

Gaia Giuliani

*Gli eroi son tutti giovani e belli.*

*Il cinema degli eroi tra memoria coloniale, condanna del fascismo  
e nuovi e vecchi modelli di genere (1949-1954)<sup>1</sup>*

*Premessa*

In questo mio contributo mi concentro su come l'identità razziale degli italiani, articolata in modo compiuto dal fascismo come il risultato della convergenza tra *mediterraneità* e bianchezza, venga a tradursi, nel dopoguerra, in una sua versione *repubblicana*, ancora debitrice nei confronti del fascismo di alcuni suoi elementi strutturali, ma anche profondamente riarticolata a partire dal nuovo contesto storico, politico e sociale. Tale identità verrà indagata in modo più specifico a partire dalle costruzioni della bellezza maschile e femminile incarnate dai grandi modelli popolari: i divi e le dive del cinema<sup>2</sup>. Le loro figure verranno prese in esame all'interno di un genere cinematografico specifico, quello che è stato definito 'degli eroi'. Una disamina della loro corporeità e performatività sarà utile a comprendere non solo quali sono la nuova donna e il nuovo uomo italiani proposti al grande pubblico mediante le pellicole del decennio che segue il varo della costituzione repubblicana, ma anche e soprattutto qual'è la relazione tra questi idealtipi e l'archivio coloniale da cui 'le figure della razza' che popolavano l'immaginario degli italiani venivano articolate fino a pochissimo tempo prima. Il contesto è quello dell'Italia che si risollewa dalle macerie, che deve fare i conti con la propria adesione di massa al fascismo, con il piano Marshall e la propria subalternità alla nuova potenza

---

<sup>1</sup> Il presente saggio è il risultato della ricerca finanziata dalla FCT – Fondazione Portoghese per la Scienza e la Tecnologia (DL 57/2016/CP1341/CT0025 and CES-SOC/UID/50012/2019) e dai fondi portoghesi della FCT per il progetto (*De)Othering* (Riferimento: POCI-01-0145-FEDER-029997). Il saggio è frutto altresì della collaborazione con il progetto DECODE/M (Riferimento: PTDC/COM-CSS/31740/2017).

<sup>2</sup> Per maggiori approfondimenti, cfr. M. LANDY, *Stardom Italian Style, Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University, Bloomington 2000.

mondiale, con il conflitto tra Democrazia cristiana e Partito comunista, e tra modernità, modernismo e spinte emancipative (sia all'interno della società italiana, sia nel mondo coloniale). Ma è anche quello in cui il cinema è ancora di filiazione diretta dei generi sperimentati dal fascismo sull'onda delle grandi epopee (dalla mitologia greca, egizia e romana agli eventi di storia antica, medioevale e rinascimentale, ai grandi melodrammi operistici), mentre il mercato ancora non eterodirige la scelta dei copioni, non impone la serialità tipica del *peplum* degli anni sessanta, né stabilisce divisioni insormontabili tra i generi cinematografici: ne è una riprova la presenza dei grandi divi del momento – da Amedeo Nazzari a Massimo Girotti, da Elisa Cegani a Clara Calamai e, successivamente, da Sophia Loren a Silvana Mangano – tanto nel cinema degli eroi, quanto in quello neorealista, diretti, moltissime volte tanto dall'eccentrico ex regista del fascismo e dei *telefoni bianchi*, Alessandro Blasetti, quanto dagli eponimi del neorealismo, come Luchino Visconti.

Il mio interesse per il 'cinema degli eroi', ossia quell'insieme di generi in cui gli eroi possono essere forzuti, re e principi in ambientazione storiche, epiche e mitologiche, deriva proprio dal significato a esso associato nel contesto storico specifico del primo decennio dalla fine della guerra e del fascismo: l'uomo e la donna *nuovi* – che devono rappresentare una cesura col fascismo – incarnano il bene assoluto, il sacrificio, il pacifismo, i valori cristiani, e desideri di grandezza che sono visti come non disgiungibili dalla ricerca di giustizia (politica e sociale) e dalla *pietas* (verso i nemici). La caratterizzazione degli idealtipi positivi, così come di quelli negativi sono profondamente *gendered* e *racialised*, e dialogano tra loro in tutti i generi cinematografici che possono essere ricondotti al 'cinema degli eroi'. Nel mio caso, la disamina, nello specifico, di *Fabiola* di Blasetti (1949), *Messalina* di Carmine Gallone (1951), *Spartaco - Il gladiatore della Tracia* di Riccardo Freda (1953), *Attila* di Pietro Francisci (1954) e *Ulisse* di Mario Camerini (1954), i cosiddetti *peplum* dall'afflato sociale e politico (afflato che sparirà con il boom della fine degli anni cinquanta), resta essenziale a una comprensione dei modelli di genere e delle costruzioni razziali in una prospettiva che è sia di storia culturale, sia semiotica, sia propria degli studi postcoloniali e di genere<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> I principali film da prendere in considerazione a tal proposito sono: A. BLASETTI, *La corona di ferro*, Italia, 1941; ID., *La cena delle beffe*, Italia, 1942; ID., *Fabiola*, Italia-Francia, 1949; M. CAMERINI, *Ulisse*, Italia, 1954; C. GALLONE, *Messalina*, 1951; P. FRANCISCI, *Attila*, Italia-Francia, 1954; R. FREDA, *Spartaco - il gladiatore della Tracia*, Italia-Francia, 1953; R. MATARAZZO, *Catene*, Italia, 1949; ID., *Tormento*, Italia, 1950; ID., *I figli di nessuno*, Italia, 1951; ID., *Chi è senza peccato...*, Italia, 1952; ID., *Torna!*, Italia, 1953; ID., *L'angelo bianco*,

Generalmente si considera il cinema degli eroi come caratterizzato da forte conservatorismo e da una visione patriarcale e maschilista dei ruoli di genere<sup>4</sup>. Sono altresì d'accordo con O'Brien che in realtà la mascolinità, e aggiungerei le costruzioni di razza, sono caratterizzate in modo non sempre lineare e sicuramente debitore di una relazione circolare tra contesto, memoria e tentativi di lettura del presente.

Non molto è stato scritto sulla costruzione di mascolinità e bianchezza<sup>5</sup> che viene offerta al grande pubblico dal *peplum*, né sui modelli di bellezza e bianchezza che questo genere popolarizzava, per quanto un'attenzione alla relazione con l'impero e alla rappresentazione della razza sia stato abbozzato da tutti coloro che ne hanno discusso. Ciò non toglie che manchi un corpus di ricerca più concentrato su di un'analisi postcoloniale di questo cinema in grado di riconnetterlo alla ricerca storiografica e culturale più sensibile alla relazione circolare tra immaginario coloniale e imperiale, costruzioni di genere, razza e classe, e testo visivo.

Seguendo il divenire e il frastagliarsi di quella che appare come una linea manichea che divide il Bene dal Male e che è stata descritta come l'asse portante del cinema degli eroi sin dai suoi albori, questo saggio indaga la performatività dei corpi, ossia, come nel cinema degli eroi, a differenza del neorealismo, e molto più come il melodramma – da cui esso deriva e che ingloba insieme a molte altre tradizioni, tra cui il film d'azione e noir –, il corpo dell'attore/attrice ri-produca il personaggio e incarni tale dicotomia, così come le sue vesti, il colore dei capelli, etc.

Com'è dicotomica la caratterizzazione di scenari e personaggi, così è la produzione dello sguardo legittimo del pubblico sul personaggio, per cui la diva è modello per il pubblico femminile e oggetto di desiderio per quello maschile, come il divo è oggetto di desiderio per il pubblico femminile e modello per quello maschile<sup>6</sup>.

Lo sguardo omoerotico sul divo si vorrebbe impossibilitato: eppure, appunto, come ha notato O'Brien in riferimento al 'cinema dei forzuti' nella sua genealogia italiana e nella sua versione americana, l'erotizzazione del forzuto, nel momento in cui il protagonista è reso corpo, quasi esclusivamente corpo – penso a peter-pan/Arminio di *La corona di ferro* (di

---

Italia, 1955; ID., *Malinconico autunno*, Italia, 1958; L. VISCONTI, *Ossessione*, Italia, 1943; ID., *Rocco e i suoi fratelli*, Italia, 1960.

<sup>4</sup> Per maggiori approfondimenti, cfr. D. O'BRIEN, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2014, p. 14.

<sup>5</sup> Ad eccezione, ad esempio, di Dyer O'Brien, Reich e D'Amelio.

<sup>6</sup> D. O'BRIEN, *Classical Masculinity*, cit., p. 12.

Alessandro Blasetti, Coppa Mussolini nel 1941), *Attila* di Pietro Francisci, così come a *Spartaco* di Riccardo Freda, e penso ai corpo-a-corpo tra antagonisti maschili che costituiscono uno dei momenti topici di questi film – è assolutamente inevitabile. I modelli di genere che questo cinema rappresenta, solidifica e popolarizza, dunque, lungi dal produrre una ricezione lineare, risultano complicati dal contesto sociale cangiante il quale, nel leggere codificazioni apparentemente dicotomiche, ne riconosce e ne svela la pretesa normatività. Riprendendo da una lato la critica che Judith Butler, Fatimah Tobing Rony e Nicholas Mirzoeff propongono alla posizionalità dello sguardo, alla serialità che produce norma e al diritto a guardare/essere visto<sup>7</sup> il mio saggio prende in considerazione la funzionalità politica dello sforzo estetico posto in essere mediante il ‘cinema degli eroi’ in una fase della storia italiana in cui quelli che ho chiamato i modelli dell’‘uomo e la donna nuovi’ non venivano tendenzialmente imposti dall’alto – come invece, in modo più deciso per quanto non privo di contraddizione, durante il fascismo<sup>8</sup> – ma venivano ‘fortemente proposti’ per un’intervento sociale e culturale nel presente che partisse dalla riattualizzazione mistificata del passato.

I codici razziali veicolati dal genere cinematografico che io appunto definisco ‘degli eroi’, e che accompagnano i modelli di genere che esso polarizza e popolarizza si riferiscono in modo interessante più alla costruzione della bianchezza/virilità/femminilità che alla stigmatizzazione dell’alterità razzializzata. Non è infatti – o non è solo – la costante presenza di attori in black face o neri (penso a *Spartaco* e a *Fabiola*) a essere centrale, ma piuttosto l’uso, ancora una volta dicotomico, dell’iconografia cristiana che associa il biondo, il bianco e il luminoso al Bene, e il moro, lo scuro, il nero al Male.

In un certo senso, se è vero, come ho avuto modo di sostenere altrove<sup>9</sup>, che il razzismo etero-referente (ossia quello che secondo la sociologa

<sup>7</sup> Cfr. J. BUTLER, *Engendered/Endangered: Schematic Racism and White Paranoia*, in *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising*, a cura di R. Gooding-Williams, Routledge, New York-London 1993, pp. 15–22; F. TOBING RONY, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University, Durham 1996; N. MIRZOEFF, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University, Durham 2011.

<sup>8</sup> L’industria cinematografica non venne mai completamente fascistizzata per varie ragioni che spingono Brunetta a definire il controllo su di essa dal parte del regime una ‘fascistizzazione imperfetta’. Cfr. G.P. BRUNETTA, *Cent’anni di cinema italiano. Dalle Origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 179-190.

<sup>9</sup> Cfr. G. GIULIANI (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze-Milano 2015.

Colette Guillaumin si ottiene mediante l'individuazione e codificazione inferiorizzante di un Altro/a costruito come razzialmente differente, mediante cui si ha la celebrazione dei valori suppostamente associati alla bianchezza e la 'neutralizzazione' della norma bianca) prevale a partire dal secondo dopoguerra, è vero anche che il 'cinema degli eroi' ribadisce come le forme di invisibilizzazione – ad esempio del passato coloniale metaforizzato/mitizzato nella Roma imperiale e dunque sottratto a una disamina critica – si nutrano sia di razzismo etero-referente sia di quello auto-referente. Se la mancata defascitizzazione della cultura italiana è stata accompagnata da una mancata decolonizzazione<sup>10</sup>, tale mancata decolonizzazione porta con sé la responsabilità politica della trasmissione di immagini e immaginari del Sé e degli Altri coloniali e postcoloniali che mantiene la carica razzista che li caratterizzava. A parte forse il colossal 'post-fascista' *Fabiola*, in cui il bianco e nero aiuta a una intercambiabilità tra buoni e cattivi fascisti e martiri cristiani (come in effetti nell'immediato dopoguerra tra fascisti e non-più-fascisti), in cui d'altra parte il malvagio e servo del potere ragazzotto che manda nell'arena gli innocenti si chiama Corvino, il farsi corpo della bianchezza fascista e repubblicana avviene mediante l'uso delle forme fisiche, dei colori, delle contrapposizioni. Corpulenza, atleticità e richiamo alle proporzioni fisiche sono lette come immediatamente e indiscutibilmente tramandate dal mondo antico e per tale motivo considerate normativamente come la quintessenza del *bello*: già fortemente codificate durante il fascismo, esse restano a significare tanto superiorità fisica quando morale e razziale. Perché, come ha affermato Richard Dyer, nonostante storici e archeologi avessero smentito la 'bianchezza' delle statue greche e romane rivelandone le antiche pigmentazioni, nel riflettere sul corpo dei forzuti scrive che la bianchezza di quei modelli di *bellezza* era totalmente data per scontata sin dagli albori del culturismo<sup>11</sup>. Nel caso italiano, la questione ha maggiormente a che vedere con cosa il regime e poi la cultura del post-guerra intendevano fosse l'eredità biologica e storica a fondamento dell'identità italiana. La questione della bianchezza nel caso italiano si interseca inesorabilmente con il concetto di *mediterraneità* – un costrutto alquanto incostante e poroso che aveva a che fare con un'immagine del Mediterraneo culla della civiltà italiana come crogiolo di

<sup>10</sup> Cfr. EAD. (a cura di), *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell'Italia postcoloniale*, in «Studi culturali», 10, 2013, fasc. II, pp. 253-343; EAD. (a cura di), *Il colore della nazione*, cit. e T. PETROVICH NJEGOSH (a cura di), *La 'realtà' transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in «Iperstoria», 6, 2015.

<sup>11</sup> Cfr. R. DYER, *White*, Routledge, London-New York 1997, p. 148.

stirpi, tradizioni, e lingue, culla della romanità e della cristianità, ecumenico per quanto ecumenico potesse essere l'impero romano. La questione della *mediterraneità* italiana aveva salvato la 'razza italica' fascista dall'essere considerata 'meno ariana' (rivendicando alla *mediterraneità* – come antico crogiuolo di stirpi originatosi grazie all'espansione imperiale dei romani – una superiorità storica, culturale, e, infine, razziale – nel senso del ventre da cui si originarono le più alte civiltà europee) e ora salvava la lettura egemonica e postfascista dell'identità razziale degli italiani dalle responsabilità storiche della dottrina ariana (l'arianesimo venne abbracciato dal regime solo temporaneamente, erroneamente e in virtù della mortale alleanza col nazismo). Essa avrebbe salvato gli italiani da tutti i peccati e come tale sembrava essere la chiave d'accesso sia all'assoluzione degli italiani 'bonaccioni, passionali e intrisi di buoni sentimenti' dalle brutture del fascismo sia al mondo del *made in Italy* ossia della commercializzazione di un'*Italian way of life* che includeva oltre al cinema, anche una quantità di beni di consumo e status symbol. La Roma di Cinecittà e della Farnesina fungeva da scrigno dei gioielli (nostrani e Nord Americani grazie al sistema delle *runaway productions*) che la nuova industria dei sogni in celluloido italiana poteva offrire. E quella stessa *mediterraneità*, grazie all'invisibilizzazione del pesante portato che la rilettura dell'antichità da parte del fascismo aveva lasciato in eredità e grazie all'operazione *Fabiola*' (il bagno di cristianità che assolveva i nuovi romani dal passato prossimo fascista, o che, come affermano D'Amelio e Di Chiara, spostava lo sguardo sulla Germania nazista e l'olocausto paragonato alle stragi di cristiani nella Roma antica)<sup>12</sup> veniva fatta derivare 'naturalmente' da Roma. Il corpo abbronzato e tornito associato a quell'immaginario di bellezza è da intendere come elemento intrinseco alla *mediterraneità*: a differenza del senso 'appropriativo' che l'abbronzatura assume negli Stati Uniti e in Australia («we belong here, we are native, we enjoy *our sun*»), in Italia essa ha a che vedere con la celebrazione della vita contadina, considerata per antonomasia la più sana e forte e dal Fascismo, in questo senso, celebrata. È il mito contadino e allo stesso tempo il mito di un Mediterraneo dove pare che l'inverno non scenda mai, un'età aurea che si sposa con i dettami del consumo e con il concetto di tempo libero, con la moda che scopre i corpi, con la maggior liceità nell'abbigliamento e nella condotta sociale<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> M.E. D'AMELIO, *Ercole, il divo. Dall'antica Grecia al cinema italiano degli anni Sessanta*, Aiep, San Marino 2012, p. 60. DI CHIARA, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma 2015, p. 47.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 155.

Due sono dunque i grandi assi simbolici che vengono impiegati in quella che è appunto a mio avviso, un'operazione di *cleasing* della coscienza e della memoria operata attraverso il cinema degli eroi dei primi dieci anni del dopoguerra e nei film da me presi in considerazione: la *mediterraneità* – come elemento che distanzia gli italiani-brava-gente dagli ariani nazisti – e la cristianità – come *spirito* che unisce, fratellanza che crea comunità nazionale e *pietas* che perdona. Come vedremo la *mediterraneità* verrà utilizzata in due modi: disincarnata (la bianchezza e biondezza di martiri ed eroi vuole prendere distanza dal colore 'bruno' del male, della sete di potere, dell'ingiustizia – fascista), e incarnata nel senso di una continuità tra Mediterraneo (storia antica e epica di un luogo che è letto come culla della 'comunità immaginata' italiana) e Repubblica post-fascista (al cui fondamento stanno cristianità e famiglia – patriarcale e nazionale).

In questa cornice, la mia analisi si concentrerà sul rapporto tra corpo e mito, tra corporeità e caratterizzazione della corporeità ai fini di un discorso salvifico (che salva l'Italia dai propri peccati): in un sistema simbolico che si pretende dicotomico e che fa i conti con le caratteristiche del divismo ereditate dal fascismo (anch'esse espresse in termini dicotomici, se si pensa sia al filone dei *telefoni bianchi*<sup>14</sup> sia a quello epico-mitologico in cui le caratterizzazioni del Bene e del Male erano molto nette) indagherò la tensione tra la scelta di determinati corpi (a rappresentare il bene e il male) e la capacità di certi corpi a dettare le caratteristiche dei personaggi. Così Anna Magnani – così come Alida Valli – non 'facevano cinema degli eroi', mentre prima Clara Calamai, Elisa Cegani, Luisa Ferida, Gianna Maria Canale, e poi Sophia Loren, Silvana Mangano e Irene Papas ne furono le regine: la scelta era chiara e dipendeva dagli archetipi di bellezza e di normatività che giungevano alla società italiana del tempo mediati da elementi culturali e contesti sociali specifici. E al contempo le grandi e bellissime star mediterranee del firmamento cinematografico italiano divenivano un tutt'uno con le cattive (more e dagli occhi scuri), o con le impavide (come nel caso di Ferida in *La corona di ferro*, ma anche in *La cena delle beffe*) o con le buone (angeliche, bionde e dagli occhi chiari): ossia imponevano (riproducevano) esse stesse modelli di bellezza e comportamento che nella loro corporeità sembravano trovare perfetta rappresentazione. La questione che lega in modo inscindibile la generatività simbolica dei corpi e il suo

<sup>14</sup> Cfr. G. GIULIANI, *L'italiano negro*, in *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, Le Monnier-Mondadori Education, Firenze-Milano 2013, pp. 21-66; EAD., *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, London 2018.



contrario, la selezione e modifica di quegli stessi corpi perché essi riflettano specifici modelli di genere e razza, mi aiuterà a comprendere se l'estraneità di Valli e Magnani, ad esempio, al 'cinema degli eroi' che prima celebrava il fascismo, poi la neonata repubblica cristiana contro la guerra e il fascismo, e infine – dai primi anni Cinquanta – il paternalismo conservatore e maschilista del Maciste-eroe in guerra contro la sovversione dei costumi sessuali, dell'etero-patriarcato e della gerarchia dei sessi, possa essere interpretata nell'alveo di uno sforzo a stabilire una nuova normatività del femminile e del maschile. Una normatività del femminile che Valli (regina del cinema fascista dei *telefoni bianchi* e poi musa di Visconti) e Magnani (quintessenza della femminilità *eccessiva*) non potevano incarnare per la drammaticità, la complessità e la multidimensionalità dei loro personaggi. Una normatività del maschile che privilegia Nazzari – dalla sessualità rassicurante, così come viene *costruito* dopo *La cena delle beffe* – a Girotti il quale è sì nel 'cinema degli eroi' fascista e dell'immediato dopoguerra sempre il biondo e buono, specialmente se contrapposto all'Anthony Quinn di *Attila*, ma è anche l'assassino dall'erotismo incontenibile e sovversivo di *Ossessione* (di Luchino Visconti, 1949). Tale normatività, che impone la desessualizzazione dei retti uomini – biondi e di bianco vestiti – contrappone altresì questi ultimi alle donne monodimensionali – ipersessualizzate, perfide e senza scrupoli – come Messalina – e agli usurpatori che, alla fine, della carica sessuale di Messalina si servono per tramare e destabilizzare il potere.

### 1. *Bianco è bene: cinema degli eroi e modelli di virtù postcoloniale*

I film 'degli eroi' segnano il passaggio dalla versione fascista del genere a quella che sarà di produzione e per il mercato internazionali e che consacrerà il genere in Italia e all'estero a partire dalla fine degli anni cinquanta. Si trovano riarticolati, risignificati in una cornice politica di segno opposto, resi funzionali a specifiche esigenze storiche. Prendo qui in considerazione alcune di queste produzioni, e nello specifico, il celebre *Fabiola*, definito il più neorealista dei *peplum*, del post-fascista Blasetti, *Messalina*, *Spartaco - Il gladiatore della Tracia*, *Attila* e *Ulisse*. Leggo queste produzioni in modo contrappuntistico sia mediante l'analisi dei ruoli che interpreta Girotti in film come *Ossessione*, sia mediante l'analisi del grande filone melodrammatico diretto in quegli anni da Raffaello Matarazzo e interpretato da Nazzari e Yvonne Sanson.

Nei film sopracitati vi è la presenza della star fascista Elisa Cegani (una delle pochissime dive che continua a fare *peplum* nel dopoguerra e che non



a caso è Sira in *Fabiola*, la cristiana che si martirizza – purificando la stessa Cesani dal peccato di fascismo – affinché possa avvenire la conversione della protagonista). Vi sono poi Gianna Maria Canale (Sabina, la figlia di Marco Licinio Crasso, massimo persecutore di Spartaco), la messicana María Félix (Messalina), Silvana Mangano (Penelope di Ulisse), Sophia Loren e Irene Papas (Onoria, rispettivamente la sorella dell'imperatore Valentiniano III, e la moglie di Attila). Secondo gli archetipi di bellezza e di normatività, i colori, il grado di procacità e lo sguardo tutte le eroine negative (assetate di potere) sono rappresentate da fattezze fisiche prorompenti, indomite, scure, mediterranee. L'unica donna dipinta come dalla bellezza angelicata e superiore è Mangano/Penelope, se non fosse che la stessa Mangano è nel film anche Circe, la maga che può, a causa della propria ossessione amorosa per Ulisse, pregiudicare il ritorno dell'eroe. Ulisse è Kirk Douglass, eroe biondo e affascinante, strafottente e arrogante anche contro gli intenti moralizzanti e celebrati del regista Camerini<sup>15</sup>, modello di virilità antica e contemporanea, che sfida l'altrove e le sue minacce per tornare a rifondare quella patria che è altresì minacciata da usurpatori e immorali. Qui l'*out there* mitologico non può non evocare il parallelo con l'avvenuta perdita della quarta sponda – ad eccezione del protettorato italiano in Somalia fino al 1960 – e la 'tristezza' che questa perdita accendeva sia dentro il dibattito politico e istituzionale, sia nelle produzioni culturali dell'immediato dopoguerra. L'odissea non si pretende appropriativa – non è un viaggio finalizzato alla conquista – e la sua riedizione in questo momento storico alleviava gli animi dalla consapevolezza di una colonizzazione fallita. Penelope assediata dai traditori della morale – i fascisti? – verrà infine liberata, dal ritornato eroe.

Nel 1949, è la bionda Fabiola che, convertitasi al cristianesimo, incarna la redenzione degli italiani dalla colpa summa di aver creduto, aderito e sostenuto il fascismo, la guerra e la repressione interna. La sua figura recupera l'immaginario nordico che infonde nell'iconografia cristiana l'idea che «bianco è bene» e che sarà strutturale al *peplum* dei decenni d'oro, e lo salda al *political cleansing* moralizzante necessario al fine della fondazione di una nuova 'comunità immaginata' sulla base della pace, della riconciliazione e della fratellanza fra italiani<sup>16</sup>. Ovviamente del colo-

<sup>15</sup> D'AMELIO, *Ercole, il divo. Dall'antica Grecia al cinema italiano degli anni Sessanta*, cit. p. 61.

<sup>16</sup> *Fabiola* è stato descritto come un «campo di battaglia ideologico»: alla sua realizzazione partecipò tutto l'arco delle forze politiche antifasciste, da quello cattolico a quello comunista e vide lo scontro tra le ragioni dell'industria e quelle della critica, quelle del Vaticano, della critica di sinistra, e del pubblico che lo premiò. Cfr. DI CHIARA, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, cit. pp. 136-137, 140.

nialismo non vi è menzione – esso *non* è una colpa da espiare e la agognata comunità immaginata pacificata è tutta chiusa dentro i confini nazionali. Fabiola è la figlia di Fabio Severo che, deciso a liberare gli schiavi cristiani, viene assassinato durante una cena nella sua dimora. Fabiola è innamorata del centurione e gladiatore gallo Rhual che viene accusato dell'omicidio. Massimo Girotti è San Sebastiano, martirizzato perché a sua volta accusato dell'omicidio di Fabio Severo. Girotti, qui al servizio della nuova *communitas pietatis* che deve essere l'Italia post-fascista, come il fu Girotti di *La corona di ferro* è un eroe cristallino: lotta per la giustizia, difende il bene, non si oppone al proprio martirio. Come Arminio non si era opposto al proprio destino di re. Molto diverso è il Girotti di tutti i film del neorealismo italiano: Visconti, De Sica, Germi, Rossellini, Zampa lo dirigeranno tra il 1943 e il 1948 in ruoli che mettono profondamente in luce le contraddizioni culturali, sociali e politiche in cui sono immersi i modelli di mascolinità e virilità negli anni della ricostruzione, tra crollo del modello patriarcale fascista, crisi e ricerca di nuovi riferimenti<sup>17</sup>.

Gianna Maria Canale, come María Félix e Sophia Loren sono le *meretricis reginae*<sup>18</sup>, donne della lussuria e della tracotanza: la prima (Sabina) perdutamente innamorata di Spartaco, usa il proprio potere per averlo, la seconda (Messalina) e la terza (Onoria) sono le *femme fatale* secondo la classificazione di D'Amelio, che vogliono sempre più potere e si macchiano di sangue e tradimenti pur di eliminare tutti gli ostacoli ad una brama senza fondo, eppure restando vittime delle proprie macchinazioni. In questi film la cattiveria delle protagoniste è come dicevo corredata dai tratti mediterranei, che pur sempre le distinguono da ebrei usurai (*Messalina*) e schiavi neri (*Spartaco* e *Fabiola*). I loro amanti e innamorati sono o biondi e retti (George Marchal che è il Caio Sillo di *Messalina* e il Girotti di *Spartaco*), i quali tradiranno i loro piani per ristabilire la giustizia, o asiatici/unni, come Attila (Anthony Quinn), il quale minaccia Roma da nord, che vedrà morire la sua seduttrice (Onoria/Loren) senza preoccuparsene granché e che fermerà la propria avanzata sugli Appennini solo di fronte a papa Leone I. La mediterraneità scura e negativa delle donne di potere è disincarnata nella bianchezza e biondezza buone di Fabiola; la mediterraneità come valore positivo è reincarnata da personaggi come il centurione che in *Fabiola* è impersonato da Gino Cervi, bonario dall'accento bolognese che «vuole fatte le cose per

<sup>17</sup> Cfr. R. BEN GHAT, *Unmaking the fascist man: masculinity, film and the transition from dictatorship*, in «Journal of Modern Italian Studies», 10, fasc. III, 2005, pp. 336-365.

<sup>18</sup> D'AMELIO, *Belle e dannate. Donne di potere nel cinema storico-mitologico italiano*, in *Non solo Dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2009, pp. 305-313.

bene» contro la corruzione dei senatori e dei loro scagnozzi, e che pur non convertito piange il martirio della figlia cristiana.

Contrappunto costante, con una produzione cinematografica che negli stessi anni eguaglia quella di Girotti e che rappresenta il terzo genere in lizza con neorealismo e 'cinema degli eroi', è il melodramma (seriale) firmato Raffaello Matarazzo: *Catene* (1949), *Tormento* (1950), *I figli di nessuno* (1951), *Chi è senza peccato...* (1952), *Torna!* (1953), *L'angelo bianco* (1955) e *Malinconico autunno* (1958).

Qui Amedeo Nazzari<sup>19</sup> veste e diviene tutt'uno con l'ideale maschile paterno, dolce, rigido difensore del talamo ma anche pronto a rivedere le proprie posizioni: non c'è dramma non c'è sberleffo, a differenza di quel neorealismo da vitelloni che negli stessi anni con Sordi, Gassman e Mastroianni irride 'l'inetto' rivelandone inadeguatezza e potere.

The *inetto* articulates the traditional binary opposite of the masculine, as it is constructed in Italian culture and society, and as it relates to sexuality: the cuckold, the impotent and the brave, he is cowardly; rather than sexually potent, he is either physically or emotionally impotent. His shortcomings and failings are in the opposition to the prescribed masculine norms deeply rooted in Italian culture<sup>20</sup>.

Nazzari è la certezza della rifondazione patriarcale dell'ordine costituito: solido nei principi, egli è Guglielmo il marito forse tradito dalla moglie in *Catene*, è Carlo il fidanzato e marito devoto creduto colpevole di omicidio e poi scarcerato in *Tormento*, è Guido eroe nobile e interclassista che non può combattere contro il peccato di amare una popolana in *I figli di nessuno*, è Stefano l'emigrante che torna dall'amata Carla e adotta il nipote in *Chi è senza peccato...*, è Roberto il giovane ereditiero onesto e di successo che difende l'amata dal proprio fratello fannullone e invidioso in *Torna!*, è ancora Guido innamorato di Luisa la popolana e della sua sosia Lina, nel sequel di *I figli di nessuno* dal titolo *L'angelo bianco*, ed è infine Andrea, padre premuroso tutto votato a dare il proprio nome a suo figlio in *Malinconico autunno*. In questi film si intrecciano storie di vita comune, grandi tragedie del tempo (la povertà, l'emigrazione), il senso di dignità ritrovata in

<sup>19</sup> Per maggiori approfondimenti sulla figura di Amedeo Nazzari divo e ideale di mascolinità rassicurante, cfr. LANDY, *Stardom Italian Style, Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, cit.; M. GÜNSBERG, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, Blomington-New York 2005, pp. 19-59.

<sup>20</sup> J. REICH, *Beyond The Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, Indiana University, Bloomington 2004, p. 9.

un'Italia che esce dalle macerie senza che esse siano mai visibili. Fascismo, colonialismo, leggi razziali, persecuzioni e tragedie di guerra non entrano mai in scena, lasciando a Nazzari e Samson, divi che incarnano e riarticolano mediante la loro performance l'idea del buon padre italiano e della brava e fedele moglie e madre amorosa, a interpretare i protagonisti passionali e appassionati della nuova vicenda italiana e mediterranea.

### *Conclusioni*

Giovani e belli sono gli eroi delle saghe del cinema degli eroi. Diremmo piuttosto che la declinazione *gendered* e *racialised* di questi personaggi ha traghettato concezioni di bellezza, bontà e prestanza attraverso cinque decenni offrendo una gamma di modelli specifici che nei primi anni Cinquanta fanno i conti con il passato e il presente della società italiana. Negli anni Cinquanta la società italiana del dopoguerra si squaderna nei propri archetipi e modelli, di fronte ad una crisi che viene presa in consegna dalla cinematografia e messa a tema. Il 'cinema degli eroi' prova a traghettare gli Italiani e le Italiane attraverso questa crisi facendo i conti con il fascismo, con le difficoltà della ricostruzione, con l'appello dell'industria americana e del piano Marshall. Di fatto propone modelli di genere e una riarticolazione dell'identità razziale degli italiani che nella loro caratterizzazione dicotomica provano a stabilire una distanza dal fascismo e dalla guerra e a porre le fondamenta di una nuova comunità immaginata. Tale comunità immaginata, fondata sulla riconciliazione interna e sul mito della fratellanza cristiana, si vuole deresponsabilizzata nei confronti della lunga storia del colonialismo e delle violenze di classe, genere e razza che hanno segnato la storia d'Italia sin dal momento in cui il cinema muto irrompe da protagonista ad interpretare il presente. Pur di ambientazione storico-mitologica, la presenza italiana nell'altrove coloniale (nella Roma antica come nell'Africa fascista) non viene messa a tema ma resta nello sfondo: l'assenza è presenza e dentro questa cornice viene ripensata la *mediterraneità*, del bonario centurione, così come della Roma cristiana. La *mediterraneità* dunque è mantenuta, ma declinata non più come il posto al sole, ma come la zona d'ombra in cui proteggere il senso di continuità col passato e di proiezione nel futuro da cui il recente peccato fascista è espunto.