

SPECIALE **Il ragazzo di Mara** **Dinamiche della mascolinità nel cinema resistenziale degli anni Sessanta**

All'interno della storiografia sul cinema italiano, la vittoria ex aequo alla Mostra del Cinema del 1959 di *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini) e *La grande guerra* (Mario Monicelli) viene comunemente indicata come uno degli elementi fondativi di una nuova stagione. I primi anni del nuovo decennio, infatti, appaiono caratterizzati dall'emergere, da un lato, di un cinema d'autore imperniato su di un riesame del periodo, a lungo rimosso, della guerra di resistenza; e, dall'altro, di un nuovo tipo di commedia, dedicata tanto a un esame della contemporaneità, quanto a una rinegoziazione del passato nazionale¹. Questi due diversi versanti si sovrappongono rapidamente, così che, tra il 1959 e il 1966, si assiste a un profluvio di riletture, alternativamente in chiave comica o drammatica, dell'epoca della caduta del regime fascista, della lotta di resistenza o del periodo immediatamente successivo allo sbarco delle truppe angloamericane. Questo corpus si propone come uno scenario particolarmente eterogeneo, per il quale non possono essere individuati criteri unificanti relativi né a pratiche autoriali, né di genere cinematografico, né tantomeno produttive. Per quanto riguarda il primo aspetto, infatti, si va dal recupero delle tematiche resistenziali da parte di alcuni dei maestri del neorealismo (Rossellini; De Sica), a nuove prove di cineasti che hanno esordito da poco e sono ancora in cerca di consacrazione (Loy; Zurlini), fino a principianti assoluti come Gianfranco De Bosio. Sul piano dei generi si alternano, spesso all'interno dello stesso film, il bellico, il gangsteristico, la commedia o il melodramma, mentre il panorama produttivo spazia dai leader del mercato (Ponti; De Laurentiis; Titanus) a minuscole sigle come la 22 Dicembre. Di fronte a tanta ricchezza, la storiografia ha normalmente privilegiato una lettura ideologica, evidenziando come lo scopo sottaciuto di questi film fosse ripulire la coscienza della nuova borghesia, quella sorta negli anni del boom economico, celandone gli elementi di continuità con quella degli anni del totalitarismo fascista e, viceversa, rendendola discendente dalla palingenesi dell'epoca resistenziale². Il presupposto di questo articolo è invece quello di spostare la prospettiva su di un aspetto del tutto differente, in modo da valutare quali altri possibili funzioni sociali possono essere state svolte da questo gruppo di film, apparsi in una fase cruciale per il processo di modernizzazione in Italia. Se è vero infatti che gli anni Sessanta marcano un passaggio da un cinema imperniato su personaggi e su di uno *star system* prettamente femminili, come era quello italiano degli anni Cinquanta³, a un altro che, sia nelle pratiche di genere che in quelle autoriali, privilegia all'opposto quelle maschili⁴, diviene allora centrale individuare quali siano i modelli di mascolinità messi in scena, articolati o proposti dai film di tematica resistenziale. Come si è già sottolineato, si tratta di un corpus relativamente molto vasto e complesso, pertanto il presente articolo non può (né vuole) avere pretese di esaustività; si tenterà al contrario di procedere a una cartografia del cinema resistenziale italiano dei primi anni Sessanta, del quale verranno individuate alcune caratteristiche di fondo, e si tenterà di esaminarne le possibili proposte, che si affiancano a quelle formulate dalla Commedia all'italiana o dal cinema di stampo più marcatamente autoriale.

Figure

I film resistenziali dei primi anni Sessanta presentano soltanto raramente delle costanti narrative paragonabili, per esempio, a quelle del cinema bellico del decennio precedente. Ciò che emerge sono invece alcune figure di base che circolano di film in film, instaurando rapporti mutevoli le une con le altre, senza necessariamente intraprendere percorsi narrativi canonici o assumere stabilmente le stesse funzioni.

Uno dei primi esemplari di questa stagione, *Estate violenta* (Valerio Zurlini, 1959) introduce con Carlo (Jean-Luis Trintignant) un prototipo di personaggio maschile colto nel momento dell'ingresso nell'età

SPECIALE adulta: un modello che è possibile riconoscere in moltissime di queste pellicole, e che spesso assume la funzione di protagonista della vicenda⁵, anche se più raramente può essere inserito in un racconto corale⁶ o semplicemente fungere da contraltare a una figura femminile che assume su di sé il peso della narrazione⁷. I giovani protagonisti maschili di questo cinema possono essere caratterizzati in modo molto diverso gli uni dagli altri, ma sono in genere accomunati da competenze specifiche che, più di ogni altra cosa, tendono a differenziarli non solo dai protagonisti del cinema bellico degli anni Cinquanta, ma anche dai modelli maschili emersi nel cinema neorealista i quali, inevitabilmente, fungono da principale punto di riferimento per questo tipo di produzione. Solo raramente, infatti, i giovani protagonisti del cinema resistenziale anni Sessanta posseggono particolari competenze sul piano pragmatico, e comunque, quando ciò accade, le usano nel peggiore dei modi⁸. Nella maggior parte dei casi, invece, queste competenze sono di tipo prettamente cognitivo e hanno a che fare con un saper fare e con il prendere forma di un voler fare (secondo la formula, allora in voga, della “presa di coscienza”). In altre parole, questi protagonisti posseggono una capacità di ascolto e di interpretazione della realtà molto diverse da quelle che contraddistinguono gli eroi, più assertivi, del cinema dei due decenni precedenti: sono figure più moderne, perché in grado di riflettere sulla riuscita e sul senso delle proprie azioni. A questi giovani protagonisti vengono spesso contrapposte figure maschili più adulte e diversamente connotate: combattenti più determinati⁹ o al contrario uomini visibilmente privati della propria virilità¹⁰, o infine delle *father figures* che, inevitabilmente, falliscono nel loro tentativo di essere completamente esemplari per i protagonisti: perché non riescono ad avere l'autorità morale necessaria, o perché la loro capacità di assumere il ruolo di “padre” simbolico si scontra con un fallimento nel ruolo di padri biologici¹¹. Questo confronto con una *father figure* assume un ruolo particolarmente importante dal momento che i protagonisti in genere tentano, senza riuscirci, di diventare dei *pater familias* a loro volta. Un tentativo che, come si vedrà, fallisce per le ragioni più diverse, non ultima quella della mutata condizione dei personaggi femminili con cui i protagonisti hanno a che fare.



Il Gobbo

SPECIALE Le figure femminili presenti in questi film, infatti, sono il risultato di un lungo processo che, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, ha portato le protagoniste del cinema italiano a conquistare uno spazio e un margine d'azione sempre maggiore¹². Le eroine del cinema resistenziale degli anni del boom sono spesso più mature (anagraficamente, ma non solo) delle loro controparti maschili¹³ e, a prescindere dal fatto che si limitino a sedurre i protagonisti o che si prostituiscano, dimostrano una maggiore capacità di scelta e una coscienza chiara della convertibilità corpo/denaro. In questo senso è particolarmente emblematica Ninetta, il personaggio interpretato da Anna Maria Ferrero ne *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960). Dapprima la giovane è succube del protagonista Alvaro, giovane capo di una banda criminale, il quale la violenta, mettendola incinta, come forma di vendetta nei confronti del padre di lei (un maresciallo fascista); ma nella seconda parte della pellicola, dopo che Alvaro le ha assassinato il padre, Ninetta acquista, prostituendosi, una tale indipendenza e un tale potere (economico e non solo) da essere in grado di recuperare tutto ciò che ha perduto e di umiliare il proprio aguzzino (del quale è, però, segretamente innamorata)¹⁴.

Lo spettro dell'inettitudine

Le figure fin qui delineate non intrattengono tra di loro rapporti prefissati. Quello che si apre è un campo di possibilità, che la modernità dei protagonisti maschili, individuabile nella loro indecisione ad agire e nella disponibilità ad osservare e ascoltare il mondo che li circonda, rende piuttosto imprevedibile. C'è però un principio di organizzazione di base, un elemento catalizzatore che accelera le trasformazioni di status di questi personaggi e condiziona il modo in cui si rapportano con il loro ambiente: l'inettitudine. Come evidenzia Jacqueline Reich all'inizio del suo studio su Marcello Mastroianni, la figura di base del cinema italiano postbellico è "l'antieroe, l'inetto, un uomo che si trova a essere fuori posto e in conflitto con un ambiente in rapido cambiamento dal punto di vista politico, sociale e dell'identità sessuale"¹⁵. Un conflitto che si acuisce nell'Italia in continua trasformazione del periodo postbellico, che nei film resistenziali mette in scena un'epoca instabile per eccellenza, quella che va dal '43 alla fine della guerra. Nei film resistenziali i personaggi si trovano ad affrontare una condizione di questo tipo, da intendersi non come inettitudine effettiva – quella che nella commedia all'italiana porta alla disfatta (e allo stesso tempo alla glorificazione) – ma come un campo di possibilità che apre a nuovi ruoli. Una condizione di libertà su cui però incombe lo spettro del fallimento, inteso come incapacità di incidere sulle relazioni di gender proponendo una nuova mascolinità nel momento in cui i modelli maschili stanno cambiando, e la cui conseguenza sarebbe il precipitare nell'impotenza e nella femminizzazione che, secondo quanto scrive Reich, contraddistinguono la figura dell'inetto¹⁶.

I protagonisti del cinema resistenziale si trovano così tutti di fronte a una sfida simile: proporre un nuovo modello di mascolinità in un momento (quello in cui il film è ambientato; ma anche quello in cui il film è stato concepito) in cui il modello tradizionale non funziona più. Il rischio, come si è già sottolineato, è quello di precipitare nell'inettitudine e, rispetto alle controparti femminili, nell'irrelevanza.

Alcuni di questi eroi sono votati al fallimento, al termine di traiettorie molto diverse che risentono di volta in volta della sovrapposizione di altre dinamiche, relative ai generi cinematografici (melodrammatico, bellico, gangsteristico) attraverso i quali è modulato il racconto, oppure alla dimensione ideologica propria del film. In *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1961), per esempio, Marco fallisce anche nei rapporti con l'altro sesso perché si ostina a rimanere dalla parte sbagliata. In *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965) Gaetano non riesce a portare fino in fondo la relazione para-familiare che nel corso del film ha instaurato con le prostitute che ha il compito di consegnare ai vari distaccamenti sparsi per la penisola greca, né è in grado di differenziarsi stabilmente sul piano morale dal maggiore Alessi, che incarna l'ideale di mascolinità fascista, in quanto non riesce a passare dall'altra parte della barricata. Infine Bube, giovanissimo reduce dalla guerra partigiana che è stato catapultato direttamente dall'adolescenza all'età adulta, dapprima instaura rapporti di natura tradizionale con la fidanzata Mara, ma a causa dell'instabilità

SPECIALE del periodo postbellico intraprende un processo di regressione che lo porterà a essere completamente dipendente da quest'ultima.

Non tutti questi personaggi sono però votati al fallimento: alcuni di loro approdano invece a una piena realizzazione sul piano morale, anche se vanno incontro all'annientamento su quello biologico. Ciò che vale la pena di notare, tuttavia, è che ciò avviene solamente quando i protagonisti aderiscono esplicitamente alla causa della lotta armata, ma lo fanno coniugando la propensione all'azione propria dell'eroe neorealista, con la moderna dimensione del dubbio che li ha caratterizzati fino a quel momento¹⁷. Va infine osservato che coloro che più letteralmente corrispondono alla figura dell'inetto, perché impotenti o femminilizzati, spesso risolvono questa crisi con (relativamente) maggior successo rispetto ad alcuni dei giovani protagonisti. Le menomazioni fisiche che caratterizzano alcuni di questi personaggi (e che comprendono mutilazioni, deformità fisiche, malattie veneree), insomma, non ne limitano le capacità di azione.

Come si è già accennato, la confusione dei protagonisti riguardo al proprio ruolo, il loro scontro con lo spettro dell'inefficienza, assume spesso le forme di un tentativo abortito di assumere il ruolo tradizionale del *pater familias*: un tentativo che nella maggior parte dei casi è destinato allo scacco perché, nel mondo abitato dai personaggi, questa figura non può più funzionare. Lo dimostra il contrasto che essi instaurano con figure che rappresentano una mascolinità prebellica pienamente cristallizzata, o, al contrario, con quelle *father figures* positive che, in ultima analisi, si rivelano sostanzialmente inutili. Questo tentativo di costruire un'immagine maschile sulla base dei ruoli tradizionali è spesso collegata, significativamente, al controllo dei beni di consumo e, attraverso di essi, a quello delle partner femminili. Alvaro, protagonista de *Il gobbo*, dapprima tenta di instaurare un rapporto tradizionale con Ninetta, che aspetta un figlio da lui e sarebbe disposta a sposarlo: come afferma lo stesso personaggio, per lui, deforme, l'idea di costruire una famiglia rappresenterebbe l'ingresso nella normalità. Ma quando si trova costretto a uccidere il padre di Ninetta, Alvaro viene da lei abbandonato e tenta di riconquistarla offrendole l'enorme disponibilità di beni che, nonostante le ristrettezze del periodo immediatamente successivo all'arrivo degli americani, è riuscito ad accumulare con il mercato nero. Si tratta di un tentativo inutile, come si è già evidenziato, perché Ninetta, che ha abortito per non partorire il figlio dell'assassino di suo padre, è già in grado di procurarsi tutto quello che le occorre amministrando autonomamente il proprio corpo. Allo stesso modo, ne *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), il giovane Massimo abbandona il proprio ruolo di studente e, in disaccordo con i genitori, si propone di creare una famiglia con Giulia in modo da salvarla dalla deportazione cui stanno per andare incontro gli ebrei di Roma. Mentre la ragazza ha già perso tutto, lui ha i mezzi per procurarle la salvezza (dei documenti falsi che la identifichino come ariana) e l'agiatezza (un appartamento dove andare a vivere insieme) a patto però che lei sottostia a tutte le sue decisioni: ma dopo aver assistito alle deportazioni, Giulia preferirà condividere il destino della propria comunità. Infine, Bube esemplifica meglio di ogni altro il fallimento cui va incontro chi tenta di reinstaurare il modello maschile prebellico.

Dopo la liberazione dell'Italia centrale, egli intraprende un'attività di trasportatore e si fida con Mara, sorella di un compagno caduto sul campo. Laconico e sicuro di sé, la conquista proprio per il suo essere ancora un ragazzo ma già uomo, secondo i canoni della mascolinità tradizionale, dal momento che le dice continuamente cosa deve fare e provvede a lei sul piano economico: la porta infatti in paese, dove le compra un paio di scarpe di serpente e, addirittura, la porta a mangiare in trattoria. Ma per gli ex partigiani, in realtà, la guerra non è ancora finita, e di fronte al fallimento del suo progetto originario, Bube attraversa un processo di regressione cui lo condanna l'ingratitudine delle istituzioni e persino dei suoi compagni di partito.

Spazi di genere

Secondo Jacqueline Reich lo spazio di manifestazione dell'inetto, e in generale della mascolinità italiana,

SPECIALE è prevalentemente l'esterno. Bar, piazze, caserme e altre sedi della collettività omosociale sono anche in questi film i luoghi in cui le figure maschili espongono (o dovrebbero esporre) i segni del potere esercitato in ambito domestico¹⁸. Le cose evidentemente sono più complicate, non solo perché i personaggi del cinema resistenziale attraversano una fase di ridefinizione delle loro competenze, come abbiamo visto, ma perché l'eterogeneità di questi film rende impossibile una mappatura degli spazi e delle variazioni alle consuete relazioni di genere, come avviene per esempio nelle commedie di Pietrangeli analizzate da Natalie Fullwood¹⁹.

Vi sono tuttavia spazi e modalità ricorrenti, che permettono una comparazione con il cinema postbellico: uno di questi è sicuramente il bordello. A differenza dei militari di *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946) o dello sfortunato reduce di *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) i giovani protagonisti dei film degli anni Sessanta restano spesso fuori dai bordelli, perché si rifiutano di entrarvi assieme ai commilitoni²⁰, o perché festeggiano l'8 settembre limitandosi a chiacchierare con le prostitute dall'esterno dell'edificio²¹. Il postribolo può talvolta esplodere fino a occupare nei fatti un'intera città (*Il gobbo*) o un paese occupato (*Le soldatesse*), senza quelle delimitazioni di spazio o di orario che caratterizzavano le enclaves del malaffare nel neorealismo nero²² o nella rivista cinematografica zavattiniana²³. Il bordello può essere anche solo evocato e corrispondere all'origine della malattia che affligge il corpo (maschile) del personaggio e, sintomaticamente, quello della Patria²⁴, con un ribaltamento interessante di un *topos* ben radicato e molto presente nel cinema italiano postbellico, come messo in rilievo da Danielle Hipkins²⁵: l'equivalenza tra corpo femminile e corpo della Nazione.

L'allentamento del controllo da parte dei personaggi maschili sul luogo tradizionalmente deputato al piacere porta a una rappresentazione dell'esperienza della prostituzione diversa da quella che marcava il cinema del dopoguerra, e in generale a una più ampia gamma di possibilità nella messa in scena della sessualità. Le protagoniste femminili dei film bellici e resistenziali degli anni Sessanta, anche quando sono costrette a scelte dolorose che comprendono finanche la prostituzione, a differenza dei personaggi corrispondenti dell'immediato dopoguerra sembrano meno caricate di sensi di colpa e capaci invece di avviare dinamiche di *empowerment* ante litteram. Non sono solo in grado, come abbiamo visto, di assegnare orgogliosamente un valore di scambio al loro corpo, ma possono anche declinare ben oltre il registro della commiserazione una sessualità talvolta legata in modo traumatico a situazioni contingenti (l'assenza del marito disperso al fronte, la violenza subita, la necessità di non morire di fame...), talvolta spia di un'inclinazione esistenziale perseguita con lucidità. In due pellicole prodotte a pochi anni di distanza l'una dall'altra, *Guai ai vinti* (Raffaello Matarazzo, 1954) di Matarazzo e *Il gobbo*, i personaggi interpretati da Anna Maria Ferrero si trovano curiosamente ad affrontare situazioni analoghe: lo stupro di guerra e la gravidanza a seguito dell'invasione dello spazio domestico da parte di un nemico, ma reagiscono in modo radicalmente diverso. Nel primo film, Clara sacrifica l'onore personale per seguire il proprio destino di madre e garantire una discendenza, sia pure problematica, al fidanzato, all'interno di una struttura di valori pienamente interna al melodramma matarazziano²⁶. Nel secondo, Ninetta decide di abortire non per salvare la propria rispettabilità, ma per vendicarsi dell'assassino del padre e intraprendere con maggiore libertà l'attività di prostituta. Il corpo di Clara è inquadrato negli spazi chiusi della vita domestica e della socialità controllata (il teatro, che solo grazie al canto evocativo di Mario Del Monaco si apre melodrammaticamente al mondo esterno). Quello di Nina attraversa la città e inverte così, sia pure in modo provvisorio, la dinamica tipica del potere maschile: l'attività portata avanti nello spazio pubblico sotto forma di performance (la prostituzione) garantisce, come abbiamo visto, la riappropriazione dello spazio domestico, sottrattole dall'inadeguatezza dei maschi che dovrebbero "tutelarla" (il padre e il Gobbo). In *Tiro al piccione* l'ausiliaria interpretata da Eleonora Rossi Drago non è rappresentata esclusivamente come una *femme fatale* che distoglie dai valori militari il giovane Marco, ma come una donna matura la cui spregiudicatezza consente ai suoi amanti (maschi) di salvare la vita, nel finale del film, dopo il tracollo dell'esercito repubblicano, a patto però di accettare uno svirilizzante *ménage à trois* (o finanche *à quatre*, se non fosse per lo sdegnato rifiuto di Marco).

SPECIALE Se il controllo dello spazio pubblico è messo in crisi, gli spazi privati sono prevedibilmente ancora più problematici. Spesso i protagonisti maschili di questi film sono “ospiti” di un personaggio femminile che dispone della casa a proprio piacimento, usandola – pure non possedendola materialmente – come lussuosa *garçonnière* (*Tiro al piccione*), dando rifugio alternativamente a partigiani comunisti e militari alleati (*La ciociara*, Vittorio De Sica, 1960), o stabilendo semplicemente le proprie regole alle quali i maschi si devono adeguare (*Tutti a casa*, Luigi Comencini, 1960).

Lo spazio domestico di film come *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960) e *Il gobbo* è permeabile nella misura in cui i legittimi proprietari non sono in grado di controllarne le vie di accesso perché materialmente inabili o impegnati a reprimere, con scarso successo, le minacce esterne. Mariti e padri si trovano così le case occupate da nemici e rivali, trasformate in rifugio per i convegni amorosi, evidentemente illeciti, di figlie e mogli. La perdita di controllo sulla casa e sulle donne, a differenza di quanto avveniva nei film del dopoguerra (*La vita ricomincia* [Mario Mattoli, 1945], *Il bandito*, *Un uomo ritorna* [Max Neufeld, 1946]) non avviene necessariamente in assenza dei protagonisti maschili, ma può accadere in loro presenza e a loro insaputa. D'altro canto, anche gli intrusi di questi due film, rispettivamente il professor Franco Villani e il gobbo Alvaro Cosenza, sono a loro volta incapaci di controllare lo spazio domestico, il primo perché imboscato nella sua propria casa, dalla quale deve infine fuggire, il secondo perché tutto proiettato all'esterno e inadeguato alla vita familiare, cui pure anela.

Talvolta si ricreano routine tradizionali, ma che riguardano significativamente relazioni *more uxorio* extramatrimoniali, le quali appaiono come parentesi amene in percorsi di tutt'altro tipo²⁷. Anche chi riesce, tra mille difficoltà, a dare seguito alla propria vita matrimoniale, è costretto a farlo in incognito e in casa di altri, come l'ingegnere di *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1963) mentre pare del tutto indicativo che il gerarca in fuga di *Estate violenta* riesca a essere padrone solo in una casa priva di donne.



Il Terrorista

Performance della mascolinità

Il cinema dell'immediato dopoguerra ha dato corpo a figure ben delineate di reduci, resistenti e militari alle prese con la negoziazione dell'eredità bellica e con la difficile transizione da modelli di mascolinità legati all'immaginario fascista ad altri più adatti alla nuova situazione storica²⁸. Catherine O'Rawe ha

SPECIALE analizzato il caso di *Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946) dimostrando che tale elaborazione non avviene solo attraverso il registro realista, ma tramite moduli melodrammatici che consentono una divisione chiara tra uno spazio della performance e uno spazio dell'autenticità, la quale giustifica il ricorso da parte dei personaggi maschili a una espressività corporea eccessiva e consente ai sentimenti di irrompere nella messa in scena naturalistica²⁹. Secondo Ruth Ben-Ghiat, che si è concentrata invece sulle figure di reduci e in particolare su *Il bandito*, i maschi che tornano dalla guerra sono personaggi a rischio per la minaccia contemporanea di diversi fattori: donne che non vogliono più rispettare i ruoli loro assegnati, criminali e profittatori che replicano il modo di agire dei fascisti, comunità incapaci di accoglierli, e infine loro stessi, per la tendenza alla violenza dalla quale faticano ad affrancarsi³⁰.

Alla luce di esempi come questi sarebbe errato sostenere che i personaggi maschili del neorealismo e del cinema limitrofo siano monolitici esempi di eroismo, mentre invece quelli degli anni Sessanta rappresentino una versione problematica e modernamente aggiornata delle medesime istanze di adeguamento a nuove identità di genere. Tuttavia è vero che ci sono delle differenze significative nel modo in cui viene articolata la mascolinità attraverso le prestazioni degli attori e proprio gli esempi del Marco/Cavaradossi interpretato da Gino Sinimberghi e di Ernesto (Amedeo Nazzari) del film di Lattuada offrono una traccia e un elemento di confronto per comprendere meglio le performance dei protagonisti del film bellico-resistenziale degli anni Sessanta³¹.

Un primo cambiamento rilevante riguarda la generazione di appartenenza degli interpreti e le tecniche di recitazione utilizzate. Come ha scritto Marcia Landy, Amedeo Nazzari (e lo stesso si potrebbe dire per Fosco Giachetti o Andrea Checchi) non è un attore educato ai dettami del metodo Stanislavskij-Strasberg e, anche quando i personaggi da lui interpretati mettono in scena una *vulnerable masculinity*, ciò avviene soprattutto per mezzo di effetti filmici e linguistici: illuminazione, angolazioni di ripresa, giustapposizione con momenti musicali "rivelatori"³². Tali effetti, per quanto efficaci, risultano in qualche misura sovrainpressi sul volto dell'attore e dei suoi personaggi, i quali sono sempre pronti a riacquistare, anche solo per lo spazio di una sequenza, l'energia e la credibilità per riscattarsi e riprendere il controllo del proprio corpo e, attraverso questo, del mondo. Da questo punto di vista lo stacco rispetto agli attori delle generazioni più giovani non potrebbe essere più netto. I personaggi portati sullo schermo da attori come Milian, Rabal, Volontè, Castelnuovo, Blaine perdono talvolta il controllo del proprio corpo perché colti da accessi di ira e di pianto, perché vittime della violenza altrui o segnati da menomazioni corporee permanenti. Questi momenti sono ricostruiti attraverso tic, espressioni facciali, movimenti inconsulti del corpo: le manifestazioni eccessive del dolore e dei sentimenti sono possibili, esattamente come nel cinema postbellico, ma non passano necessariamente attraverso l'accensione formale, né attraverso la moltiplicazione melodrammatica dei livelli di realtà. Gli attori, e di conseguenza i loro personaggi, hanno acquisito la competenza di esprimere i sentimenti principalmente in termini mimici e riescono talvolta a commentare essi stessi la loro mancanza di controllo fisico e verbale. "Parlavamo e d'improvviso ho avuto un paio di reazioni eccessive, capisci? Per questo mi è venuta paura di essere cambiato. Ma ora con te mi ritrovo...", confessa alla moglie l'ingegnere gappista interpretato da Gian Maria Volontè in *Il terrorista*, incapace di fare compiutamente sia il partigiano (perché troppo sentimentale e indisciplinato) sia il marito (semplicemente perché assente).

Lo scollamento tra le performance effettive fornite dai personaggi e i modelli di virilità cui essi si richiamano può essere articolato a un livello serio, come negli esempi appena fatti, ma anche per mezzo dell'ibridazione con i registri del comico e della parodia. Un caso interessante, a questo proposito, è quello di *Un giorno da leoni* (Franco Cristaldi, 1967) in cui compaiono due figure di eroi riluttanti e diversamente devirilizzati, le cui debolezze sono significativamente convertite in risorse: Michele, il ragioniere interpretato da Leopoldo Trieste, e Gino, il piccolo malfattore interpretato da Tomas Milian. Michele riprende in minore la tradizione inaugurata da Gassman e (soprattutto) Sordi in *La grande*

SPECIALE *guerra*: è un codardo la cui presenza stona (per l'abbigliamento curato, i movimenti goffi, l'incerta fede democratica) nel gruppo d'azione che tenta di sabotare un convoglio ferroviario tedesco, ma che riscatta la propria vigliaccheria con il gesto da eroe nel quale perde la vita, consentendo ai compagni di portare a termine l'operazione. Il popolano Gino risulta invece più esplicitamente femminilizzato: non solo si lascia picchiare dai fascisti, sotto gli occhi della ragazza amata, sia pure per non mettere in pericolo il gruppo, ma decide definitivamente di unirsi alla Resistenza solo quando si rende conto che i militari repubblicani che accolgono le reclute lo stanno per rasare a zero, privandolo della folta e pasoliniana chioma.



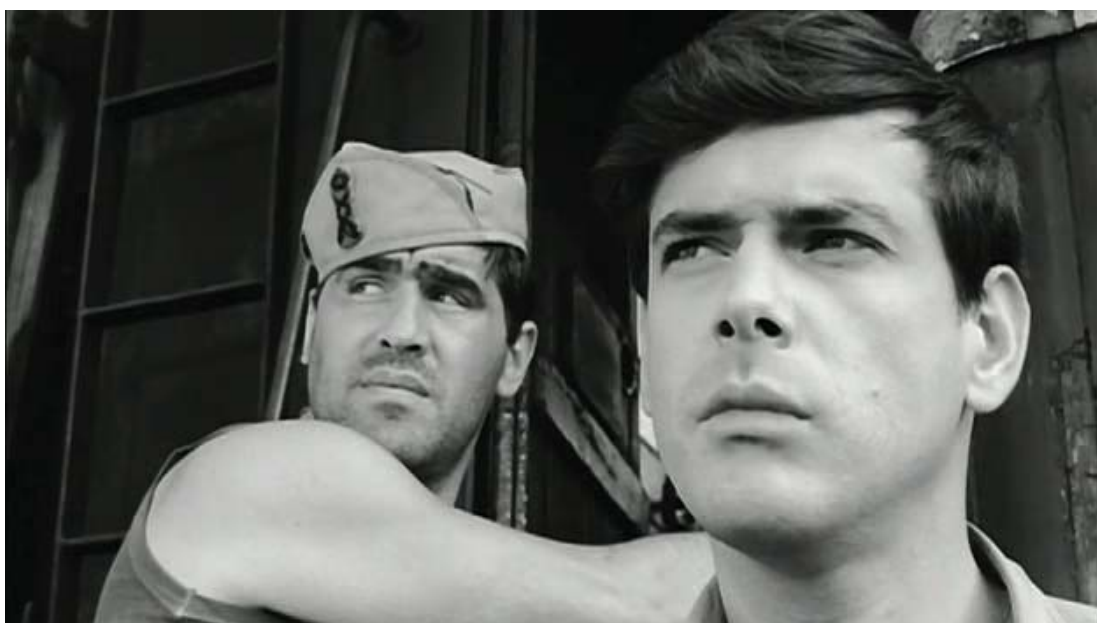
Un giorno da leoni

A personaggi eccessivi e "disarticolati" ne corrispondono simmetricamente altri caratterizzati da una sorta di fissità facciale e corporea, che però, a differenza del "grado zero" espressivo della generazione dei Giachetti e dei Nazzari, non è in alcun modo indice di solidità assertiva, ma può invece segnalare una gamma di disposizioni molto diverse, dalla codardia all'immaturità, dalla reticenza alla disponibilità all'ascolto. E soprattutto, questi protagonisti sono obbligati alle trasformazioni cui vanno incontro (positive o negative, compiute o irrisolte) dal confronto con i personaggi femminili con cui hanno relazioni sessuali e sentimentali. Il tenente di *Le soldatesse*, Carlo in *Estate violenta*, Marco in *Tiro al piccione* rientrano in questa tipologia. In un caso, quello di Franco in *La lunga notte del '43*, l'afasia del nuovo *pater familias* e la mancanza di reazione all'incontro con il responsabile della morte del padre nel finale del film, contrastano nettamente con l'attitudine affabulatoria da *latin lover* dimostrata nella prima parte, costituendo, più che una limitazione, una scelta consapevole, utile a rimuovere un passato che non si è in grado di processare. Lo stesso Gaetano, al termine di un film sicuramente problematico come

SPECIALE *Le soldatesse*, pare avere acquisito, se non il coraggio di reagire a un ordine di cose nel quale non si riconosce, quanto meno la capacità di ascoltare chi invece quel coraggio lo dimostra, vale a dire Eftichia, la borghese trasformata in prostituta per forza e partigiana per scelta.



La lunga notte del '43



Le soldatesse

SPECIALE Conclusioni

Queste performance di mascolinità si collocano quindi in una fase estremamente magmatica, di transizione della rappresentazione delle relazioni di genere e di messa in scena dell'eredità della guerra. In termini prettamente storici, rientrano a pieno titolo in un decennio, gli anni Sessanta, nel quale si chiude definitivamente "una pluridecennale fase storica in cui i modelli di mascolinità ispirati al virilismo nella sua declinazione più autoritaria, gerarchica e violenta avevano detenuto una notevole egemonia nell'immaginario collettivo maschile". Ma in cui al contempo "l'idea che gerarchia, forza e ordine fossero indispensabili alla riproduzione della virilità collettiva, e che quest'ultima fosse a sua volta un pilastro irrinunciabile del naturale equilibrio sociale, certamente non scomparve"³³. Come afferma sinteticamente Michele, il buffo martire di *Un giorno da leoni* il fascismo è senz'altro un'esperienza fallimentare, ma "un capo, un vero capo deve esistere. E deve avere il suo fascino".

Il ricorso al passato recente permette di allontanarsi da una contemporaneità dominata dalla diffusione del consumo di massa, nella quale sarebbe difficile ripristinare in termini seri modelli tradizionali di virilità (cosa che infatti può accadere nei toni paradossali della commedia all'italiana³⁴) e allo stesso tempo di individuare le radici dei mutamenti in atto. Va notato, sia pure di passaggio, che i nodi concettuali e rappresentativi toccati da questi film (la permeabilità dello spazio domestico, le nuove forme di *agency* femminile rese possibili dalla guerra e parzialmente oblite dal dopoguerra, lo scivolamento del maschile verso la passività e la minorità...) trovano un riscontro nella storiografia italiana che ha riesaminato l'esperienza bellica dalla prospettiva della relazione tra i generi³⁵.

I corpi del cinema bellico-resistenziale degli anni Sessanta si muovono quindi in un contesto che permette di procrastinare quella crisi della mascolinità che in molti film del decennio successivo si tradurrà, come ha mostrato Giacomo Manzoli³⁶, in inazione e smarrimento. Dal punto di vista dei criteri di rappresentazione, i maschi di questi film si trovano sul limite di quei processi di spettacolarizzazione descritti da Steve Neale³⁷: non sono i corpi strutturalmente solidi e assertivi del cinema neorealista e postbellico (in cui l'esibizione della mascolinità oscilla tra l'eroismo impossibile e la vittimizzazione dell'*impered body* inserito in un circuito globale di politica della pietà³⁸), ma non sono nemmeno i corpi pienamente spettacolarizzati inseriti nel circuito voyeuristico dei generi degli anni Sessanta (si pensi al western italiano o all'anticipazione che ne dà il *peplum*³⁹). La "reticence with language"⁴⁰, l'afasia di cui sono pure talvolta vittime non è sentita del tutto una minaccia, come per i padri e fratelli interpretati da Nazzari nel dopoguerra, ma non è nemmeno trasformata in una abilità pienamente sviluppata, come avviene invece in certi pistoleri del western italiano (dall'ovvio Clint Eastwood della trilogia di Leone all'eponimo personaggio interpretato da Jean-Louis Trintignant in *Il grande silenzio* [Sergio Corbucci, 1968]). Si tratta invece di una competenza emergente e problematizzabile, di cui i più consapevoli tra questi personaggi rendono conto nelle linee di dialogo. Così facendo, questi film si allineano a una tendenza indubbiamente in atto nel cinema italiano coevo: quella di individuare nei personaggi maschili l'anello debole della modernizzazione in atto, le figure meno attrezzate ad adattarsi alle nuove culture del consumo e ai nuovi rapporti di genere. Il racconto della Seconda Guerra Mondiale, oltre a riempire un vuoto rappresentativo ereditato dal decennio precedente, funziona da mito delle origini per la "nuova" mascolinità: la guerra fonda il presente, permette di ricostruire al tempo stesso il momento in cui le cose hanno iniziato a cambiare e ammirare gli ultimi frammenti di una mascolinità in qualche misura "eroica", ancorché non più tradizionale.

Francesco Di Chiara, Paolo Noto⁴¹

SPECIALE Note

1. Cfr. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995; Ernesto G. Laura, "Lo storico-biografico", in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 111-120. Per quanto riguarda il rapporto tra la commedia e il passato nazionale si veda in particolare Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.
2. Cfr. Lino Micciché, *op. cit.*, pp. 46-57, Adelio Ferrero, "Ripensamenti e restaurazione", in Guido Oldrini e Adelio Ferrero, *Da Roma città aperta a La ragazza di Bube. Il cinema italiano dal '45 a oggi*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano 1965, pp. 47-114.
3. Cfr. le parti dedicate al cinema degli anni Cinquanta in Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974; Valeria Festinese, "La commedia italiana degli anni Cinquanta: modelli culturali e identità di genere", *Imago*, n. 6 (2012).
4. Fatte salve alcune importanti eccezioni come Pietrangeli o Antonioni.
5. È il caso di Franco (Gabriele Ferzetti) in *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), di Marco (Jacques Charrier) in *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1960), Gaetano (Tomas Milian) in *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965).
6. Per esempio Codegato (Nino Castelnuovo) in *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960), Danilo (Castelnuovo) e Gino (Milian) in *Un giorno da leoni* (Nanni Loy, 1961), Alvaro (Gérard Blaine) in *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960), Massimo (Jean Sorel) e Davide (Blaine) in *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), Bazzocchi (Lev Prygunov) in *Italiani brava gente* (Giuseppe De Santis, 1964).
7. È il caso di Michele (Jean-Paul Belmondo) in *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) o Bube (George Chakiris) in *La ragazza di Bube* (Luigi Comencini, 1963), o ancora di Ivan (Castelnuovo) in *Andremo in città* (Nelo Risi, 1966).
8. Per esempio Michele in *Tiro al piccione* dimostra capacità militari più avanzate rispetto ai suoi compagni e a quelle dei suoi superiori, ma le mette al servizio della causa sbagliata (la Repubblica di Salò).
9. Per esempio Sergio Fantoni (Nardi) e Gastone Moschin (Pasquini) in *Tiro al piccione*, o i due personaggi interpretati da Gian Maria Volonté in *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962) e *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1964).
10. Per una menomazione, come Pino (Enrico Maria Salerno) in *La lunga notte del '43*, o per carattere, come Michele (Leopoldo Trieste) in *Un giorno da leoni*, o ancora per stanchezza, come il marito tornato dalla guerra in *Le quattro giornate di Napoli* che non riesce a fare l'amore con la moglie per il troppo sonno.
11. Si veda il personaggio interpretato da Romolo Valli in *Un giorno da leoni*, perfetto padre putativo per il manipolo di protagonisti, ma padre biologico assente dalla propria famiglia.
12. Cfr. Mary P. Wood, *Italian Cinema*, Berg, Oxford-New York 2005, pp. 164-169.
13. È il caso dei due personaggi interpretati da Eleonora Rossi Drago in *Estate violenta* e *Tiro al piccione*, ma anche di Sofia Loren in *La ciociara*.
14. Un altro personaggio esemplare, in qualche senso, è Valeria Moriconi in *Le soldatesse*: un'altra prostituta che, lontana da essere schiacciata dalla colpa come le "signorine" del cinema italiano degli anni Quaranta e Cinquanta, dimostra solide capacità imprenditoriali.
15. Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2004, p. XII (trad. nostra).
16. *Ivi*, p. 6.
17. È il caso del protagonista di *Estate violenta*, di Davide in *L'oro di Roma* e, in qualche modo, del protagonista di *Il terrorista*.
18. Cfr. Jacqueline Reich, *op. cit.*, pp. 4-5.
19. Natalie Fullwood, "Commedie al femminile: The Gendering of Space in Three Films by Antonio

- SPECIALE** Pietrangeli”, *Italian Studies*, n. 65 (Marzo 2010), pp. 85-106.
20. In *Tiro al piccione* il giovane Marco preferisce una passeggiata alla visita alla casa di tolleranza che gli propongono i suoi commilitoni.
21. È quello che fa il marinaio di *Le quattro giornate di Napoli*.
22. Si pensi ai distretti della prostituzione di *Senza pietà* o di *Tombolo paradiso nero*.
23. In *L'amore che si paga*, episodio di *L'amore in città*, è il calare del buio che trasforma lo spazio urbano in luogo di meretricio.
24. Il farmacista di *La lunga notte del '43* sostiene di avere contratto la malattia venerea che lo ha reso invalido dopo una visita (forzata) a una casa di tolleranza nella quale ha festeggiato la Marcia su Roma.
25. Danielle Hipkins, “Were Sisters Doing it for Themselves? Prostitutes, Brothels and Discredited Masculinity in Postwar Italian Cinema”, in Danielle Hipkins, Gill Plain (a cura di), *War-Torn Tales: Literature, Film and Gender in the Aftermath of World War II*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 81-103.
26. Il giovane reduce, interpretato da Pierre Cressoy, decide infatti di sposare Clara *in articulo mortis* e di prendersi cura del figlio di lei, ben consapevole del fatto che si tratti, dal punto di vista strettamente biologico, del figlio di un nemico.
27. In *Tiro al piccione* la scena di vita domestica tra Elia e Rosa è un momento illusorio di calma prima del precipitare degli eventi. I militari italiani di *Le soldatesse* approfittano della sosta nei vagoni ferroviari abbandonati per avviare un *ménage* di coppia fittizio e prevaricatore (il maggiore Alessi e Toula) o per siglare contratti informali di matrimonio (il sergente Castagnoli ed Ebe).
28. Per un inquadramento generale di questo tema rimandiamo a Sandro Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma 2004.
29. Cfr. Catherine O’Rawe, “Avanti a lui tremava tutta Roma: opera, melodrama and the Resistance”, *Modern Italy*, n. 17 (Maggio 2012), pp. 185-196, in particolare pp. 188-191.
30. Ruth Ben-Ghiat, “Unmaking the Fascist Man: Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n. 3 (2005), pp. 336-365.
31. Sulle diverse rappresentazioni di genere nel periodo di nostro interesse cfr. anche Mary P. Wood, *op. cit.*, pp. 160-164.
32. Marcia Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008, p. 137.
33. Sandro Bellassai, *L’invenzione della virilità*, Carocci, Roma 2011, p. 99.
34. Per una lettura in termini di gender della commedia all’italiana vedi Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave, Basingstoke-New York 2005.
35. Si pensi in particolare ad Anna Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Laterza, Roma-Bari 1991.
36. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, pp. 161-191.
37. Steve Neale, “Masculinity as spectacle”, in Steven Cohan e Ina Rae Hark (a cura di), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Routledge, London-New York 1993, pp. 9-20.
38. Su questo secondo punto rimandiamo al suggestivo lavoro di Karl Schoonover, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, London-Minneapolis 2012, in particolare all’introduzione, pp. I-XXIII.
39. Su questi due generi vedi ancora Maggie Günsberg, *op. cit.*
40. Steve Neale, *op. cit.*, p. 12.
41. La struttura del testo e l’elaborazione dei paragrafi sono state definite e discusse da entrambi gli autori. Francesco Di Chiara ha redatto l’introduzione e i paragrafi *Figure* e *Lo spettro dell’inettitudine*. Paolo Noto ha redatto le sezioni *Spazi di genere*, *Performance della mascolinità* e le conclusioni.