

PAOLO NOTO

“Solo un militare italiano”: realismo e modelli di genere nel combat film italiano degli anni Cinquanta

Nonostante il tema bellico abbia attraversato senza soluzione di continuità la produzione cinematografica italiana, il racconto di fatti di guerra si è organizzato solo occasionalmente e per brevi periodi in una produzione di genere dai contorni chiaramente definiti in termini industriali e narrativi. La prima metà degli anni Cinquanta è una delle poche fasi in cui ciò è avvenuto: in questo articolo affronteremo una serie di pellicole realizzate in quel periodo, dedicate a episodi celebri della Seconda Guerra Mondiale e girate seguendo il modello del *combat film* hollywoodiano. Gli storici che si sono interessati a questo filone ne hanno sottolineato soprattutto i caratteri esteticamente e ideologicamente deteriori: gli elementi di continuità con il cinema di guerra del Fascismo (Argentieri 1989-1990), la lontananza dalla tensione etica del quasi contemporaneo neorealismo, la pochezza degli esiti artistici (Brunetta 1993; Renzi 1954), la ripetitività delle soluzioni narrative e spettacolari (Pesce 2008). Tali giudizi, come vedremo, sono, nel complesso, tutt'altro che gratuiti, e proprio per questo meritano di essere approfonditi. Tuttavia il *combat film* italiano degli anni Cinquanta presenta anche precisi motivi di interesse per chi si occupa di cinema di genere. Si tratta innanzitutto di un filone che all'epoca godette di un certo successo di pubblico, tanto da dare vita a brevi ma significativi cicli di produzione, che videro all'opera quadri tecnici e artistici specializzati. Proprio per il rilievo che dà ad avvenimenti e questioni sensibili dal punto di vista storico, inoltre, il *combat* italiano è stato oggetto di interesse e di intervento da parte delle istituzioni politiche e militari, le quali hanno fornito spesso il loro supporto organizzativo e promozionale a questi film. Infine, pur mettendo in scena eventi e personaggi pienamente inseriti nella recente storia nazionale, esso rappresenta un esempio di adattamento “fedele” di un genere alloctono nel cinema italiano, operazione tradizionalmente ritenuta di difficile realizzazione nel nostro Paese. Per questi motivi, nelle pagine che seguono proveremo a indagare una decina di titoli realizzati tra il 1952 e il 1957, caratterizzati dall'uso di modelli narrativi e spettacolari tipici del *combat* hollywoodiano e dal riferimento al vicino conflitto mondiale. Si tratta di pellicole come *Uomini ombra* (Francesco De Robertis, 1952), *Carica eroica* (Francesco De Robertis, 1952), *La grande speranza* (Duilio Coletti, 1954), *Divisione Folgore* (Duilio Coletti, 1954), *Siluri umani* (Antonio Leonviola, 1954), *El Alamein – Deserto di gloria* (Guido Malatesta, 1957), *Mizar – Sabotaggio in mare* (Francesco De Robertis, 1954) e *I sette dell'Orsa Maggiore* (Duilio Coletti, 1953). È una selezione parziale rispetto a un possibile corpus di riferimento più ampio sebbene non sterminato: l'obiettivo non è quello di censire il genere in quanto tale (Casadio, 1997-1998), né quello di indagare le relazioni tra cinema di guerra e costruzione della memoria (Pesce 2008).

Vorremmo piuttosto capire in termini più specifici se, e a che livello, questi film incorporino o meno la recente esperienza neorealista, e soprattutto in che modo riadattino, con gli strumenti tipici della produzione di genere, modelli consolidati di *gender* alla mutata realtà storica e sociale del dopoguerra.

«Un fenomeno avvenuto ad un'altra civiltà»

Il cinema italiano degli anni Cinquanta è stato considerato – tanto dai critici coevi, quanto da molti storici successivi – distante dal modello neorealista proprio per il suo essere un cinema spesso di genere, politicamente neutro (quando non reazionario) e incline all'adozione di modelli narrativi e visivi di provenienza non italiana. Il *combat film* rappresenta per evidenti motivi un buon banco di verifica di questi presupposti e gli studiosi che finora se ne sono occupati hanno in linea di massima escluso che i film bellici del dopoguerra abbiano legami significativi con il quasi contemporaneo cinema neorealista, nonostante il comune interesse verso gli eventi recenti della storia nazionale. Secondo Gianfranco Casadio, autore di un prezioso volume di carattere catalogafico sul tema, questi film sono «completamente dimentichi del neorealismo, quasi si fosse trattato di un fenomeno avvenuto ad un'altra civiltà» (Casadio 1997-1998, 162). Per gli studiosi che condividono questa tesi i motivi di tale distanza sarebbero soprattutto di ordine linguistico e ideologico. Da un lato, l'uso preponderante di stilemi di genere spingerebbe i film bellici lontano dalla densità estetica e dalla flagranza storica del neorealismo. Come sostiene Sara Pesce, «questo filone fa passare in secondo piano la contingenza storico-geografica della guerra e finanche l'identità del nemico, che diventano astrazioni. Il racconto è basato sulle difficoltà e gli imprevisti di un'impresa militare; si sceglie il registro avventuroso, incentrato sull'azione, e si sfrutta l'appeal di una star dell'epoca, simbolo di mascolinità, fermezza e audacia» (Pesce 2008, 92). D'altro lato, l'adesione più o meno esplicita a un progetto politico di carattere conservatore collegherebbe i film bellici del dopoguerra a quelli realizzati tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, allontanandoli invece dall'afflato progressista del neorealismo. Secondo Mino Argentieri, per esempio, «lievissime sono le sfumature che contrassegnano i film del decennio Cinquanta dai loro predecessori del '41, del '42 e del '43» (Argentieri 1989-1990, 48), tanto da rendere i primi come i secondi funzionali a disegni propagandistici di indirizzo simile. Lo stesso storico nota anche che «l'inclinazione conservatrice» di questi lavori, oltre che nelle enunciazioni esplicite, risiede (in modo forse più interessante) nell'enfasi data all'elemento umano, allo scontro corpo a corpo contrapposto alla supremazia tecnologica del nemico, espressione di un «rimpianto per un'epica premoderna, mitologica» (Argentieri 2004, 179s.). L'elemento propagandistico, in ogni caso, era ben chiaro già all'epoca dell'uscita di questi film e non solo a coloro che ne avversavano la linea politica. L'ex militare di

Marina e collaboratore del popolare settimanale «Festival» Golfiero Colonna riferisce del coinvolgimento diretto degli organismi politici e militari competenti nella realizzazione di film che definisce apertamente di propaganda per le Forze Armate, come *Cuori sul mare*, di cui è egli stesso sceneggiatore, *I sette dell'Orsa Maggiore* e *Carica eroica*, aggiungendo che perfino il «Presidente [...] ogni tanto se ne esce in smoking dal Quirinale e va a presenziare al Fiamma o al Lux le anteprime di quei film che sottolineano episodi memorabili della nostra guerra sfortunata» (Colonna 1953, 24s.). Che i film bellici del dopoguerra siano funzionali al rafforzamento, per non dire alla restaurazione, di un clima politico conservatore lo dimostrano anche i giudizi espressi dal Centro Cattolico Cinematografico, le cui «Segnalazioni Cinematografiche» sono insolitamente indulgenti nei confronti della violenza e delle spesso cruente scene di combattimento mostrate da questi film, a fronte di trame in cui invece si esaltano «il sentimento del dovere e lo spirito di sacrificio» (*Carica eroica*, Anonimo 1952, 209), «l'amor di patria e il senso del dovere» (*Uomini ombra*, Anonimo 1955c, 238.), «il sentimento del dovere, lo spirito di sacrificio, l'amore di Patria» (*Siluri umani*, Anonimo 1955d, 91). Gli anonimi recensori sono, com'è prevedibile, meno comprensivi verso gli ammiccamenti di carattere erotico contenuti ad esempio in *I sette dell'Orsa Maggiore* (Anonimo 1953, 99) e *Mizar* (Anonimo 1954a, 70); un titolo, quest'ultimo, prodotto peraltro da una società di indubbio orientamento filogovernativo come la Film Costellazione di Fabbri e Vasile.

A ben vedere, tuttavia, e nonostante le molte cautele e precisazioni, sia i recensori dell'epoca sia gli storici successivi, parlando di questi film e tentando proprio di comprenderne il successo o il valore ideologico, hanno molto spesso dovuto fare riferimento non solo al neorealismo in quanto tale, ma piuttosto al più ampio contesto culturale segnato dal dibattito sul realismo (al suo superamento, alle sue connotazioni politiche e identitarie). In altri termini, e in modo piuttosto sorprendente, fin dalla loro uscita i *combat film* italiani degli anni Cinquanta appaiono ai loro interpreti come appartenenti alla medesima serie culturale di *Senso* (Luchino Visconti, 1954), sebbene con una densità estetica incomparabilmente diversa e con una connotazione politica del tutto opposta. Il *combat film*, così come altri esempi di produzione di genere nello stesso periodo, alimenta insomma il dibattito sul realismo, contribuendo quindi a quella fase che Maurizio Grande ha definito di *amministrazione* dell'eredità neorealista (Grande 1979).

Gian Piero Brunetta, ad esempio, accomuna i film ambientati nella Seconda Guerra Mondiale a quelli di argomento garibaldino e a quelli che mettono in scena il primo conflitto mondiale, notando come questi filoni, che pure «sostengono, in modo più scoperto, un programma di appoggio all'ideologia nazionalista, anche in funzione anticomunista e antisocialista», risentano di un comune clima ideologico, alla cui instaurazione non è estranea la divulgazione delle interpretazioni gramsciane del Risorgimento (Brunetta 1993, 566-9).

L'anonimo autore della recensione di *Siluri umani* su «Cinema nuovo» rimprovera allo sceneggiatore Marc'Antonio Bragadin di aver tentato di contrabbandare il pettegolezzo per realismo, vale a dire i dettagli minuti e i retroscena della vita militare per una ricostruzione approfondita delle cause e degli effetti degli eventi storici (Anonimo 1955b, 234). Sullo stesso quindicinale, ancora un recensore anonimo chiama in causa De Robertis e Visconti per spiegare i motivi della mancata riuscita di *Divisione Folgore* di Duilio Coletti:

[*Divisione Folgore*] ci presenta una situazione bellica storicamente individuata senza dirci perché, a tale situazione bellica, si è giunti, da quale parte dei contendenti stava la ragione, o almeno quali erano i motivi di conflitto, gli interessi di entrambi i contendenti. [...]. Dieci anni fa, film così anodini e privi di clima storico li realizzava Francesco De Robertis, ma li realizzava appunto dieci anni fa, quando non sarebbe stato possibile essere né chiari né precisi nel descrivere gli avvenimenti. [...] Ben altra chiarezza ha ottenuto Visconti, nella battaglia di *Senso*, pur senza proporsi di descriverla fase per fase! Non intendiamo però fare un confronto: sarebbe un'esagerazione. Diremo solo che fare un film storico è difficile, un'impresa degna di pochi (1955a, 192).

Il riferimento a *Senso* è presente anche in un articolo di Giuseppe Turrone pubblicato su «Cinema» e dedicato al filone nel suo complesso, nel quale si sostiene, con l'ausilio di un lessico che potrebbe essere ritrovato nelle stroncature delle commedie coeve di Castellani o Risi, che questi film soffrano di tutti quei difetti ascrivibili alle perversioni dell'esempio realista, con in più l'aggravante di una sospetta esterofilia: «Su tutto l'ombra pericolosa di un vecchio bozzettismo lagrimogeno-ridanciano, di un plateale regionalismo (che di anno in anno si fa più intenso, più caricato e grossolano), di un deterioro, immancabile dialettismo (Coletti tenterà un innesto nella formula americana più accreditata, senza peraltro capirne la lezione, lo spirito "yankee")» (Turrone 1955, 958s.).

Uno dei più acuti collaboratori di «Cinema nuovo», Renzo Renzi, più tardi protagonista della nota vicenda dell'*Armata s'agapò* (Calamandrei – Renzi – Aristarco 1954), si occupa in più occasioni della difficile relazione tra cinema italiano e rappresentazione dell'esperienza bellica, presentando anche una relazione dal significativo titolo *Il neorealismo nei film di guerra* al celebre convegno di Parma del dicembre 1953 (Renzi 1954). La sua posizione in merito riecheggia quella ufficiale e ben nota della rivista diretta da Guido Aristarco:

L'episodio singolo non può esaurirsi in se stesso, richiama – deve richiamare – il quadro: e, quello che è grave, qui o richiama un quadro antitetico; oppure, se vuole essere la sintesi del quadro, bisogna dire che il quadro è fascista (conoscete un'altra versione dell'ultima guerra?). [...]. Non riusciamo a capire come si possano fare dei film sulla guerra apparentemente librati fuori dal tempo e dallo spazio, cioè fuori dal preciso quadro storico, con tutti i suoi riflessi sulla psicologia e sugli ideali dei singoli (1955, 291s.).

Anche critici che, per collocazione editoriale o ideale, non inquadrano il tema del realismo nei

termini normativi di «Cinema nuovo», pure sottolineano il valore documentario di questi film. È il caso di Ezio Colombo, titolare del popolare rotocalco «Festival», che spiega il successo di *I sette dell'Orsa Maggiore* «soprattutto con l'autenticità documentaristica del film. Non è l'intreccio che attira l'attenzione degli spettatori. Anzi il breve accenno romanzesco inserito per dare una maggior consistenza narrativa alla pellicola finisce per annoiare» (Colombo 1953, 2). Un frasario analogo ricorre in recensioni di taglio meno divulgativo del medesimo film, come quella di Giulio Cesare Castello per «Cinema» («apprezzabile scrupolo documentaristico nelle lunghe sequenze sottomarine», Castello 1953, 87), o quella di Marco Siniscalco per la «Rassegna del Film» («l'epica impresa di pochi uomini contro il nemico è vista nel suo valore concluso e attraverso una forma che è la più diretta, immediata ed anonima possibile», Siniscalco 1953, 43).

L'argomento del realismo, sfruttando tutta l'ambiguità e la ricchezza semantica del termine, è convocato anche in fase promozionale, come suggerisce il testo di un'inserzione pubblicitaria sul «Bollettino dello spettacolo», che definisce *Mizar* «un film realista sotto ogni aspetto: vero lo spunto del soggetto, veri gli episodi della sceneggiatura, veri gli ambienti del racconto; si può dire che *Mizar* sia più che un film, un documento segreto trasportato su pellicola» (Anonimo 1954b, 5). Sullo stesso periodico, *house organ* dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, quindi rivolto prevalentemente a un pubblico di esercenti, si trova un'entusiastica presa di posizione a favore di *Divisione Folgore* a firma di Gian Francesco Luzi, nella quale si sostiene che il film – e più complessivamente il genere – supera e completa al tempo stesso il neorealismo, offrendo un esempio di cinema popolare, legato a una riconoscibile realtà storica, ma estraneo alle contingenze politico-ideologiche:

Noi pensiamo veramente che il più recente indirizzo del cinema italiano, quello che lo ha ricondotto ai film cosiddetti di guerra, sia dovuto al bisogno ormai comunemente sentito di inquadrare non più soltanto una parte di una realtà – il dopoguerra – ma tutta la realtà dell'ultima terribile esperienza di un popolo, il nostro popolo. [...]. Film come questo che Duilio Coletti ha accettato di dirigere vogliono segnare, dunque, se ben si guardi, proprio una tappa importante nello sviluppo logico del neorealismo cinematografico italiano, arenatosi [...] nella piatta realtà di una narrazione senza eroi. Ed è uno sbocco naturale, questo, perché la materia qui è troppo vera, il sacrificio troppo reale per prestarsi ai deviazionismi di una polemica qualsiasi; qui i fatti sono autentici all'origine e chiedono la diretta perorazione di un narratore che per forza di cose sarà tratto a superare ogni incentivo polemico per raggiungere, per quanto gli sarà possibile, le vette della poesia. (1955, 6).

Imperiled bodies e ruoli di genere

Applicando a questi film alcune acquisizioni della storiografia più recente, però, possiamo sostenere che le relazioni tra eredità realista e *combat film* non siano limitate all'uso di carattere attrazionale di elementi realistici o documentari, all'uso di attori non professionisti o alla presenza di coincidenze tematiche tra i film di Coletti o De Robertis e quelli – per esempio – di Rossellini, quali l'uso ricorrente di attori non professionisti, la presenza caratterizzante di figure femminili e la correlata femminilizzazione degli eroi maschili, la rimozione degli snodi storiografici più delicati (Pesce 2008). L'ipotesi è che questi film partecipino al discorso avviato dal cinema neorealista anche e soprattutto nella misura in cui elaborano modelli di corporeità, in particolare maschile, pienamente organici al cinema di genere e capaci di alimentare processi di negoziazione dell'eredità bellica che investono i ruoli di *gender* in una fase storica estremamente delicata da questo punto di vista (Bellassai 2004; Bravo 1991). In un recente volume intitolato *Brutal Vision. The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, Karl Schoonover ha sostenuto che il neorealismo non segna la messa in crisi del regime realista dell'immagine-movimento, ma l'affermazione di una estetica globale, fondata sul riconoscimento del corpo martoriato quale «catalyst of intercultural exchange. For neorealism, corporealism is a graphic force capable of opening Italy to the global spectator» (Schoonover 2012, xv). Il corpo ferito diventa così, secondo lo studioso, una sorta di bene di consumo inserito in un sistema di scambio internazionale non limitato agli oggetti rappresentati, dato che «these films are as careful to describe and to place the spectator as they are to depict suffering itself. In this sense, neorealism's particular brand of corporealism opens a new chapter in the politics of pity, one focused on internationalizing pity's spatial order» (*ivi*, xiv).

Il modo in cui i corpi degli eroi maschili sono rappresentati in questi film ci sembra corroborare l'ipotesi suggerita da Schoonover. Troviamo infatti con frequenza quello stereotipo del “bravo italiano” tipico di buona parte del cinema nazionale di argomento bellico: un militare in grado di solidarizzare con dei nemici con cui, per motivi di forza maggiore spesso taciuti, si trova in conflitto, spesso perché portatore di una umanità fondata su valori universalmente condivisi. Tale funzione, tuttavia, è quasi sempre svolta nei film che ci interessano da personaggi collaterali, responsabili dei sub-plot comici o di alleggerimento del racconto. È il caso del soldato interpretato da Domenico Modugno in *Carica eroica*, che intona una tenera ninna nanna per calmare un piccolo abitante del villaggio russo occupato dal reggimento di cavalleria in cui egli presta servizio. Lo stesso si può dire del marinaio Ciccio (Carlo Delle Piane) in *La grande speranza*, che, in una sequenza dall'involontario quanto evidente sapore razzista, coinvolge nei festeggiamenti natalizi il prigioniero nero del sottomarino italiano nel quale è ambientata la vicenda e gli fa dono di un bambinello di colore (Fig. 1).



Fig. 1, *La grande speranza*

Gli uomini d'azione e gli *straight guys* sono invece più spesso rappresentati in situazioni che mostrano – com'è prevedibile – la loro autorità e il loro attaccamento alle istituzioni militari, ma anche in sequenze che mettono in scena la loro debolezza e vulnerabilità. Anche nei prototipi hollywoodiani gli eroi sono costantemente sottoposti a minacce e talvolta sacrificati a ragioni superiori. Negli esempi italiani, però minacce e sconfitte si stampano direttamente sul corpo dei protagonisti, con esiti visivi e narrativi solo apparentemente contraddittori: più l'efficienza fisica dei personaggi è messa a dura prova da minacce esterne e interne (bombe, ammutinamenti, malfunzionamento dei mezzi a disposizione) più i loro corpi sono esposti allo sguardo. Vale la pena di notare che questi corpi (maschili), pure sottoposti a mille privazioni, conservano all'interno dei plot un fortissimo potere seduttivo nei confronti delle co-protagoniste femminili, spesso nemiche o ex nemiche, come vedremo più avanti, affascinate dalla fermezza e dalla prestantza fisica dei militari italiani, in un recupero in extremis dell'equazione corpo maschile-corpo della Nazione che secondo Mosse sta al centro di molta propaganda fascista (Mosse 1996) (Fig. 2).



Fig. 2, *La grande speranza*

In *Divisione Folgore* l'aviazione inglese colpisce i militari resi nudi e vulnerabili dall'inadeguatezza dell'equipaggiamento e dalla mancanza di rifornimenti; si allenta inoltre la differenza visiva tra graduati e sottufficiali (Fig. 3).



Fig. 3, *Divisione Folgore*

In *Siluri umani* si verifica una situazione analoga, ma il cappello indossato dall'ufficiale Raf Vallone, nonché il suo aspetto possente e virile, permettono comunque di suggerire l'ordine gerarchico e di distinguere l'eroe della vicenda dal marinaio smunto e codardo, che tenterà di ammutinarsi al suo comandante (Fig. 4).



Fig. 4, *Siluri umani*

Sia in *El Alamein* (Fig. 5) che in *Divisione Folgore* (Fig. 6) abbiamo personaggi che perdono la vista durante i combattimenti in sequenze abbondantemente enfatizzate a livello stilistico; nel primo caso la cecità conduce un giovane tenente alla follia e, quindi alla morte.



Fig. 5, *El Alamein*



Fig. 6, *Divisione Folgore*

Tali situazioni, inoltre, risultano di particolare interesse perché costruite – in maniera del tutto peculiare – attraverso una opposizione inedita tra quei corpi maschili e corpi femminili rappresentati invece come perfettamente integri e funzionali. La presenza di protagoniste femminili che interpretano un'ampia gamma di ruoli è infatti uno dei tratti caratterizzanti del *combat film* italiano. Le donne di questi film possono essere madri di famiglia in attesa di notizie sui cari al fronte (Elena Varzi in *Siluri umani*), ufficiali alleate prigioniere in un sottomarino italiano (Lois Maxwell in *La grande speranza*), spie che agiscono in incognito per conto dell'Italia (Eleonora Rossi Drago in *I sette dell'Orsa Maggiore* e Dawn Addams in *Mizar*) o del nemico (Mara Lane in *Uomini ombra*), cantanti inglesi che percorrono il fronte nordafricano alla ricerca del fidanzato italiano (Rossana Rory in *El Alamein*), partigiane russe che attentano al Savoia Cavalleria (Tania Weber in *Carica eroica*), secondo una tipologia che ha parecchi punti in comune con quella delineata nelle memorie autobiografiche dei veterani (per lo più fascisti) della Seconda Guerra

Mondiale. In alcuni casi questi personaggi attraversano un chiaro processo di mascolinizzazione, che riguarda, sia chiaro, non tanto il loro aspetto fisico, quanto il set di competenze narrative che possiedono, ma che in ogni caso risulta “punito” o neutralizzato dagli esiti della vicenda. In *I sette dell’Orsa Maggiore* la ballerina e informatrice Marion (Eleonora Rossi Drago) perde la vita quando decide di collaborare con le armi in mano all’azione contro gli alleati, trasgredendo così il ruolo, più tipicamente femminile, di spia e doppiogiochista per farsi a tutti gli effetti combattente (solo post mortem le viene riconosciuto dai “commilitoni” lo status di «settima stella dell’Orsa Maggiore»). In *Mizar* la medesima e semplice azione, quella di stendere dei panni ad asciugare al sole, segnala un cambiamento radicale nella vita della protagonista: nel primo caso si tratta di un messaggio in codice che Mizar, infiltrata in casa di un diplomatico inglese, invia ai militari italiani, mentre nel secondo di un segno dell’avvenuta *redomestication* (Treveri Gennari 2008, 118) della ex sommozzatrice, convertitasi dopo la guerra in moglie e madre esemplare.

Anche in questi casi il tragitto è duplice e solo apparentemente contraddittorio: da un lato personaggi del genere mettono in discussione certe prerogative tipicamente maschili (l’efficienza militare su tutte), dall’altro la struttura melodrammatica dei plot, che le inquadra come protagoniste di *romance* più o meno plausibili, contribuisce a neutralizzare questa frattura con sanzioni narrative che vanno dalla morte (*Carica eroica*, *I sette dell’Orsa Maggiore*), all’inevitabile abbandono (*La grande speranza*), all’integrazione nel ricostruito sistema di valori familiari del dopoguerra (*El Alamein*, *Siluri umani*, *Mizar*). L’istituzione di questa tensione e la creazione di *action figures* femminili e pienamente erotizzate, in ogni caso, rimane uno dei tratti più interessanti e specifici del filone in questione.

Conclusioni

La costruzione di figure che negoziano cambiamenti culturali decisivi all’interno di un cinema popolare e di genere non estraneo all’esperienza e al clima culturale inaugurati dal neorealismo non costituisce certo una novità nel panorama italiano del dopoguerra. Gli eroi di cui abbiamo parlato declinano ulteriormente e, crediamo, in maniera significativa modelli di mascolinità ampiamente ricorrenti. Rispetto ai reduci spesso condannati alla sconfitta, ma pur sempre pronti a dimostrare la loro autentica natura, come quelli interpretati da Nazzari, Cervi, Checchi o Giachetti nell’immediato dopoguerra (Ben-Ghiat 2005), o a resistenti come il Marco di *Avanti a lui tremava tutta Roma* (le cui performance somatiche eccessive sono rese possibili dalla tensione tra un registro realista e uno melodrammatico-teatrale della rappresentazione, O’Rawe 2012) questi militari in servizio si trovano più spesso esposti allo sguardo altrui, vulnerabili ma fermi, sconfitti come militari ma pur sempre sessualmente potenti. Nel *combat* più che altrove, insomma, i termini di questa

rappresentazione sembrano quelli di un corpo maschile visibile perché martoriato, secondo quello schema sadomasochista individuato da Steve Neale come tipico del cinema di genere e di *exploitation* (Neale 1993). Riprendendo però anche le considerazioni di Schoonover menzionate in precedenza, non possiamo non notare come questi film riprendano il discorso sulla politica della pietà avviato dal neorealismo per ri-nazionalizzarlo, rispondendo così a esigenze di carattere locale anziché globale: anche se le storie si svolgono fuori dai confini della Patria, è sempre a un “noi” identificabile in termini nazionali che questi film intendono parlare, all’interno di un progetto ideologico che, come abbiamo visto, godeva di ampie e influenti adesioni.

Spostando leggermente la prospettiva, il *combat* si inserisce in una tendenza generale del cinema di genere italiano del dopoguerra, lungo una traiettoria che ha come punti notevoli il peplum e il western (Günsberg 2005) e che contribuisce alla trasformazione del corpo maschile in oggetto spettacolare. Non solo, infatti, il *combat* mostra spesso corpi nudi o sottoposti a prove umilianti, ma – come anche il western e il peplum – dà vita a performance della mascolinità che risultano possibili perché avvengono in luoghi o tempi lontani dal qui e adesso, protette da un marcato dislocamento spazio-temporale e da un qualche tipo di travestimento (la presenza o la non meno rivelatrice assenza di uniformi, l’uso di travestimenti nei film in cui gli eroi agiscono sotto copertura o come infiltrati; sulle categorie di *displacement* e *masquerade* legate alle performance di genere si rimanda a Tasker 1993, 91ss.)

In estrema sintesi, questi film rendono conto dell’esistenza di un cinema popolare che, pure avendo una nota e ampiamente commentata difficoltà a strutturarsi stabilmente in generi, dimostra al contempo una formidabile agilità nella creazione di film di genere che dialogano in profondità con la cultura dell’epoca. Allo stesso tempo, però, ci indicano la necessità di continuare a indagare un ambito, quello delle rappresentazioni della mascolinità nel cinema di genere del dopoguerra, in cui tanto gli snodi rappresentati quanto gli elementi di frattura e di continuità a livello storiografico, allo stato attuale, non possono essere dati per acquisiti.

Paolo Noto

paolo.noto2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

ANONIMO 1952

Carica eroica, «Segnalazioni Cinematografiche» XXXII/27 209.

ANONIMO 1953

I sette dell'Orsa Maggiore, «Segnalazioni Cinematografiche» XXXIII/13 99.

ANONIMO 1954a

Mizar, «Segnalazioni Cinematografiche» XXXV/9 70.

ANONIMO 1954b

Pubblicità di *Mizar*, «Bollettino dello spettacolo» X/188 5

ANONIMO 1955a

Divisione Folgore, «Cinema nuovo» IV/54 192.

ANONIMO 1955b

Siluri umani, «Cinema nuovo» IV/55 234.

ANONIMO 1955c

Uomini ombra, «Segnalazioni Cinematografiche» XXXVI/30 238.

ANONIMO 1955d

Siluri umani, «Segnalazioni Cinematografiche» XXXVII/12 91.

ARGENTIERI 1989-1990

M. Argentieri, *I fantasmi della storia*, «La scena e lo schermo» II/3-4 38-57.

ARGENTIERI 2004

M. Argentieri, *Film di storia e di guerra*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1944/1959*, Venezia-Roma.

BASINGER 1986

J. Basinger, *The World War II Combat Film*, New York.

BELLASSAI 2004

S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Roma.

BEN-GHIAT 2005

R. Ben-Ghiat, *Unmaking the Fascist Man: Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship*, «Journal of Modern Italian Studies» X 336-65.

BRAVO 1991

A. Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Roma-Bari.

BRUNETTA 1993

G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. Volume terzo*, Roma.

BRUNETTA 2003

E. Brunetta, *Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Venezia-Roma, 35-52.

CALAMANDREI – RENZI – ARISTARCO 1954

P. Calamandrei – R. Renzi – G. Aristarco, *Dall'Arcadia a Peschiera*, Roma-Bari.

CASADIO 1997-1998

G. Casadio, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997. Vol. II. Dalla seconda guerra mondiale alla Resistenza*, Ravenna.

CASTELLO 1953

G.C. Castello, *Miscellanea*, «Cinema» n.s. VI 87.

COLOMBO 1953

E. Colombo, *I sette dell'Orsa maggiore*, «Festival» IX/9 2.

COLONNA 1953

G. Colonna, *Firmamento di stelletto*, «Festival», IX/7 24-5.

GRANDE 1979

M. Grande, *Bozzetti e opere*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venezia, 148-77.

GÜNSBERG 2005

M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Basingstoke-New York.

LUZI 1955

G.F. Luzi, *Neorealismo con e senza eroi. A proposito del film Divisione Folgore*, «Bollettino dello spettacolo» XI/223 6.

MOSSE 1996

G.L. Mosse, *The Image of Man*, New York-Oxford.

NEALE 1993

S. Neale, *Masculinity as spectacle*, in S. Cohan e I.R. Hark (eds.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London-New York, 9-20.

O'RAWE 2012

C. O'Rawe, *Avanti a lui tremava tutta Roma: Opera, Melodrama and the Resistance*, «Modern Italy», XVII 185-96.

PESCE 2008

S. Pesce, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Recco.

RENZI 1954

R. Renzi, *Il neorealismo nei film di guerra* (Relazione al Convegno sul neorealismo – Parma, 3-4-5 dicembre 1953), «Rivista del cinema italiano», III/3 34-9.

RENZI 1955

R. Renzi, *La guerra contro la storia*, «Cinema nuovo» IV/57 291-2.

SCHOONOVER 2012

K. Schoonover, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, London-Minneapolis.

SINISCALCO 1953

M. Siniscalco, *I sette dell'Orsa Maggiore*, «Rassegna del Film» II 43.

TASKER 1993

Y. Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London-New York, Routledge.

TREVERI GENNARI 2008

D. Treveri Gennari, *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests*, London-New York.

TURRONI 1955

G. Turrone, *I nostri film di guerra*, «Cinema» n.s. VIII 958-9.