

ENRICO BIASIN

Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi
Numero 2, anno 2018
Dossier
Fotografia, storia e archivi. Percorsi per
immagini nel Novecento
ISSN: 2533-0977

«SE C'ERA CLARK GABLE, ANDAVO A VEDERLO; SE C'ERA JOHN WAYNE, ANDAVO A VEDERLO».

Formazioni di mascolinità nel pubblico cinematografico italiano del secondo dopoguerra



1. Introduzione

Il presente contributo vuole essere una prima formulazione, sebbene ancora in forma abbozzata, dei risultati conseguiti nel progetto di ricerca *Dangerous Masculinities: Young Men in Italian Cinema of the 1940s-1960s*¹. L'ipotesi di studio prende in esame gli anni

¹ Il progetto è condotto dal sottoscritto in qualità di Marie Curie Research Fellow (proposal reference: Young-Italian – 656424) presso il Department of Italian della University of Bristol (anni accademici: 2016-2017, 2017-2018). Ringrazio la dottoressa Catherine O'Rawe, Reader in Modern Italian Culture presso lo stesso Dipartimento, dei preziosi

che hanno interessato il lungo dopoguerra affrontato dal Paese e che hanno visto, sia nella società del tempo sia nelle coeve rappresentazioni fornite dal cinema e da altri dispositivi mediali, l'installarsi di una figura peculiare, attualizzata secondo determinati processi sociali e culturali, e circoscritta tramite specifiche pratiche e tipologie di discorso – la figura del giovane maschio italiano. Un attore sociale – come ha notato Simonetta Piccone Stella – che, unitamente alla sua controparte femminile, si costituisce entro una particolare sfera collettiva, la quale si riconosce «come mondo a sé, differenziandosi e staccandosi da altri gruppi di età», ancor prima dei fatidici eventi innescati dal Sessantotto².

Questo inedito figurante collettivo, «che fa della propria collocazione all'interno del ciclo biologico la discriminante e il punto di aggregazione»³, viene interrogato quale elemento attivo di una *audience* esclusiva, quella cinematografica, e investito di una caratterizzazione di genere sessuale, quella maschile⁴. Attraverso l'interesse nei confronti dell'identità di simili fruitori, della loro soggettività sessuata e anagrafica, e tramite la valorizzazione della rilevanza che una tale frazione di pubblico assume nel suo incontro con lo spettacolo del grande schermo⁵, si vuole proporre una descrizione complementare della figura del giovane uomo italiano del “boom” industriale⁶ – una formulazione critica che faccia leva sulla dimensione *spettatoriale* della sua maschilità e che al tempo stesso ponga quest'ultima a diretto confronto con le rappresentazioni cinematografiche e le determinazioni mediali che più l'hanno interessata⁷.

Il giovane maschio italiano emerge dunque quale emblema di una società interessata da rapidi fenomeni di crescita economica e di mutamento negli stili di vita collettivi. La sua analisi sarà pertanto inscritta entro un insieme di processi sociali, culturali e materiali che possono essere ricondotti a tre tappe fondamentali durante le quali l'Italia cessa «di essere un paese con forti componenti contadine, divenendo una delle nazioni più industrializzate dell'Occidente»⁸. La prima di esse (1945-1950) corrisponde al quinquennio della Ricostruzione, nel corso del quale si procede alla riorganizzazione delle attività produttive dopo le devastazioni della guerra, puntando su un modello di sviluppo che privilegia la

suggerimenti riguardo alla conduzione dello studio e alla stesura di questo testo.

² Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 9.

³ Paolo Sorcinelli, Angelo Varni, *Premessa*, in Paolo Sorcinelli, Angelo Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004, p. XV. Si veda anche Omar Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, in Philippe Ariès, Georges Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 94-95.

⁴ Sulla necessità, ormai improcrastinabile, di valutare la dimensione sessuata maschile entro i vari contesti storici, sociali e culturali, si vedano almeno: Michael Roper, John Tosh, *Introduction: Historians and the Politics of Masculinity*, in Michael Roper, John Tosh (a cura di), *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*, London-New York, Routledge, 1991, pp. 1-24; Sandro Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004.

⁵ Questa è una delle indicazioni chiave sviluppata da Mariagrazia Fanchi nella sua pubblicazione *L'audience. Storia e introduzione*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

⁶ Un lavoro di analisi espressamente indirizzato alla *rappresentazione* cinematografica dei giovani durante il “boom economico” italiano e alle sue correlazioni intermediali è stato compiuto da Enrica Capussotti nel volume *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

⁷ La ricerca in corso si avvale di una sezione etnografica che comprende la somministrazione di questionari e la raccolta di interviste a testimoni maschi di un'età compresa fra i 70 e gli 85 anni, nonché la contestuale collezione di materiali documentali biografici (fotografie, diari e scritti vari).

⁸ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1968*, Torino, Einaudi, 1989, p. 286.

libera iniziativa individuale, l'esportazione di prodotti manifatturieri e il commercio con l'estero⁹. La seconda fase (1951-1958) circoscrive un momento di transizione economica e sociale durante il quale il Paese tenta di risolvere alcune problematiche e contraddizioni storicamente endemiche – il divario fra il nord e il sud della nazione; la gestione del compromesso fra il settore produttivo agricolo e la compagine industriale in procinto di rapida trasformazione; e la dotazione di infrastrutture essenziali per la ripresa economica – allo scopo di costituirsi finalmente secondo una fisionomia moderna e matura. Il terzo turno temporale (1959-1963) vede l'affermarsi del “miracolo economico” propriamente inteso, nell'ambito del quale il capitalismo industriale italiano – tanto quello rappresentato dalle imprese a partecipazione statale, quanto quello incarnato dalle principali dinastie del capitalismo familiare – riesce a determinare una situazione finanziaria che, per quanto limitata cronologicamente, si risolve in un notevole incremento dell'accumulazione di risorse monetarie, dell'occupazione e dei consumi familiari e individuali¹⁰.

All'interno di questi tre tornanti temporali, si aprono le possibilità perché il nuovo soggetto in via di costituzione nella società italiana si definisca non solo a partire da un sistema di relazioni interne allo stesso universo giovanile; ma anche in rapporto a una serie di pratiche culturali concomitanti, le quali finiscono per imprimere al dato biologico empirico una concreta consistenza fattuale. Come si vedrà fra breve, quella del giovane uomo italiano è infatti un'entità problematica, modellata sulla base di una rete di discorsi sociali e di costruzioni medialità, che se da un lato la inchiodano a un rigida formula di stereotipi diffusi e ricorrenti (ad esempio, il pericolo rappresentato dalle violenze dei *teddy boys* autoctoni), dall'altro ne promuovono la prerogativa essenziale di costituirsi quale componente centrale della coeva industria culturale e del tempo libero¹¹. Come ha infatti rilevato Piccone Stella, per diversi ragazzi nati durante il conflitto mondiale o al termine dello stesso, «la convergenza metasociale e precollettiva della ricerca d'identità scatta rapidissima attraverso le immagini» offerte dalle forme dell'intrattenimento di massa del tempo, stimolando immediatamente dei modelli imitativi¹². È quindi entro questa duplice dimensione di *rappresentazione* sociale – a un tempo passiva e attiva nella sua determinazione identitaria – che prende corpo la costruzione della gioventù nazionale maschile.

⁹ Su questi aspetti si vedano: Augusto Graziani (a cura di), *L'economia italiana: 1945-1970*, Bologna, il Mulino, 1972; Gualberto Gualerni, *Storia dell'Italia industriale. Dall'unità alla seconda repubblica*, Milano, ETAS, 1994; Magda Bianco, *L'industria italiana*, Bologna, il Mulino, 2003.

¹⁰ Cfr. Valerio Castronovo, 1960. *Il miracolo economico*, in *Novecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 113-129; Giangiacomo Nardozzi, *The Italian “Economic Miracle”*, in “Rivista di storia economica”, a. XIX, n. 2, agosto 2003, pp. 139-180; Patrizio Bianchi, *La rincorsa frenata. L'industria italiana dall'unità alla crisi globale*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 101-126.

¹¹ Sull'industria culturale italiana del periodo, e sulle sue due prerogative essenziali di presentarsi attraversata da istanze pedagogiche ed educative, nonché «da un'accentuata predominanza di cultura non stampata (visiva, parlata, musicale) su quella a stampa e da una diffusa presenza di prodotti culturali non nazionali di ogni genere», si vedano, rispettivamente: Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998; David Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990, trad. it. *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 37.

¹² Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, cit., p. 11.

Il termine di rappresentazione non è stato impiegato a caso. Tale nozione sarà difatti adoperata nel resto della trattazione per descrivere due aree di interesse empirico nelle quali si compie simultaneamente la determinazione del soggetto giovanile maschile. Da una parte, le forme discorsive e mediali attuate dalla stampa periodica e dal cinema del dopoguerra; dall'altra, le pratiche di consumo dello spettacolo del film sperimentate dagli spettatori maschi rientranti all'interno del paradigma identitario stabilito dal primo regime di rappresentazione. Nel nostro caso, se per un verso si proverà a restituire, attraverso un'incursione nei territori dell'indagine sociologica, il profilo dei giovani uomini della neonata Italia repubblicana e del "boom" industriale «a partire dall'immagine che di loro è stata sviluppata e dal senso comune che attorno a loro è stato prodotto»¹³, per l'altro verso le prerogative dell'analisi saranno ancorate al terreno d'indagine degli studi culturali. È proprio da questo ambito investigativo, infatti, che si ricava il concetto operativo di rappresentazione quale processo teso «a presentare (letteralmente, facendola presente) una cosa nella figura di un'altra, affinché la rappresentazione descriva l'atto di produrre simbolicamente la presenza dall'assenza»¹⁴. Questa definizione di rappresentazione – che delinea il fenomeno di *presentificazione* come il risultato di circostanze parimenti temporali, culturali e materiali – possiede il duplice vantaggio di chiarire come la raffigurazione del nostro soggetto sociale sia una *formazione linguistica* (un qualcosa che riguarda, di proposito, l'uso di codici e convenzioni propri di ciascun mezzo di rappresentazione) e una *proiezione immaginativa* (un qualcosa che ha a che vedere con la dimensione dell'esperienza, della memoria e della fantasia)¹⁵.

Nelle successive sezioni del presente contributo, la natura storica del giovane maschio indigeno viene dunque interrogata scandendone in primo luogo il significato culturale quale "oggettivazione" formale di una sua presenza all'interno di due apparati mediali specifici – il giornalismo di ampia circolazione e la produzione cinematografica italiana. Secondariamente, la trattazione è ultimata tramite il vaglio delle caratteristiche assunte dalla pratica dell'andare al cinema da parte di testimoni maschi sollecitati a dare conto della loro esperienza con lo spettacolo del grande schermo.

2. La costruzione della sfera pubblica giovanile maschile

Nella primavera del 1953, all'insegna delle prime iniezioni di "miracolo economico" nel corpo dell'Italia repubblicana, la cronaca giornalistica focalizza la propria attenzione su un paio di episodi di sconcertante disperazione e di efferata crudeltà. Si tratta di due atti di violenza aventi per protagonisti una coppia di ragazzi romani: nel primo caso, uno studente di quindici anni spara, uccidendolo, al proprio insegnante di matematica; nel secondo, un suo coetaneo si toglie la vita per evitare l'ennesima reprimenda del professore

¹³ Ambrogio Santambrogio, *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia: alcune ipotesi interpretative*, in Franco Crespi (a cura di), *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia*, Roma, Carocci, 2002, p. 15.

¹⁴ Sadie Wearing, *Representation*, in Mary Evans, Carolyn H. Williams (a cura di), *Gender: The Key Concepts*, London-New York, Routledge, 2013, p. 192.

¹⁵ Sulla prima declinazione di rappresentazione come "segno linguistico", si veda anche Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, London-New York, Routledge, 2013, pp. 1-4. Sul suo secondo significato – la rappresentazione "dalla parte dello spettatore" –, si rimanda alla specifica trattazione (e alla relativa bibliografia) che ha luogo nel terzo e nel quarto paragrafo del saggio.



Fig. 1. Bruno Pause (Trieste, 1940). Seconda metà degli anni Cinquanta.

di greco¹⁶. Entrambe le circostanze, soprattutto per come la stampa periodica coeva contribuì a definirne il significato culturale e l'impatto sociale, rendono emblematici i termini per mezzo dei quali le identità delle due vittime vengono a essere costitutive di un modello di gioventù maschile capace di fare breccia nella pubblica opinione del tempo¹⁷.

Attraverso articoli informativi sulla falsa riga di quelli relativi agli avvenimenti appena menzionati, infatti, i cittadini italiani del dopoguerra inoltrato cominciano progressivamente a prendere atto dell'esistenza di un nuovo soggetto pubblico, per lo più di genere opposto a quello femminile, di un'età compresa fra i quindici e i venticinque anni, e principalmente, come riferisce un commentatore dell'epoca, composto di individui «sfiduciati e inquieti, che oggi sono probabilmente più numerosi di un tempo perché molti hanno vissuto esperienze che altre generazioni ignoravano»¹⁸. Il ritratto dei giovani

maschi che a poco a poco traspare dai palinsesti giornalistici degli anni Cinquanta assume delle connotazioni assai emblematiche, capaci di orientare la prospettiva generale su alcuni punti essenziali e di gettare delle solide basi perché una certa immagine di questa figura sociale si sedimenti in maniera quasi indelebile nelle menti adulte del periodo.

Tanto la stampa periodica di orientamento progressista quanto quella di tendenza conservatrice si dimostrano conformi nel giudizio. «Noi donne», organo dell'Unione donne italiane, punta la propria attenzione sul tema della violenza giovanile maschile, dedicando al fenomeno un articolo intitolato significativamente *I nostri ragazzi*: «Purtroppo la crisi che travaglia la nostra società – viene notato nel paragrafo di apertura –, ed è anche crisi di valori umani, di prospettive serene, di speranza e di fiducia nell'avvenire, si è fatta tanto grave che la cronaca deve quotidianamente registrare fatti tristissimi, tragici,

¹⁶ Cfr. Dino Origlia, *La nostra ignoranza arma la mano dei ragazzi*, in «Epoca», a. IV, n. 126, 7 marzo 1953, p. 66; Remo Cantoni, *Ragazzi violenti*, in «Epoca», a. IV, n. 127, 14 marzo 1953, p. 7; T.C., *Ci sono due vittime in questo dramma*, in «Noi donne», a. VIII, n. 9, 1° marzo 1953, p. 10.

¹⁷ Per Luigi Cavicchioli, corrispondente del settimanale «Oggi», «I due studenti erano esattamente l'opposto l'uno dell'altro»: «Conte, nel cui animo fermentavano istinti criminali, orgoglio smodato, mania di grandezza, ha ucciso il professore; Accica, buono e gentile, ha preferito uccidersi». Luigi Cavicchioli, *Orgoglio e umiliazione spinsero alla follia i due studenti di Roma*, in «Oggi», a. XI, n. 10, 5 marzo 1953, pp. 18-20.

¹⁸ Edilio Rusconi, *I giovani inquieti*, in «Oggi», a. VI, n. 51, 21 dicembre 1950, p. 4.

violenti, apparentemente inspiegabili che riguardano i giovani, di cui i giovani restano vittime. Vigiliamo dunque su di essi!»¹⁹. Assai più corrico nei contenuti e nella sostanza dei giudizi sullo stato di salute della nostra gioventù è invece il commento del settimanale di destra “Il Borghese”, nonostante lo stereotipo dell’adolescente italiano rimanga il medesimo e riposi sulla necessità di adoperare le maniere forti, rievocando «i tempi dei sacrosanti schiaffoni che passavano di padre in figlio come un segreto di famiglia» e che «hanno fatto crescere sane e forti, anche moralmente, generazioni intere»²⁰.

Con il procedere del decennio, l’effigie del giovane uomo italiano acuisce i tratti più trasgressivi, provocatori e appariscenti, epitomizzando le caratteristiche di una maschilità “deviata” e associata «a episodi molto diversi tra loro, dalla criminalità alla goliardia, mentre la presunta appartenenza borghese [è] il motivo di maggior scandalo e preoccupazione»²¹. Laddove c’è chi propone, attraverso gli strumenti offerti dall’antropologia e dalla psicologia, di «approfondire l’argomento della delinquenza giovanile»²², altri, invece, enumera le cause del «problema particolare dei giovani di oggi»: «il cinema; il ritmo logorante della nostra esistenza; la politica internazionale [...]; l’economia che sembra tagliare la nostra società in caste definitive, senza posto per i giovani; la mollezza dei costumi che induce taluni giovani a crollare sotto le prime avversità»²³. Il fenomeno, comunque, non dà segnali di battute d’arresto, dato che i fatti delittuosi, secondo il parere di diversi commentatori, non fanno che estendersi a vista d’occhio: «Dappertutto – rileva uno dei periodici cattolici nazionali più letti – gli episodi di violenza, di ribellione tracotante, gli atteggiamenti irresponsabili dei giovani gradassi, ebbri di orgoglio e sprezzanti, insensibili o disperati, si ripetono e, pare, si moltiplicano»²⁴. Intanto, sulle copertine dei principali *tabloid* nazionali compaiono i volti, raffiguranti uomini non ancora adulti, che vanno a illustrare un ipotetico quanto inquietante «calendario della delinquenza giovanile»²⁵. Se la violenza fine a se stessa viene a essere stigmatizzata come la cifra più evidente della gioventù maschile nostrana²⁶, lo scalpore nasce quando si scopre che il vandalismo pare essere trasversale alle classi sociali: «Basta esaminare gli elementi che emergono dai fatti – si riporta nella prima pagina di un diffuso settimanale – per constatare che il nuovo teppismo non è caratteristico di un ceto particolare»²⁷. L’offensiva, prima musicale e sottoculturale²⁸, e poi squisitamente delinquenziale, dei

¹⁹ *I nostri ragazzi*, in “Noi donne”, a. VIII, n. 12, 12 marzo 1953, p. 5.

²⁰ Lu. Ci., *I belli di papà*, in “Il Borghese”, a. X, n. 2, 8 gennaio 1959, p. 73.

²¹ Enrica Capussotti, *Vitelloni, ribelli, teenagers. Maschilità e culture giovanili negli anni Cinquanta*, in “Contemporanea”, a. VI, n. 3, luglio 2003, p. 480. Sui fenomeni di devianza maschile in età giovanile riguardanti questa stessa epoca, si veda anche Simonetta Piccone Stella, “*Rebel without a Cause*”: *Male Youth in Italy around 1960*, in “History Workshop”, n. 38, 1994, pp. 157-178.

²² Antonio Miotto, *Gli errori dei genitori spingono i figli alla delinquenza*, in “Oggi”, a. XI, n. 33, 13 agosto 1953, p. 30.

²³ Edilio Rusconi, *I nostri figli sono come noi*, in “Oggi”, a. XI, n. 11, 12 marzo 1953, p. 4.

²⁴ Reginaldo Francisco, *La gioventù bruciata comincia a scottare*, in “La Famiglia Cristiana”, a. XXXI, n. 38, 20 settembre 1959, pp. 18-19.

²⁵ *Il calendario della delinquenza giovanile. Affare di stato*, in “L’Espresso”, a. V, n. 36, 6 settembre 1959, p. 9.

²⁶ Mino Guerrini, *Gli ossigenati del Parioli. Casco d’oro di papà*, in “L’Espresso”, a. V, n. 51, 20 dicembre 1959, p. 15.

²⁷ *Teppa giovanile. Mio figlio delinquente?*, in “L’Espresso”, a. V, n. 36, 6 settembre 1959, p. 1.

²⁸ Cfr. Paolo Pernici, *3000 Teddy boys a Milano. Birragogo*, in “L’Espresso”, a. V, n. 25, 21 giugno 1959, pp. 12-13.

teddy boys locali – «A un anno di distanza, oggi la violenza dei *teddy boys* è cresciuta»²⁹, si dichiara nel 1959 – è accolta, al principio del decennio successivo, ancora secondo una austera mescolanza di disapprovazione, sarcasmo e condanna:

Questi giovani si autodefiniscono “dritti” o “duri”: in realtà cascano da tutte le parti, sono mollicci, disossati, gelatinosi: enormi lumaconi, più che “giovani leoni”, come anche si autodefiniscono. Un vecchio settantenne, di quelli “di una volta”, potrebbe ancora, con una sonora sberla, far ruzzolare sotto la tavola uno di questi “duri” di vent’anni. Anche il loro ballo, il *twist*, è una figurazione di questa decadenza: un tremolare e ballonzolare di gelatina non abbastanza sorretta da muscoli e ossa. I ragazzi sono, in genere, nell’aspetto, effeminati, mentre le ragazze, per atteggiamenti e caratteristiche fisiche, tendono a virilizzarsi³⁰.

Anche se, come è stato recentemente notato in sede di analisi sociologica, per gli anni che caratterizzano il periodo della post-Ricostruzione e del miracolo economico «non è ancora disponibile né una condivisa rappresentazione sociale giovanile, né un relativo paradigma in grado di orientare le ricerche empiriche» che si vanno compiendo da parte di studiosi di varia specializzazione (sociologi, psicologi e storici)³¹, i testi giornalistici di questi primi lustri di storia repubblicana forniscono almeno tre chiavi di lettura per interpretare il fenomeno in atto. Esse sono introdotte dall’apparato giornalistico e legittimate agli occhi del lettore tramite degli *ordini di discorso* capaci di stabilire «una rete di pratiche sociali nel loro aspetto linguistico» e di selezionare «certe possibilità definite dal linguaggio» escludendone altre³². Sotto questa luce, gli ordini di discorso sono dunque dei *dispositivi linguistici* capaci di agevolare la formazione di particolari rappresentazioni sociali e culturali nell’interazione fra individui. Nel caso qui considerato, le strategie discorsive poste in opera dal sistema giornalistico agiscono attraverso tre vettori convergenti: in primo luogo, puntano a fornire alcune definizioni dei giovani, intesi come inedito soggetto collettivo affacciato alla ribalta della società del dopoguerra; secondariamente, danno per scontata la fondamentale distinzione anatomica/biologica dei corpi umani, entro la quale sono fiorite due principali, se non esclusive, configurazioni morfologiche – quella “maschile” e quella “femminile”; infine, saturano la *sola* configurazione organica maschile (quella degli *uomini*) di significati culturali e sociali, generando, all’interno di uno specifico contesto temporale, la formazione di una particolare tipologia di mascolinità. Quali sono, in ultima analisi, gli elementi distintivi della *giovane mascolinità* determinata dal discorso giornalistico? Essa si compone di individui collocati anagraficamente in un’età compresa fra i quindici e venticinque anni; questi soggetti appaiono disfunzionalmente violenti, dissociati e disadattati, tanto da agire collettivamente (in gruppi, *gang* e sottoculture); essi si presentano come sessualmente instabili e promiscui, evidenziando tratti di “inversione di genere”; in più, si dispongono, in modo assai preoccupante,

²⁹ Paolo Pernici, *Milano armata dalla violenza notturna dei suoi teddy-boys. Pestaggio senza passione*, in “L’Espresso”, a. V, n. 27, 5 luglio, p. 9.

³⁰ Luigi Cavicchioli, *Una bella sberla basterebbe a far rinsavire i ragazzi che scivolano nel teppismo dorato*, in “Oggi”, a. XVIII, n. 4, 25 gennaio 1962, p. 19.

³¹ Cecilia Cristofori, *La costruzione sociale della prima generazione di giovani in Italia. Il contributo della ricerca empirica*, in Crespi (a cura di), *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia*, cit., p. 106.

³² Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London-New York, Routledge, 2003, p. 24.

trasversalmente alle classi sociali, costituendo un fenomeno solo apparentemente marginale. Infine, come rileva un cronista di quegli anni, i rappresentanti di questa mascolinità non ancora adulta sono preda di mode musicali provenienti da paesi anglofoni e sembrano aver completamente smarrito il senso delle buone maniere anche nei momenti deputati al divertimento fra pari, «tanto ballano senza ritmo, trasognati, dinoccolati, con l'aria tra l'estatico e il cretino»³³. Il sovvertimento dei valori della mascolinità rispettabile e borghese regna, quindi, sovrano, mettendo in dubbio stili di comportamento sociale riconosciuti, abitudini sessuali consolidate e divisioni di casta conclamate³⁴. Il ritratto del giovane uomo nazionale che fa capolino dalle colonne della stampa periodica degli anni Cinquanta e del boom industriale sembra far vacillare, con la sua caratterizzazione, le fondamenta di quel contegno di antica data che, nonostante la “parentesi” del fascismo, la cultura liberale aveva suggellato nella società.

3. La rappresentazione cinematografica della sfera giovanile

Il cinema del periodo – che dagli estensori degli articoli evocati viene ripetutamente chiamato in causa quale fonte endemica di tale disastro generazionale, e che d'altro canto sappiamo essere, almeno fino all'avvio del miracolo economico, l'ingranaggio mediale attorno al quale ruotano i meccanismi della coeva industria culturale³⁵ – tende a soffermarsi sui cliché identitari poc'anzi indicati elaborando un discorso sulla mascolinità delle giovani generazioni che pone al centro della propria interpretazione una serie di riflessioni tematiche, linguistiche e stilistiche che contribuiscono in modo efficace alla rappresentazione del soggetto di genere interpellato. In via del tutto schematica, è possibile rintracciare almeno cinque aree di discorso all'interno delle quali l'apparato del cinema interviene al fine di generare una definizione di soggettività maschile tale da poter essere impiegata per dare forma a individualità di uomini non ancora giunti al traguardo dell'adulthood.

La prima area di interesse riguarda la questione *anagrafica*; la possibilità o meno di individuare effettivamente i termini di una discontinuità biologica evidente nei cicli di riproduzione della specie umana. La seconda concerne l'argomento della *violenza*, e dunque la capacità di determinazione di comportamenti antisociali – sia collettivi che individuali – quale componente attiva della costruzione di un'esplicita soggettività di genere. La terza interessa il tema della *sessualità*, sondando la duplice ipotesi della istituzione di un oggetto sessuale (secondo il paradigma freudiano, la persona che costituisce l'obiettivo dell'attrazione sessuale, e dunque il fuoco del desiderio e dello sguardo) e della creazione di un soggetto sessuale (stando alle tesi di Foucault, l'elemento

³³ Beckmesser, *Balli di oggi e di ieri*, in “Il Borghese”, a. VII, n. 48, 30 novembre 1956, p. 879.

³⁴ Sul concetto di “rispettabilità borghese”, intesa come condizione essenziale di equilibrio promossa dalla classe media occidentale nei confronti della sessualità e delle identità di genere normate a partire dal XVIII secolo, si veda l'ormai classico George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1984. Dello stesso autore si tenga anche presente *The Image of Man*, Oxford, Oxford University Press, 1996; trad. it. *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁵ Cfr. Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 135-171.

di produzione e di incitamento di un discorso sul sesso e sul piacere). La quarta tocca la questione dell'*appartenenza sociale*, ossia la rappresentazione di soggetti biologicamente maschi, anagraficamente giovani e facenti parte di una precisa frazione di classe, che però si dispongono liberamente entro lo spettro delle divisioni sociali quando si trovano coinvolti in relazioni specifiche fra pari (atti delinquenziali, pratiche di fruizione mediale, forme di intrattenimento condiviso). L'ultima area di interesse pertiene la tematica dei *consumi culturali*, tramite la proposta di modelli di *appropriazione* (e di *rielaborazione*) di prodotti merceologici offerti dall'industria del tempo libero – beni, stili di vita e svaghi derivati dai nuovi processi tecnologici e industriali attivati a livello nazionale, ma anche di provenienza straniera.

Oltre a esaminare queste cinque categorie di discorso, è essenziale inquadrare le giovani mascolinità che troviamo nel cinema italiano degli anni postbellici all'interno di un framework teorico che le veda non come la constatazione empirica di una serie di essenze, ma come il risultato contingente di un insieme di *performance* – siano esse regolate e disciplinate da un preciso campo performativo che ne detta il raggio di articolazione, secondo la posizione assunta da Judith Butler riguardo ai processi costitutivi delle identità di *gender*³⁶; siano esse naturalizzate e reificate attraverso la prassi della “mascherata maschile”, secondo il punto di vista di Harry Brod, quando dichiara che «la maschera mascolina è indossata [dall'uomo biologico] allo scopo di pervenire a una sessualità maschile eterosessuale orientata alla prestazione normativa»³⁷. In entrambe le soluzioni abbiamo quindi a che vedere con delle rappresentazioni sociali di mascolinità mediate dal cinema e condotte attraverso processi che intervengono sul dato biologico (la differenza sessuale) al fine di legittimarne e salvaguardarne l'ascendenza maschile (la differenza di genere).

Nella fase del cinema della Ricostruzione, il giovane maschio italiano è raffigurato come un soggetto “deviante”, le cui azioni, atteggiamenti e stili di vita minacciano le consolidate abitudini sociali e mettono a repentaglio l'incarnazione della tradizionale e storica figura maschile nazionale³⁸. Questo personaggio è spesso associato alla cultura americana e all'ambiente urbano, ed è riprodotto in parecchi film affiliati al neorealismo, ovvero che tentano di inserirsi all'interno di uno schema di genere a metà strada fra il *noir* e il poliziesco. *Gioventù perduta* (1947) di Pietro Germi costituisce, a tale riguardo, l'esempio da cui partire. La pellicola non fa mistero di istituire dei nessi di continuità con il cinema poliziesco contemporaneo di produzione statunitense³⁹. Il centro dell'azione è occupato da una *gang* composta di quattro ragazzi, tre dei quali studenti universitari e appartenenti all'alta borghesia cittadina. Limitandoci alla figura di Stefano, capobanda

³⁶ Secondo Butler, «Non c'è identità di genere al di là dell'espressione del genere; questa identità è costituita in termini performativi proprio dalle “espressioni” che sono dette essere il suo risultato». Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London-New York, Routledge, 1990, p. 33.

³⁷ Harry Brod, *Masculinity as Masquerade*, in Andrew Perchuk, Helaine Posner (a cura di), *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, p. 17.

³⁸ Sul cinema italiano dell'immediato dopoguerra e della Ricostruzione, così come sul neorealismo cinematografico italiano e sul variegato sistema dei generi “popolari”, cfr. almeno Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 7-83.

³⁹ Lawrence Sudbury, *Cronaca di un genere mai nato. Alla ricerca di un genere noir italiano degli anni Cinquanta*, in “Comunicazioni sociali”, a. XVII, n. 2-3, 1995, pp. 271-295.

e figlio di un professore universitario, ne possiamo mettere in luce due tratti basilari. In primo luogo, la stilizzazione operata sul piano iconografico (comune anche agli altri ragazzi malviventi), talmente manifesta da innescare espliciti e aggiuntivi rimandi al coevo cinema gangsteristico americano. Il giovane delinquente dà l'idea di sentirsi a proprio agio nei panni eleganti ma vistosi tipici del malavitoso d'oltreoceano; il suo comportamento contrasta decisamente con quelli del padre e del detective – reduce di guerra e impersonato da un ventinovenne Massimo Girotti – che gli dà la caccia. Il secondo tratto da sottolineare è la relazione davvero problematica che Stefano intrattiene con i personaggi femminili coinvolti nella vicenda – Luisa, sua sorella; Maria, amica di Stefano sin da ragazzina e infatuata della sua persona; Stella, cantante di un *night club* e amante del giovane. La prima viene utilizzata dall'uomo, nel finale, come scudo umano; la seconda è assassinata dal ragazzo perché portatrice di una prova di colpevolezza a suo danno; la terza, a riprova del tenue legame intrattenuto con Stefano, non ci pensa due volte a tradirlo. Esattamente come in un *noir* hollywoodiano, dove il personaggio dell'omosessuale – tramite lo sfoggio di abiti appariscenti e uno stile di vita *glamour* – istituisce «un'ulteriore amplificazione di immagini di “decadimento” e di “perversione” sessuale»⁴⁰, così Stefano impersona – e cela dietro gli indumenti sfavillanti – una mascolinità in forte crisi relazionale nei confronti del contesto familiare e delle presenze femminili che lo attorniano e che minacciano, con le loro condotte, di demistificarne il carattere virile.

Altre importanti opere del neorealismo italiano si avvalgono della presenza di giovani attori che donano corpi e volti a personaggi la cui cifra narrativa principale è quella di raffigurare casi di devianza giovanile e di contestare l'ordine costituito della legge e del patriarcato tradizionale. Uno di essi è senza dubbio il ladruncolo impersonato da Vittorio Gassman in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, a cui si contrappone fermamente il sorgente Marco Galli (interpretato dall'allora trentaduenne Raf Vallone), rappresentante la disciplina militare e la mascolinità rispettabile. Un'altra esperienza di disadattamento maschile rispetto ai codici di comportamento sanzionati dalla società italiana in via di ricostituzione morale e nazionale è esemplificata dalla figura del reduce⁴¹. In *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, ad esempio, Ernesto (cui un quarantenne Amedeo Nazzari presta la propria persona), è incapace, al suo ritorno dalla guerra, di riconoscere come moralmente appropriato l'ambiente familiare lasciato a Torino al momento della partenza; questa inabilità a identificarsi con la realtà post-bellica e con le relative novità di configurazione di genere (la sorella, in sua assenza, si è data alla prostituzione) lo spingono a trasformarsi nel leader di una *gang* di delinquenti, salvaguardando così, con una “mascherata”, le radici paternalistiche del passato.

I processi di mutamento registrati dal Paese e indotti dalla massificazione dei consumi nel corso degli anni Cinquanta incidono sul ritratto del giovane uomo nazionale. Quest'ultimo è ora dipinto come un “docile” soggetto, in grado di *assicurare* e *rassicurare* la transizione dalla società rurale a quella moderna e urbana, e di fare scattare, in pari tempo, alcuni

⁴⁰ Richard Dyer, *Homosexuality and Film Noir*, in “Jump Cut”, 1977, n. 16, p. 20.

⁴¹ Cfr. Catherine O'Rawe, *Back for Good: Melodrama and the Returning Soldier in Post-war Italian Cinema*, in “Modern Italy”, a. XXII, n. 2, 2017, pp. 123-142.

meccanismi di contestazione nei confronti della sfera dei comportamenti sessuali stabiliti dalla norma patriarcale. In tal senso è sufficiente soffermarsi sul personaggio messo in scena da Franco Fabrizi in *I vitelloni* (1953) di Federico Fellini, Fausto, per constatarne le peculiarità di mediatore della cultura di massa in uno spazio sociale e geografico marginale – quello della profonda provincia italiana –; ma anche il ruolo di disvelatore, sebbene inconsapevole, delle finzioni che per decenni hanno sorretto il collaudato impianto della rispettabilità borghese (matrimonio, devozione coniugale e discrezione sessuale)⁴².

Un altro interessante caso su cui è opportuno indugiare è quello proposto da *La donna del fiume* (1955) di Mario Soldati. L'operazione produttiva elaborata da Carlo Ponti che fa da cornice al film – l'idea di dotarlo di una solida base letteraria riunendo al lavoro di scrittura della sceneggiatura una prestigiosa squadra di intellettuali (Soldati, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia e Giorgio Bassani); l'intuizione d'innestare sul corpo vivo del cinema neorealista una serie di "protesi" ideologicamente compensative concepite come valvole di sfogo per introdurre elementi attinti dalla tradizione popolare nazionale (il melodramma) e dalla cultura di massa italiana (il fotoromanzo e la "motorizzazione" degli spostamenti individuali) e statunitense (la musica esotica da ballo); nonché la strategia di lancio della personalità divistica di Sophia Loren, interprete principale della pellicola⁴³ – rimanda a uno sguardo sulle relazioni di genere estremamente articolato. La forte personalità maschile di Gino (giovane contrabbandiere, ma pervicacemente fedele all'ideale paternalistico prebellico le cui fondamenta storiche stanno per essere travolte dall'incipiente civiltà dei consumi), infatti, non solo deve misurarsi con l'autonomia lavorativa guadagnata dalle donne (di qui la fatica a conquistare il favore sentimentale di Nives, la protagonista femminile della vicenda), ma deve altresì fare i conti con dei modelli di mascolinità emergenti (i teppisti e guastafeste che provano a interrompere la sagra paesana della prima parte del film) che rimodulano il quadro culturale e sociale dell'epoca.

All'interno del terzo tornante temporale – che circoscrive gli anni di massima espansione industriale raggiunta dal Paese – il giovane maschio indigeno comincia a dare apertamente segnali di *vulnerabilità* di genere; ciò costituisce una seria minaccia per le ideologie egemoniche dell'identità maschile e per l'ordine sociale dominante della sessualità. Si pensi al caso del neolaureato siciliano interpretato da Marcello Mastroianni in *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini e alla paranoia familiare e collettiva ingenerata dall'impossibilità di portare a giusto compimento la propria virilità. D'altro lato, assistiamo in alcuni casi alla *perdita di controllo* della propria persona, che può scadere in palesi atti

⁴² Ho condotto un'analisi approfondita in tal senso nel mio *Fausto, Moraldo e i padri di un tempo. Tre modelli di mascolinità ne I vitelloni*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006, pp. 15-34.

⁴³ Le varie forme di contaminazione del neorealismo con altri elementi presenti nella cultura di massa del dopoguerra, sia autoctoni che di importazione americana, sono state studiate, secondo differenti prospettive ed esiti, nei seguenti lavori: Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venezia, Marsilio, 1979; Leonardo Quaresima, *Neorealismo senza*, in Mariella Furno, Renzo Renzi (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*, Bologna, Edizioni della Tipografia Compositori, 1984, pp. 64-73; Gianfranco Casadio, *Adultere, fedifraghe, innocenti. La donna del "neorealismo popolare" nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, Ravenna, Longo, 1990; Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011.

di violenza nei confronti del soggetto femminile, accusato di defraudazione del potere fallico, o comunque di avere rivendicato per sé una autonomia di scelta e azione senza il consenso maschile. La brutalità con cui viene trattato il personaggio di Anna da parte del giovane aristocratico Marcello in una drammatica sequenza di *Un amore a Roma* (1960) di Dino Risi è emblematica della crisi di una soggettività maschile che è costretta a servirsi dell'umiliazione fisica per riaffermare la propria autorità.

4. Fra esperienza, memoria e fantasia

È necessario ora prendere in esame la seconda area di interesse empirico relativa alla rappresentazione sociale del giovane maschio nazionale nella quale si compie la sua ulteriore determinazione identitaria. Il riferimento, in questo caso, è alle pratiche di consumo dello spettacolo cinematografico attuate proprio da quegli spettatori maschi che, come abbiamo visto, costituivano i soggetti prediletti del discorso giornalistico e del dispositivo del grande schermo nel momento in cui ne decretavano la visibilità sociale e ne sancivano la rilevanza economica all'interno della coeva industria culturale.

In tal senso, per quanto nel passato degli studi sul cinema la preoccupazione principale sia stata quella di vedere nel testo filmico l'unica risorsa da cui trarre informazioni relative alla determinazione dello spettatore tramite calcoli esclusivamente speculativi e deduttivi, il salto metodologico qualitativo richiesto consiste invece nel prestare maggiore attenzione alle forme di partecipazione effettiva del fruitore all'evento audiovisivo, a dispetto di un interesse quasi unico nei confronti della forza dell'apparato nel plasmarne la fisionomia individuale⁴⁴. Un valido contributo in questa direzione è stato fornito dallo storico Pierre Sorlin nella presentazione di una sua ricerca sul carattere nazionale del nostro cinema, invitando a «guardare prima di tutto alle pratiche e capire come le persone utilizzino artefatti culturali come i film per divertirsi e per dare un senso al mondo in cui vivono»⁴⁵. Altri autori hanno sottolineato come un emergente filone di ricerca abbia di recente iniziato a indagare la complessità dell'istituzione cinematografica entro un sistema di relazioni interdisciplinari con la storia culturale, sociale ed economica; questo cambiamento di registro epistemologico ha generato lo spostamento dell'asse analitico, allontanandolo «dal contenuto dei film per considerarne invece la circolazione e il consumo, e per esaminare il cinema come un'area di scambio sociale e culturale»⁴⁶. All'interno di questo nuovo approccio, le ricerche sul pubblico condotte su base storica ed etnografica assumono una rilevanza non di poco conto, visto che esse permettono di accedere ai contenuti di relazioni sviluppatasi fra gli spettatori cinematografici, il loro coinvolgimento in una particolare sfera di intrattenimento collettivo e la relativa capacità

⁴⁴ Per un resoconto completo delle varie posizioni teoriche e storiche riguardo alla *spectatorship* cinematografica, si vedano: Melvyn Stokes, *Introduction: Historical Hollywood Spectatorship*, in Melvyn Stokes, Richard Maltby (a cura di), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London, British Film Institute, 2001, pp. 1-16; Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005; Fanchi, *L'audience*, cit.

⁴⁵ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, London-New York, Routledge, 1996, p. 14.

⁴⁶ Richard Maltby, *New Cinemas Histories*, in Richard Maltby, Daniel Biltereyst e Philippe Meers (a cura di), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Southern Gate, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 3-40 (la citazione è a p. 3). Si veda anche la raccolta di saggi, curata dagli stessi autori, *Cinema Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, London-New York, Routledge, 2012.

di effettuare delle riflessioni sulla propria partecipazione all'evento.

Se la dimensione sociale, storica e culturale della spettatorialità cinematografica è dunque il paradigma di riferimento per studiarne le proprietà intrinseche in una specifica fase temporale e in un preciso contesto geografico e spaziale, quali sono quindi gli attributi più significativi che ne caratterizzano la fisionomia e che parimenti la differenziano da altre occasioni di condivisione collettiva di prodotti offerti dall'industria del divertimento di massa?

Riferendoci alla nostra particolare ricerca – che si serve di una parte etnografica –, è d'obbligo, in primo luogo, parlare di *pubblico* e di come una data comunità di persone si confronti con lo spettacolo del grande schermo attraverso dei processi di significazione che scaturiscono sia all'interno che all'esterno dei luoghi di fruizione. In più, c'è anche da tenere presente la coordinata spaziale e quella temporale, nel momento in cui i membri di un'*audience* cinematografica assumono il ruolo di testimoni e, a distanza di anni, ritornano, mediante lo strumento del ricordo, sui loro vissuti di spettatori partecipi di un evento audiovisivo. Infine, c'è da considerare la componente “proiettiva” sottesa al fenomeno di rievocazione di particolari accadimenti che hanno contraddistinto, in un passato più o meno recente, l'abitudine di recarsi presso una sala cinematografica per assistere alla proiezione di un film. Seguendo questo tracciato, è opportuno articolare tre categorie di riferimento epistemologico. Esse ci consentono di leggere le pratiche di fruizione dello spettacolo filmico messe in atto dai nostri spettatori, contestualmente alle strategie da essi adottate al fine di utilizzare queste occasioni di intrattenimento a un tempo individuali e sociali allo scopo di vedersi riconosciuti all'interno della costellazione di genere maschile.

La prima categoria equivale alla nozione di *esperienza* ed è stata presa in consegna per descrivere la complessità del gesto di recarsi al cinema, di assistere alla proiezione di una pellicola, di trarne dei benefici personali e di mettere in gioco la propria individualità di spettatori – con un bagaglio di conoscenze e di abitudini pregresse – all'interno di un contesto sociale fortemente normato da una istituzione (quella cinematografica), ma che tuttavia si presta a sollecitazioni esterne di tipo particolare⁴⁷. In questo senso, l'interpretazione che in questa sede si vuole dare di tale concetto è duplice. Da una parte, l'esperienza è vista quale terreno di incontro fra lo spazio concreto abitato da un soggetto nell'atto di compiere un'azione volta al soddisfacimento di un desiderio e lo spazio immaginario istituito dal film e dalla sua cornice di esibizione. Essa riposa dunque «sulla creazione di un rapporto, intenso e portante, tra una realtà che si presenta come spettacolo e dei soggetti sociali che si dispongono nel ruolo di spettatori»⁴⁸. Secondariamente, l'esperienza è letta quale forma di produzione di significati scaturente dalla tensione fra un sapere unanime e condiviso e la forza del singolo che rimette costantemente in gioco tale conoscenza comune: «L'esperienza è ciò che ciascuno vive, nella singolarità della sua biografia, ma è anche il modo in cui ciascuno attribuisce un senso personale ai materiali

⁴⁷ A proposito della nozione di istituzione cinematografica, si veda almeno Jean-Paul Simon, Antonio Costa, *Istituzione cinematografica*, in Antonio Costa (a cura di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi, 1978, pp. 111-125.

⁴⁸ Francesco Casetti, *L'occhio dello spettatore*, Milano, ISU Università Cattolica, 2000, p. 65.

di cui quest'ultima è intessuta»⁴⁹.

Collegata alla dimensione dell'esperienza si pone quella della *memoria*. In questa sede, tale categoria analitica concerne le forme e i meccanismi secondo i quali i testimoni articolano il proprio ricordo nei confronti di vissuti dei quali sono stati artefici e partecipi nel loro incontro con i prodotti della cultura popolare. Lungo tale prospettiva, è utile richiamarsi a una delle intuizioni fondamentali sviluppate nel campo degli studi culturali, e condividere l'ipotesi che i ricordi consegnati dai resoconti testimoniali implicino l'attivazione di processi assai complessi, non riconducibili alla sola pratica unidimensionale dell'identificazione testuale⁵⁰. Questi ultimi operano, infatti, sia sul piano psichico che sociale e attuano una sorta di negoziazione fra il discorso "pubblico" dominante riguardante i fatti storici preesistenti e la dimensione "privata" dell'esistenza individuale, costruita attraverso «la sedimentazione selettiva delle tracce del passato»⁵¹. In tal modo, le narrazioni intime e discrete che si vengono via via a costituire e che si manifestano mediante un rilevante livello di significazione autonoma intercettano le strutture discorsive messe a disposizione dalla memoria collettiva.

L'ultima categoria interpretativa assume una funzione complementare a quella appena richiamata. La *fantasia*, infatti, opera nella sfera della memoria e ne struttura la sintassi; in tal modo, il ricordo si presenta secondo una fisionomia facilmente gestibile e intelligibile da parte del testimone⁵². Inoltre, nel regno della fantasia, il soggetto, a partire dalla messa in scena delle sue proiezioni immaginative, appare egli stesso coinvolto nella

Fig. 2. Trieste, 1961.
La "compagnia" del
bar Ideale di Bruno
Pause. Ritaglio di
giornale.



⁴⁹ Paolo Jedlowski, *Il sapere dell'esperienza*, Milano, il Saggiatore, 1994, p. 66.

⁵⁰ Cfr. Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 33-48.

⁵¹ CCCS Popular Memory Group, *What Do We Mean by Popular Memory?*, CCCS Stencilled Occasional Paper, n. 67, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1982, p. 7.

⁵² Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontails, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, in "International Journal of Psychoanalysis", a. XLIX, n. 1, 1968, p. 17.

sequenza delle figure della memoria che ha predisposto; egli iscrive così il proprio corpo entro una “formazione topografica” in cui «l’esperienza articolata nel ricordo dei movimenti corporei attraverso lo spazio» diventa l’elemento ordinatore nella determinazione dei luoghi della fruizione cinematografica⁵³. Le proiezioni fantasmatiche appartengono dunque alla memoria dello spettatore, ne testimoniano a posteriori l’esperienza, e si muovono costantemente dalla “scena primaria” del grande schermo a quella ben maggiormente dislocata dello spazio sociale più o meno prossimo alla sala cinematografica.

5. Il pubblico al maschile

Giorgio Vianello (nato a Venezia nel 1939), uno dei primi testimoni interpellati nel corso della ricerca, rievoca così una modalità eterodossa da lui praticata di partecipazione alle proiezioni cinematografiche pubbliche quotidianamente allestite nella sua città natale: «Noi a Venezia, almeno sulla metà dei cinema, conoscevamo gli ingressi “gratuiti”. Al Malibran, ad esempio, attraverso una finestra esterna, si poteva scalare la parete fino al secondo piano; si entrava e si andava a vedere i film o al varietà senza pagare». Questa testimonianza esemplifica la prima delle tre forme tramite le quali la conoscenza del mezzo cinematografico, per i ragazzi dell’epoca, si traduceva nella manifestazione di una propria appartenenza di genere. In questo caso emblematico, la “penetrazione” degli spazi interni dei luoghi di visione, approfittando di contesti «in cui gli atti e le identità sessuali sono performati e consumati»⁵⁴, corrisponde infatti a una pratica di *appropriazione* e di *controllo* del dispositivo⁵⁵. Il fenomeno di «mascolinizzazione del pubblico del cinema», così accuratamente dimostrato per gli anni Cinquanta, con dati quantitativi alla mano, da Mariagrazia Fanchi⁵⁶, si delinea anche grazie a una sorta di “territorializzazione” dell’evento

⁵³ Annette Kuhn, *Spatial Practices: Some Thoughts on Cinema, Memory and Its Future*, in “Cinéma&Cie: International Film Studies Journal”, n. 5, 2004, p. 20.

⁵⁴ David Bell, Gill Valentine, *Introduction: Orientations*, in David Bell, Gill Valentine (a cura di), *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*, London-New York, Routledge, 1995, p. 1.

⁵⁵ Il concetto di appropriazione fa riferimento alla letteratura sulle sottoculture giovanili elaborata, negli anni Settanta, dai *cultural studies* britannici. Tale nozione è impiegata per descrivere una serie di rituali sociali che puntano a cementare l’identità collettiva di un gruppo, perlopiù di genere maschile, sottendendone l’idea di formazione sociale specifica impegnata ad adattare i prodotti della cultura di massa ai propri fini particolari. Cfr. Phil Cohen, *Subcultural Conflict and Working Class Community*, Working Paper in Cultural Studies, n. 2, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1972; John Clarke, Tony Jefferson, *Working Class Youth Cultures*, CCCS Stencilled Occasional Paper, n. 18, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1973, pp. 15-19; John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts, *Subcultures, Cultures, and Class*, in Stuart Hall, Tony Jefferson (a cura di), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Hutchinson, London 1976, pp. 47-48.

⁵⁶ Mariagrazia Fanchi, *Audience caleidoscopiche. Le trasformazioni del pubblico e del consumo di cinema*, in “Cinema e Storia”, n. 1, 2016, p. 234. Della stessa autrice si veda anche *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in “La valle dell’Eden”, n. 19, 2007, pp. 183-193. Daniela Treveri Gennari, Catherine O’Rawe, Danielle Hipkins, nella loro ricerca sul pubblico cinematografico italiano degli anni Cinquanta, pur condividendo la tesi della mascolinizzazione dell’*audience*, sottolineano come i primi risultati della loro indagine etnografica «rifletta[no] una particolare concezione di femminilità in linea con una crescente rivendicazione di indipendenza femminile del dopoguerra». Daniela Treveri Gennari, Catherine O’Rawe, Danielle Hipkins, *In Search of Italian Cinema Audiences in the 1940s and 1950s: Gender, Genre and National Identity*, in “Participations: Journal of Audience & Reception Studies”, a. VIII, n. 2, 2011, p. 545.

di spettacolo⁵⁷. Non solo: l'invisibilità maschile riguardo all'apparato cinematografico tradisce altresì la propria natura di artificio quando i resoconti memorialistici fanno riferimento ad attività di manipolazione di materiali filmici e alla loro giustapposizione originale. Così, ad esempio, due testimoni ricordano come fosse una consuetudine assai frequente e gratificante, al momento della loro adolescenza, servirsi di frammenti di pellicola e di oggetti riciclati per fabbricarsi le proprie "lanterne magiche":

Con una scatola da scarpe e una lampadina proiettavo i negativi e venivano al rovescio. [...] Mi piaceva il cinema e nella mia testa volevo riuscire a fare un po' di cinema a casa mia. Mi avevano regalato una lente d'ingrandimento, non mi ricordo chi, e mi ero interessato a vedere come funzionava un proiettore. E allora ho provato a casa mia con questa scatola da scarpe, ho aperto un buco, con un rotolo di cartone avevo fatto l'obiettivo, messa la lente, la lampadina dietro (Giorgio, nato a Vicenza nel 1948, poi vissuto a Trieste e Roma).

A quell'età lì [dieci anni] ero un appassionato di pellicole perché ero amico dell'operatore della macchina cinematografica [della sala] del paese. Quando caricavano o scaricavano la pellicola "spezzonavano" dal film e io mi portavo sempre a casa dei pezzi di pellicola. Avevo costruito, [con] una scatola di scarpe e con una lampadina [una macchina di proiezione], e proiettavo nel muro la pellicola che portavo a casa (Luigi Don, nato a San Giovanni al Natisone, in provincia di Udine, nel 1945).

La scelta prettamente "maschile" dei film verso cui indirizzare le proprie preferenze per eventuali uscite alla volta delle sale di programmazione equivale invece alla volontà di padronanza delle possibilità espressive del mezzo, eludendo per questa via qualsiasi interferenza da parte del soggetto femminile. Spose e madri restavano in tal modo escluse dalla complicità "omosociale" fra padre e figlio relativamente alla valutazione di quali pellicole privilegiare per il proprio passatempo preferito. Giorgio, ad esempio, afferma che «col papà, soprattutto, si andava al cinema a vedere i film western»: «Sul [quotidiano] "il Piccolo" c'era la pagina del cinema e scorrevamo questa specie di locandina e sceglievamo. Decidevamo insieme quando facevamo insieme queste spedizioni di soli maschi lasciando a casa la donna» (nato a Vicenza nel 1948, poi vissuto a Trieste e Roma). Il legame parentale stabilito fra genitore e ragazzo, stretto per di più sulla base di una comune passione verso un particolare genere cinematografico, sembra in questa circostanza cementare, piuttosto che sfaldare, l'ideale di una maschilità tradizionale, governato dalla logica binaria di uno spazio pubblico "maschile" e di una dimensione privata e solitaria "femminile".

La confidenza con gli esercizi del cinema è indicativa di come lo spettacolo offerto dallo schermo fosse assai apprezzato da questi giovani spettatori maschi. Per alcuni di

⁵⁷ Similmente, anche Luca Pinna, nella elaborazione dei risultati ottenuti nella sua pionieristica ricerca del 1956 sul pubblico cinematografico del paese sardo di Thiesi, aveva messo in luce, da un lato, come lo spettacolo del grande schermo fosse diventato, per quella comunità locale, «un elemento di rottura della tradizione», ponendosi «come uno strumento di emancipazione sociale e culturale» (Luca Pinna, *Inchiesta su un pubblico cinematografico*, in "Bianco e Nero", a. XVIII, n. 2, febbraio 1957, p. 42); dall'altro, come questa stessa opportunità di emancipazione fosse colta principalmente dai giovani maschi del villaggio, poiché «le donne [acquistavano] più tardi degli uomini l'indipendenza e la libertà data la maggiore vigilanza che i genitori [esercitavano] su di esse» (Luca Pinna, *Indagine sul pubblico cinematografico*, in "Bianco e Nero", a. XIX, n. 2, febbraio 1958, p. 15).



Fig. 3. Trieste, seconda metà degli anni Cinquanta. Un amico di Bruno Pause.

essi l'atto di recarsi al cinema costituiva motivo di socializzazione e di opportunità per stringere relazioni sentimentali («Perché si stava in compagnia e si cercava di rimorchiare le ragazze» [Luigi Ghezzi, nato a Venezia nel 1941, poi vissuto a Cornaredo, in provincia di Milano]); per altri invece rappresentava l'occasione per accrescere piacevolmente il proprio bagaglio di conoscenze («Era un mezzo semplice, poco costoso e pratico per unire l'utile al dilettevole. L'utile consisteva nell'imparare qualche cosa di nuovo, nel vedere "mondo esterno". Il dilettevole era dato dalle storie, dallo spettacolo» [Renzo, nato a Ponte San Nicolò, in provincia di Padova, nel 1942])⁵⁸. La frequentazione della sala cinematografica è, pertanto, la seconda importante circostanza nel contesto della quale lasciare trasparire la propria identità sessuata. Da un lato, sul piano quantitativo, il dato sul quale riflettere è l'alta frequenza con la quale i giovani uomini italiani si lasciavano alle spalle la soglia di casa per oltrepassare quella dei luoghi di visione dei film. La massima parte delle persone interpellate nel contesto dell'indagine etnografica ancora in

⁵⁸ La metafora del cinema come "finestra aperta sul mondo" ritorna, con una certa frequenza, nei ricordi degli spettatori (maschi e femmine) interpellati nell'ambito della ricerca citata nella nota numero 56. Cfr. Danielle Hipkins, Sarah Culhane, Silvia Dibeltulo, Daniela Treveri Gennari, Catherine O'Rawe, «Un mondo che pensavo impossibile». *Al cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in "Cinema e Storia", n. 1, 2016, p. 221.

corso ha affermato di avere visitato le strutture ricreative del cinema almeno una volta alla settimana, e lo ha fatto soprattutto fra il 1953 e il 1959.

Da tale punto di vista, il diario intimo tenuto da Giorgio Vianello (nato a Venezia nel 1939) per il 1956 si rivela un'ottima fonte per documentare almeno tre aspetti relativi alla sua abitudine di andare al cinema (fig. 4)⁵⁹. In prima istanza, Giorgio è stato qualcosa di più di un assiduo *movie-goer*: durante gli undici mesi del 1956 – la sua *agenda* personale comincia a essere appuntata dal 1° febbraio –, egli ha assistito alle proiezioni di 87 pellicole, raggiungendo una media di consumo di due film alla settimana. Secondariamente, le sue preferenze in fatto di gusti cinematografici sono state largamente accordate al cinema americano: nel corso di questo stesso anno, Giorgio ha avuto modo di vedere 65 film hollywoodiani e solamente 13 pellicole italiane, con una predisposizione straordinaria verso il western e il film d'avventura. Infine, l'esperienza di andare al cinema è stata, per questo giovane veneziano, un evento realmente intenso: l'investimento emotivo proiettato su essa traluce dalla pratica di aver conservato i biglietti di accesso alla sala per ogni spettacolo e di averli poi incollati accuratamente sulle pagine del diario, eleggendo così ognuno di essi a marca simbolica dei vari momenti che costellavano la propria quotidianità.

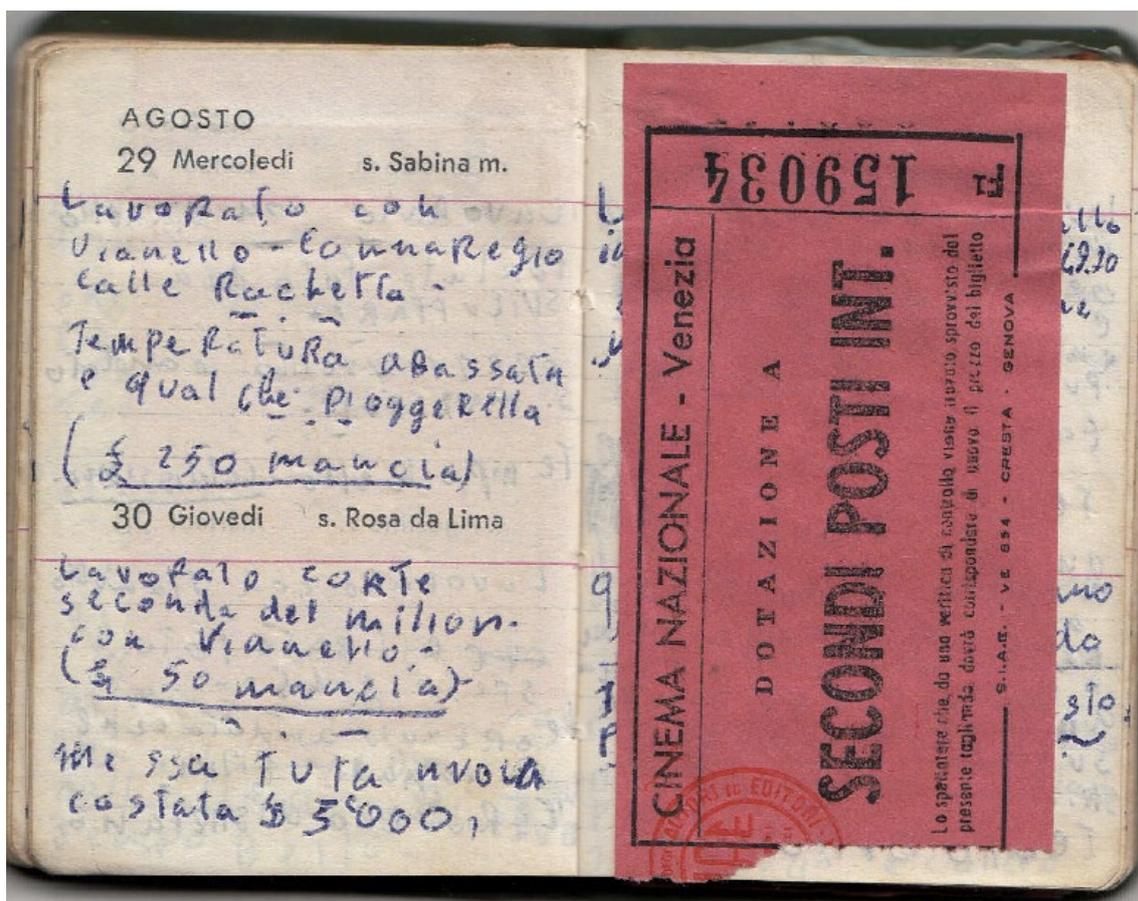


Fig. 4. Due pagine dell'agenda personale del 1956 di Giorgio Vianello.

⁵⁹ Dal suo autore mi sono state consegnate quattro agende relative agli anni 1956, 1957, 1958 e 1959, all'interno delle quali Giorgio, per ogni giornata dell'anno, elencava in forma sintetica i principali eventi in cui era stato coinvolto. L'andare al cinema rappresentava uno fra i più importanti a giudicare dalla "stigmatizzazione grafica" cui veniva sottoposto.

D'altro lato, sul piano espressamente qualitativo, l'esperienza della sala di proiezione, per questi uomini interpellati tramite interviste e questionari, si trasforma in una esperienza del tutto informale, come se in questo luogo pubblico e di spettacolo fosse lecito comportarsi in maniera disinvolta e, talvolta, disinibita; come se, in ultima analisi, esso costituisse una sorta di "protesi" dei loro ambienti di vita domestici. Per alcuni di loro, soprattutto in età adolescenziale, la sala cinematografica poteva risolversi in un'ulteriore situazione abitativa: «Mia madre – nella prima metà degli anni Cinquanta, ricorda Bruno Pause, nato nel 1940 e vissuto a Trieste – lavorava come pulitrice in un cinema e io avevo libero accesso al cinema e potevo guardarmi tutti i film che volevo». Fanchi si richiama a tale prospettiva di significato inscritta sulle condizioni di fruizione stimulate dal grande schermo quando afferma che per alcuni spettatori «il contesto della visione cessa [...] di essere considerato un luogo neutro, un sistema di condizioni date una volta per tutte, e comincia a essere trattato come uno spazio performativo, che modella il fare spettatoriale»⁶⁰. A tale puntualizzazione possiamo solo aggiungere che è vero anche il contrario: spesso accade, come nel nostro caso, che sia lo stesso pubblico ad appropriarsi di simili spazi di intrattenimento e a determinare per essi valenze e funzioni diverse da quelle prestabilite originariamente.

Particolarmente adeguato per comprendere gli aspetti di questo processo di ri-significazione della sala cinematografica è il tema della sessualità. Quest'ultima nozione va concepita non secondo un modello puramente biologico – una forma istintuale e innata di impulso animale, che necessita di un appagamento incondizionato dalle prescrizioni sociali –, ma valutandone l'impatto culturale sulla condotta delle persone. I comportamenti sessuali e i significati a essi attribuiti sono soggetti alle forze della cultura, proprio perché gli esseri umani imparano a esprimere se stessi sessualmente; mentre «i contenuti e i risultati di questo apprendimenti variano ampiamente attraverso le culture e attraverso il tempo»⁶¹. Il sesso appare quindi come un costrutto relazionale, frutto della interazione sociale fra gli individui; esso «può essere solamente compreso nel suo contesto storico, a seconda del senso culturale assegnatogli»⁶². La sessualità ha inoltre a che fare con gli ambienti e le strutture in cui avvengono questi rapporti fra le persone, saturandone la realtà di contenuti emotivi. I soggetti dell'esperienza, dunque, modulano il loro atteggiamento sessuale sulla base delle circostanze sociali e materiali nelle quali si trovano coinvolti.

Sotto questa luce, i luoghi di consumo dei prodotti cinematografici, per quanto concerne il periodo di cui ci stiamo occupando, possono assumere una valenza essenziale. Grazie alle loro qualità intrinseche – il fatto di essere degli spazi collettivi, dove potere comunque attuare, in forma privata, una sospensione momentanea dalla propria routine quotidiana («Il piacere di vedere un bel film in compagnia di amici» [Bruno Giraldo, nato a Pieve di Sacco, in provincia di Padova, nel 1945]) –, essi forniscono, almeno virtualmente, l'occasione più adatta per ospitare performance sessuali coniugali, extra-matrimoniali

⁶⁰ Fanchi, *Spettatore*, cit., p. 12.

⁶¹ Estelle B. Freedman, John D'Emilio, *Problems Encountered in Writing the History of Sexuality: Sources, Theory and Interpretation*, in "The Journal of Sex Research", a. XXVII, n. 4, 1990, p. 484.

⁶² Cfr. Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, London-New York, Longman, 1989, p. 15.

e furtive. Una donna proveniente dalla provincia di Matera (Miglionico), riferendosi a un episodio avvenuto nella seconda metà degli anni Cinquanta, ha dichiarato di essersi vista frustrare il desiderio di trascorrere una serata al cinema in esclusiva compagnia del proprio fidanzato e di aver dovuto condividere la proiezione del film con i membri della propria famiglia nella veste di controllori della pubblica moralità⁶³.

Non è detto, però, che le condizioni di visione collettiva di una pellicola si rivelino così oppressive; esse possono anche fornire dei mezzi a partire dai quali le donne e gli uomini attivano degli atteggiamenti “resistenti” rispetto ai codici di condotta morale dominanti. Un testimone, ad esempio, ricorda come, in mancanza di risorse materiali funzionali allo scopo, fosse usuale al tempo servirsi delle poltrone dei cinema per intrattenersi con la propria amante: «Perché allora si andava a sedere nelle file laterali; cavavo il cappotto e lo mettevo sopra, e sotto, con le mani, si lavorava! Le ragazze “facevano”: tu le davi l’avvio al motore e dopo lei partiva da sola! Non avevo camere, non avevo macchine, non avevo niente; dovevo farlo [in qualche modo]» (Renato, nato a Udine nel 1937; fig. 5). Giuseppe (nato a Tusa, provincia di Messina, nel 1934; poi vissuto a Trieste, Pordenone e Cividale del Friuli, provincia di Udine), invece, dichiara che a Cividale del Friuli le sale di proprietà delle istituzioni cattoliche «erano [le] più “scandalose”»: «Era come una casa di appuntamento! Perché allora lì si trovava più facilmente e perché allora fuori nessuno stava. Le ragazze che uscivano fuori [di casa], quando uscivano, andavano al cinema. Si



Fig. 5. Udine, 1955. Stazione rifornimento Esso. Renato (a sinistra) con il suo amico-collega Lucio.

⁶³ La testimonianza è stata raccolta nel comune di Miglionico il 22 novembre 2017 nel corso della presentazione del progetto di ricerca.

andava al cinema e lì si trovava».

Ma il nodo discorsivo della sessualità ritorna – questa volta in termini di identificazione spettatoriale – nella terza tipologia di esperienza del mezzo cinematografico messa in atto dagli uomini dei quali stiamo parlando. La loro partecipazione allo spettacolo del cinema si inverte, e trova una propria collocazione ideale, anche quando essi si raffrontano direttamente con la superficie verticale illuminata dalle immagini del film proiettato. Il primo dato importante da sottolineare, infatti, è che per la gran parte di tali individui l'esperienza del cinema – intesa come apprezzamento delle qualità stilistiche tipiche del prodotto filmico e dell'apparato industriale che lo veicola – è un'esperienza essenzialmente *schermica*. La relazione con la star cinematografica o con il personaggio della finzione è un rapporto costruito all'interno del dispositivo “chiuso” della sala: «Ci si impersonava con gli attori – ricorda Paolo Garlato di Venezia, classe 1940 –, sempre a fianco dei deboli. A volte si inveiva contro i cattivi». Tranne notevoli eccezioni, i testimoni sinora interpellati hanno dichiarato di essersi poco interessati alla lettura di rotocalchi cinematografici, di avere scelto i film da vedere consultando solo giornali quotidiani, e di non avere avuto alcun coinvolgimento in qualche *fan club*.

Se, dunque, l'amalgama tra spettatore e attante, per la maggioranza di questi soggetti, si è prodotta pressoché al netto di qualsiasi implicazione extra-cinematografica, resta da intendere secondo quali peculiarità essa si sia innescata. Da questo punto di vista, il secondo dato da evidenziare è che i processi di identificazione attivati sono stati principalmente indirizzati verso l'elemento maschile. Divi, attori e ruoli narrativi citati dai testimoni sono stati generalmente selezionati sulla base di una polarizzazione di genere sessuale.

Da una parte, le performance femminili – sia attoriali che divistiche – vengono percepite avanzando delle perplessità, dei dubbi e delle riserve sulle loro qualità estetiche e professionali: «Ho trovato, probabilmente, più bravi attori maschi che femmine – riconosce Bruno Pause di Trieste, classe 1940 –, ma non è stata una scelta: è stata [l'occasione per] come mi si sono presentati davanti. Attrici che mi piacevano molto ce ne sono state... ma non mi vengono nemmeno in mente perché probabilmente sono poche». Dall'altra parte, il legame che si stabilisce con la finzione cinematografica dipende da un desiderio maschile nei confronti di rappresentazioni che escludono la figura femminile, o che relegano quest'ultima ai margini della scena⁶⁴. Al loro centro emerge, invece, per molti di questi uomini, il divo: «Se c'era Clark Gable, andavo a vederlo; se c'era John Wayne, andavo a vederlo. La trama veniva in second'ordine» (Renato, nato a Udine nel 1937). Il personaggio maschile, dunque, si pone come fuoco di interesse verso il quale convergono pratiche imitative di varia specie – come quella del *copying*⁶⁵ («dopo aver visto *I magnifici sette* [*The Magnificent Seven*, 1960, John Sturges] credo che, per un po' di tempo, camminai come Yul Brinner» [Renzo, nato a Ponte San Nicolò, in provincia di Padova, nel 1942]) –, nell'insieme finalizzate a ricalcare possibili identità e a innescare fantasie più o meno discrete.

⁶⁴ A proposito del desiderio omosociale, si veda Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 1-20.

⁶⁵ Cfr. Stacey, *Star Gazing*, cit., pp. 167-170.



Fig. 6. Udine, 1957. Deposito locomotive di Udine. Renato Criscuoli e i suoi compagni della Scuola aiuti macchinisti.

6. Conclusioni

In questo articolo ho cercato di tratteggiare alcune linee di ricerca essenziali che riguardano il mio progetto di studio sulla rappresentazione del giovane uomo italiano nell'ambito del cinema del primo dopoguerra e del boom economico. La distinzione metodologica operata fra l'effettiva configurazione mediale di questo nuovo soggetto sociale appannaggio del discorso giornalistico e del dispositivo del grande schermo, e le pratiche di fruizione del prodotto filmico e le relative forme di esperienza dell'apparato cinematografico necessita ancora di una messa a punto maggiormente circostanziata.

Da un lato, sul piano essenzialmente speculativo e teorico, sembra opportuno riflettere in modo più approfondito sulla *persona* dello spettatore maschio e sulle modalità empiriche di ricezione che quest'ultimo addotta nei confronti della sua immagine speculare riflessa sullo schermo cinematografico. Gli stereotipi di genere sessuale che il cinema italiano degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta mette in scena quale tipo di accoglienza trovano da parte di questo spettatore a cui più volte si è fatto cenno nel corso dell'articolo? Quale funzioni assumono le star sia maschili che femminili nelle storie di vita di questi spettatori? Quale significato ricoprono i film americani – il prodotto cinematografico più ambito e consumato da questi giovani frequentatori di sale cinematografiche – nell'immaginario memoriale di tale pubblico? E, relativamente agli interrogativi appena elencati, quali sono dunque le *performance* maschiline che emergono dai resoconti forniti dai testimoni dell'epoca e dai loro ricordi mediati dal tempo?

Dall'altro lato, sul piano squisitamente operativo e pratico, appare necessario continuare il lavoro di indagine etnografica previsto dal progetto di studio. Da questo punto di vista, l'urgenza di servirsi delle testimonianze di spettatori maschi dell'epoca al fine di dare maggiore spessore scientifico agli esiti della ricerca deve essere integrata con l'opportunità di usufruire di materiali di archivio (la pubblicistica di settore) e di fonti storiche appartenenti al genere della scrittura popolare (i diari redatti in prima persona da parte di appassionati di cinema). All'interno di questa ulteriore messe di attestazioni e di risorse sarà possibile trovare dei riferimenti più certi per la restituzione dell'immagine del giovane uomo italiano cristallizzatasi nella società e nella rispettiva cinematografia nazionale durante la modernizzazione economica e industriale del Paese.