *showcase* di opere immersive nello spazio del Palazzo del Casinò del Lido di Venezia, in occasione della Mostra internazionale d'arte cinematografica. L'anno successivo viene promosso a concorso collaterale, trasferendosi sull'Isola del Lazzaretto Vecchio. Nel corso delle sue 9 edizioni ufficiali, l'evento si è trasformato in un momento cardine per la promozione e circolazione di esperienze virtuali che fanno uso dell'*Extended Reality* (XR), ovvero esperienze mediali che ibridano elementi reali e digitali in uno spazio fisico o simulato.

Il ruolo di Venice Immersive nell'ecosistema dei media immersivi è interpretabile attraverso le lenti della tradizione dei *film festival studies*, che per primi hanno colto l'impatto culturale, sociale e industriale dell'evento-festival nella costruzione di una cinematografia d'autore. Proprio come accade per il cinema, anche le opere immersive vedono una contrapposizione tra un mercato dominato dal capitale economico e uno spazio di celebrazione e legittimazione basato sul capitale simbolico: il festival cinematografico (de Valck 2016). Se quest'ultimo – nato non casualmente in Europa (Elsaesser 2005) – contribuisce a premiare film esclusi dalla circolazione *mainstream*, e quindi a promuoverne indirettamente la produzione creando uno spazio alternativo di valorizzazione, così accade anche per omologhi eventi dedicati alle XR. Il mercato dei media immersivi gravita prevalentemente intorno alla sfera videoludica, cui guardano le società produttrici di hardware per uso domestico, che offrono quindi uno spazio privilegiato per la distribuzione di contenuti adatti a un target di videogiocatori (Evans 2018). Medie e grandi società di produzione di contenuti immersivi si specializzano nella realizzazione di opere ludiche, altamente interattive, riproducibili in più sessioni. Al

* Anja Boato, Università degli Studi di Bergamo, anja.boato@guest.unibg.it.

contrario, i festival si offrono come spazi alternativi per la promozione di opere narrative o astratte, meno sfidanti nelle dinamiche di interazione, spesso brevi o comunque concluse in un'unica sessione di fruizione.

Venice Immersive, la prima competizione per opere XR in un grande festival cinematografico, contribuisce più di qualsiasi altro evento a creare un canone insieme estetico e tecnologico che definisca quali contenuti siano valevoli del capitale simbolico implicito nella struttura dell'evento-festival. La selezione del 2025 pone l'accento soprattutto su due tendenze congiunte: da una parte, esperienze spazializzate non replicabili in ambienti non controllati, spesso multiutente; dall'altra, un'estetica minimalista e non fotorealistica. Entrambe queste tendenze trovano una spiegazione nelle modalità di proiezione del corpo (fisico e virtuale) dell'utente nello spazio simulato dal computer.

Pur nella diversità delle tecnologie che afferiscono all'etichetta XR, la loro caratteristica comune ha radici nella copresenza di almeno tre meccanismi che regolano l'esperienza dell'utente: l'immersione, una predisposizione tecnica dello strumento a simulare spazi digitali cui lo spettatore accede attraverso il dispositivo; la presenza, ovvero la percezione psicologica e soggettiva di trovarsi dentro uno spazio non (interamente) fisico; e l'*embodiment*, quindi la percezione corporea. Focalizzandosi sulla più completa e immersiva forma di XR, la *Virtual Reality* (VR), Kath Dooley (2024) sostiene che queste opere lavorino sul rapporto tra il corpo dell'utente e lo spazio immersivo nella costruzione dello *storytelling* – in altre parole, la narrazione è influenzata dal modo in cui l'opera configura il corpo dello spettatore dentro l'ambiente digitale, e quindi il processo di immersione-presenza-*embodiment*. La selezione di Venice Immersive ci consente di riflettere su alcune delle principali tendenze riguardanti le modalità di narrativizzazione del corpo nelle esperienze XR contemporanee, e quindi sul tipo di canone estetico e tecnologico che viene perpetuato in tal senso all'interno degli ambienti dei festival.

Le opere in concorso nel 2025 adottano più che in qualsiasi altra edizione la forma delle installazioni, ovvero progetti immersivi che sfruttano lo spazio fisico come parte dell'esperienza. Questo processo rende complicata l'eventuale replicabilità dell'opera in spazi non altrettanto controllati, ma ha il vantaggio di sfruttare appieno le capacità del mezzo di manipolare l'ambiente. Opere come la vincitrice *The Clouds Are Two Thousand Meters Up* (Singing Chen, 2025) o *Blur* (Craig Quintero, Phoebe Greenberg, 2025) guidano i movimenti dell'utente attraverso oggetti virtuali che lo inducono a credere di abitare uno spazio molto

più ampio di quello in cui si svolge effettivamente l'azione. Nel primo caso, il corpo dell'utente non ha una veste grafica e il suo ruolo ricorda quello di uno spettatore tradizionale, anche se l'intera opera è costruita intorno alla sua immersione nello spazio narrativo. L'utente si sente quindi esterno agli eventi, ma gli eventi esistono e si dispiegano in funzione dell'utente. Al contrario, *Blur* è un'esperienza multiutente in cui ogni spettatore ha una veste grafica 'particellare': una strategia visiva che aiuta gli utenti a non toccarsi casualmente. Laddove l'opera di Singing Chen ha una forte struttura narrativa basata sulla sequenzialità degli eventi, *Blur* affronta in chiave metaforica il tema della clonazione, per cui la conformazione anonima dell'avatar contribuisce a rendere l'idea della replicabilità. Entrambe le opere lavorano su ambienti realistici – in termini percettivi – per generare immersione e senso di presenza, costruendo esperienze che si dispiegano in ampi spazi con incursioni di elementi fisici reali, ma declinano la funzione del corpo in modi opposti: *The Clouds Are Two Thousand Meters Up* basa il processo di *embodiment* solo sul guidare in modo verosimile l'utente nello spazio, ma senza dotarlo di un corpo digitale, mentre *Blur* vi aggiunge anche una fisicità grafica. Questo processo accomuna anche altre opere che agiscono allo stesso modo nel guidare gli spostamenti dell'utente nello spazio: *Dark Rooms* (Mads Damsbo, Laurits Flensted Jensen, Anne Sofie Steen Sverdrup, 2025), come *Blur*, prevede avatar standard che aiutano gli utenti a muoversi senza difficoltà nello spazio, mentre *La magie opéra* (Jonathan Astruc, 2025) li personalizza lasciando allo spettatore margine di scelta sul personaggio da impersonare. La maggior parte delle installazioni selezionate a *Venice Immersive* tendono a offrire esperienze multiutente, portando dentro i mondi digitali una socialità lontana dall'immaginario del dispositivo alienante: *Collective Body* (Sarah Silverblatt-Buser, 2025) prevede una danza collettiva in uno spazio virtuale, *L'ombre* (Blanca Li, Edith Canat De Chizy, 2025) porta decine di persone in una stanza per assistere a uno spettacolo in *mixed reality*, *Heartbeat* (Bonny Lisbon, 2025) avvicina due utenti attraverso la percezione dei rispettivi battiti cardiaci. In linea con le teorie di Dooley, le opere che circolano nel festival pongono al centro il corpo come motore narrativo, adattandolo a spazi digitali realistici nel modo in cui stimolano le percezioni corporee, ma creativi nella resa grafica. Le esperienze fotorealistiche sono poche e spesso ibridano elementi animati, come il documentario *Reflections of Little Red Dot* (Chloé Lee, 2025) o la fiction *The Time Before* (Leo Metcalf, 2025). D'altro canto, spiegano gli studi di Mel Slater, Pérez-Marcos *et al.* (2008), non è la resa grafica realistica degli

elementi virtuali a influenzare il senso di presenza nella VR. Di conseguenza, la selezione di Venice Immersive guarda sempre di più a opere animate, lontane dal fotorealismo delle immagini, pur raffinando al contempo l'illusione di abitare uno spazio immersivo attraverso esperienze curate nelle modalità di costruzione degli ambienti e di coinvolgimento del corpo dell'utente.

Se i festival si offrono come spazi di presentazione ed esposizione di opere esterne al circuito mainstream, dotate di un alto capitale simbolico e spesso di un ridotto capitale economico, appare quindi evidente quali sono le caratteristiche del canone che questi eventi contribuiscono a costruire e perpetuare. Tutte le esperienze sono narrativamente compiute, circoscritte a un lasso di tempo che non supera i 60 minuti complessivi, creative nella resa grafica ma realistiche nelle modalità di costruzione dello spazio virtuale e del movimento dell'utente. Spesso consentono di riunire più persone in ambienti simulati, trasformando l'isolamento del dispositivo in una nuova forma di connessione sociale. Mai come nell'ultima edizione Venice Immersive mostra una così raffinata selezione di opere XR, in cui il processo di immersione-presenza-*embodiment* riesce a far credere all'utente di abitare gli spazi simulati e, di conseguenza, le storie che vi vengono raccontate. Al tempo stesso, le modalità con cui il corpo viene guidato nell'ambiente cambiano in base alle sensibilità e alle necessità dell'esperienza stessa, alternando opere in cui l'avatar non ha una sua fisicità ad altre in cui il corpo è graficamente visibile per rispondere a esigenze pratiche – come gli avatar astratti di *Blur*, che aiutano i partecipanti a non toccarsi nello spazio – oppure narrative, come gli avatar di *La magie opéra*, che rappresentano visivamente i visitatori di un teatro. Raramente il corpo o lo spazio sono fotorealistici, anche se alcune esperienze sfruttano la fotogrammetria o tecniche affini per riprodurre ambienti reali. Perché, insegnano gli studi sul cognitivismo dei media immersivi, il senso di immersione, presenza ed *embodiment* non si realizza nel fotorealismo, bensì nella percezione del movimento. E infatti, le opere accolte negli spazi del capitale simbolico si preoccupano di costruire performance realistiche a livello percettivo, intriganti sul piano concettuale o narrativo, e godibili dagli utenti al di fuori della dimensione prettamente ludica tipica del mercato mainstream.

Riferimenti bibliografici

- DE VALCK M., *Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization*, in *Film festivals. History, Theory, Method, Practice*, M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- DOOLEY K., *Virtual Reality Narratives. Embodied Encounters in Space*, Palgrave MacMillan, Adelaide 2024.
- ELSAESSER T., *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- EVANS L., *The Re-Emergence of Virtual Reality*, Routledge, Milton Park 2018.
- SLATER M., PÉREZ-MARCOS D., EHRSSON H.H. SANCHEZ-VIVES M.V., *Towards a digital body: the virtual arm illusion*, in «Frontiers in Human Neuroscience», n. 6, 2008.

CINEMA E PUBBLICO RELOADED.

VITTORIO SPINAZZOLA E GLI STUDI SULL'INDUSTRIA DEL FILM

a cura di **Francesca Cantore e Andrea Minuz**

FRANCESCA CANTORE E ANDREA MINUZ

Vittorio Spinazzola e *Cinema e pubblico*. Un'eredità da raccogliere

GIANNI TURCHETTA

«E lasciateci divertirvi!». La narrativa come 'antidoto' nella critica di Vittorio Spinazzola

ALBERTO PEZZOTTA

Sciolto dal giuramento. L'esperienza di *Film*, 1961-1964

MAURO GIORI

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

MATTEO MACALUSO

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

LUANA FEDELE

Cinema e pubblico *reloaded*: rileggere il superspettacolo con le *Digital Humanities*. Industria, autorialità e cultura

COSIMO TASSINARI

La crisi del 1956 e la produzione dei 'supercolossi'. Nuove fonti di studio

GIANNI CRIPPA

«Una verità inafferrabile e d'altronde scontata». Alberto Sordi come inconscio politico della storia repubblicana: genealogia e modelli

ELENA DAGRADA

Il punto centrale di crisi del neorealismo? Roberto Rossellini nelle pagine di *Cinema e pubblico*

FRANCESCO D'ASERO

Non c'è rosa senza Spina(zzola). Vittorio Spinazzola e la fenomenologia del neorealismo rosa

GIACOMO MANZOLI

Pubblico e/o popolo. Spinazzola vs. Asor Rosa

SAGGI

PAOLA BREMBILLA E STEFANO GUERINI ROCCO

Rai: 'di tutto, di tutti'? Rappresentazioni inclusive nelle serie Rai tra streaming e *prime time*

STEFANO DARCHINO

A racist movie in the United States, a progressive masterpiece in Italy? The American and Italian critical receptions of *The Blues Brothers* (1980)

FOCUS

MATTIA CINQUEGRANI

Mother o delle asincronie della luce. Robert Wilson in dialogo con Michelangelo

DANIELE DOTTORINI

Cos'è la teoria? Intorno a *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle

ANJA BOATO

Corpi e spazi nei media immersivi. Il caso Venice Immersive 2005



Roma Tre