

Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash.

di Alberto Pezzotta

1. «Si fanno o film sul popolo o film per il popolo»: con questa definizione Vittorio Spinazzola, nel classico *Cinema e pubblico*¹, individua i «due filoni antitetici» della produzione dell'immediato dopoguerra. È un'alternativa in cui si riconosce buona parte del dibattito sul cinema italiano nei decenni successivi. Per cominciare, uno dei motivi di crisi del neorealismo è tradizionalmente indicato, specie dalla critica marxista, nel mancato rapporto tra il contenuto impegnato dei film neorealisti e la loro popolarità. Scrive ancora Spinazzola: «Le graduatorie commerciali danno la misura esatta del fallimento dell'operazione neorealista nel suo punto programmatico più ambizioso e delicato: la volontà di indurre un mutamento radicale nei rapporti fra cinema e pubblico»².

Ma siamo sicuri di sapere che cosa è neorealista e cosa no? Che cosa è popolare e cosa populista? Perché *La terra trema*, che incassa poco, è neorealista, mentre *L'onorevole Angelina*, che incassa molto, non è neorealista, o lo è meno, o per nulla, a seconda dei gusti? La critica dell'epoca parte da presupposti ideologici ed estetici che per decenni hanno viziato l'analisi e la ricostruzione storica. Dire, come è stato fatto, che *L'onorevole Angelina* ha successo perché è populista e consolatorio, in realtà non spiega la sua maggiore popolarità: introduce solo un giudizio di valore.

Dopo la riapertura degli studi sul neorealismo di cui si sono fatti promotori Lino Micciché e Alberto Farassino³, gli strumenti di analisi si sono fatti più pertinenti, metodologicamente aggiornati e in grado di restituire la complessità dell'oggetto. Ma la questione sollevata da Spinazzola mi pare sia stata in qualche modo accantonata, mentre vale la pena di riesaminarla per la sua sintomaticità. La mancata popolarità del cinema neorealista, vera o presunta, cela una questione strutturalmente più profonda: la presa di coscienza della propria marginalità da parte dell'intellettuale - regista, critico, organizzatore culturale - che si occupa di cinema, incapace di parlare a un vasto pubblico.

2. Negli anni Cinquanta, che segnano il passaggio da una società agricola a una industriale, il crescente boom del cinema - i cui spettatori crescono fino alla prima crisi, quella del 1956 - pone per la prima volta a critici e intellettuali il problema di una critica dei consumi e dei prodotti dell'industria. In precedenza i film commerciali si potevano anche non recensire o liquidare frettolosamente, ora bisogna fare i conti con essi.

È questo il contesto in cui nasce il dibattito «Cinema, pubblico e critica» che si svolge su «l'Unità» dal novembre 1955 all'aprile 1956⁴. A iniziarlo è il critico della testata, Ugo Casiraghi, che prende atto che gli spettatori (e perdipiù «gli spettatori democratici») amano i film di Matarazzo (i «film d'appendice») o quelli della serie di *Don Camillo* più di quelli «seri», e pone quattro domande che si potrebbe parafrasare così: «Com'è possibile che film brutti siano popolari? Com'è possibile che il popolo ami film non progressisti?»

¹ V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 7.

² *Ibidem*, p. 11.

³ Le due storiche raccolte sono *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1974 (ultima edizione: 1999) e *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di A. Farassino, EDT, Torino 1989. Per una discussione aggiornata e di grande utilità si rimanda a P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipo, Bologna 2010.

⁴ Un'antologia di interventi è riprodotta in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume IX - 1954/1959*, Marsilio, Venezia/Edizioni di Bianco & Nero, Roma 2004, pp. 561-567. La querelle è discussa in modo approfondito in F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano, 1998, pp. 232-236.

Il dibattito oggi appare già in ritardo e soffre di un vizio di impostazione. In primo luogo, non è pertinente e aggiornato: i «film d'appendice» sono già stati superati, anche in termini di incassi, dai film del neorealismo rosa (di *Pane, amore e fantasia* si parla un po' di sfuggita nell'articolo di Casiraghi del 27 novembre 1955). In secondo luogo, non nasce tanto da un desiderio di analizzare la realtà del mercato e della produzione, ma da un problema di metodo pedagogico: i critici, che hanno ragione *a priori*, devono trovare il modo di indirizzare il gusto degli spettatori, che sbagliano. Casiraghi usa l'aggettivo «popolare», che ai suoi occhi deve avere ancora un valore positivo, nel solco di Gramsci, solo all'inizio del suo intervento; poi parla piuttosto di «pubblico», di un cinema che è già diventato di massa, e fa paura perché l'intellettuale si accorge di avere perso la sua centralità e influenza.

3. Un altro filone di dibattito iniziato negli stessi anni ha potenzialmente una portata più ampia: riguarda la ricerca di un possibile cinema “medio” o “di genere” in Italia. Di fronte alla crescita disordinata di un'industria cinematografica che attinge a generi prebellici (feuilleton, cappa e spada) e di fronte alla concorrenza del cinema americano, ci si chiede se e come in Italia sia possibile una produzione popolare dignitosa.

Nel 1953 Italo Calvino, su «Cinema nuovo»⁵, in un articolo tanto interessante quanto isolato, afferma coraggiosamente che il film d'arte «è una bellissima cosa ma resterà sempre un'opera d'eccezione». Il problema è vedere se il linguaggio dei Visconti, De Sica, Rossellini, Castellani «riesca a diventare una lingua corrente, e a dar vita a una buona serie di drammi popolari di produzione media». E cita come casi nel complesso positivi quelli di Zampa, Germi, di *Guardie e ladri* di Monicelli e Steno. Alla fine esce un po' dal seminato auspicando per l'Italia «un cinema d'avventure come l'unico cinema popolare possibile», mostrando in ciò le sue origini di spettatore cresciuto con il cinema americano degli anni Trenta. Nell'intervento di Calvino, comunque, il termine «popolare» acquista una nuova e interessante connotazione: quella di cinema «medio», di prodotto che riesce a far dialogare la cultura con i «gusti del pubblico».

Da questo momento non mancano le voci che cercano le condizioni un possibile cinema medio italiano. Ma è come se, ogni volta, individuata la possibilità di un cinema medio popolare, il critico o intellettuale lo ritenesse insufficiente, deteriore, inferiore comunque alle aspettative. Maurizio Grande, nel saggio *Bozzetti e opere*⁶, ripercorre questo dibattito, citando testi del 1954 di Vito Pandolfi, Giorgio Pullini e Morando Morandini che, mentre affermano la necessità di un prodotto medio, mettono in guardia dai rischi di un «prodotto in serie». Tranne qualche eccezione, gli intellettuali rimangono nelle torri d'avorio.

4. Nel 1952 nasce un nuovo genere popolare, ma questo non piace alla critica. Va posta attenzione al quarto nome che Calvino, un po' audacemente (dato anche il contesto in cui scriveva) mette dopo i tre grandi: Renato Castellani. Il 1952 è l'anno di *Due soldi di speranza*. Il film, che esce nel mese di aprile, viene molto discusso in un contesto di dibattiti sulla fine del neorealismo. Ma è ancora più interessante uscire al di fuori della critica specialistica ed esaminare la critica dei rotocalchi, dove

⁵ I. Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», 1 maggio 1953; ora in I. Calvino, *Saggi, 1945-1985, Tomo secondo*, Mondadori, Milano 1995, pp. 1888-90.

⁶ *Bozzetti e opere* è pubblicato per la prima volta in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979; ora è in M. Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003.

operano critici non specialistici, critici-scrittori⁷. I critici-scrittori spesso sono stati trattati con sufficienza dai critici di mestiere, e sono stati poco utilizzati dagli accademici, con le dovute eccezioni (Maurizio Grande *in primis*). Ma hanno un ruolo importante nella costruzione di quello che potremmo chiamare un “senso critico comune”, in quanto riportano la cultura specialistica cinefila (che non ignorano, in casi come quelli citati in seguito) a un ambito più ampio, che è quello della cultura in senso generale, della letteratura, della politica.

Le recensioni a *Due soldi di speranza* dei critici non specialisti sono decisamente positive. Corrado Alvaro su «Il Mondo» è quasi entusiasta: scrive che è un film «da cui Pulcinella è lontano»⁸, un film, in altre parole, antifolkloristico. Alberto Moravia scrive su «L'Europeo»:

Al contrario degli altri neorealisti, Castellani è poco sentimentale, troppo è avvezzo a controllare la materia con sicuro mestiere per lasciarsi andare a certe effusioni. Inoltre la sua antica freddezza diventa tutt'al più grazia ed eleganza, e raramente si scioglie in commozione. Un regista, dunque, che si discosta alquanto dagli altri della stessa scuola e che vi introduce una nota nuova, quasi da commedia dell'arte o da opera buffa settecentesca.

Alla fine della recensione azzarda: «In conclusione il miglior film di Castellani, finora, è uno dei migliori che siano stati prodotti dal cinema italiano in questo dopoguerra.»⁹

L'anno dopo Moravia cambia però idea. *Due soldi di speranza*, a suo avviso, segna l'inizio della fine del neorealismo. In una recensione a *Il sole negli occhi* di Pietrangeli nel 1953 (quindi prima di *Pane, amore e fantasia*, che esce nel gennaio 1954) parla già di un neorealismo «originario» e di un neorealismo «derivato», «più sorridente, più accomodante, più manierato, bozzettistico e vernacolare». Esempi del secondo sono *Due soldi di speranza* di Castellani, «film in cui il ritmo, il brio, l'eleganza della regia prendono il sopravvento sull'autenticità e sulle verità», e i film di Luciano Emmer¹⁰.

È abbastanza sconcertante: nel momento in cui si rende conto che *Due soldi di speranza* ha dato origine a un filone, Moravia ritratta l'iniziale adesione al film, ascrivendogli la responsabilità dei suoi imitatori o epigoni.

Da questo momento Moravia ripete la tesi più volte. Nel 1960: «La trasformazione del neorealismo da prodotto artistico in prodotto in serie si può far risalire su per giù all'apparizione di *Due soldi di speranza* di Castellani»¹¹. Nel 1964: «Il primo film della “maniera” neorealista è *Due soldi di speranza*. Secondo me il film di Renato Castellani segna l'inizio della decadenza del neorealismo

⁷ In ciò sono debitore ad A. Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità, politica e cultura in Italia (1950-54): «Oggi» «L'Europeo», «Epoca»,* Tesi di dottorato di ricerca in Storia del cinema, Università degli Studi di Firenze, 2010.

⁸ C. Alvaro, *Boscotrecase*, «Il Mondo», 26 aprile 1952; ora in C. Alvaro, *Al cinema*, a cura di G. Briguglio e G. Scarfò, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1987, p. 160

⁹ A. Moravia, *La castità vesuviana di «Due soldi di speranza», «L'Europeo»,* 26 aprile 1952; ora in A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta e A. Gilardelli, Bompiani, Milano, 2010, p. 143-144.

¹⁰ A. Moravia, *Pietrangeli svela il dramma delle giovani domestiche*, «L'Europeo»; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 194.

¹¹ A. Moravia, *La lezione della Nouvelle Vague*, «L'Espresso», 10 gennaio 1960; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 333.

perché è un film fatto da un regista di grande capacità ma estetizzante e sostanzialmente legato al cinema d'anteguerra.»¹²

Moravia riconosce vari meriti a Castellani e Comencini, che appare alla critica come il primo divulgatore di *Due soldi di speranza*; ed è sicuramente meno duro di Aristarco, che su «Cinema Nuovo» parla di *Pane, amore e fantasia* come del paradigma di un cinema «diversivo» (oggi si direbbe di evasione) e consolatorio, che «dà della miseria un'idea vivace e divertente»¹³. Ma vero è che da questo momento si fonda una tradizione critica che vede nel neorealismo rosa il peggiore dei mali.

5. Per capire le ragioni del mutamenti di giudizio di Moravia, bisogna ricostruire brevemente il suo sistema di valori. Quando deve teorizzare la propria attività critica, afferma che da una parte c'è il cinema d'autore, che privilegia come recensore, e dall'altro quello commerciale. Di quest'ultimo si può parlare non in quanto opera d'arte, ma in quanto sintomo della società che lo produce e lo consuma. Da cui la teoria del cinema come «documentario involontario» o «involontaria testimonianza», per usare espressioni coniate nelle sue primissime recensioni degli anni Quaranta, e poi impiegate in tutta la sua carriera di recensore.

Uno degli apporti più originali di Moravia critico è stato parlare dell'Italia attraverso i film, senza trascurare gli aborriti film commerciali¹⁴. Si veda il ritratto di pubblico e consumo che emerge quando, nel 1960, Moravia recensisce un cinepanettone *ante litteram*, *Ferdinando I Re di Napoli* di Gianni Franciolini:

Non sappiamo quando né come, i produttori e i proprietari di sale hanno deciso che intorno a Natale l'intelligenza degli italiani subisce una specie di collasso, e agiscono in conseguenza. Così durante le feste, gli schermi non offrono che film di scarso valore, per lo più lepidi, i quali, insieme con le trovate dei commercianti di cibarie, debbono servire a far passare, secondo l'avverbio spesso adoperato dalla stampa, 'serenamente' il Natale al grande pubblico. Serenamente oppure stupidamente?¹⁵

Ma anche se Moravia non lo teorizza, le sue recensioni mostrano comunque che tra cinema d'autore e cinema commerciale esiste una zona grigia: quella del popolare. A Moravia per esempio piacciono Totò e Sordi. Li vede come appartenenti a un «mondo pre-neocapitalista», scrive che portano i segni di «una eredità culturale che li solleva al di sopra della comicità da avanspettacolo»¹⁶. Per Moravia, Sordi e Totò fanno parte del popolare: di un ambito che è dialettale, bozzettistico, un po' qualunquista (ma bisognerebbe aprire una parentesi su ciò che significa «qualunquismo» per Moravia, concetto che riallaccia al «particolare» di Guicciardini), ma a suo modo genuino. Gassman invece no, ma su questo torneremo. Nel momento in cui il popolare diventa di serie, vedi il caso di *Due soldi di speranza*, Moravia ritratta però la sua adesione

¹² A. Moravia, *Quando Fellini salì sul trono. Dieci anni di cinema in Italia*, «L'Espresso», Supplemento «10 anni», 14 dicembre 1965; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 598.

¹³ G. Aristarco, «Cinema Nuovo», n. 29, 15 febbraio 1954; ora in G. Aristarco, *Il mestiere del critico. 1952-1958*, a cura di L. Pellizzari, Falsopiano, Alessandria, 2007, p. 90

¹⁴ Per Moravia «i film, anche quando mirano a un realismo quasi documentario, non sono mai specchio e pura mimèsi del reale: lo affascinano come segni e sintomi di qualcosa di più profondo non subito visibile che in quel momento circola nella società»: G. P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 126.

¹⁵ A. Moravia, *Qualunquismo borbonico*, «L'Espresso», 3 gennaio 1960; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 329.

¹⁶ A. Moravia, *Quando Fellini salì sul trono*, cit., p. 605.

La critica moraviana, comunque, appare oggi molto più acuta e meglio argomentata di altra critica coeva che gira intorno alle stesse questioni. L'intellettuale Moravia, per lo meno, cerca di capire. Questo sforzo non si ravvisa, per esempio, in un articolo di Morando Morandini apparso nel 1958 su «Cronache del cinema della televisione» dal titolo già emblematico *L'arcadia rinunciataria e dialettale del cinema italiano*, Morandini parla positivamente dei generi del cinema americano, come «banco di lavoro e di esercizio» per registi. Ma nel cinema italiano, non vede generi, ma solo «commedia bozzettista, dialettale, qualunquistica. Si gratta la vivacità e la superficiale simpatia e si scopre ambiguità, inconsistenza morale». Arriva a scrivere che film come *Mariti in città* o *Marisa la civetta* sono i nuovi telefoni bianchi, ispirati a un «massimalismo reazionario», a un «qualunquismo macchiettistico» dagli «intenti pornografici»¹⁷. Il popolare, insomma, quando diventa commerciale e industrializzato, crea dei mostri.

6. 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 commedia all'italiana, molto prima del cinema di genere "basso". È la prima grande occasione persa da parte di una critica che sarà quasi sempre incapace di dialogare col cinema e di comprendere le ragioni e le virtù della popolarità. Che cosa fecero, dal punto di vista del pubblico, film come quelli del neorealismo rosa? Spinazzola, che da sociologo ha strumenti più sensibili della maggior parte dei critici, afferma che unificarono il pubblico, accomunando città e provincia, centro e periferie, togliendo spettatori ai film di Matarazzo e alla fine sostituendoli¹⁸. Spinazzola, in questi film, valorizza gli elementi di innovazione a livello tematico (l'autonomia e l'intraprendenza dei personaggi femminili), che pure convivono con gli elementi conservatori (il bozzettismo, il dialettismo, la morale sostanzialmente - ma non sempre - tradizionalista). Ma di questo la critica dell'epoca non si accorge: e anzi oggi, quando si vedono film come *Marisa la civetta*, o in genere quelli del primo Bolognini, ci si stupisce come l'unica reazione fosse di tipo moralistico.

La seconda occasione persa dalla critica italiana rispetto al cinema popolare è quella della commedia all'italiana. Rispetto a ciò che successe con il neorealismo rosa c'è una differenza sostanziale.

La critica segue in diretta la nascita del neorealismo rosa - definizione che nasce già nel 1955¹⁹. Ne discute e ne analizza la genesi: Comencini che copia Castellani e estremizza difetti e rischi dell'originale. Lo individua come genere, e lo mette subito sul banco degli imputati.

Nella critica degli anni Cinquanta, invece, la commedia non ha un'autonomia in quanto genere. Si confonde tra gli epigoni rosa del neorealismo e la farsa derivata dall'avanspettacolo. Moravia non recensisce né *I soliti ignoti* né le commedie con Sordi sceneggiati da Rodolfo Sonego (*Il seduttore*, *Lo scapolo*, *Un eroe dei nostri tempi*, *Il vedovo*) che fondano questo genere. I critici si accorgono della commedia a scoppio ritardato. Ma quando la identificano, alla metà degli anni Sessanta, diventa la nuova bestia nera.

¹⁷ M. Morandini, *L'arcadia rinunciataria e dialettale del cinema italiano*, «Cronache del cinema della televisione» IV, n. 24, primavera 1958, cit. in M. Grande, *La commedia all'italiana*, cit., p. 96 e p. 101.

¹⁸ V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 115.

¹⁹ Il termine «neorealismo rosa» dovrebbe comparire per la prima volta in un polemico saggio di Tullio Kezich apparso su «Letteratura» (13-14, gennaio-aprile 1955), forse sulla scia di una recensione di Giuseppe Marotta a *Le ragazze di San Frediano* di Zurlini (ora in *Questo buffo cinema*, Bompiani, Milano, 1957), dove si parla di «realismo idilico, roseo».

Torniamo a Moravia come caso esemplare dell'intellettuale-critico. Non recensisce *Il sorpasso* (1962), ma dedica una stroncatura inaudita a *Se permettete parliamo di donne* di Scola (1964), facendone il paradigma di un cinema in cui la società italiana si rappresenta in modo volgare e compiaciuto: «Lo scadimento di attori come Gassman, sta a dimostrare che la società italiana non prende molto sul serio se stessa, non ama immaginarsi alle prese con dei contrasti drammatici»²⁰. Non usa il termine “commedia all'italiana”, per altro già diffuso nel 1965²¹, ma fonda argomenti che verranno ripetuti tante volte: questi film porgono allo spettatore uno specchio compiacente, una critica per nulla pungente; lo lusingano nei suoi difetti e nella sua volgarità.

La critica di Moravia a *Letti sbagliati* di Steno usa gli stessi argomenti da lui impiegati nello stesso periodo per distruggere i film “neocapitalisti” di James Bond: «Ci troviamo di fronte ad un prodotto che nel campo estetico è esattamente ciò che piace, conviene, soddisfa una certa classe sociale, su per giù la piccola borghesia italiana».²² L'attacco più feroce alla commedia all'italiana arriva comunque nel 1971, e ne è vittima un film che a dire il vero non appartiene neanche al genere, *Venga a prendere il caffè... da noi*. Secondo l'autore di *Gli indifferenti*, il successo di questi film significa che «il pubblico non desidera e non ama essere criticato, e che il successo della critica di costume della commedia all'italiana deriva dal fatto che in questi film non c'è né critica, né costume, né un bel nulla»²³. È evidente consonanza con quanto scriverà Italo Calvino nel 1974 a proposito della «commedia satirica di costume che per tutti gli anni Sessanta ha costituito la produzione media italiana tipo»: «Nella più parte dei casi la trovo detestabile, perché quanto più la caricatura dei nostri comportamenti sociali vuol essere spietata, tanto più si rivela compiaciuta e indulgente».²⁴

Ovviamente oggi queste recensioni moraviane non ci dicono molto, quanto a pertinenza rispetto al loro oggetto. Ma ci dobbiamo chiedere di che cosa siano sintomatiche: sottoporre insomma Moravia allo stesso lavoro di analisi cui lui sottoponeva i film commerciali. Che cosa emerge? Emerge un generale disagio moraviano nei confronti del Paese in cui vive. Fin dal 1959 Moravia afferma di detestare l'Italia, anzi la «sotto Italia»:

l'Italia del tifo e della prosa incredibile delle gazzette sportive; delle canzoni imbecilli di San Remo; della televisione tanto cara alle famiglie con le sue rubriche del *Lascia o raddoppia?*, del *Musichiere*, della *Canzonissima* (tutti neologismi veramente italianissimi, una maniera come un'altra per dire che non sono italiani), del qualunquismo, della mafia, delle madonne che piangono e muovono agli occhi, delle lotterie statali, dei neomilionari e dei neocriminali, dei fusti e delle maggiorate fisiche e di non sappiamo quante altre manifestazioni melense, viscerali, sentimentali e misteriose.²⁵

²⁰ A. Moravia, *Quando Fellini salì sul trono*, *Cinema italiano*, cit., p. 605. La stroncatura di Scola è *Il marito della prostituta perbene*, «L'Espresso», 5 aprile 1964; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., pp. 547-549.

²¹ C. Camerini (*I critici e la commedia all'italiana: le occasioni perdute*, in *Commedia all'italiana, Angolazioni e controcampi*, Roma, Gangemi, 1986) trova le prime attestazioni del termine “commedia all'italiana” nel 1960, per indicare film del decennio precedente come *Un americano a Roma*, *Il moralista*, *I soliti ignoti*, *Il vedovo*; all'inizio degli anni Sessanta il termine si alterna con quello di “commedia di costume”.

²² A. Moravia, *Lo spettatore è servito*, «L'Espresso», 13 giugno 1965; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., pp. 579.

²³ A. Moravia, *Un satiro a piede libero* «L'Espresso», 1 novembre 1970; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 835.

²⁴ Il saggio *Autobiografia di uno spettatore*, più volte ripubblicato, appare per la prima volta come, prefazione a F. Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974.

²⁵ A. Moravia, *130 prodotti della sottocultura*, «L'Espresso», 18 gennaio 1959; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 309.

Questa «sotto Italia», aggiunge Moravia nel medesimo articolo del 1959, «è davvero un mistero, almeno per noi che siamo in grado, sì, di vederla e descriverla, non di ricostruirne con precisione gli ineffabili meccanismi mentali.»

Moravia non era certo l'unico intellettuale a detestare questa Italia di massa, ormai più pop *ante litteram* che popolare. Di questa Italia, che nei decenni successivi verrà rivalutata e trasformata in oggetto di nostalgia da Renzo Arbore e Walter Veltroni, l'intellettuale Moravia, in fondo ha paura. E con essa non vuole avere nessuna connivenza e complicità. Se detesta i film della commedia all'italiana, è perché «lo spettatore si sente tutto il tempo chiamato ad una insoffribile complicità con gente che nella vita non vorrebbe né incontrare né tanto meno conoscere».²⁶

Avere preso le distanze da questa Italia va a merito di Moravia, intellettuale senza cedimenti sentimentalistici e ambiguità ideologiche. Ma non si può tacere che Moravia e tanti altri critici e intellettuali, spesso non hanno saputo capire e valorizzare il cinema della commedia che con questa Italia ha saputo fare conti, dando allo spettatore uno specchio per nulla lusinghiero.

7. E oggi? Intellettuali come Moravia non ce ne sono più, e commedie all'italiana nemmeno, anche se questo termine viene usato almeno due o tre volte all'anno da registi e critici che vogliono promuovere film che con questa tradizione non c'entrano nulla, dai cinepanettoni natalizi ai film di Alessandro D'Alatri o di Lucio Pellegrini.

In compenso si è assistito, da oltre un decennio, alla rivalutazione di tutto quel cinema di genere di cui negli anni Sessanta e Settanta non parlava quasi nessun critico. Perché se è vero che Calvino auspicava un cinema d'avventura come salvezza per il cinema popolare italiano, quando poi nacque il western italiano, critici e intellettuali fecero a gara per distruggerlo. Non voglio qui riprendere le note stroncature di Kezich o di Soldati. Sarebbe più interessante riprendere quelle di Moravia, che di fronte al fenomeno, per quanto tutt'altro che entusiasta, è più asettico e meno moralista, e vi vede da una parte le tracce di un machiavellismo che affonda le radici nel carattere degli italiani, e dall'altra una misantropia tipicamente contemporanea²⁷.

Come gioca il concetto di popolare nella rivalutazione dei vari generi, dall'horror alla commedia sexy? All'origine vi è, paradossalmente, una sottovalutazione del cinema medio.

Recensendo *Perché si uccide un magistrato* di Damiano Damiani, Lino Micciché, nel 1975, indica nel regista friulano una di «quelle 'rarae aves' che sono nella nostra cinematografia gli autori del cosiddetto "film medio"». Micciché vuole assegnare a questa nozione un «valore quasi esclusivamente merceologico, e che non implica necessariamente un giudizio di mediietà o, peggio, di mediocrità culturale»²⁸. Ma la notazione rimane senza seguito: e anzi quando di lì a poco, la critica incomincia a riscoprire generi negletti, gli autori medi vengono trascurati e anzi dileggiati: «non solo per ignoranza, ma per una vera e propria opzione metodologica», scrive Gian Piero Brunetta, che porta a privilegiare le aree marginali o i Grandi Autori, senza concepire vie di mezzo²⁹.

²⁶ A. Moravia, *Fellini senza la sua ironia*, «L'Espresso», 16 ottobre 1955 [recensione di *Il bidone*]; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 231.

²⁷ Si veda per esempio *Una colt per Machiavelli*, «L'Espresso», 27 agosto 1967; ora in Moravia, *Cinema italiano*, cit., pp. 668-670.

²⁸ L. Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 219. Per altro Micciché, dopo averla evocata, ritiene problematica l'applicazione di questa nozione al cinema italiano.

²⁹ G. P. Brunetta *Letteratura e cinema nell'opera di Bolognini*, in *Mauro Bolognini - Appunti sul cinema italiano/1*, Istituto poligrafico dello Stato/Repubblica italiana/Ministero degli affari esteri, Roma, 1977. Per una discussione di

Uno dei primi esempi di questa *politique* è la delirante introduzione di Luc Moullet al *Sergio Leone* di Oreste De Fornari, dove i valori positivi sono Leone, Bertolucci, Duras, Syberberg, Jancsó, Pasolini Cottafavi, Bava, Jacopetti, Franchi e Ingrassia; e quelli negativi sono rappresentati dal «cinema d'autore, ridotto a un velleitarismo più o meno di sinistra o estetizzante (Scola, Brusati, Pontecorvo, Cavani, Bolognini, Petri, Vancini, Maselli, Lizzani, Zeffirelli)»³⁰. Un simile elenco di buoni e cattivi ha funzionato per anni come le liste di proscrizione surrealiste («*Lisez/Ne lisez pas*») per una generazione di giovani cinefili, decisi a far convivere l'aristocraticismo dei grandi autori con la popolarità della serie B, a scapito di tutto ciò che sta in mezzo.

8. Ogni rivalutazione trashista o anti-intellettuale si fa fregio del carattere “popolare” di ciò che va a riscoprire. Ma in quanto riscoperta postuma, connotata con tutte le caratteristiche dello snobismo *camp*, non ha alcunché di popolare, se per popolare intendiamo qualcosa che viene dal basso o, meglio, dalla massa. Alla base non vi è neanche alcuna considerazione storico-economica o semplicemente quantitativa: spesso si rivalutano film epigonali (poniamo di registi come Guido Zurli o Bruno Mattei), visti all'epoca magari da poche decine di migliaia di spettatori, e li si considerano più “popolari” dei film medi di Damiani, Petri o di Bolognini che all'epoca venivano visti da mezzo milione di spettatori. A considerare la popolarità come un dato quantitativo, Bolognini è un regista più visto di Fernando di Leo, eppure è considerato meno popolare.

Il vero senso di “popolarità” nelle rivalutazioni trash va inteso piuttosto come valorizzazione di aspetti che per definizione dovrebbero essere popolari, come: il basso materiale corporeo, la regressione, la volgarità contrapposta ai valori alti. L'intento, non scoperto, è quello di rifondare il canone della storia del cinema italiano: via gli autori medi e non, comunque tristi e grigi, dentro le infermiere e le dottoresse. Un'opzione come un'altra, se non fosse un'operazione ideologica e intellettualistica.

Se il cinema popolare degli anni Cinquanta (che non viene rivalutato), Sessanta e Settanta dialogava con il pubblico, oggi è un oggetto senza più popolo, per parafrasare quanto scrive Emiliano Morreale in *L'invenzione della nostalgia*³¹. La rivalutazione trashista si propone da una parte come *madeleine* generazionale e nostalgica, e dall'altra come controcultura di massa per un generazione che quel cinema non ha vissuto in diretta. In questo senso è un'operazione concepibile solo in un'epoca in cui il concetto di popolare è profondamente mutato, ed è offerto come un feticcio o aura aggiunta al consumo. Per certi versi è l'ultimo appiglio dell'intellettuale per recuperare la popolarità perduta: ma ormai in una dimensione post-storica, tra il ridicolo e il patetico.

Rimane da accennare alle ricadute di questa operazione sulla critica del cinema contemporaneo. Sostanzialmente, rivalutare Monnezza ha consentito di celebrare Neri Parenti. L'operazione in realtà era stata iniziata dall'insospettabile Kezich ai tempi di *Sognando la California* (1992): lo sdoganamento in diretta dei Vanzina doveva evitare di cadere nella sottovalutazione, come era successo trent'anni prima nel caso di Totò. Ma il paragone non può reggere: in primo luogo, perché il cinema popolare di Totò non era stato sottoposto alla stesso ostracismo di cui per esempio fu

queste etichette, rimando ad A. Pezzotta, *Né classici né enfants prodiges: adulti*, in *Storia del cinema italiano, Volume XII - 1970/1976*, a cura di F. De Bernardinis, Venezia/Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2009.

³⁰ L. Moullet, *Chi ha tradito il cinema italiano?*, in O. De Fornari, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Ubulibri, Milano, 1984, p. 9.

³¹ «Il *trash*, allora, più che un cinema popolare che dialoga con un popolo, potrebbe essere definito come il cinema popolare durante la scomparsa di un popolo: da qui il suo squilibrio, la sua pena, i suoi eccessi»: E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2010, p. 202.

vittima il western³². Secondariamente, perché la società e l'industria che produceva i film di Totò è pre-televisiva, ed è evidentemente diversa dall'industria che una-due volte all'anno produce cinepanettoni e cinecocomeri.

Come dobbiamo definire un genere che produce due film all'anno? Di massa, probabilmente, in quanto parte di una strategia che impone monopolisticamente un consumo dall'alto; ma non popolare, almeno per come popolare è stato inteso nel corso del Novecento, come fenomeno in larga parte dal basso.

Di fronte al cinepanettoni odierni, buona parte della critica italiana continua a mostrare la sua inadeguatezza. Se negli anni Cinquanta aveva scambiato un cinema autenticamente popolare per cinema di massa eterodiretto, oggi scambia per popolare un cinema di massa ed egemonico.

³² Si veda l'antologia *Totò e la gaia scienza*, a cura di O. Caldiron, Roma, Bulzoni, 2004.