



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

53, 1/2023
Popular music e storia

A Noi! La marcia su Roma tra politica e propaganda

Gianmarco MANCOSU

Per citare questo articolo:

MANCOSU, Gianmarco, «A Noi! La marcia su Roma tra politica e propaganda», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* : *Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023, 29/03/2023,

URL: < http://www.studistorici.com/2023/03/29/mancosu_numero_53/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Alice Ciulla – Federico Creatini – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Emanuela Miniati – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

13/ A Noi! La marcia su Roma tra politica e propaganda

Gianmarco MANCOSU

ABSTRACT: Il contributo analizza come la marcia su Roma sia divenuta oggetto di significativi prodotti audiovisivi del ventennio. L'analisi parte dal celebre A Noi! di Umberto Paradisi (1922), film patrocinato dal Partito Nazionale Fascista e considerato la pellicola ufficiale sui fatti dell'ottobre del 1922. La gestazione e i contenuti di questa pellicola attiveranno poi una riflessione sul ruolo che l'immagine della presa del potere fascista ha avuto negli anni in cui si andava a consolidare la stretta totalitaria, anche attraverso strutture votate alla propaganda come l'Istituto Luce. L'analisi di come quest'ultimo ente abbia celebrato la marcia ci permetterà di esplorare come il mito fondativo sia stato costantemente riarticolato a seconda delle esigenze politiche e culturali del regime, specialmente in riferimento alla conquista dell'impero del 1936.

ABSTRACT: In this paper, I will explore how the march on Rome became the subject of significant audiovisual products during the fascist dictatorship in Italy. The analysis starts from the famous documentary A Noi! by Umberto Paradisi (1922), which was sponsored by the Fascist National Party and thus deemed to be the official film about the events of October 1922. The analysis of the production as well as of the film contents will enable further reflection on the role that the myth of the march on Rome had in the years during which the fascist regime consolidated its totalitarian power, also via propaganda structures like the Istituto Luce. Therefore, the analysis of how the Istituto Luce represented the anniversaries of the march on Rome will allow us to explore how the founding myth has been constantly re-articulated according to the diverse political and cultural needs of the regime, especially regarding the edification of the fascist empire in Africa (1936).

Introduzione

Che era questa benedetta marcia su Roma? Le idee non erano chiare. La stampa, pressoché unanime, spiegava trattarsi di una marcia ideale: un'espressione figurata che significava ascesa spirituale, conquista morale. Lo stesso Mussolini non aveva idee molto precise. [...] Ma, per quanto questo piano strategico fosse piuttosto confuso, chiariva tuttavia trattarsi di una vera e propria marcia, materialmente da farsi con le gambe. «Nessuno mi toglie dalla testa» concluse infine l'onorevole Facta «che l'espressione va interpretata come una figura retorica.» I fascisti intanto fissarono per il 24 ottobre un congresso nazionale e una grande adunata a Napoli. Non era questa la mobilitazione? Il 29 settembre Mussolini, da Roma, aveva

annunziato «La marcia su Roma è deciso che si farà». Non v'erano dubbi. La marcia era una marcia e non un simbolo¹.

Che le idee su cosa sarebbe stata *questa benedetta marcia su Roma* fossero confuse risultò chiaro non solo a Emilio Lussu, a cui dobbiamo le frasi in esergo. La storiografia si è infatti a lungo interrogata, e continua tutt'oggi a farlo, sugli eventi e sui processi che un secolo fa spinsero il re Vittorio Emanuele III a non firmare lo stato d'assedio propostogli dal primo ministro Luigi Facta e ad affidare l'incarico di formare un nuovo governo a Benito Mussolini, dando inizio a quello che sarebbe divenuto il ventennio nero della storia d'Italia. Come sostenuto da Gianpasquale Santomassimo, giudizi e percezioni di quell'evento «sono profondamente mutati nel corso del tempo. Tanto nei confronti della narrazione ufficiale del regime, quanto rispetto alle sottovalutazioni per lungo tempo dominanti nei primi decenni dell'Italia repubblicana»². Nell'interpretazione defeliciana – che a lungo ha influenzato il dibattito storiografico – risultò chiara la preferenza del duce per la via parlamentare alla conquista del potere, con una strategia che ha visto la preparazione minuziosa della sua ascesa attraverso l'alternarsi di violenza reale, minacciata, e ricerca del consenso di sezioni dell'esercito, dell'industria, della borghesia agricola, della stampa³. Non si trattò, quindi, di una vera rivoluzione, in quanto la presa di potere mussoliniana avvenne «forzando ma non stravolgendo» il sistema istituzionale previsto dallo Statuto Albertino; anche le giornate di fine ottobre sarebbero state poco “rivoluzionarie” ma, nelle parole di Denis Mack Smith, poco più che «un viaggio in treno in risposta ad un esplicito invito del sovrano»⁴.

Queste riflessioni sono state in parte confutate nei lavori più recenti, che pongono invece in luce una progettualità di lungo periodo e la centralità delle violenze squadriste nei giorni di fine ottobre del 1922. Superando le ricostruzioni che hanno di fatto minimizzato l'importanza della marcia su Roma come evento-chiave per comprendere la costruzione della struttura autoritaria, i lavori più recenti hanno rispettivamente posto in risalto l'uso sistematico della violenza, il portato diffuso e coordinato delle azioni nel territorio nazionale, nonché la risonanza di quelle azioni nel dibattito politico e nell'opinione pubblica⁵. Al di là delle riflessioni sugli aspetti prettamente logistici o politico-istituzionali, la storiografia concorda nel riconoscere il valore simbolico di quell'evento: con la marcia su Roma, per la prima volta nella storia, un movimento

¹ LUSSU, Emilio, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Einaudi, 1945, p. 54.

² SANTOMASSIMO, Pasquale, «La marcia su Roma cento anni dopo», in *Passato e presente*, 40, 2022, pp. 9-16, p. 9; SANTOMASSIMO, Gianpasquale, *La marcia su Roma*, Firenze, Giunti, 2000.

³ DE FELICE, Renzo, *Mussolini il fascista*, Vol. I, *La conquista del potere (1921-1925)*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 202-280.

⁴ MACK SMITH, Denis, *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 431.

⁵ ALBANESE, Giulia, *La marcia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 77-113; GENTILE, Emilio, *E fu subito regime. Il fascismo e la marcia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2014; CANALI, Mauro, *Gli uomini della Marcia su Roma. Mussolini e i quadrumviri*, Milano, Mondadori, 2022.

fascista – per quanto ancora ideologicamente e politicamente in via di definizione – acquisì la guida di uno Stato democratico. Il raduno delle camicie nere prima a Napoli poi nei dintorni di Roma, la loro sfilata per le strade della capitale una volta che si diffuse la notizia della mancata firma dello stato d’assedio, l’arrivo di Mussolini in treno per ricevere l’incarico di formare il nuovo governo e infine la parata dei fascisti del 31 ottobre davanti al re e al duce furono da subito letti come il momento fondativo di una nuova era politica. Ciò fu sanzionato in maniera lampante nel 1927, quando cioè entrò in vigore un nuovo calendario: gli “anni dell’era fascista” iniziarono a essere contati proprio dal 28 ottobre 1922 e dovevano obbligatoriamente comparire insieme alla data del calendario gregoriano in qualsiasi atto ed evento pubblico⁶. Tuttavia, il potere mitopoiatico degli eventi del iniziò ad essere riconosciuto ben prima del 1927, dal regime stesso e da alcune narrazioni e rappresentazioni che iniziarono ad essere costruite intorno ai fatti della fine di ottobre del 1922. Questo contributo si concentrerà proprio su come la cinematografia abbia rappresentato e poi tenuto vivo il mito della marcia su Roma. Cardine di questa analisi sarà il film *A Noi!* di Umberto Paradisi, lungometraggio prodotto nelle settimane successive della marcia su Roma su commissione del Partito Nazionale Fascista (PNF) per celebrare quegli eventi⁷. Giulia Albanese ha dedicato una prima e significativa analisi storica di questo film, evidenziando continuità e discontinuità tematiche rispetto alla pubblicitaria fascista; questo intervento si addenterà in una più serrata analisi testuale del filmato, investigando inoltre alcune vicende legate alla sua produzione e circolazione⁸. Il campo d’indagine verrà poi allargato, abbracciando una riflessione più ampia su come il cinema sia divenuto strumento decisivo per la costruzione dello Stato totalitario, e di come l’ente di Stato deputato alla propaganda filmica – L’Istituto Luce – abbia a propria volta prodotto e riprodotto l’immagine della marcia del 1922 negli anni e decenni successivi alla presa di potere fascista.

1. La marcia in celluloide

Il 3 novembre 1922, a pochi giorni di distanza dall’insediamento di Benito Mussolini a capo del governo, fu ultimato l’unico resoconto cinematografico della marcia su Roma: si tratta del film *A Noi! Dalla sagra di Napoli al trionfo di Roma*, diretto dall’eccellente Umberto Paradisi – regista, attore, giornalista e produttore cinematografico di origini lombarde – e prodotto dal Sindacato

⁶ Emilio Gentile ha tuttavia sottolineato che Mussolini e alcuni gerarchi iniziarono a contare gli anni dall’inizio dell’era fascista già dal 1923, cfr. GENTILE, Emilio, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 98-102.

⁷ PARADISI, Umberto, *A Noi!*, Sindacato Cinematografico Italiano – Partito Nazionale Fascista, Italia, 1922, 54’13.

⁸ ALBANESE, Giulia, *op. cit.*, pp. 169-172.

Cinematografico Italiano. Tuttavia, sin da subito risulta chiaro che il PNF fu lo sponsor principale della pellicola⁹. La prima didascalia recita infatti

Il PNF dichiara essere il film *A Noi!* la rappresentazione ufficiale dei memorabili avvenimenti che, per virtù di nostra gente usa a trionfi e civiltà millenarie, hanno restituito all'Italia l'anima eroica di Vittorio Veneto, e la consacra alla silenziosa fervida devota ammirazione degli italiani in patria e per tutto il mondo.

Il film si sviluppa in tre atti, aventi ad oggetto le giornate napoletane, quelle romane del 28 e 29 ottobre, e infine l'arrivo di Mussolini a Roma e la sua nomina a primo ministro. Nel primo episodio si narra l'arrivo delle camicie nere nel capoluogo partenopeo dove, tra il 24 e il 26 ottobre, si tenne il congresso fascista che avrebbe di fatto segnato le tappe della marcia su Roma¹⁰. Arrivarono in città i gerarchi, e in particolare quelli che sarebbero divenuti i quadrumviri della rivoluzione fascista (Italo Balbo, Michele Bianchi, Emilio De Bono, Cesare Maria De Vecchi, oltre a Mussolini fig. 1), ma non solo. Le numerose scene sull'arrivo di camion, treni e navi cariche di militanti fascisti restituiscono l'idea dell'unione di tutta l'Italia sotto le insegne del fascismo, che converge a Napoli per preparare la presa del potere. Viene rimarcato in maniera ossessiva l'entusiasmo sia delle camicie nere, sia della popolazione. Il montaggio, utilizzando teleobiettivi e ripetizioni, enfatizza artificialmente questa partecipazione emotiva: gli spazi pubblici si riempiono, e i napoletani salutano i fascisti che marciano in maniera abbastanza confusa verso il raduno di Piazza del Plebiscito.



Fig. 1: I quadrumviri a Napoli. Fonte: Wikimedia commons [Public domain] URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quadrumviri_e_mussolini_a_napoli.JPG >.

⁹ Già nei primissimi fotogrammi troviamo le immagini della carta intestata del Partito Fascista, con firme e timbri del 3 novembre 1922.

¹⁰ SANTOMASSIMO, Gianpasquale, *La marcia su Roma*, cit., pp. 63-66.

Il tema centrale di questa prima sezione è senza dubbio la trasposizione di un evento che nasce di parte, ma che diviene subito momento centrale per la vita di tutti gli italiani, catalizzatore di storie che si trasfondono nella nuova era della rivoluzione fascista. Temi questi in piena continuità “transmediale” con tutta una serie di pubblicazioni a stampa¹¹, ma anche con le preziose testimonianze fotografiche di Alfredo Porry-Pastorel, il pioniere del fotogiornalismo italiano, che fotografò i giorni tra Napoli e Roma trovandosi spesso nella stessa prospettiva di Paradisi¹².

Nel filmato, le fitte didascalie con frasi tipo “Il gagliardetto fascista accomuna garibaldini e sacerdoti”, “I balilla”, oppure “Saluto orfanelli” introducono scene in cui il focus è su persone di generazioni diverse, con estrazione sociale e status differenti, che però si ritrovano unite a Napoli per iniziare un moto che andrebbe a coinvolgere tutta la nazione. Per questo, le immagini dei membri del PNF sono giustapposte a quelle di donne e bambini, che salutano e partecipano all’adunata trasmettendo un senso di entusiasmo e gioia. Quest’atmosfera gioiosa, caotica ed entusiasta inizia però ad essere organizzata dalle forze fasciste: la violenza che caratterizzava l’azione delle squadre è evocata indirettamente, e comunque sempre all’interno di un discorso filmico che vede i fascisti come portatori d’ordine e disciplina sociale. Ad esempio, la sequenza introdotta dalla didascalia “All’Arenaccia, cavalleria fascista e servizio d’ordine” trasmette l’idea che militari pluridecorati e reduci non siano tanto “spostati” alla ricerca di azioni estreme per sublimare il trauma e la crisi successivi al loro impiego nella Prima guerra mondiale, quanto soggetti che trovano il senso della loro esistenza nell’azione collettiva e ordinatrice del fascismo¹³. Tuttavia, la violenza non è totalmente obliterata, ma evocata in maniera indiretta, a tratti giocosa, quando ad esempio dei giovani fascisti brandiscono i manganelli sventolandoli davanti alla macchina da presa, con la didascalia che recita “Santo Manganello”. Questa scena è significativa perché mostra chiaramente una pianificazione filmica, seppur molto acerba: nei primi istanti della carrellata che da sinistra verso destra riprende la scena, i protagonisti sono infatti immobili, in attesa di un cenno dall’operatore dietro la cinepresa. Appena ciò avviene, essi iniziano ad agitare i manganelli e a sorridere in maniera quasi isterica. In questo senso, rimane labilissimo il confine tra intento documentario e ricostruzione di quegli eventi in modo che essi potessero contribuire alla spettacolarizzazione della presa del potere fascista¹⁴.

¹¹ ALBANESE, Giulia, *op. cit.*, p. 169.

¹² COLASANTI, Vania, *Scatto matto. La stravagante vita di Adolfo Porry-Pastorel, il padre dei fotoreporter italiani*, Venezia, Marsilio, 2013; si veda anche il prezioso fondo fotografico conservato presso l’Archivio Storico dell’Istituto Luce, URL: < <https://www.archivioluca.com/fondo-pastorel/> > [consultato il 15 febbraio 2023].

¹³ ISNENGI, Mario, *L’Italia del fascio*, Firenze, Giunti, 1996; STERNHELL, Zeev, *La nascita dell’ideologia fascista*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993, pp. 276-287; GENTILE, Emilio, *Le origini dell’ideologia fascista (1918-1925)*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 66-69.

¹⁴ Sul fatto che, negli anni Dieci e Venti, i cineasti fossero molto più rilassati sulla definizione tassonomica

A circa quindici minuti dall'inizio, entra prepotentemente in scena quello che diverrà il vero protagonista, ovvero Benito Mussolini, attraverso una delle immagini che diverranno tra le più c della sua iconografia (fig. 2). Dieci, lunghissimi, secondi con un primo piano su sfondo nero, da cui emerge il volto in penombra del duce, con uno sguardo teso e intimorente, quasi a voler mettere a disagio lo spettatore.



Fig. 2: Benito Mussolini, tratto da *A Noi!* . Fonte: Wikimedia commons [Public domain] URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mussolini_a_noi.jpg >

Da questi primi passaggi, ma anche nelle scene successive, Mussolini emerge come emblema di forza virile e di capacità politica, novità questa rispetto ai prodotti a stampa coevi in cui la sua figura appare quasi sfuocata. *A Noi!* invece inizia a «sottolineare l'imprescindibilità di Mussolini come duce del movimento»¹⁵; questi elementi retorici e iconografici si consolidarono diversi anni dopo soprattutto nella produzione dell'Istituto Luce, che mostrò il duce quale incarnazione del

del confine tra “documentario” e “fiction”, rispetto alle elaborazioni teoriche sviluppatesi in particolare dai tardi anni Cinquanta (quando si affermò il *cinema verité*), cfr. BRUZZI, Stella, *New Documentary*, London-New York, Routledge, 2006, p. 8; NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 95. Sulla spettacolarizzazione della vita pubblica nell'Italia fascista, rimane fondamentale il lavoro di Simonetta Falasca Zamponi, cfr. FALASCA ZAMPONI, Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolin's Italy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 146-149; cfr. anche TARQUINI, Alessia, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 29-32.

¹⁵ ALBANESE, Giulia, *op. cit.*, p. 170.

potere che ordina le folle, del divo che le ammalia, del leader che imprime un nuovo corso alla politica italiana ma anche come il sacerdote che organizza il culto del littorio¹⁶.

L'ingresso in scena di Mussolini, con le poche sequenze che lo vedono a Napoli, conducono alla sezione centrale del film, ovvero quella avente a oggetto le giornate della marcia su Roma. Si entra in una dimensione narratologica più rigorosa, per certi versi più solenne. La volontà di mitizzare i momenti dell'ingresso nella capitale prende forma in un montaggio dinamico, che cerca di omettere le difficoltà logistiche (pioveva in quei giorni, e le camicie nere accalate all'ingresso della città passarono giorni in condizioni igienico-sanitarie pessime) e una certa disorganizzazione¹⁷. I «contrattempi, ritardi, equivoci [...] fame e assenza di armi [...] se non da caccia», per usare le parole di Emilio Lussu¹⁸, emergono incidentalmente nella narrazione filmica: soprattutto le immagini sulle ore che precedettero l'ingresso a Roma mostrano i fascisti infangati e bagnati, mentre cercano riparo dalla pioggia coi loro cappotti o attendono di mangiare. Passaggi questi che però sono inseriti in una narrazione che richiama costantemente lo spirito cameratistico forgiato nelle trincee della Prima guerra mondiale, e quindi la determinazione nel perseguire un obiettivo più alto che farebbe superare le difficoltà contingenti.

In questo senso, il film ricorre all'esaltazione dell'estetica bellica che diviene violenza rivoluzionaria, con il richiamo alla Grande guerra come momento che permette la palingenesi della cultura e della politica italiana¹⁹. Numerosi sono i temi filmici che ci portano a questa interpretazione. Didascalie quali "si consuma il rancio", oppure "si scrive ai parenti lontani" evocano un'epica reminiscente dei filmati sul conflitto²⁰, che attiva il senso di unità e di comune sforzo verso la realizzazione di un nuovo ordine politico. Nelle loro interpretazioni sulla genesi del fascismo, Emilio Gentile e George Mosse convergono nel vedere la Grande guerra quale costruttore di senso e strumento interpretativo delle crisi del periodo di gestazione dei fascismi: la guerra banalizzò brutalità e violenze, e produsse un sovraccarico di emozioni che il fascismo volle cercare di incanalare e riprodurre nella sua azione politica, nei suoi riti collettivi e nella sua azione propagandistica²¹. Per il fascismo, il valore democratico e distruttivo della Prima guerra mondiale era la preconditione per il superamento della lotta di classe; per Gentile questo discorso

¹⁶ CICCHINO, Enzo Antonio, *Il duce attraverso il Luce. Una confessione cinematografica*, Milano, Mursia, 2010; CARDILLO, Massimo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari del Luce*, Bari, Dedalo, 1983; FAMULARI, Umberto, «The Duce on the Screen. The image of Mussolini in the newsreels of the Istituto Luce», in *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 4, 2/2016, pp. 249-265.

¹⁷ ALBANESE, Giulia, *op. cit.*, pp. 84-110.

¹⁸ LUSSU, Emilio, *op. cit.*, pp. 54.

¹⁹ GRIFFIN, Roger, *The Nature of Fascism*, Londra-New York, Routledge, 1993, p. 33.

²⁰ BRUNETTA, Gian Piero, *Cinema e Prima guerra mondiale*, in BRUNETTA, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 251-275; RENZI, Renzo (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa, 1993; NOTO, Paolo, «Gli studi cinematografici e la Prima Guerra Mondiale: alcune tendenze», in *Storicamente*, 11, 2015, pp. 1-11.

²¹ MOSSE, George, *Il fascismo, verso una teoria generale*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 29-31.

ideologico (o anti-ideologico) si perfezionò dopo che la guerra finì, con la creazione del nemico interno neutralista e disfattista che doveva essere combattuto sia con le violenze dei reduci che confluirono nel fascismo, ma anche esteticamente nella propaganda. Il concetto di nemico interno permise, in altri termini, la continuazione della violenza, trasformata poi in epica rivoluzionaria una volta preso il potere e riscritta la storia²². Nemico che, anche in *A Noi!*, è facilmente individuabile nei movimenti socialisti, ma più in generale nel vecchio sistema democratico liberale.

Sia dalle scene napoletane che da quelle sugli ultimi giorni di ottobre, emerge che la marcia non fu tanto «l'atto di ardimento di un pugno di coraggiosi che strapparono l'Italia alla minaccia bolscevica», ma l'insieme di azioni contro le istituzioni liberali che si volevano abbattere²³. Soprattutto la sezione centrale di *A Noi!* pone l'accento sull'uso della forza fascista come strumento per scardinare il vecchio sistema politico. Certo, non ci sono delle testimonianze dirette delle violenze, ma un riferimento indiretto ad esse e alle azioni delle squadre: iniziano, in questa fase, sequenze introdotte da cartelli quali “Nell'impazienza dell'ora che propizia i nuovi destini della Patria, audaci nuclei irrompono nei covi dei sovversivi”, oppure “Intanto a Roma si disperdono e si distruggono gli ultimi resti della demagogia rossa”, mentre la cinepresa indugia sulle camicie nere intente a bruciare giornali e distruggere simboli ed emblemi della libertà di opinione di associazione (nelle rare scene in cui i fascisti irrompono in sedi di associazioni politiche o di riviste). Sebbene lo spauracchio del nemico rosso sia costantemente evocato, in realtà le azioni violente sono indirizzate contro la società liberale e contro la rappresentanza democratica. Lo sventolio di manganelli, oppure la distruzione di giornali e opuscoli socialisti, avvengono sempre a favore di camera, con le camicie nere sorridenti e un montaggio che sovente giustappone queste scene a quelle della folla romana che accorre in strada incuriosita dallo sfilare dei membri del partito fascista. Anche qui, fascismo e folla diventano un tutt'uno, a rappresentare un supporto pressoché unanime all'ascesa del potere mussoliniano. Come sostenuto da Pier Giorgio Zunino

[...] già la marcia su Roma, più che un gesto insurrezionale, la si veniva a chiamare come un “plebiscito armato”: nella distanza prospettica di quell'episodio si mettevano in ombra gli aspetti militari per far emergere soprattutto la genialità e la sapienza politica di un atto con cui si era posto termine, quasi senza colpo ferire, al dominio del parlamento sul popolo²⁴.

²² SALVEMINI, Gaetano, *Le origini del fascismo in Italia: lezioni di Harvard*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 192-193.

²³ SANTOMASSIMO, Pasquale, «La marcia su Roma cento anni dopo», cit., p. 10.

²⁴ ZUNINO, Pier Giorgio, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze, valori*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 146.

L'ingresso e la sfilata nella capitale in qualche modo rappresenta la sublimazione della rivoluzione, la fine del decadente sistema liberale e il ritorno dei fasti del passato, in particolare del passato imperiale romano. "Centomila camicie nere attendono alle porte della città sacra e sospirata", "Roma desiderata", "Roma anelante", come recitano le didascalie. Certo, la cinepresa indugia spesso sugli edifici della Roma antica ancora in piedi, vestigia che ora accolgono i fascisti. Colpisce tuttavia una sequenza, in cui le camicie nere imbrattano muri e i treni da cui sono appena scesi con scritte inneggianti alla città capitale. Il richiamo al mito di Roma è parte significativa di questa sezione centrale di *A Noi!*. Erano ancora presenti, non solo nella capitale d'Italia ma in tutti i territori che composero l'antico impero, i simboli e i resti di quell'esperienza. L'impero romano venne guardato dal fascismo come modello di civiltà non solo per il passato ma anche in termini assoluti, divenendo quindi precursore del destino grandioso che spettava alla nazione italiana sotto il fascismo²⁵. Rievocare l'antica Roma, o meglio l'*eterna* Roma, e porla come esempio e modello per la nuova società italiana era il modo migliore per superare le precedenti esperienze storiche e politiche che avevano portato alla disgregazione del senso d'italianità che il fascismo si prometteva di rinvigorire (fig. 3)²⁶.



Fig. 3: Camicie nere nei pressi di Roma, tratto da *A Noi!* Fonte: Wikimedia commons [Public domain] URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcia_1922_-_Roma_o_Morte.jpg >

²⁵ GENTILE, Emilio, *Il culto del littorio*, cit., p. 50.

²⁶ VISSER, Romke, «Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità», in *Journal of Contemporary History*, 27, 1, 1992, pp. 5-22; GIARDINA, Andrea, VAUCHEZ, André, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 248-268; TARQUINI, Alessia, «Il mito di Roma nella cultura e nella politica fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città», in *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 2017, pp. 139-150; KALLIS, Aristoteles, «Framing Romanità. The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis Project», in *Journal of Contemporary History*, 46, 4, 2011, pp. 809-831.

La “conquista” di Roma, e quindi del potere di “bonificare” la politica e la cultura italiana²⁷, viene sancito nella terza e ultima parte di *A Noi!*, in cui si scioglie l’atmosfera cameratistica e violenta della sezione precedente per dare il via alle manifestazioni di giubilo per l’avvento dell’era fascista, sancita dall’incarico di formare il governo che il re attribuì al duce. Mussolini, vestito in abiti eleganti, è mostrato come soggetto cardine che gestisce e ordina la violenza con cui i fasci distruggono i “nemici” dell’Italia. Nelle ultime scene, il tripudio delle camicie nere e quello degli italiani si fondono in maniera ancora più netta: immagine questa sublimata nei passaggi sul re e sul duce che sfilano insieme verso il Vittoriano dove, secondo l’ultima didascalia, “nel fatidico giorno del quarto anniversario di nostra santa guerra gli spiriti placati e riverenti sulla tomba dell’ignoto milite, si ritemprano anelanti le nuove fortune della Patria”. La struttura ellittica del film è quindi evidente, con richiami costanti al mito di Roma, alla Grande guerra, alle violenze fasciste ma anche alla capacità di Mussolini di controllarle, usandole solo per costruire una nuova Italia. Presente e passato sono quindi totalmente intrecciati, e la città di Roma rappresenta l’Italia intera, che diviene *oggetto* e *soggetto* della rivoluzione fascista che conquista i luoghi chiave del potere ma anche dell’identità nazionale come il Quirinale, l’Altare della Patria, o Via Nazionale. Il riverbero delle violenze fasciste, mostrato più come potenziale che reale, è elemento che fa “muovere” la storia, ma viene incanalato nel culto dell’energia, dello slancio vitale, dell’eroismo degli artefici della marcia²⁸.

2. “L’arma più forte”. La marcia e il cinema di propaganda fascista

A Noi! uscì nel novembre del 1922, e riscosse un’accoglienza entusiastica da parte della stampa cinematografica certamente vicina al fascismo²⁹: un anonimo articolista de *La rivista cinematografica* descriveva la proiezione del film tenutasi al Cinema Centrale di Messina nel dicembre 1922:

A Noi!... - E non ci sarebbe bisogno di dirlo, il film ufficiale del Partito Nazionale Fascista. La sagra di Napoli e il trionfo di Roma, che sono in corso di proiezione, ottennero e otterranno i più scroscianti applausi e i più cordiali «Eia! Eia! Alalà». Il locale è stato ed è popolarissimo di camicie nere ed azzurre e da borghesi. In questo film c’è il saluto romano, il quale nobilita e immortala il destino italico³⁰.

²⁷ BEN-GHIAT, Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 11.

²⁸ STERNHELL, Zeev, *op. cit.*, pp. 39-40.

²⁹ Diverse recensioni e resoconti sulle proiezioni tenutesi in varie città d’Italia confermano questa impressione, si vedano ad esempio il n. 24 (dicembre 1922) e il n. 1 (gennaio 1923) della rivista «*La vita cinematografica*».

³⁰ *La rivista cinematografica*, III, 23-24, 1922, p. 119,

Il film circolò quindi sin da subito in tutta Italia, riscuotendo entusiastiche recensioni da parte dei sostenitori del fascismo, in quanto non sarebbe stato facile «presentare una pellicola dal vero in quattro parti sempre interessante e che sembra sempre troppo breve». Paradisi è esaltato per aver predisposto «con precisione matematica, in mezzo ad uno stragrande movimento, le macchine da presa perché non sfuggisse il più piccolo particolare», e tutti avrebbero quindi potuto «ammirare la perfetta disciplina fascista capitanata dall'energico On. Mussolini»³¹.

Da queste testimonianze si deduce che la pellicola, sebbene costruita in pochi giorni, è di fatto una prima – e acerba – elaborazione filmica del mito fondativo del regime: è infatti innegabile che precise scelte – di montaggio, nelle didascalie – intendevano veicolare determinati significati sul racconto della presa di potere da parte del fascismo. Tuttavia, l'intento documentario dell'opera rimane chiaro. La controparte *fictional* del racconto degli eventi dell'ottobre 1922 fu realizzata un anno dopo. Nel 1923 uscì infatti *Il grido dell'aquila*³², diretto da Mario Volpe e prodotto dalla Montalbano film su iniziativa di un ente chiamato "Istituto fascista di propaganda nazionale"³³. Sono numerose le parti "documentarie" presenti nella pellicola, aventi ad oggetto la marcia su Roma. Tuttavia, nella sceneggiatura rimane predominante la ricerca di un universo simbolico capace di intrecciare religiosità politica (la figura del duce è ad esempio associata a quella di Garibaldi per eroismo e amor patrio) ma anche religiosità tradizionale, con richiami escatologici al sacrificio per la patria – nella morte eroica del giovane tenente interpretato da Gustavo Serena – o biblici, nel serpente metafora del socialismo³⁴. La chiusura del film offre un espediente per catturare emozionalmente il pubblico: un minuto circa di primo piano sul volto di Mussolini, che secondo le cronache dell'epoca provocava applausi scroscianti nelle sale³⁵.

Non ci è dato sapere quali furono i motivi della presunta insoddisfazione nei confronti della pellicola da parte del capo del governo; invece è certo il suo apprezzamento nei confronti del mezzo cinematografico, tanto che già nelle settimane immediatamente successive alla presa di potere, egli pronunciò quella che è divenuta una delle frasi più celebri rispetto al rapporto tra politica e propaganda, ovvero che la *cinematografia è l'arma più forte dello stato fascista*³⁶ (fig. 4).

³¹ *La rivista cinematografica*, III, 23-24, 1922, pp. 90-91, su un'altra proiezione tenutasi a Genova a fine novembre 1922.

³² VOLPE, Mario, *Il grido dell'aquila*, Montalbano Film – Istituto fascista di propaganda nazionale, Italia, 1923, 62'.

³³ Secondo la ricostruzione di Vittorio Martinelli, l'Istituto fascista di propaganda nazionale fu fondato a Firenze proprio dal regista Mario Volpe e dallo sceneggiatore Valentino Soldani, al fine di produrre il film in oggetto e inserirlo direttamente sotto l'ala della propaganda fascista, MARTINELLI, Vittorio, «Primi approcci tra cinema e fascismo», in *Immagine. Note di storia del cinema*, 4, 2/1985, pp. 7-12, p. 11.

³⁴ BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 73-75.

³⁵ Nonostante questo espediente, e il successo della pellicola, secondo Martinelli il film non riscosse l'apprezzamento del duce, che lo vide in una proiezione privata, cfr. MARTINELLI, Vittorio, *op. cit.*, p. 12.

³⁶ ZAGARRIO, Vito, *Cinema e fascismo*, Venezia, Marsilio, 2004; ARISTARCO, Guido, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996.



Fig. 4: inaugurazione della sede dell'Istituto Luce, 1937 Fonte: Wikimedia commons [Public domain] URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mussolini_cinema.jpg >

Da un lato, questa frase prefigura il ruolo pedagogico ed educativo che la cinematografia avrebbe dovuto svolgere nel processo di fascistizzazione e di educazione nazionale delle masse³⁷. La cultura – soprattutto quella cinematografica – è quindi da subito vista quale «strumento ma anche prodotto dello Stato»³⁸. Dall'altro, risultò da subito evidente che il duce privilegiasse la propaganda filmica da attuarsi attraverso pratiche non-fiction, riconducibili però a una classificazione tassonomica abbastanza blanda che comprendeva film scientifici, educativi, documentari di varia natura, attualità giornalistiche (quelle che poi diverranno i cinegiornali), ovvero tutti prodotti capaci di filtrare la realtà e riprodurla attraverso lo sguardo del fascismo su di essa³⁹. Tuttavia, l'irreggimentazione della cinematografia – educativa e documentaria, ma non solo – seguì un percorso per certi versi accidentato. Prima del fascismo, la guerra italo-turca e il

³⁷ GENTILE, Emilio, *Il Culto del littorio*, cit., p. 14.

³⁸ CANNISTRARO, Philippe V., «Mussolini's cultural Revolution: Fascist or Nationalist», in *Journal of Contemporary History*, 7, 3/1972, pp. 115-139.

³⁹ CAPROTTI, Federico, «Information Management and Fascist identity. Newsreels in Fascist Italy», in *Media History*, 11, 3/2005, pp. 177-191.

conflitto mondiale portarono ad un primo inquadramento istituzionale della cinematografia educativa, con l'Istituto Minerva e il Consorzio Nazionale Proiezioni Luminose che furono eretti a enti morali e ricevettero sistematici contributi statali in cambio di produzioni mirate alle esigenze di ministeri o di enti pubblici⁴⁰.

Il contesto postbellico e la generale crisi della cinematografia italiana di fatto rallentarono l'espansione del comparto produttivo: in campo non-fiction, non si affermò un soggetto predominante, e nacquero tante piccole realtà alla ricerca disperata di protezione (e fondi): come abbiamo visto dalle ricostruzioni dei due film citati finora, singoli cineasti (Umberto Paradisi, ma prima di lui anche il pioniere del cinema di guerra Luca Comerio)⁴¹ o sodalizi nati *ad hoc* (l'Istituto fascista di propaganda nazionale, oppure l'Ente Nazionale per la Cinematografia Istruttiva) si avvicinarono alla galassia fascista – al PNF ma non solo – producendo pellicole che in qualche modo compiacessero i vertici del potere. L'obiettivo di questi cineasti o delle piccole case di produzione era non semplicemente quello di ricevere finanziamenti per un singolo film; esse invece ambivano a costruire un rapporto duraturo col fascismo che, come abbiamo visto dalle parole del suo leader, da subito considerò il cinema quale strumento fondamentale per l'edificazione del consenso.

In questa sorta di “corsa” per essere irregimentati all'interno dello Stato fascista la spuntò il Sindacato di Istruzione Cinematografica (SIC), piccola casa di produzione che presto sarebbe divenuta L'Unione Cinematografica Educativa, o Istituto Luce. Facendo un passo indietro, vediamo che il SIC era ideato e animato dall'intraprendenza di Luciano De Feo, giornalista d'ascendenza monarchica e liberale che divenne figura di riferimento per la cinematografia educativa durante il fascismo⁴². Il progetto di De Feo fu presentato a Mussolini da Giacomo Paulucci di Calboli, amico di De Feo e capo di gabinetto del ministero degli Esteri (di cui Mussolini era ministro ad interim). Mussolini, tra l'estate e l'autunno del 1924, ruppe gli indugi e decise di inquadrare il SIC sotto l'ala dello Stato fascista, in quanto la statalizzazione dell'ente poteva giovare alla sua azione politica, che in quei mesi risultava appannata dalle conseguenze del delitto Matteotti e dalla ritirata delle opposizioni nell'Aventino. Diversi enti parastatali o privati entrarono nelle quote della nuova società anonima di produzione. Fu proprio questa partecipazione tra attori privati e pubblici, posta a servizio di obiettivi politici via via più autoritari, che caratterizzò la struttura del

⁴⁰ BELLATALLA, Luciana, GENOVESI, Giovanni, *La Grande Guerra. L'educazione in trappola*, Roma, Aracne, 2015; BRUNETTA, Gian Piero, *Cinema e Prima guerra mondiale*, cit., pp. 251-275.

⁴¹ Luca Comerio, ad esempio, diresse il film *Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza* (1922), costruito utilizzando suoi spezzoni tratti da precedenti filmati di guerra e assemblandoli con scene tratte dai primi raduni delle camicie nere. I testi di questo film furono scritti da Guido Giarracca, noto esponente del fascio lombardo: non è un caso che la pellicola fu finanziata proprio dalla Federazione fascista milanese, cfr. MARTINELLI, Vittorio, *op. cit.*, p. 8.

⁴² LUSSANA, Fiamma, «Cinema educatore. Luciano De Feo direttore dell'Istituto Luce», in *Studi Storici*, 56, 2015, pp. 935-961.

neonato organismo, al quale Mussolini suggerì un nuovo nome: Luce, acronimo de L'Unione Cinematografica Educativa⁴³.

La decisione di trasformare il SIC nell'ente di Stato per la propaganda filmica e fotografica è quindi stata di Mussolini in persona⁴⁴, mentre le iniziative esaminate in precedenza (*A Noi!*, ma anche *Il grido dell'aquila*) videro i registi/produttori interfacciarsi con il PNF alla ricerca di protezione e fondi: il partito fascista negli anni successivi continuò a scegliere se supportare o meno la produzione di film politici, ma l'azione sistematica di propaganda fu organizzata dallo Stato, e da strutture che rispondevano a logiche istituzionali, oltre che politiche⁴⁵. Fu da subito chiaro che, nella costruzione del regime totalitario, l'Istituto Luce avrebbe svolto un ruolo cruciale. La stretta politica e culturale iniziata nel 1925 vide, per quanto riguarda la cinematografia, un intervento più marcato non solamente nel campo delle censure, ma anche in quello della promozione attiva dei contenuti e delle attività socio-culturali⁴⁶. Il Luce fu *prodotto* ma anche *produttore* di questi processi, divenendo lo strumento privilegiato attraverso cui il fascismo guardava a sé stesso e riproduceva tra le masse un'immagine della realtà consona alla sua agenda autoritaria. Tappe fondamentali furono il r.d.l. n. 1000 del 3 aprile 1926, che rese obbligatoria la proiezione dei filmati Luce in ogni spettacolo cinematografico. Il Luce iniziò così a "invadere" la società italiana, attraverso la diffusione delle sue pellicole in numerosi contesti, sia canonici (le sale gestite da esercenti privati) sia extra-cinematografici come, ad esempio, le sedi del PNF, le associazioni dopolavoristiche, le parrocchie e in generale nei centri più piccoli con le proiezioni all'aperto⁴⁷. Inoltre, nel 1927, nacque la prima serie di cinegiornali Luce (i *Giornali Luce A*), che diedero il via alla metodica opera di diffusione capillare di contenuti in linea con l'universo simbolico e con le politiche del fascismo.

⁴³ MANCOSU, Gianmarco, *op. cit.*, pp. 85-91; LAURA, Ernesto G., *Le stagioni dell'aquila, Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello spettacolo, 2000, pp. 12-18.

⁴⁴ Il capo del governo, durante tutto il ventennio, tenne sempre in altissima considerazione l'istituto propagandistico, influenzandone l'attività in svariati modi: apponendo presidenti, indirizzandone la produzione, censurando o approvando l'attività, cfr. CICCHINO, Enzo Antonio, *op. cit.*; ARGENTIERI, Mino, *L'occhio del regime. Storia dell'Istituto Luce*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 75.

⁴⁵ In questo senso, questa dinamica è coerente con l'interpretazione salveminiiana (storiograficamente ripresa, tra gli altri, da Renzo De Felice), che vedeva Mussolini intento a "spoliticizzare" il PNF illanguidendo la sua capacità politica nello Stato; in questo modo, il partito divenne agente di organizzazione sociale totalmente controllabile da Mussolini attraverso diversi atti normativi come le leggi fascistissime, la "circolare Prefetti", la legge sul Gran Consiglio del Fascismo, cfr. SALVEMINI, Gaetano, *Le origini del fascismo in Italia*, cit., p. 259; DE FELICE, Renzo, *Mussolini il fascista. Vol. II: L'organizzazione dello Stato fascista (1925-1929)*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 139-221.

⁴⁶ LONGO, Gisella, *L'Istituto Nazionale Fascista di Cultura: da Giovanni Gentile a Camillo Pellizzi: 1925-1943. Gli intellettuali tra partito e regime*, Roma, Pellicani, 2000; FORGACS, David, *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-1990*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 120-125.

⁴⁷ VIGILANTE, Elena, *L'opera nazionale dopolavoro. Tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista 1925-1943*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 11-17; LUPO, Salvatore, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 160-178; ARGENTIERI, Mino, *op. cit.*, pp. 46-51; DE GRAZIA, Victoria, *The culture of consent. Mass Organization of leisure in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Nella produzione del Luce, il tema della rivoluzione fascista iniziata con la marcia su Roma fu ricorrente, celebrato annualmente in cinegiornali e cortometraggi diffusi in occasione dell'anniversario, ma anche in alcune produzioni *fiction*. Caso emblematico fu *Camicia Nera* di Giovacchino Forzano, film chiamato a celebrare il decennale della marcia su Roma, che vide Mussolini intervenire direttamente nella stesura di alcune parti della sceneggiatura⁴⁸. Questa ruotava intorno al mito della rivoluzione bonificatrice vista dagli occhi di un fabbro reduce dalla Prima guerra mondiale. Ampie sezioni esaltano così la marcia su Roma, collegandola alla bonifica delle paludi pontine: non è un caso che il film si chiuda con le immagini “dal vero” del discorso inaugurale tenuto dal duce a Littoria, quasi a segnare il compimento della bonifica materiale e spirituale degli italiani iniziata proprio nell'ottobre del 1922⁴⁹. In questo senso, *Camicia nera* rappresenta “il primo sforzo coordinato da parte del regime di far compiere un passo in avanti deciso all'uso del cinema in funzione propagandistica e celebrativa”⁵⁰. Questo sforzo, in realtà, non riscosse un grosso successo di pubblico e di critica: la sceneggiatura risultò infatti scontata ed eccessivamente retorica, la regia e le prove attoriali erano prive di qualsiasi guizzo di originalità. Inoltre, i tempi di realizzazione si allungarono – per via di costi di produzioni che crebbero in maniera incontrollata – facendo slittare anche la data d'uscita (che avvenne non nel 1932, ma l'anno dopo)⁵¹.

Come accennato poc'anzi, la marcia su Roma fu un tema ricorrente anche – e soprattutto – nella produzione non-fiction del Luce: annualmente diversi servizi di cinegiornale o cortometraggi venivano dedicati alle celebrazioni che commemoravano l'evento in varie parti d'Italia, ma anche all'estero e nelle colonie⁵². Filmati questi abbastanza ripetitivi nella struttura, in cui si alternavano scene sulle adunate, materiali di repertorio e sequenze sulle realizzazioni del regime. Tuttavia, un certo cambio nella direzione narrativa si nota a partire dal 1935-36, quando cioè l'anniversario della marcia su Roma iniziò a venire letto nella prospettiva della conquista

⁴⁸ FORZANO, Giovacchino, *Camicia Nera*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1933, 73'00.

⁴⁹ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Osessione”, 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 79; BEN-GHIAT, Ruth, *op. cit.*, pp. 139-144.

⁵⁰ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 119-121.

⁵¹ MANETTI, Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 37-43; GRIFFITHS, Clive Edward Jones, «Italian Cinema in the Thirties: *Camicia Nera* and Other Films by Giovacchino Forzano», in *The Italianist*, 15, 1/1995, pp. 299-321.

⁵² Citiamo, a titolo puramente esemplificativo, i vari cinegiornali e documentari dell'Istituto Luce: *Il III° anniversario della “Marcia su Roma” solennemente celebrata a Milano*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1925, 8'00; *Celebrazione del IV annuale della marcia su Roma nell'Emilia*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1926, 6'34; *Celebrazione del IV annuale della marcia su Roma in Italia*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1926, 9'22; *Celebrazione del V annuale della marcia su Roma*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1927, 8'01; *Giornale Luce A0207, VI anniversario della Marcia su Roma a Villa Glori alla presenza di Turati*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1928, 3'13; *Giornale Luce A0463, Commemorazione della Marcia su Roma*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1929, 5'23; *Giornale Luce A0888, L'anniversario della marcia su Roma a Mogadiscio*, Istituto Nazionale Luce, Italia 1931, 1'35; *Giornale Luce B0161, Roma nel decennale. Le gloriose legioni dei mutilati scortano il duce sulla nuova via dell'Impero*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1932, 5'10; *Giornale Luce B0569, I Sansepolcristi radunatisi nell'Urbe per la celebrazione della marcia su Roma sono ricevuti da Mussolini*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1934, 0'29.

dell'impero, sancita con l'occupazione dell'Etiopia del maggio 1936. Ad esempio, nel film *La celebrazione del XIV annuale del regime fascista* (1936), la mobilitazione romana per l'anniversario appare più imponente che mai, con un tripudio di folla che dalla via dell'impero si dirige verso l'Altare della Patria. Qui è allestito un palco orlato di aquile e fasci littori, dove «il fondatore dell'impero esalta lo spirito eroico e agonistico della nuova Italia, decorando dell'insegna al valore gli universitari reduci dall'Africa orientale» e altre categorie di lavoratori e volontari che contribuirono ad adempiere la missione imperiale, come recita il commento parlato⁵³.

La forza propulsiva del mito della marcia su Roma varca quindi i confini della capitale e della Penisola, coinvolgendo anche le terre d'oltremare. Ciò è evidente in altri servizi Luce, come quello intitolato *L'annuale della marcia su Roma celebrato all'Asmara*⁵⁴. Dopo una prima sezione abbastanza canonica e in linea coi filmati "imperiali" – composta di scene sulle opere italiane e sullo sguardo esotizzante nei confronti dell'alterità africana⁵⁵ – la seconda parte del film racconta della parata organizzata presso la Casa del fascio di Asmara: ritornano i tropi narrativi degli altri film citati, con sfilate e parate ordinate accompagnate da un sottofondo musicale teso e marziale. La folla si accalca per vedere reparti e associazioni fasciste sfilare per le vie della capitale della colonia eritrea, che appare così totalmente fascistizzata. La rivoluzione fascista iniziata nell'1922 assume finalmente la sua dimensione imperiale, rendendo tangibile – almeno cinematograficamente – il mito del ritorno dei fasti dell'impero romano e del nuovo ruolo dell'Italia nel mondo⁵⁶.

3. Memorie e contro-memorie di celluloide della marcia su Roma

Il 20 ottobre 2022 è uscito nelle sale italiane *Marcia su Roma*, di Mark Cousins, film che disseziona la pellicola che è stata oggetto principale di questo saggio, ovvero *A Noi!*. Cousins mette in rilievo gli artifici filmici posti in essere all'epoca (la cinepresa che tende a ingigantire la partecipazione popolare attraverso l'uso del teleobbiettivo, le cicliche ripetizioni di scene, le inesattezze cronologiche e descrittive), non fermandosi tuttavia a una precisa decostruzione filmica, ma ponendo in guardia gli spettatori del presente sui pericoli che la manipolazione dell'informazione può arrecare alle libertà democratiche contemporanee. Nel film, l'artificiosità propagandistica fascista è smascherata da un'azione quasi archeologica del regista, ma anche dalla sua scelta di giustapporre queste immagini con quelle di Elvira Notari, prima regista donna in

⁵³ Giornale Luce B0984, *La celebrazione del XIV annuale del regime fascista*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1936, 4'20.

⁵⁴ Giornale Luce B0994, *L'annuale della marcia su Roma celebrato all'Asmara*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1936, 2'18.

⁵⁵ MANCOSU, Gianmarco, *op. cit.*, pp. 316-337.

⁵⁶ NELIS, Jan, Nelis, «Constructing fascist identity: Benito Mussolini and the myth of Romanità», in *Classical World*, 100, 4/2007, pp. 391-415.

Italia, che spesso riprendeva le scene di vita quotidiana fornendoci un potenziale contro-campo rispetto alla visione della realtà che fu prodotta dalla fabbrica del consenso fascista⁵⁷. Il percorso condotto in questo contributo ha seguito una traiettoria per certi versi simile, cercando di rivelare come le immagini e le memorie di celluloidi della marcia su Roma siano divenute, negli anni successivi all'evento, fondamentali per l'esaltare la presa di potere fascista svolgendo un'importante funzione mitopoietica. Inoltre, l'analisi sul come il mito della marcia sia stato ripreso dall'Istituto Luce ha permesso di evidenziare alcune delle dinamiche attraverso cui il cinema sia stato irregimentato nelle maglie dell'azione dello Stato fascista, divenendo a tutti gli effetti l'arma propagandistica prediletta dal regime.

Lo studio sulle vicende legate ai primissimi film marcatamente fascisti (*A Noi!* ma anche *Il grido dell'aquila*) e la riflessione sul mito della marcia nella produzione ufficiale del Luce permettono quindi di capire come il fascismo abbia iniziato a immaginare sé stesso, la sua presa di potere e la sua azione politica, sociale e culturale. Conquistare la capitale, ma al contempo far rivivere i fasti dell'antica Roma, era non solo un'operazione congeniale per la definizione ideologica del fascismo politico, ma era un'altrettanto efficace chiave di propaganda: il risveglio dei geni imperiali, che sarebbero stati presenti nel codice genetico e razziale di ogni italiano, evocava quei sentimenti e quelle passioni che solo i miti potevano riaccendere. La marcia su Roma e la conquista dell'impero nel 1936 vennero così mostrati come inizio e compimento di un percorso comune, segnando una nuova escatologia fascista, una nuova temporalità, e quindi la palingenesi dell'Italia, azione che certo fu più propagandata che reale ma che comunque ha inciso nel modo in cui gli italiani percepirono sé stessi vedendosi rappresentati sugli schermi cinematografici durante il ventennio.

⁵⁷ VALERI, Carlo, «Marcia su Roma di Mark Cousins», in *Sentieri Selvaggi*, 31 agosto 2022, URL: < <https://www.sentieriselvaggi.it/marcia-su-roma-di-mark-cousins/> > [consultato il 3 novembre 2022].

L'AUTORE

Gianmarco MANCOSU è British Academy Postdoctoral Fellow presso la School of Advanced Study della University of London, docente a contratto in Storia Contemporanea presso l'Università di Sassari e – per il 2023 – Intesa San Paolo Fellow presso il Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities della University of Cambridge. Ha conseguito il suo primo dottorato in Storia Contemporanea presso l'Università di Cagliari (2015), e un secondo dottorato in Italian Studies presso l'University of Warwick. Nelle sue ricerche, si occupa di storia e cultura dell'Italia coloniale e post-coloniale, di storia degli audiovisivi, di memorie del colonialismo nell'Italia moderna e contemporanea, e delle comunità italiane nelle ex colonie. Su questi temi ha pubblicato numerosi contributi scientifici e divulgativi, tra cui la monografia *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista* (Milano-Udine, Mimesis, 2022).

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Mancosu> >