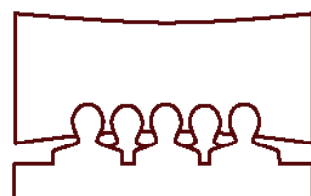


**VOGLIE MATTE, MERLI MASCHI,
PECCATI VENIALI. LA QUESTIONE
SESSUALE NEL CINEMA POPOLARE
ITALIANO DAL MIRACOLO ECONOMICO
ALL'AVVENTO DEL PORNO**

**A CURA DI
FRANCESCO DI CHIARA E GABRIELE RIGOLA**



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 9
gennaio
giugno 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



VERSO UNA MEMORIA CULTURALE AUTOASSOLUTORIA. RUOLI DI GENERE E MASCOLINITÀ NEL *COMBAT FILM* ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA

Samuel Antichi (Università La Sapienza di Roma)

In the present essay, I will take into account some Italian war films made in the 1950s, such as “Carica eroica” (“Heroic Charge”, 1952, Francesco De Robertis), “I sette dell’Orsa maggiore” (“Hell Raiders of the Deep”, 1953, Duilio Coletti), “Mizar - Sabotaggio in mare” (Mizar, 1954, Francesco De Robertis), “Divisione Folgore” (“Folgore Division”, 1954, Duilio Coletti), “La grande speranza” (“Submarine Attack”, 1954, Duilio Coletti) in order to reflect upon their role in building Italy’s memory of its past as well as the perception of Italian war crimes in public opinion. These productions extend a unifying narrative of the war, consolidating the myth of the “good Italian” (“italiani brava gente”). Through the inclusion of the soldier in collective memory by silencing his role as aggressor, Italian combat films participated and consolidated the process of collective amnesia about the fascist regime and how they influenced the way in which Italian viewers constructed a shared sense of the past.

KEYWORDS

Postwar Italian cinema; Combat film; Memory studies; Trauma studies; Masculinity

DOI

10.13130/2532-2486/14188

I . INTRODUZIONE

Nell'immediato dopoguerra in Italia, nella transizione da un contesto post-autoritario alla nascita della democrazia, viene a mancare un vero e proprio processo di revisione critica del periodo bellico, un ripensamento del rapporto tra regime fascista e storia nazionale. Nonostante in un primo momento, tra il luglio e il novembre 1944 durante il primo governo Bonomi, vennero aperti numerosi provvedimenti a carico di funzionari e amministrativi legati al regime da parte della Corte militare anglosassone e dall'Alto commissariato per le Sanzioni contro il fascismo, il processo di epurazione¹ risultò poco incisivo «di fronte alla resistenza dell'esercito, della corona e dei partiti moderatamente anti-fascisti appoggiati dal governo britannico»².

¹ Sul processo di epurazione in Italia si vedano Mercuri, 1988; Domenico, 1996; Woller, 1997; Canosa, 1999.

² Focardi; Klinkhammer, 2004: 332.

Con la condanna dei più importanti gerarchi nazisti per crimini contro l'umanità al processo di Norimberga si era giunti a porre le basi per la ricostruzione e ripresa economica dell'Europa, attraverso un patto di silenzio piuttosto che una reale intenzione nel ricercare una giustizia transizionale³. Se da una parte la Germania assunse il ruolo di oppressore, l'Italia adottò la narrazione della resistente. A partire proprio dal paradigma giudiziario di Norimberga e con l'avanzare della Guerra fredda, attraverso specifiche strategie istituzionali mirate a promuovere una pacificazione e una normalizzazione che permettessero l'instaurarsi di un ordine democratico, viene a delinarsi la formazione di una memoria culturale⁴ (collettiva e nazionale) autoassolutoria con il mito identificativo degli "italiani brava gente"⁵. Sebbene il regime avesse adottato politiche di occupazione verso stati stranieri come Etiopia, Albania, Francia, Grecia, Jugoslavia e Unione Sovietica caratterizzate da forme di controllo e di oppressione violenta non dissimili da quelle tedesche, si forma una narrazione, ampiamente condivisa dalle istituzioni e dall'opinione pubblica, secondo cui «le cause profonde della distruzione dell'Europa tra il 1939 e il 1945 potessero risalire esclusivamente al complotto e alla cospirazione demoniaca e banditesca di Hitler e del gruppo di potere nazista»⁶. Attraverso specifiche politiche del ricordo e della rimozione, la nazione non eseguì un processo di revisione critica del periodo bellico omettendo dal racconto storico qualsiasi forma di responsabilità nel conflitto, ergendo, invece, la lotta di Liberazione come mito fondativo della Repubblica, sancito dalla Costituzione stessa⁷.

Il cinema italiano del dopoguerra, inteso non solo come artefatto, dispositivo di memoria atto a raccogliere, preservare e trasmettere informazioni nel corso del tempo, ma come mediatore di memoria, strumento atto a contribuire alla definizione e ridefinizione dei caratteri identitari degli italiani, dell'immaginario collettivo e della memoria culturale, ha riflettuto, attraverso diverse modalità ed espressioni, sulle forme di rappresentazione e di ri-negoziazione del passato storico, consolidando e rafforzando più o meno questo revisionismo.

Nel seguente contributo, il mio obiettivo è quello di esaminare i modelli di mascolinità promossi dal cinema bellico della prima metà degli anni Cinquanta, prendendo in esame un numero ristretto di opere come *Carica eroica* (1952) di Francesco De Robertis, *I sette dell'Orsa maggiore* (1953) di Duilio Coletti, *Mizar - Sabotaggio in mare* (1954) di Francesco De Robertis, *Divisione Folgore* (1954) di Duilio Coletti, *Siluri umani* (1954) di Antonio Leonviola e *La grande speranza*

³ Come sottolinea anche Tony Judt, nel corso della Guerra fredda i Paesi europei si servirono dell'oblio dialogico in modo da poter consolidare un'alleanza militare contro il blocco comunista (Judt, 2005).

⁴ Il concetto di memoria culturale emerge a partire dagli studi di Halbwachs sulla memoria collettiva (Halbwachs, 1950). Per una panoramica sulle molteplici declinazioni del concetto si veda Erll; Rigney, 2009.

⁵ In riferimento al termine si rimanda ad esempio a Fogu, 2006 e Focardi, 1996. Per una riflessione sul topos del "bravo italiano", vero e proprio luogo comune nazionale e il cinema italiano del dopoguerra, si veda Uva, 2014.

⁶ Ponzani, 2013: 442.

⁷ Sulla narrazione della Resistenza come mito unificante della rinascita democratica si vedano ad esempio Gundle, 2000; Portelli, 2003; Ponzani, 2003; Pavone, 2013.

(1954) di Duilio Coletti⁸. La rappresentazione della mascolinità che emerge all'interno di questo corpus cinematografico sembra ri-concettualizzare e superare gli archetipi binari, superando tanto le figure dell'inetto e dell'uomo in crisi quanto il modello maschile propagandato dall'ideologia fascista. L'esaltazione di valori quali disciplina, spirito di sacrificio e amor di patria incarnati dal soldato italiano nei *combat film* degli anni Cinquanta si discosta dalla virilità che contrassegnava il modello fascista, l'immagine dell'eroe che aggredisce ed elimina l'avversario. Inoltre, le figure prese in esame si inseriscono nel processo di "defascistizzazione" della società secondo strategie atte a enfatizzare il mito degli "italiani brava gente", dunque lontane dall'assumere i tratti dei vergognosi simboli della colpevolezza e del trauma del fascismo così come della sconfitta militare. Facendo riferimento al quadro teorico dei *trauma studies* e dei *memory studies* possiamo osservare come alcuni dei valori promossi, concernenti i ruoli di genere e mascolinità, si inseriscano nei processi e nelle dinamiche di ricordo e rimozione, rivestendo un ruolo centrale nella costruzione di una memoria culturale e collettiva che si basa, inevitabilmente, su mediatori e politiche mirate in cui è insito «il rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità»⁹, fino alla riscrittura ideologica del passato.

II. LA FIGURA DEL REDUCE COME SOGGETTO TRAUMATIZZATO

In linea con il modello e la retorica del cinema hollywoodiano¹⁰, nella prima metà degli anni Cinquanta, vengono prodotti alcuni film di ambientazione militare dedicati a episodi celebri della Seconda guerra mondiale¹¹, che all'epoca godettero di un certo successo di pubblico¹², cercando di negoziare la spettacolarità propria del genere e il processo di costruzione dei nuovi caratteri identitari individuali e collettivi, tra espiatione e rimozione. «Nonostante il tema bellico abbia attraversato senza soluzione di continuità la produzione cinematografica italiana», come afferma Paolo Noto, il *combat film* è stato uno dei pochi casi in cui il racconto di fatti di guerra si è organizzato «in una produzione di genere dai contorni chiaramente definiti in termini industriali e narrativi»¹³.

Queste produzioni, sulle quali l'attenzione di storici e studiosi non si è ancora focalizzata in maniera approfondita, suggeriscono nuovi spunti di riflessione per esaminare le molteplici e diversificate politiche del ricordo e della rimozione atte a formare e stabilire una memoria culturale autoassolutoria, partendo da un revisionismo storico teso a obliare le responsabilità italiane nella Seconda guerra mondiale. In primo luogo, possiamo notare come il *combat film* proceda in una direzione sensibilmente diversa rispetto ad altre produzioni cinematografiche, di natura prevalentemente documentaria, della prima

⁸ All'interno di questo discorso si potrebbe fare riferimento anche ad altre pellicole come *Penne nere* (1952) di Oreste Biancoli, *La pattuglia dell'Amba Alagi* (1953) di Flavio Calzavara, o *Lupi nell'abisso* (1959) di Silvio Amadio. Ad ogni modo, la scelta dei casi di studio è da ricondursi principalmente alla maggior attinenza tematica delle opere prese in esame.

⁹ Assmann, 1999: 15.

¹⁰ Per quanto concerne il panorama americano si veda Basinger, 1986.

¹¹ Noto, 2016.

¹² Sugli incassi e i dati del box office si rimanda a Casadio, 1998.

¹³ Noto, 2014: 45.

metà degli anni Cinquanta che raccontano fatti di guerra attraverso una chiara narrazione selettiva e parziale, monumentalizzando il biennio compreso tra la sfiducia a Mussolini il 25 luglio 1943 e l'insurrezione del 25 aprile 1945 come il vero volto dell'identità nazionale italiana, erigendo la lotta di Liberazione a elemento fondante della Repubblica e marginalizzando qualsiasi traccia del periodo fascista. Contrariamente, il filone bellico-avventuroso preso in esame rimuove il ricordo della Resistenza, dal momento che i protagonisti in questione prendono parte alla guerra prima dell'armistizio del 1943, schierandosi quindi contro l'esercito alleato.

Gian Piero Brunetta accomuna queste produzioni ai film di argomento garibaldino così come a quelli ambientati durante la Grande guerra, sottolineando come risentano di un comune clima ideologico, dal momento che «il nazionalismo risorgimentale, eroico e positivo, viene trasferito, quasi per proprietà commutativa al soldato della Prima e Seconda guerra mondiale»¹⁴. Riflettendo sul contesto politico e socio-culturale nel quale emerge il *combat film*, Gianluca Fantoni evidenzia due fattori strettamente connessi che ne favoriscono e determinano l'ascesa¹⁵, ovvero «la sconfitta dei partiti di sinistra nelle elezioni nazionali del 18 aprile 1948 e la crisi del neorealismo»¹⁶. Queste produzioni, che vedono sovente il supporto organizzativo e promozionale delle istituzioni politiche e militari, promuovono chiaramente un programma di ideologia nazionalista, anche in funzione antisocialista e anticomunista, appoggiando le forze conservatrici di destra e sostenendo il Patto atlantico. Nonostante sia certamente vero che il *combat film* fa «passare in secondo piano la contingenza storico-geografica della guerra e finanche l'identità del nemico, che diventano astrazioni»¹⁷, come puntualizza Lichtner, queste produzioni attuano un processo di ri-scrittura della storia facendo apparire la causa italiana come legittima¹⁸. Una lettura che risulta quindi essere estremamente problematica piuttosto che apolitica.

¹⁴ Brunetta, 2009a: 188-189.

¹⁵ Nonostante la trattazione di simili eventi ed episodi riconducibili alla recente storia nazionale, come la Seconda guerra mondiale, il cinema bellico degli anni Cinquanta è stato considerato da diversi studiosi, soprattutto per l'uso di stilemi propri di genere, lontano dal modello neorealista. Per una panoramica generale sul cinema italiano degli anni Cinquanta in rapporto anche al neorealismo si veda Noto, 2011.

¹⁶ Fantoni, 2018: 24.

¹⁷ Pesce, 2008: 92.

¹⁸ Per quanto concerne il cinema di ambientazione bellica, Giacomo Lichtner identifica il *faux-war film* come un'altra tipologia distinta, oltre al filone dei *combat drama*. Queste produzioni fanno ancora riferimento a storie di uomini arruolatisi prima dell'8 settembre 1943, mantenendo quindi lo stesso contesto socio-culturale e politico del *combat film*, ma anziché adottare i modelli e le forme di rappresentazione del cinema bellico americano e britannico, impiegano logiche e stilemi propri della commedia tragica. In questi film manca il conflitto e i personaggi sono spesso semplici soldati con la nostalgia di casa che cercano di rimanere in vita. Tra i *faux-war film*, Lichtner annovera alcune produzioni degli anni Sessanta come *I Due Nemici* (1961) di Guy Hamilton, *I due colonnelli* (1963) di Steno e *Italiani brava gente* (1964) di Giuseppe De Santis, così come opere più tarde, tra cui *Scemo di guerra* (1985) di Dino Risi e *Le rose del deserto* (2006) di Mario Monicelli. Cfr. Lichtner, 2013.

Sebbene Brunetta le consideri inefficaci e distanti¹⁹, costruite mediante stereotipi e personaggi che sembrano «figure di presepe», le cui azioni e gesta vengono iscritte «nello spazio delle favole e delle leggende e non in quello della storia presente e appena trascorsa»²⁰, non si può certo trascurare il fatto che queste produzioni rovescino il paradigma narrativo del conflitto, un'epica al contrario che rivaluta il significato storico del coinvolgimento italiano nella Seconda guerra mondiale, trasformando infine la sconfitta in trionfo.

Tuttavia, oltre alla rivisitazione storica degli eventi mostrati, come accennato in precedenza, la figura del soldato che emerge dal *combat film* può offrire interessanti spunti di riflessione nel sottolineare alcuni dei valori promossi concernenti i ruoli di genere. Attraverso l'enfasi data all'elemento umano, lo spirito di sacrificio, la disciplina, il senso del dovere e l'amore di patria, queste produzioni, oltre a riaccendere la fiamma del nazionalismo rafforzando il clima politico conservatore, propongono un modello di mascolinità divergente rispetto alla figura dell'inetto, concettualizzata da Ben-Ghiat a partire dal paradigma formulato da Reich²¹, facendo riferimento alla rappresentazione cinematografica della guerra. Esaminando la rinegoziazione e la riconfigurazione dei modelli di mascolinità nel periodo di transizione tra regime e democrazia, la studiosa prende in esame, in particolar modo, i film *Come persi la guerra* (1947) di Carlo Borghesio²² e *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada. La rappresentazione maschile nella figura del reduce riflette, in maniera evidente, il senso di indebolimento, di smarrimento, di evirazione subiti dall'uomo italiano nel dopoguerra, a seguito del collasso dell'esercito e della nazione intera di fronte all'armistizio del 1943. La «perdita e la deformazione del sé»²³ si manifestano inoltre per l'acquisizione da parte del soldato di un senso di responsabilità dei crimini commessi nel nome di un'ideologia ormai screditata²⁴. Ben-Ghiat parla di una «crisi della mascolinità», «simile a quella diagnosticata dagli storici del periodo post-bellico in Germania e Francia»²⁵.

¹⁹ Facendo riferimento alla mancata contestualizzazione e specificità storica, Zinni cita un articolo di «Cinema Nuovo» in cui, sarcasticamente, si sottolinea come il film sarebbe potuto anche essere ambientato nell'antica Grecia se solo non si fosse usata la TNT ([s.n.], 1955a, in Zinni, 2010: 57). Similmente, in un altro articolo apparso su «Cinema Nuovo» si contesta a Duilio Coletti il fatto di essersi affidato, nel film *Divisione Folgore*, a una costruzione favolosa e non realistica: «avrebbe dovuto porre lo spettatore nella condizione di poter esprimere un giudizio sui fatti che vede e su ciò che sta dietro quei fatti. Senza di che, il film, anche se fosse stato fatto meglio di come è fatto, non è altro che un film d'avventura come i tanti che ci giungono da Hollywood» ([s.n.], 1955b).

²⁰ Brunetta, 2009a: 189.

²¹ Jacqueline Reich delinea la figura dell'inetto, «un uomo in conflitto con un ambiente politico e sessuale instabile e a volte destabilizzante», che domina la rappresentazione della mascolinità nella letteratura e nel cinema italiani a partire specialmente dal secondo dopoguerra (Reich, 2004: 1).

²² Secondo Ben-Ghiat il protagonista del film, Leo Bianchetti (Erminio Macario), è il classico inetto, caratterizzato da «inettitudine militare e inadeguatezze maschiline», uno sfortunato soldato italiano che ha «indossato per quasi un decennio l'uniforme, senza aver assorbito alcuna arte marziale. Il suo talento militare consiste nel farsi fare prigioniero, prima dagli americani e poi, dopo il settembre 1943, dai tedeschi» (Ben-Ghiat, 2005: 336).

²³ Ben-Ghiat, 2005: 352.

²⁴ Rigoletto, 2016.

²⁵ Ben-Ghiat, 2005: 336.

Il reduce risulta essere un soggetto traumatizzato, impossibilitato a raccontare la propria esperienza, a rendere testimonianza e quindi a iniziare un processo di rielaborazione del trauma. A rimanere in silenzio sono anche i concittadini al suo ritorno, in linea con l'intenzione del Paese di reprimere e obliare l'esperienza di guerra, colti da un sentimento di vergogna, dal momento che in lui rivedono gli ideali del regime da loro stessi sostenuti²⁶. Vittime dimenticate, messe in ombra dalle figure dei deportati o dei partigiani, i reduci vengono percepiti come "testimoni fastidiosi" dall'opinione pubblica e dalle istituzioni, elementi di disturbo all'interno di una società che stava provando a cancellare qualsiasi traccia di continuità con il regime, simbolo vergognoso di cosa erano stati e del fallimento dell'ideologia che avevano appoggiato²⁷.

Il prigioniero di guerra risulta una figura ancora più fragile perché porta con sé un doppio trauma, l'emergere di una memoria traumatica a seguito degli atti compiuti in guerra nel nome del regime, forma che potremmo definire *perpetrator trauma*²⁸, così come delle violenze subite durante il periodo di detenzione. Queste sono figure in bilico, a rischio di una nuova vittimizzazione «da donne manipolatrici; [...] da approfittatori e banditi che preservano forme di violenza fascista; da comunità incapaci o riluttanti nell'ascoltare le storie di ex-prigionieri e curarli; e dalle loro stesse violenze, instillate in loro dal fascismo»²⁹. Nonostante i prigionieri di guerra assumano un valore simbolico nell'espiare i peccati degli italiani attraverso la loro sofferenza, la loro redenzione non è un processo immediato e molte volte risulta fallace. La mascolinità militarizzata di una generazione cresciuta secondo le norme fasciste, figure che collegavano la mascolinità con l'atto violento, è spesso impossibile da redimere completamente, come testimonia il caso del personaggio interpretato da Amedeo Nazzari in *Il bandito*. L'uomo, dopo essersi dato a una vita criminale al ritorno dalla guerra, viene ucciso dai carabinieri nonostante, nel finale, decida di non fuggire insieme al resto della banda ma di salvare Rosetta, figlia del suo amico Carlo, compagno di prigionia. In *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis, invece, chi non riesce a superare le proprie crisi viene rimosso dalla scena, mentre altri più fortunati hanno avuto la possibilità di compiere un percorso di transizione diventando mariti e padri, trovando un nuovo scopo nella vita con il lavoro, la costruzione della famiglia o il ritorno alla terra natia. Michele, un reduce che è riuscito a incontrare persone che lo sostenessero e lo appoggiassero al suo rientro dalla prigionia, convince i compagni della cooperativa agricola a non denunciare Alberto, bandito e anche lui ex soldato. L'uomo difende colui che considera non un fuorilegge ma un compagno che ha patito la stessa sorte senza aver avuto ugual fortuna al rientro dal fronte:

²⁶ Sulle difficoltà del dare testimonianza e integrare i racconti da parte dei reduci si vedano ad esempio Lorenzon, 2006; Gribaudo, 2016; Bistarelli, 2007.

²⁷ O'Rawe, 2017.

²⁸ Come afferma Dominick LaCapra, è necessario porre un distinguo tra vittime, carnefici e *bystanders*. «Per vittima non intendiamo una categoria psicologica. È, in maniera variabile, una categoria sociale, etica e politica. [...] Ma non tutti i soggetti traumatizzati sono vittime. C'è anche la possibilità del perpetrator trauma» (LaCapra, 2001: 79).

²⁹ Ben-Ghiat fa riferimento, in questo caso, oltre che al già citato *Il bandito*, a *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli e a *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis (Ben-Ghiat, 2005: 354).

«Lo sapete che significa essere a un passo dalla morte per due anni. Ci mangiavamo dalla fame tra di noi. Quando siamo tornati e abbiamo cominciato a morire di fame anche a casa nostra è venuta a tutti la voglia di sparare. Voi non avete nessun diritto di fargliela pagare. Quelli che hanno pensato di farlo fuori è segno che non hanno capito niente di tutto quello che abbiamo sofferto. Noi che siamo stati lontano in prigionia e voi che avete penato qui a casa vostra. [...] Non si può tutta la vita fare i carnefici».

Catherine O'Rawe riflette ancora sul reduce, sottolineando come questa non sia una figura dimenticata, come invece sostiene Sechi³⁰, ma anche in tempi successivi all'immediato dopoguerra sia rintracciabile in decine di film, molti dei quali non presi in esame da critici e studiosi perché, iscrivibili nelle logiche del melodramma, non rispettavano i parametri che «giudicavano (e ancora giudicano) il neorealismo come unico stile cinematografico capace di rappresentare adeguatamente la società italiana del dopoguerra»³¹. Considerare il reduce come una vittima delle atrocità subite dopo l'armistizio durante la prigionia, minimizzando o eliminando la sua responsabilità e il coinvolgimento nella guerra fascista, implica inevitabilmente un ribaltamento di paradigma. Come sottolinea inoltre Lidia Santarelli, per consolidare il mito degli "italiani brava gente", questo rovesciamento di ruoli, da invasori a vittime della violenza militare, si estende all'intero periodo bellico, anche precedentemente al 1943³².

III. MODELLI DI MASCOLINITÀ NEL *COMBAT FILM*

A differenza dei reduci, spesso condannati alla sconfitta e all'impossibilità di una redenzione completa, figure decadenti che rappresentano il fallimento e l'abbandono dell'ideale di virilità del periodo fascista, ex-militari ormai non più in grado di prendersi cura né del prossimo né di sé stessi, il *combat film* delinea un paradigma ricorrente di mascolinità atto a restaurare e promuovere una retorica sul valore, il coraggio, il patriottismo, lo spirito di sacrificio e l'obbedienza. I soldati rappresentati nel filone preso in esame ritornano ad assumere un ruolo attivo e decisionale, fisico, non sono soggetti traumatizzati impossibilitati a testimoniare la propria esperienza.

I film, che cercano di «riattivare l'immaginario popolare verso le eroiche imprese dell'esercito»³³, sono dedicati "all'eroismo del soldato italiano" come si evince esplicitamente, ad esempio, nei titoli di testa di *El Alamein* (1957) di Guido Malatesta, al «Marinaio d'Italia e all'eroismo quale espressione dei più alti valori spirituali dell'essere umano», come viene ripreso in apertura de *I sette dell'Orsa maggiore*, o «ai Caduti dei 91 sommergibili italiani scomparsi nel Mediterraneo e negli oceani durante l'ultima guerra» in *La grande speranza*. Spesso nell'incipit viene sottolineato anche come i fatti narrati siano ispirati a eventi

³⁰ Sechi, 1949.

³¹ O'Rawe, 2017: 123.

³² Santarelli, 2004.

³³ Brunetta, 2009a: 189.

realmente accaduti³⁴, realizzati con la consulenza della Marina militare³⁵. Tuttavia questa cornice, piuttosto che segnare una specificità storica, dal momento che il conflitto viene completamente decontestualizzato, così come trascurati sono il quadro politico e le circostanze che hanno portato l'entrata in guerra, consegna la narrazione al mito, alla leggenda. «Con alcuni autentici protagonisti delle leggendarie imprese dei mezzi d'assalto della Marina Italiana. Per quanto incredibili possano sembrare le vicende di questo film sono realmente accadute», indicano, ad esempio, i titoli di testa de *I sette dell'Orsa maggiore*.

Nel cercar di ridare credibilità e prestigio all'esercito e ai valori legati al mondo militare, il *combat film* celebra il coraggio e l'ardimento dei soldati al fronte, mostrando imprese eroiche che permettono di conquistare addirittura l'ammirazione del nemico. Questo aspetto si evince in maniera esplicita in *I sette dell'Orsa maggiore*, film che racconta le azioni di sabotaggio compiute da una squadriglia speciale della Regia marina italiana (chiamata "Orsa maggiore") ai danni dell'esercito alleato. Nella baia di Alessandria d'Egitto, attraverso dei siluri pilotabili, i cosiddetti "maiali", i sommozzatori italiani riescono ad affondare le corazzate *Valiant* e *Queen Elizabeth* della flotta britannica. Il comandante Silvani riesce «miracolosamente a salvarsi» dall'esplosione di quest'ultima e, «dopo alcuni anni di prigionia mentre l'Italia era in regime di armistizio», viene onorato della medaglia d'oro al valor militare, insieme ai compagni sopravvissuti «del glorioso gruppo dell'Orsa maggiore». «Tale è l'ammirazione per l'eroica impresa da lui compiuta signor ammiraglio che vorrei chiederle l'onore di appuntargli personalmente la medaglia sul petto», domanda Charles Morgan, ora capo della missione alleata d'Armistizio in Italia ma un tempo comandante della nave da guerra *Valiant*. «Le sue parole non onorano soltanto me ma tutti coloro che mi hanno preceduto sulla via di queste imprese e che con il loro sacrificio hanno reso possibile la mia azione», risponde Silvani, promosso a tenente di vascello. Nonostante la prigionia, il tenente non risulta essere un soggetto traumatizzato, dall'identità e dal carattere segnati dalle violenze subite, in linea con la figura del reduce presa in esame precedentemente. Nel contesto nostalgico e conservatore riattivato dal *combat film*, il soldato continua a preservare vigoria, robustezza. Non è visto come simbolo del fallimento del fascismo, un elemento disturbante nella società, che deve redimersi per le azioni compiute e per il ruolo ricoperto in passato, ma viene addirittura premiato dal nemico per le sue imprese.

³⁴ Si veda anche l'intertitolo con cui si apre *Siluri Umani*: «La vicenda di questo film si ispira alle imprese che portarono gli assaltatori della Marina Italiana a violare le munitissime basi del nemico ed in particolare all'azione dei motoscafi d'assalto che la notte del 29 Marzo 1941 forzarono la base navale di Suda».

³⁵ Nei mesi successivi alle elezioni del 18 aprile proliferarono i memoriali e i saggi storici scritti da soldati, molti dei quali arruolatisi nelle forze armate della RSI dopo l'armistizio del 1943. Questi testi furono fonte di ispirazione per i *combat film* degli anni Cinquanta, come quelli scritti da Junio Valerio Borghese, comandante della X Flottiglia MAS, o da Marcantonio Bragadin, ammiraglio della Regia marina. Quest'ultimo è accreditato come co-autore delle sceneggiature di *Siluri umani*, *I sette dell'Orsa maggiore* e *La grande speranza*, tutti film sulla Regia marina, così come di *Divisione Folgore* (Fantoni, 2018). Sul ruolo e l'apporto dello Stato e della Marina militare nella produzione del *combat film* si rimanda a Noto, 2016. Per uno studio approfondito su *I sette dell'Orsa maggiore*, a partire dalla figura dello sceneggiatore Ennio De Concini in rapporto al cinema popolare, si veda Noto, 2017.

L'incontro pacifico tra italiani e inglesi³⁶, vecchi nemici ora uniti da ammirazione e rispetto reciproco, in linea naturalmente con le strategie di politica estera e con l'adesione al Patto atlantico, avviene anche in *Mizar*³⁷. Il film è liberamente ispirato alle vicende di Luigi Ferraro, un ufficiale che prestò servizio come incursore nella Regia marina, decorato con la medaglia d'oro al valore militare: Ferraro è evocato anche dal nome del protagonista, Luigi Ferri (interpretato da Franco Silva). Alla fine della guerra, dopo aver portato a termine diversi incarichi contro la flotta britannica, coadiuvato da una sommozzatrice di nome Mizar (Dawn Addams), Ferri riceve la visita del maggiore Crob (Charles Fawcett), «nemico duro ma leale», nella scuola di subacquea da lui stesso fondata. «Desiderio umano che ha fatto ritrovare in un nuovo clima uomini non più nemici», commenta la *voice over*. Seguendo la sua come modello, anche l'ufficiale inglese aveva creato una scuola di subacquea nella cui aula volle figurassero «le fotografie dei sommozzatori italiani più famosi insieme alla scritta cercate di essere degni di loro», comunica Ferri ai propri studenti.

L'ammirazione da parte dei nemici nei confronti dell'esercito italiano è evidente anche in *La grande speranza*. Il film racconta un episodio che ha coinvolto il sommergibile *Comandante Cappellini* della Regia marina. Il sottomarino, dopo aver affondato alcune navi nemiche, compie una lunga crociera nell'Atlantico al fine di portare in salvo i naufraghi. Nonostante l'iniziale diffidenza e un tentativo di ammutinamento da parte di un marinaio inglese, i prigionieri iniziano ad ammirare la nobiltà d'animo e la generosità della marina italiana che li ha salvati da morte certa. «Sono brava gente questi italiani», commenta un ufficiale nemico. Alcuni, come Robert Steiner (Henri Vidon), appoggiano e sostengono ormai le iniziative di quelli che prima erano nemici. «È terribile, ma è la regola del gioco, bisogna uccidere, come se l'umanità avesse bisogno di questo bagno di sangue. Lei stesso, che ora protesta, al loro posto cosa avrebbe fatto?», risponde l'uomo a un altro prigioniero inglese, giustificando, di fatto, le azioni degli italiani. Durante la festa di Natale i soldati fraternizzano dimenticando qualsiasi conflittualità, «chi è che stabilisce chi sono gli amici e i nemici?», si domanda un prigioniero. A bordo del sommergibile, il comandante (Renato Baldini) decide di far salire anche l'equipaggio di una nave belga appena affondata. Il sottomarino, oltre la propria capienza massima, è costretto a rimanere in superficie per tenere in vita tutti i prigionieri, esponendosi ai cacciatorpedinieri nemici. I soldati italiani sembrano riuscire a trasmettere il proprio spirito di sacrificio anche ai prigionieri inglesi più diffidenti che decidono di lasciare il proprio posto, al sicuro in sala macchine, ai naufraghi belgi, costretti invece a rimanere esposti sul ponte del sommergibile mentre fuori imperversa un temporale. Arrivati alle Azzorre, tutti ringraziano il comandante e l'equipaggio per essere riusciti

³⁶ A differenza dei casi presi in esame, in *Carica eroica* non vi è alcun tipo di riconciliazione e riappacificazione tra i due schieramenti nemici, dal momento che il film mostra lo scontro tra il Regio esercito e le truppe sovietiche, e non quelle britanniche. Manca ogni tipo di comprensione reciproca con i soldati russi, che vengono mostrati, nell'assalto finale, come uomini senza volto, codardi che si nascondono dietro trincee e cespugli (Fantoni, 2018).

³⁷ Un ricongiungimento avviene anche in *El Alamein*. Il soldato Sergio Marchi (interpretato da Gabriele Tinti) riesce a sopravvivere allo scontro con le truppe inglesi e, nonostante sia fatto prigioniero, a ricongiungersi con la propria amata, una cantante inglese. Come segno di riconoscenza, infatti, un soldato britannico che era stato catturato e in seguito liberato da Sergio comunica alla donna il luogo in cui è tenuto prigioniero il compagno italiano.

nell'impresa di farli sbarcare sull'isola. «Vorremmo sapere il nome di chi ci ha salvato la vita. Ho due figli, vorrei pregassero per il suo nome», domanda il capitano della nave belga al comandante. «Al mio posto avreste fatto altrettanto. Ditegli di pregare per un marinaio», risponde. Johnny, un prigioniero inglese, sembra commosso dalla benevolenza e generosità che l'equipaggio italiano ha avuto nei suoi confronti, «non ho mai trovato tanta comprensione come da voi», tanto da voler proseguire con loro il viaggio. «Non c'è un'isola più lontana dove io potrei? ...», domanda al comandante.

Lily Donald (Lois Maxwell), una prigioniera inglese, riscopre e riacquista progressivamente la propria femminilità grazie alle premure, alla dolcezza e tenerezza riservatele dal comandante. «Io sono una donna, non basta una giacca con i bottoni di metallo per fare un soldato», afferma prima di stringere in un abbraccio il capitano. L'amore irrealizzabile tra i due, possibile forse solo in «un'isola lontana», divisi in fazioni nemiche contro il loro volere, oltre a sancire metaforicamente l'avvicinamento al blocco occidentale, sembra redimere le azioni compiute dall'esercito italiano che ha ucciso il compagno della donna a Tobruk. Ogni forma di reticenza e astio ormai è abbandonata e lei sembra aver perdonato il nemico. La comunanza viene rimarcata dalla *voice over* nel finale, mentre il sottomarino avanza in superficie infrangendo le onde: «Così finisce la nostra storia e non importa sapere cosa è accaduto ai nostri personaggi. Importa solo che essi abbiano saputo infrangere nel proprio cuore le barriere del pregiudizio e dell'odio che dividono i popoli. Perché milioni di uomini sentono come loro e come loro sono la grande speranza del mondo di domani».

Il paradigma del “bravo italiano” contrapposto all'immagine del “cattivo tedesco”, sul quale viene riversata da parte delle istituzioni e dell'opinione pubblica tutta la colpa degli abomini compiuti durante la Seconda guerra mondiale, viene rinforzato nel momento in cui le azioni del Regio esercito sembrano non mietere alcuna vittima. I soldati italiani, mostrati più volte mentre vengono feriti o uccisi dal fuoco alleato, non sono mai colti nell'atto di uccidere un nemico. Questo aspetto, oltre che nei casi precedentemente citati, è evidente in *Divisione Folgore*, film che racconta la battaglia di El Alamein focalizzando l'attenzione sui giovani paracadutisti della Divisione Folgore, dal lungo addestramento fino allo scontro nel deserto libico a copertura del fronte italo-tedesco. Le prime immagini mostrano i pochi superstiti delle varie compagnie, ormai feriti e stremati a seguito delle settimane estenuanti di battaglia, aggiornare il colonnello sulle provviste e sulle armi rimaste, così come sulla situazione del numero delle vittime, tracciando un quadro drammatico che non riserva alcuna speranza. È una lotta impari. I soldati italiani sembrano vittime sacrificali, cercano di impedire l'avanzata dei carri armati con cariche esplosive, ma non possono nulla contro la netta superiorità tecnologica degli alleati, che bombardano e uccidono dalla distanza. Solo in un'occasione viene mostrato un commilitone italiano armato di coltello piombare addosso a un soldato britannico ferito e in fin di vita. Tuttavia, l'uomo, colto dall'empatia nei confronti del nemico ormai inerme, decide di non infliggere il colpo finale. I due si sorridono ma a quel punto il soldato italiano viene colpito ed entrambi crollano al suolo morti, uniti quasi in un abbraccio³⁸. Il militare è in grado di solidarizzare con i nemici contro i quali deve combattere

³⁸ Un *topos* che si riscontra anche nei film degli anni Trenta sulla Grande guerra. Si veda ad esempio *Alonge*, 2020.

per motivi di forza maggiore, spesso celati. In *Mizar*, nonostante i ripetuti atti di sabotaggio ai danni della flotta britannica, Ferri non miete alcuna vittima. Anche quando ha la possibilità di uccidere il proprio nemico, il maggiore Crob, colui che gli stava dando la caccia, decide volontariamente di risparmiarlo. A un giovane studente che, in conclusione, gli chiede come mai non abbia tagliato al soldato inglese la manichetta dell'aria, l'ufficiale italiano risponde «Quando sarai un bravo sommozzatore ti renderai conto che sott'acqua tutto è limpido, anche la coscienza».

Al contrario, l'esercito alleato viene spesso dipinto come senza scrupoli, pronto ad attaccare e annientare il nemico, come nel caso della morte di Marion (Eleonora Rossi Drago) in *I sette dell'Orsa maggiore*. La ballerina e informatrice britannica viene uccisa nel momento in cui decide di non rivelare a un ufficiale inglese informazioni sui componenti della squadriglia speciale italiana. L'inclusione nella memoria collettiva della figura del soldato pronto a sacrificarsi per la patria a cui attribuire virtù e onore diviene possibile solo silenziando, oscurando, il ruolo di aggressore. L'appartenenza degli eroi protagonisti ai corpi speciali dell'esercito fascista rimane un fatto secondario e contingente, su cui mai si riflette criticamente. Nonostante venga promosso il concetto che in guerra bisogna solo obbedire³⁹, che richiama esplicitamente il motto fascista "credi, obbedisci, combatti", manca qualsiasi riferimento diretto al regime, alle sue dinamiche e liturgie, così come omesse sono le cause del coinvolgimento italiano nel conflitto⁴⁰. Attraverso un processo di ri-scrittura storica e di costruzione della memoria collettiva, da riferirsi più alla dimensione del silenzio che dell'amnesia, il *combat film* promuove una specifica politica del ricordo o, più precisamente, dell'oblio.

Estendendo la dicotomia ricordo e dimenticanza, delineata da Avishai Margalit⁴¹, per affrontare un processo di revisione e rielaborazione di un passato traumatico, Aleida Assmann individua quattro modelli: oblio dialogico, ricordare per non dimenticare, ricordare per dimenticare, ricordo dialogico. L'utilizzo dell'oblio dialogico, come risorsa e strategia politica, serve a ri-modellare e riconfigurare la memoria nazionale che, come sostiene Assmann, è monologica, tesa ad «aumentare e celebrare una positiva e collettiva immagine di sé»⁴².

Il cinema bellico italiano degli anni Cinquanta, a differenza di produzioni dell'immediato dopoguerra che spesso glorificano la Resistenza e i suoi martiri, identificandoli come vero volto dell'Italia repubblicana, trascurando qualunque tipo di coinvolgimento italiano nella guerra fascista, rivaluta e ribalta le azioni compiute dall'esercito e le legittima, nel momento in cui, dissolvendo la specificità storica del periodo, esse vengono completamente decontestualizzate e staccate dall'immagine del regime. Oltre a mancare un processo di revisione critica atto a prendersi carico e rielaborare i crimini commessi, mostrando un rimorso pubblico o una responsabilità morale, seguendo il terzo modello proposto da

³⁹ «Questi sono gli ordini non c'è altro da dire», afferma spesso il capitano Valerio Bruschi (Fausto Tozzi) in *El Alamein*. Similarmente, nel discorso di apertura del film, il comandante Carlo Ferri (Raf Vallone) in *Siluri umani* comunica preventivamente ai suoi allievi «E sia ben chiaro che non tollererò alcuna trasgressione a questi ordini o ad altri che vi darò. Chi manca o chi sbaglia se ne va all'istante. Mi occorrono pochi uomini decisi a tutto e voi siete molti».

⁴⁰ Lichtner, 2013.

⁴¹ Margalit, 2003.

⁴² Assmann, 2011: 48.

Assmann “ricordare per dimenticare” il *combat film* riconsidera la guerra fascista per presentarla come guerra nazionale che forma e unisce una collettività. Le politiche del ricordo attuate da un portatore della memoria, sia esso un singolo, un insieme o un’istituzione, selettivo nei confronti del trascorso storico e trasmettitore di valori etici che consentono la formazione dei caratteri identitari, implicano e determinano il modo in cui si ripensa al passato traumatico, lo si commemora, lo si costruisce, lo si modifica o rimuove.

La memoria culturale è costruita e modellata dal contesto socio-culturale. Non esiste memoria culturale capace di autodeterminarsi, essa deve necessariamente fondarsi su mediatori e politiche mirate. Contrariamente alla memoria individuale, che si riferisce a un «senso del passato più privato», la memoria culturale (nazionale e collettiva), largamente dipendente da specifiche politiche e forze egemoniche, acquista centralità nel dominio pubblico⁴³.

Secondo questa prospettiva, possiamo anche considerare il trauma come sociologicamente costruito e non «un evento straordinario» che può essere «assimilato o esperito pienamente non nel momento dell’accadimento ma solo ritardatamente, nelle ripetute possessioni di chi lo rivive», come è stato concettualizzato dalla scuola di Yale secondo l’approccio decostruzionista⁴⁴. Seguendo la nozione di trauma culturale elaborata da Jeffrey Alexander, il trauma risulta essere invece un’attribuzione socialmente mediata, «per far emergere il trauma al livello collettivo, la crisi sociale deve diventare crisi culturale»⁴⁵. Separando gli eventi dalle loro rappresentazioni, e dal significato che conseguono per un gruppo sociale, il trauma «non è il risultato di un gruppo che esperisce dolore. È il risultato di un’acuta sofferenza nell’entrare nel cuore del senso stesso di identità di una collettività. Attori collettivi decidono di rappresentare il dolore sociale come minaccia fondamentale al proprio senso identitario, chi sono, da dove vengono e dove vogliono andare»⁴⁶. Un evento che ha determinato uno strappo irripetibile nel sistema di significati collettivamente condivisi porta a determinare una nuova identità futura.

Nella rivalutazione delle imprese militari, intese come atti eroici che acquisiscono legittimità secondo il loro valore, i film presi in esame rigettano la complessità delle esperienze dei soldati, le tensioni che esistevano tra patriottismo e anti-fascismo, l’ideologia e il risentimento contro il regime, il credo cattolico e l’ordine di uccidere. Evitando di raccontare le motivazioni e le convinzioni che hanno spinto i soldati ad arruolarsi, evitando di dover riflettere sull’ampio consenso nei confronti del regime da parte della popolazione, il *combat film* «non restituisce una voce a questi “uomini comuni”, ma, piuttosto, li sfrutta come *emotionally and politically reactionary props*»⁴⁷.

⁴³ Ashplant; Dawson; Roper, 2000: 13.

⁴⁴ Caruth, 1995: 4.

⁴⁵ Alexander; Eyerman; Giesen; Smelser; Sztompka, 2004: 10.

⁴⁶ Alexander; Eyerman; Giesen; Smelser; Sztompka, 2004: 10.

⁴⁷ Lichtner, 2013: 205.

IV. NUOVO IDEALE DI VIRILITÀ, OLTRE LO SQUADRISMO FASCISTA

Nonostante l'inclinazione conservatrice che può far accomunare queste produzioni ai film bellici realizzati tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, come sostiene ad esempio Mino Argentieri, secondo cui «lievissime sono le sfumature che contrassegnano i film del decennio Cinquanta dai loro predecessori del '41, del '42 e del '43»⁴⁸, i *combat film* promuovono un modello di mascolinità differente. Per prima cosa, come abbiamo accennato in precedenza, l'ideale di virilità promosso dal cinema bellico degli anni Cinquanta si discosta dallo squadristo fascista, dall'immagine dell'eroe che aggredisce ed elimina l'avversario. Come riporta Ben-Ghiat, nello squadristo fascista, come in guerra, «la rifondazione della mascolinità è fatta per coincidere con il collettivo ed erotico rito di uccidere e venir uccisi»⁴⁹. Durante la dittatura il concetto di virilità viene associato a simbolo di rigenerazione personale e nazionale, la fondazione di un uomo nuovo, figlio della disciplina e del rigore di regime, energico, sano e fisicamente prestante.

La costruzione dell'idea di virilità fascista⁵⁰ associata alla violenza ha avuto origine e consolidamento nella retorica dell'esperienza bellica, a partire dalla Prima guerra mondiale, portata nel credo quotidiano dallo squadristo negli anni immediatamente successivi. Per gli squadristi la violenza fisica, che umilia e domina l'avversario, è il significato e lo strumento centrale della lotta politica. Il costante indossare uniformi, le marce e l'attenzione all'esercizio fisico facevano già parte di un movimento atto ad affermare un nuovo ordine, già parte della lotta contro un nemico che, prima di essere l'esercito alleato o le minoranze etniche e religiose, era costituito dalla degenerazione e dal decadimento che stavano togliendo linfa vitale alla nazione.

La figura del virile italiano caratterizza vari film che narrano episodi delle campagne coloniali o della Seconda guerra mondiale. I *colonial film* sono costruiti molto spesso intorno alla narrazione di una crisi della mascolinità, pronta a essere redenta nel momento in cui vengono accettati ruoli assegnati dalla Marina o dall'Aeronautica atti a ristabilire una carica di virilità perduta. Nel film *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, il protagonista incarna la figura dell'eroe fascista, l'immagine della virilità nella sua forma idealizzata di mascolinità aggressiva. Reduce della Prima guerra mondiale, l'uomo, frustrato nelle sue aspirazioni ma con il gusto per il rischio, per l'avventura, esperisce un processo di vera e propria rinascita attraverso la battaglia, che lo porta a eliminare debolezza e indulgenza. Il soldato sacrifica la propria vita per salvare quella del figlio uccidendo decine di abissini mentre sventa l'attacco a un treno⁵¹.

Come abbiamo accennato in precedenza, il *combat film*, presentando uno scontro in cui gli italiani non sembrano mietere vittime, non mostra una mascolinità aggressiva nei confronti del nemico. Gli uomini d'azione, oltre a essere rappresentati in situazioni che sottolineano la loro autorità e il loro attaccamento alle istituzioni militari, vengono mostrati in sequenze in cui mettono in scena il loro lato umano, emotivo e vulnerabile, che possa avvicinarli all'uomo comune.

⁴⁸ Argentieri, 1989 (cit. in Noto, 2014).

⁴⁹ Capone, 2000: 215.

⁵⁰ Su questo aspetto, tra i numerosi riferimenti, si rimanda ad esempio a Gentile, 1993; Mosse, 1996; Spackman, 1996; Ellena, 2000; Zamponi, 2000; Bellassai, 2011.

⁵¹ Ben-Ghiat, 2015.

Ad ogni modo, la patria viene messa sempre al di sopra di qualunque amore terreno. L'amore per una donna è realizzabile solo a missione compiuta e non deve impedire o indebolire lo spirito di sacrificio verso la nazione e i propri compagni. «Mogli non ne avete. Nessuna donna vi deve aspettare a casa. Del resto, nessuno potrà uscire di qui senza il mio permesso. E state certi che dovrà passare molto tempo prima che io ve lo conceda. Al di sopra di tutto e di tutti c'è lo scopo che dobbiamo raggiungere», comunica imperativo il comandante Carlo Ferri (Raf Vallone) in *Siluri umani*, nel primo discorso agli allievi della scuola d'assalto della Marina. Nel corso dell'addestramento un soldato muore per un incidente e la vedova chiede spiegazioni al comandante: «Vorrei sapere almeno come è morto. Eravamo così felici. Avevamo fatto molti progetti per dopo, una casetta in campagna, a lui piaceva tanto il silenzio e la pace. Abbiamo dovuto sposarci in segreto sto aspettando un bambino. Quanti sogni, è tutto finito. La guerra me l'ha portato via». Ferri non vuole o non può confessare alla donna come sia morto il soldato, «non posso dirlo, è segreto militare». Monumentalizza comunque la sua fine votata in un gesto eroico, «è morto da valoroso, in mare, come i migliori di noi».

Nonostante i soldati vengano mostrati come figure umane, inclini ad avere passioni e amori come chiunque, si distinguono nel momento in cui ogni forma di legame affettivo viene sacrificata sull'altare della patria. La morte gloriosa ed eroica in battaglia è il fine ultimo e l'unico mezzo per liberare la nazione dagli oppressori e riportare la pace. «Quando noi moriamo in azione non soffriamo. E poi credo che dove andrò ritroverò papà e i miei compagni», scrive alla madre il comandante Silvani in *I sette dell'Orsa maggiore*, prima di prendere parte all'ultima missione. L'uomo confessa di lasciare una moglie e un figlio: «Nessuno doveva saperlo perché a noi non è permesso sposarci. Io l'ho fatto. Quando mio figlio sarà più grande digli che ero un buon marinaio, che amavo la patria. Digli che non gli sono più accanto perché ho voluto aiutare lui e tanti altri bambini e che gli auguro di non vedere più l'orrore di uomini che uccidono altri uomini. Digli che gli ho voluto tanto bene. Non piangere mamma».

Sebbene con l'entrata in guerra si possa riscontrare una maggiore attenzione verso la produzione di propaganda, a differenza di stampa e radio, ma anche delle opere documentaristiche che cercano di restituire un senso di esaltazione per le imprese militari, il cinema di finzione dei primi anni Quaranta non sembra essere strumento diretto di trasmissione dei modelli del fascismo, dal momento in cui viene ridotto il carattere eroico e trionfalistico. In misura più o meno esplicita, queste produzioni fanno piuttosto sentire «il senso progressivo dell'assedio, della caduta delle speranze, del desiderio di pace e l'attesa della fine del conflitto»⁵². Secondo Brunetta, in opere come *Uomini sul fondo* (1941) o *Alfa Tau!* (1942) di Francesco De Robertis, nella trilogia diretta da Roberto Rossellini, *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943), così come in *L'assedio dell'Alcazar* (1940) o *Bengasi* (1942) di Augusto Genina non c'è celebrazione dello spirito guerresco⁵³. I film hanno una struttura corale con personaggi che parlano diversi dialetti, figure comuni, quotidiane che si trovano a compiere imprese straordinarie quasi loro malgrado, lontani dall'ideale

⁵² Brunetta, 2009b: VIII.

⁵³ Brunetta, 2009b.

dell'eroe predestinato⁵⁴. Il cinema bellico degli anni Quaranta pone dunque una ridefinizione del tono epico, della retorica bellica e delle convenzioni narrative del genere proponendo una dimensione anti-spettacolare non dominata dal «culto dell'efficienza sia della macchina militare che della macchina uomo»⁵⁵. Similarmente, anche il cinema bellico dell'immediato dopoguerra, oltre a risvegliare la fiamma di un nazionalismo assopito, oltre ai motivi patriottici atti a celebrare l'eroismo italiano, cerca di trasmettere messaggi pacifisti. Questo aspetto risulta evidente ad esempio in *Divisione Folgore*. Un flashback in apertura racconta del tempo perduto prima dello scoppio del conflitto. «Niente più, la guerra ha distrutto tutto, viveri armi speranze, come sono lontani i giorni tranquilli della pace», indica la *voice over* mentre viene mostrato un religioso, fra Gabriele (Aldo Bufi Landi), al quale è arrivato l'ordine di arruolarsi. L'intenzione pacifista viene rafforzata nel finale in cui viene mostrata una fila sterminata di lapidi dei caduti in battaglia mentre la *voice over* recita: «La tragedia della folgore è finita. Il fragore della battaglia si è spento nella pace della morte che fa vano ed inutile ogni odio. Ma questa ordinata distesa di croci nelle sabbie non più deserte sia esempio di eroismo, di sacrificio e di dovere, e monito di chi visse a chi vive perché l'umanità, nel segno di Cristo, ritrovi il dono dell'amore». Il finale di *Siluri umani*, allo stesso modo, inneggia a un futuro senza conflitti, «la loro morte gloriosa ed eroica possa insegnare agli uomini di oggi il valore del coraggio e dell'umana esistenza in un mondo senza guerre e senza sangue». Nonostante nel *combat film* del dopoguerra, analogamente alle produzioni dei primi anni Quaranta, come sostiene Brunetta, i motivi del patriottismo e dell'eroismo assumano una dimensione astorica, dal momento che le azioni vengono inserite in un conflitto completamente decontestualizzato, in queste ultime sono presenti dinamiche e pratiche proprie della liturgia e cultura fascista. Si veda ad esempio *Alfa Tau!*⁵⁶ dove si possono notare i manifesti di propaganda nella pensione in cui si reca il protagonista e dove gli ufficiali della marina e i soldati semplici utilizzano il saluto romano.

V. CONCLUSIONI

Il *combat film* degli anni Cinquanta promuove un modello alternativo di mascolinità, differente dalla figura dell'inetto e del reduce come soggetto traumatizzato così come dalla virilità propagandata dall'ideologia fascista. I personaggi dei casi di studio presi in esame non risultano essere né simboli vergognosi del regime, condannati alla sconfitta e all'impossibilità di redenzione, né vittime della ventennale dittatura mussoliniana, della sconfitta sul campo o della condizione di prigionia. Anche quelli che sembrano molto lontani dal corrispettivo di eroe nazionale, giovani impauriti che cercano in tutti i modi di chiedere l'esenzione

⁵⁴ Per queste ragioni alcuni studiosi hanno evidenziato una sorta di «legame genetico che [...] questi film intrattengono con il fenomeno destinato a segnare la storia del cinema italiano a partire dall'immediato dopoguerra, vale a dire il cosiddetto neorealismo cinematografico». Manzoli, 2018.

⁵⁵ Brunetta, 2009b: 139.

⁵⁶ Il film è prodotto dal Centro Cinematografico della Marina, così come *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*.

e tornare a casa, come avviene ad esempio in *El Alamein*⁵⁷, vengono trasformati completamente dal conflitto, pronti a lasciare alle spalle amori e sogni che avevano prima della chiamata alle armi, pronti a sacrificarsi per i propri compagni. Queste produzioni promuovono la rinascita dei valori patriottici e militari, attraverso un'umanità fondata su caratteri universalmente condivisi propri della retorica del cinema bellico. La dimensione universale viene raggiunta nel momento in cui i film si concentrano sull'eroismo e sullo spirito di sacrificio dei soldati, omettendo e obliando la contingenza storica della guerra, un conflitto combattuto per principi più alti. Non è necessario conoscere le motivazioni o i credi politici ma bisogna continuare a combattere con tutte le proprie forze, seguendo i valori e le responsabilità che la divisa comporta.

Viene a mancare, dunque, un bisogno etico e civile che porti a sostituire la mascolinità militarizzata del regime, nel periodo di transizione tra la fine della dittatura e la nascita della Repubblica, mostrando un disfacimento dell'unità familiare e pubblica così come il fallimento e l'abbandono dell'ideale di virilità fascista. Nonostante siano evidenti alcuni elementi che accomunano il cinema bellico dei primi anni Quaranta e le produzioni dell'immediato dopoguerra, elementi rintracciabili e iscrivibili nella retorica propria del genere, queste ultime promuovono comunque un processo di defascistizzazione, riconfigurando e rielaborando, più che sostituendo, la mascolinità aggressiva promossa dal fascismo. Gli uomini d'azione non sono violenti, non mietono vittime. La loro non è una guerra d'aggressione ma sembrano combattere esclusivamente per difendere la patria e di conseguenza la sua popolazione, mai mostrata comunque sotto minaccia, così come per portare la pace. Il *combat film* consolida ed enfatizza il mito degli "italiani brava gente", intesi non nella caratterizzazione persistente che da invasori li rende ignare e innocenti vittime della guerra e della dittatura, ma come leali, onesti, benevoli e generosi soldati pronti a fraternizzare con un nemico che li ammira proprio per i valori che incarnano e riescono a trasmettere⁵⁸. Anziché promuovere un processo che possa condurre «ad un'assunzione di responsabilità del soggetto nei confronti della propria storia»⁵⁹, il corpus di film preso in esame, ribaltando il paradigma narrativo del conflitto, attua una ri-scrittura facendo apparire la causa italiana come legittima.

Impiegando specifiche politiche del ricordo e della rimozione, il cinema bellico della prima metà degli anni Cinquanta provvede a una formazione della memoria culturale, manipolata per fini ideologici e politici, che genera inevitabilmente un patrimonio traumatico. Invece di scartare o negare ciò che risulta problematico, come il coinvolgimento italiano nello scoppio della Seconda guerra mondiale, queste produzioni trasfigurano il racconto storico, un passato che non risulta più difficile da sostenere ma, contrariamente, da glorificare a vantaggio di un'identità da preservare e affermare.

⁵⁷ Uno dei soldati decide di strappare la lettera di esonero, ricevuta per posta, non appena sente il capitano discutere sulla drammaticità della situazione in cui si trova il reggimento.

⁵⁸ Sulla percezione e rappresentazione della guerra e della figura del soldato da eroe a vittima nella cultura italiana del dopoguerra si veda Mondini, 2012.

⁵⁹ Jedlowski, 2002: 112.

Tavola
delle sigle

MAS: Motoscafo Armato Silurante
RSI: Repubblica Sociale Italiana

Riferimenti
bibliografici

Alexander, Jeffrey; Eyerman, Ron; Giesen, Bernard; Smelser, Neil; Sztompka, Piotr (eds.)
2004, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley.

Alonge, Giaime
2020, *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra*, il Mulino, Bologna.

Argentieri, Mino
1989, *I fantasmi della storia*, «La scena e lo schermo», a. II, n. 3-4.

Ashplant, Timothy; Dawson, Graham; Roper, Michael (eds.)
2000, *The Politics of War Memory and Commemoration*, London, Routledge.

Assmann, Aleida
1999, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Munich; trad. it. *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

2011, From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past, in Martin Modlinger, Philipp Sonntag (eds.), *Other People's Pain Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, Peter Lang, Bern 2011.

Basinger, Jeanine
1986, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press, New York.

Bellassai, Sandro
2011, *L'invenzione della virilità: Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma.

Ben-Ghiat, Ruth
2005, *Unmaking the fascist man: masculinity, film and the transition from dictatorship*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 10, n. 3.
2015, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Bistarelli, Agostino
2007, *La storia del ritorno: i reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino.

Brunetta, Gian Piero
2009a, *Il cinema neorealista italiano. Da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»*, Laterza, Roma/Bari.
2009b, *Il cinema italiano di regime. Da «La canzone dell'amore» a «Ossessione». 1929-1945*, Laterza, Roma/Bari.

Canosa, Romano
1999, *Storia dell'epurazione in Italia: le sanzioni contro il fascismo 1943-1948*, Baldini e Castoldi, Milano.

Capone, Alfredo
2000, *Corporeità maschile e modernità*, in Sandro Bellassai, Maria Malatesta (a cura di), *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma 2000.

Caruth, Cathy
1995, *Trauma: Exploration in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore/London.

Casadio, Gianfranco

1998, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997. Dalla Seconda guerra mondiale alla Resistenza*, vol. II, Longo, Ravenna.

Domenico, Roy Palmer

1996, *Processo ai fascisti 1943-1948: storia di un'epurazione che non c'è stata*, Rizzoli, Milano.

Ellena, Liliana

2000, *Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta*, in Sandro Bellassai, Maria Malatesta (a cura di), *Genere e mascolinità, Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma 2000.

Erll, Astrid; Rigney, Ann (eds.)

2009, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlin.

Fantoni, Gianluca

2018, *Brotherhood of Arms: Atlanticism, Patriotism and Sublimation of War in 1950s Italian War Movies*, in Laura Anne Salsini, Thomas Cragin (eds.), *Resistance, Heroism, Loss: World War II in Italian Literature and Film*, The Fairleigh Dickinson University Press/Rowman & Littlefield, Lanham (Maryland).

Focardi, Filippo

1996, "Bravo italiano" e "cattivo tedesco": riflessioni sulla genesi di due immagini incrociate, «Storia e memoria», a. I, n. 1, 1996.

Focardi, Filippo; Klinkhammer, Lutz

2004, *The question of Fascist Italy's war crimes: The construction of a self-acquitting myth (1943-1948)*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 9, n. 3.

Fogu, Claudio

2006, "Italiani brava gente". *The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory*, in Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu (eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Gentile, Emilio

1993, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma/Bari.

Gribaudo, Gabriella

2016, *Combattenti, sbandati, prigionieri: esperienze e memorie di reduci della Seconda Guerra mondiale*, Donzelli, Milano.

Gundle, Stephen

2000, *The "Civic Religion" of the Resistance in Post-War Italy*, «Modern Italy», vol. 5, n. 2, November.

Halbwachs, Maurice

1950, *La mémoire collective*, Les Presses universitaires de France, Paris; trad. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 2007.

Jedlowski, Paolo

2002, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano.

Judt, Tony

2005, *Postwar. A History of Europe since 1945*, Penguin, Harmondsworth.

LaCapra, Dominick

2001, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland).

Lichtner, Giacomo

2013, *Fascism in Italian Cinema Since 1945, The Politics and Aesthetics of Memory*, Palgrave Macmillan, New York.

Lorenzon, Erika

2007, *Gli Internati Militari Italiani e la memoria di una storia "producente"*, in David Celetti, Elisabetta Novello (a cura di), *La memoria che resiste*, Cierre, Sommacampagna.

Manzoli, Giacomo

2018, *Cinema e fascismo*, «E-Review», vol. 6.

Margalit, Avishai

2003, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

Mercuri, Lamberto

1988, *L'epurazione in Italia 1943-1948*, L'Arciere, Cuneo.

Mondini, Marco

2012, *Una guerra ancora nobile. Miti guerrieri nell'Italia dell'età posteroica (1945-61)*, «Storica», a. XVI, n. 53.

Mosse, George

1996, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford.

Noto, Paolo

2011, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino.

2014, *"Solo un militare italiano": realismo e modelli di genere nel combat film italiano degli anni Cinquanta*, «Annali Online Lettere - Ferrara», vol. 9, n. 1.

2016, *Lo Stato come produttore: interessi storici e intervento pubblico nei film di guerra degli anni '50*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», a. XII, n. 12.

2017, *La costruzione di un prodotto popolare: il caso de «I sette dell'Orsa Maggiore»*, in Christian Uva (a cura di), *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Edizioni di Bianco e Nero/Centro Sperimentale di Cinematografia/Iacobelli, Roma 2017.

O'Rawe, Catherine

2017, *Back for good: melodrama and the returning soldier in post-war Italian cinema*, «Modern Italy», vol. 22.

Pavone, Claudio

2013, *A Civil War: a History of the Italian Resistance*, Verso, London.

Pesce, Sara

2008, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Recco.

Ponzani, Michela

2003, *Il mito del secondo Risorgimento nazionale. Retorica e legittimità della Resistenza nel linguaggio politico istituzionale: il caso delle Fosse Ardeatine*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», vol. XXXVII.

2013, *Per l'onore d'Italia, per l'unità del popolo. Il mausoleo delle Fosse Ardeatine e la memoria della Resistenza nell'Italia repubblicana*, in Francesco Bartolini, Bruno Bonomo, Francesca Socrate (a cura di), *Lo spazio della storia. Studi per Vittorio Vidotto*, Laterza, Roma/Bari 2013.

Portelli, Alessandro

2003, *The Massacre at the Fosse Ardeatine, History, Myth, Ritual, and Symbol*, in Katharine Hodgkin, Susannah Radstone (eds.), *Contested Pasts: The Politics of Memory*, Routledge, New York 2003.

Reich, Jacqueline

2004, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.

Rigoletto, Sergio

2016, *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

[s.n.]

1955a, *Recensione Siluri Umani*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 55, 25 marzo.

1955b, *Recensione Divisione Folgore*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 54, 10 marzo.

Santarelli, Lidia

2004, *Italian war crimes in occupied Greece*, «Journal of Modern Italian Studies», vol. 9, n. 3.

Sechi, Lamberto,

1949, *Il cinema ha capito i reduci?*, «Cinema», nuova serie, a. I, n. 6.

Spackman, Barbara

1996, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Uva, Christian

2014, *Storia*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano: Forme di rappresentazione e forme di vita*, Mimesis, Milano 2014.

Woller, Hans

1997, *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, il Mulino, Bologna.

Zamponi, Falasca Simonetta

2000, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley.

Zinni, Maurizio

2010, *Fascisti di Celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia.

