

Annabella Gioia



Donne senza qualità

Immagini femminili
nell'Archivio storico dell'Istituto Luce

FrancoAngeli

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Annabella Gioia

Donne senza qualità

Immagini femminili
nell'Archivio storico dell'Istituto Luce

FrancoAngeli

In copertina: Fabrizio Zitelli, "Forse sì...", Roma, 2000 (tecnica mista).

Copyright © 2010 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni qui sotto previste. All'Utente è concessa una licenza d'uso dell'opera secondo quanto così specificato:

1. L'Utente è autorizzato a memorizzare l'opera sul proprio pc o altro supporto sempre di propria pertinenza attraverso l'operazione di download. Non è consentito conservare alcuna copia dell'opera (o parti di essa) su network dove potrebbe essere utilizzata da più computer contemporaneamente;
2. L'Utente è autorizzato a fare uso esclusivamente a scopo personale (di studio e di ricerca) e non commerciale di detta copia digitale dell'opera. Non è autorizzato ad effettuare stampe dell'opera (o di parti di essa).
Sono esclusi utilizzi direttamente o indirettamente commerciali dell'opera (o di parti di essa);
3. L'Utente non è autorizzato a trasmettere a terzi (con qualsiasi mezzo incluso fax ed e-mail) la riproduzione digitale o cartacea dell'opera (o parte di essa);
4. è vietata la modificazione, la traduzione, l'adattamento totale o parziale dell'opera e/o il loro utilizzo per l'inclusione in miscellanee, raccolte, o comunque opere derivate.

Indice

Introduzione	pag.	7
1. Le donne nei cinegiornali Luce: 1928-1944	»	11
1. Assenze e presenze casuali	»	19
2. Protagoniste	»	23
3. Madri e spose	»	25
4. Educatrici	»	29
5. Giovani italiane	»	33
6. Ruralismo e folklore	»	38
7. Lavoro	»	42
8. Beneficenza e assistenza	»	45
9. Moda	»	47
10. Una milizia civile al servizio dello Stato	»	50
2. Le immagini femminili nella <i>Settimana Incom</i>	»	55
1. Dopoguerra e ricostruzione	»	62
2. Le inchieste della <i>Incom</i>	»	67
3. Donne in primo piano	»	75
4. In cronaca nera	»	80
5. Politica e associazionismo femminile	»	82
6. Moda	»	87
7. Le intellettuali	»	92
8. Nel mondo dell'arte	»	94
9. Beneficenza	»	96
10. Donne da guardare	»	100
11. Sport	»	104
12. Giovani	»	106
13. La donna che lavora	»	109
Indice dei nomi	»	117

Introduzione

Esplorare l'Archivio storico dell'Istituto Luce, in un percorso che dal 1927 arriva al 1965, costituisce un'esperienza davvero particolare, capace di offrire, oltre alle straordinarie immagini storiche, anche alcune illuminazioni importanti che altri documenti non sono in grado di offrire.

Nel rivisitare i cinegiornali Luce, di cui il Regio decreto del 1926 rendeva obbligatoria la proiezione nelle sale cinematografiche, si può comprendere tutta la portata di uno strumento al servizio del regime, uno strumento che registrava riti e simboli dell'ideologia fascista. Ma oltre alla propaganda e alla costruzione del consenso si possono leggere sottotraccia altri aspetti, i diversi momenti e le diverse componenti, talora complementari o contraddittorie, che hanno caratterizzato il ventennio. Se poi il percorso di ricerca intende individuare presenze e assenze femminili, le immagini rivelano non solo i diversi modi e i diversi ambiti del "fare le italiane", ma anche trasformazioni e protagonismi impensati e imprevisi.

L'intreccio fra tradizione e modernità percorre la storia del fascismo e al tempo stesso la sua cinematografia che non solo esibisce le novità della tecnologia ma, nello stile e nella regia, riprende anche alcuni canoni dell'estetica innovativa degli anni Trenta.

La dialettica tra passato e futuro riguarda anche la città di Roma, scenario per il successo delle parate, ma anche "città nuova", progettata dal regime, sintesi di modernità e romanità: oggetto di nuove imprese urbanistiche.

Le scarse presenze femminili nei filmati corrispondono ai modelli elaborati dal regime che prevedevano per le donne ruoli subalterni e tradizionali, funzionali all'interesse dello Stato e alla sua politica demografica. Le riprese del Luce evidenziano con maggiore frequenza esclusioni, disparità, stereotipi e non è facile individuare spazi e immagini di autonomia dai modelli già definiti. Certo non mancavano alcune protagoniste importanti nella

cultura, nell'arte, nel lavoro, ma vengono per lo più ignorate dalla cinepresa: le poche eccezioni riguardano alcune figure più ostentatamente moderne appartenenti a una élite, o nobildonne riprese in eventi mondani e iniziative di beneficenza.

Ogni occasione di visibilità, individuale o collettiva, appare infatti controllata per evitare contrasti con i modelli femminili del fascismo, anche se la mobilitazione della "nuova italiana" nelle organizzazioni di massa del partito è ormai una realtà.

Questa contraddizione tra tradizione e presenza pubblica delle donne attraversa la storia del regime e traspare anche dai cinegiornali: è l'immagine di un conflitto irrisolto tra ansia di modernità e richiamo al passato.

La donna "nuova" doveva saper coniugare l'abnegazione materna, i valori della domesticità con l'attivismo sociale, nelle forme e nei modi stabiliti dal regime; doveva inoltre apparire combattiva ma sottomessa all'autorità maschile.

La tradizione trovava il suo fulcro nell'esaltazione della maternità per il superiore interesse della nazione, il potere di controllo dello Stato sulla natalità si esercitava attraverso la riaffermazione di modelli familiari arcaici, ma anche attraverso i servizi sociali che facevano della famiglia il "nucleo demografico sociale e morale dello Stato", per dirla con il regime.

Saranno la politica autarchica contro le sanzioni e, soprattutto, l'emergenza bellica a dare centralità alle donne che vengono filmate e rappresentate come protagoniste della mobilitazione civile, patriote, ora, prima che madri.

Dalla primavera del 1944 l'Istituto Luce si trasferisce a Venezia per seguire le sorti della repubblica di Salò e l'ultimo filmato dedicato alle donne riguarda la "scuola di addestramento del servizio ausiliario femminile": sono immagini cupe, rappresentano una militanza assoluta di donne orgogliose di essere fedeli e gregarie del regime.

Nel dopoguerra il giornalismo cinematografico riprende con la *Settimana Incom* che dal 1946 al 1965 racconta l'Italia repubblicana. Rispetto al Luce non è molto diverso il suo intento divulgativo, cambiano invece le scelte tematiche e le modalità del racconto. I filmati attraversano il paese nei diversi momenti della sua storia, dalla difficile ricostruzione alla guerra fredda e al miracolo economico ma, al di là delle cesure storiche, emergono amnesie, lacune e modelli narrativi precostituiti.

I cinegiornali Luce avevano un intento prevalentemente propagandistico, ma oggi rivelano una grande capacità di rappresentare quel periodo e quella società, anche grazie ad un tipo di ripresa e di montaggio che rendeva superfluo ogni altro commento. Nella *Incom*, invece, risulta predominan-

te la voce fuori campo, non ci sono toni forti, si tratta di un giornalismo talora ingenuo e leggero che rimanda un'immagine un po' sbiadita di un paese provinciale, gran parte della società di allora resta fuori dalla sua visuale.

Sulla rappresentazione femminile sono evidenti le differenze con il passato, c'è un mutamento di orizzonte: affiorano nuove individualità e nuovi ruoli, si coglie il senso di libertà.

Le donne sono ormai figure svincolate dal rigido controllo che aveva caratterizzato il periodo fascista, nello stesso tempo però questa indipendenza sembra avere un prezzo: si interseca sempre più con i luoghi comuni, con gli stereotipi e gli apprezzamenti che sconfinano, talora, in un antifemminismo di basso profilo. Il racconto sulle donne viene sempre proposto da una visuale tutta maschile, la filosofia sottesa sembra essere quella di sminuire il loro ruolo e di arginare le spinte di emancipazione e di parità.

Nelle prime *Incom*, però, si percepisce un'altra atmosfera, è netta l'immagine di una società libera e non mancano servizi sui grandi temi della politica. La conquista del suffragio femminile e la nascita della Repubblica facevano prevedere scenari nuovi, e proprio alle donne, nei primi mesi del 1946, la *Incom* sembra affidare simbolicamente l'immagine di un paese in profonda trasformazione. Sarà una stagione brevissima: questa presenza nei filmati, che intendeva rappresentare il volto nuovo dell'Italia, andrà progressivamente scemando. Anche le memorie della guerra, i problemi della pace e della ricostruzione, che pure avevano trovato spazio nei primi servizi di attualità, andranno scomparendo dall'obiettivo. Altre saranno le immagini per raccontare, con prudente moderazione e con diverse amnesie, la storia dell'Italia repubblicana tra guerra fredda, governi democristiani e sviluppo economico. Non va dimenticato che è un tipo di giornalismo con implicita vocazione filogovernativa, che porta a privilegiare l'azione costruttiva del governo e a lasciare in secondo piano le questioni politiche e i problemi sociali.

Nel panorama dei cambiamenti anche i giovani cominciano a diventare una categoria autonoma che merita l'attenzione dell'obiettivo anche se, già all'inizio degli anni Sessanta, la loro presenza in gruppi di pari, la loro passione per la musica e il loro modo di vestire destano preoccupazione: allora il "fenomeno" viene trattato dalla *Incom* con derisione e ironia.

L'informazione sembra privilegiare uno stile leggero, la sua natura di rotocalco cinematografico produce un giornalismo d'evasione, concorsi di bellezza, cinema e mondanità sono i suoi terreni privilegiati. Tuttavia, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, si affermano nuovi mestieri e nuove aperture per le donne che vengono intercettate e raccontate senza ironie o ammiccamenti. È in questo periodo di sviluppo economico e sociale che si

cominciano a definire modelli culturali diversi e consumi nuovi, le donne diventano centrali per trasmettere non solo prodotti ma anche stili di vita e immaginari. Fino al 1954 non c'è la televisione ed è la *Incom* a produrre immagini di una "Italia in cammino". Con il diffondersi del mezzo televisivo inizia un percorso che lentamente, ma progressivamente, la porterà a perdere il suo ruolo: la *Incom* scompare assieme a quella cultura governativa e paternalista che l'aveva generata.

L'indagine ha selezionato i filmati relativi a Roma e il Lazio e le indicazioni archivistiche consentono di rivedere le immagini in rete consultando il sito dell'Archivio storico dell'Istituto Luce (www.archivioluce.com).

Infine desidero ringraziare Patrizia Cacciani, preziosa guida nei meandri dell'Archivio, Guido Crainz e Anna Rossi-Doria per aver letto con attenzione critica il mio lavoro. Ho infine un debito di gratitudine nei confronti del progetto "Osservatorio sulla storia e le scritture delle donne a Roma e nel Lazio" all'interno del quale ho trovato stimoli e curiosità intellettuale per intraprendere questa ricerca.

1. *Le donne nei cinegiornali Luce: 1928-1944*

“Affascinate dal moderno e ostacolate dalla tradizione” così Victoria de Grazia¹ definisce l’esperienza contraddittoria vissuta dalle donne italiane durante il regime fascista: un’immagine che trova molte conferme nella ricerca fatta presso l’Archivio storico dell’Istituto Luce. L’indagine ha riguardato i cinegiornali dal 1927 al 1944, relativi a Roma e al Lazio, al fine di intercettare segni di presenze femminili in un universo prevalentemente maschile qual era il “giornalismo” del Luce, rivolto a rafforzare il consenso e a costruire miti per l’identità nazionale fascista. I cinegiornali, come le foto del Luce, rappresentano uno strumento moderno della pedagogia fascista, per quella rivoluzione “antropologica” voluta dal regime, secondo la quale ogni manifestazione, ogni evento doveva essere registrato e diffuso².

La ricerca è nata all’interno del progetto “Osservatorio sulla storia e le scritture delle donne a Roma e nel Lazio”, un’iniziativa promossa da varie Istituzioni culturali per valorizzare fonti e scritture femminili in età moderna e contemporanea³.

All’interno di questa proposta, la scelta di rivisitare i cinegiornali Luce è stata fatta nella convinzione di trovare in realtà poche occasioni di protagonismo femminile in filmati destinati a diffondere il modello che il regime aveva costruito per le italiane. Tuttavia proprio le assenze e le casuali pre-

¹ V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 17.

² Sulle foto del Luce si veda G. De Luna, G. D’Autilia, L. Criscenti (a cura di), *L’Italia del novecento. Le fotografie e la storia, vol. I, Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Einaudi, Torino, 2005.

³ Si veda «Rivista storica del Lazio», nn. 13-14: *Donne a Roma. Ruoli sociali, presenze pubbliche e vite private* (convegno Roma 1-2 dicembre 1999); *Fonti femminili e fonti maschili nella storia di genere: metodologie ed esperienze* (seminario Roma 6 febbraio 2001); M. Caffiero, M.I. Venzo (a cura di), *Scritture di donne. La memoria restituita*. Atti del convegno Roma 23-24 marzo 2004, Viella, Roma, 2007.

senze possono rappresentare una chiave interessante di lettura non solo per seguire la politica del regime verso le donne, ma anche per indagare gli atteggiamenti impreveduti o le sollecitazioni di presenze femminili di fronte alle quali l'occhio dei cineoperatori non ha potuto sottrarsi.

La ricerca non intende riesaminare o mettere l'accento sulla concezione della donna nel fascismo, terreno molto indagato; tenta invece di individuare e ricostruire presenze e assenze femminili lette attraverso alcune categorie e chiavi di lettura utili a valorizzare documenti e protagonismi significativi.

Il percorso inizia con i filmati "muti" (1927-1932), mentre i primi sonori del 1932 risultano ancora girati in presa diretta, con rumori e suoni di fondo; il tradizionale commento si avrà solo all'inizio del 1933. Progressivamente la qualità e la cura delle immagini migliorano, ma il valore di un'indagine fatta in modo diacronico coinvolge altri aspetti: lo sguardo trasversale consente infatti di ricostruire le trasformazioni nel processo di "nazionalizzazione delle donne"⁴, ma permette anche di seguire i cambiamenti nei contenuti e nello stile dei filmati. Sono immagini che rimandano alla storia interna del fascismo, al diverso clima che ne ha scandito le scelte, agli spaccati della società italiana che riescono talora ad affiorare nonostante lo scenario dominato dalla propaganda del regime. Si tratta naturalmente di elementi noti, di conoscenze già consolidate in una storia ricostruita e scritta molte volte, ma la specificità di questa fonte offre alcune sottolineature, alcune integrazioni importanti che altri documenti non sono in grado di restituire⁵.

Se, come dice Emilio Gentile, l'ideologia fascista più che elaborata e scritta veniva espressa esteticamente attraverso i riti e i simboli⁶, gran parte di questa ideologia attraversa i cinegiornali Luce che costituivano una componente non secondaria di questo orizzonte estetico⁷.

⁴ Cfr. V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit.

⁵ Un'ulteriore conferma di quanto le immagini siano indispensabili per guardare e ricostruire la storia del Novecento. Su questo tema si veda almeno P. Burke, *Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma, 2002; L. Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Seuil, Paris, 2000; «Vingtième siècle», n. 72, oct.-déc. 2001, dedicato a *Image et histoire*. Fra gli studi italiani cfr. G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, La Nuova Italia, Firenze, 1993; Id., *La passione e la ragione*, La Nuova Italia, Firenze, 2001; G. D'Autilia, *L'indizio e la prova*, La Nuova Italia, Firenze, 2001; L. Cignognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Archivi televisivi e storia contemporanea*, Marsilio, Venezia 1999. Per un'analisi specifica dei cinegiornali nel dopoguerra si veda: A. Sainati (a cura di), *La settimana Incom negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001.

⁶ Cfr. E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazioni*, Laterza, Roma-Bari, 2002; Id. *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

⁷ Sull'Istituto Luce e sulla politica dell'immagine si veda: E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000; J.A. Gili, *Stato fa-*

Il Regio Decreto del 1926, che rendeva obbligatoria la proiezione delle “attualità” del Luce nelle sale cinematografiche, ne sottolinea la funzione «di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia»: uno strumento al servizio del regime fascista⁸.

Chi si sottraeva a questa disposizione «rischiava la chiusura temporanea della sala, e addirittura la revoca permanente della licenza. In tal modo il regime si garantiva che tutti gli spettatori cinematografici, in tutto il paese, fossero raggiunti dalla propaganda fascista... La creazione dell’Istituto Luce e le sue prime attività posero le fondamenta del successivo, e poi diretto, intervento del regime nell’industria cinematografica»⁹.

In questa “fabbrica del consenso” è interessante seguire le trasformazioni del regime così come ci vengono mostrate dalle immagini. I diversi momenti e le diverse componenti, talora complementari o contraddittorie, che hanno caratterizzato il ventennio si riflettono nella rappresentazione filmica: «il fascismo rurale, il fascismo moderno e centralizzatore, il fascismo erede e interprete della romanità»¹⁰.

Nei primi filmati si può vedere un Mussolini in tigh e cilindro accompagnato dai dirigenti del partito fascista, tutti in abiti civili anche nelle manifestazioni pubbliche, incontri ufficiali dove è ancora evidente la centralità della monarchia. Dopo il 1929, anno di svolte importanti nel fascismo, l’immagine della famiglia reale sarà sempre più sfocata o in servizi volti progressivamente a mettere in risalto il duce, le sue opere e le organizzazioni del partito. Il re riprenderà un certo ruolo dopo la conquista delle colonie e la proclamazione dell’impero, non tanto in funzione autonoma quanto per enfatizzare i successi del regime¹¹.

Tuttavia bisogna aggiungere che nelle rare occasioni di presenza dei Savoia, per lo più principesse che inaugurano asili o mostre della Croce rossa, non si nota la presenza invadente di autorità fasciste che, dai primi anni Trenta, si mostrano sempre in divisa di partito. Anche nella cerimonia al Quirinale per le nozze della principessa Maria di Savoia, nonostante fosse

scista e cinematografia, Bulzoni, Roma, 1981; L. Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988; P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e massmedia*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

⁸ «Una specie di servizio audio-visivo del regime fascista, servizio atto ad intervenire in tutti i campi in cui potrebbe essere utile l’uso del cinema e della fotografia», in J.A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, cit., p. 83.

⁹ P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., pp. 277 e 279.

¹⁰ L. Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*, cit., pp. 144-45.

¹¹ Per quanto riguarda le fotografie del Luce si veda in particolare: G. D’Autilia, *Il fascismo senza passione. L’Istituto Luce*, in G. De Luna, G. D’Autilia, L. Criscenti (a cura di), *L’Italia del Novecento*, cit., pp. 91-114.

già il 1939, non si notano uniformi fasciste, probabilmente considerate incompatibili con la regalità del luogo¹². Un'eccezione è forse rappresentata dalla saltuaria partecipazione della regina alla "Giornata della madre e del fanciullo", si tratta, tuttavia, di una cerimonia che vede il duce protagonista indiscusso: è il trionfo della sua politica demografica e della sua influenza sulla famiglia italiana.

La presenza della principessa Maria José è invece caratterizzata da uno stile personale: la si può vedere in un sopralluogo nei lavori per l'E42, senza seguito né scorta, mentre fotografa i luoghi e controlla i plastici della zona in costruzione¹³; oppure in visita nel quartiere popolare di Primavalle, ricevuta dalla consorte del Governatore di Roma Gian Giacomo Borghese¹⁴. Tuttavia in una occasione viene ripresa mentre fa il saluto fascista: si tratta della cerimonia per la sua nomina a ispettrice della Croce rossa italiana, alla presenza del sottosegretario Buffarini Guidi, si è ormai alla vigilia della guerra dopo l'estate del 1939¹⁵. Il gesto verrà in qualche modo "riscattato" dalla sua sollecita presenza tra le macerie di San Lorenzo dopo il bombardamento del 19 luglio 1943: la sua figura elegante, sola tra le rovine, tra il popolo e le donne del quartiere, resta un'immagine di grande intensità¹⁶.

Anche il Vaticano, che immediatamente dopo il Concordato sembra trovare diverse occasioni di visibilità nei documentari, tende a perdere importanza già all'inizio degli anni Trenta quando le immagini del Luce rafforzano la loro funzione di propaganda e di esaltazione del regime.

Ricorrenti sono infatti i filmati dal titolo *Opere del regime* appositamente trasmessi per illustrare ed enfatizzare lavori, progetti e costruzioni nuove.

Soggetti privilegiati sono anche le "istituzioni" sociali: il sabato fascista, i dopolavoro, l'Opera nazionale maternità e infanzia (Onmi), l'Opera nazionale balilla (Onb), le colonie estive. Infatti, come ci ricorda Mario Isnenghi, l'universo nazionalfascista oltre al ruolo del gesto, dell'immagine e delle autorappresentazioni, «unifica al centro il comando sugli strumenti di propaganda e di controllo (scuola, stampa, radio, dopolavoro, cinema...), e però, nello stesso tempo può contare sull'attivismo convergente di un pullulio di centri di aggregazione e di diffusione alla base, in forza di un tasso

¹² Archivio storico dell'Istituto Luce (da ora in poi ASIL), anno 1939, n. B1451.

¹³ ASIL, a. 1938, n. B1264.

¹⁴ *Ivi*, a. 1939, n. B1486.

¹⁵ *Ivi*, a. 1939, n. B1597.

¹⁶ *Ivi*, a. 1943, n. C0367.

di militanza e di partecipazione ideologica»¹⁷: parti integranti del fascismo, del suo modo di socializzare e di “fare gli italiani”¹⁸.

Dopo il plebiscito del 1929 è evidente la progressiva “militarizzazione” delle organizzazioni del partito. Anche le esercitazioni corali di attività fisica prendono il nome di saggi ginnico-militari, ma è proprio questa svolta a rendere più visibili le donne inserite nelle organizzazioni: si tratta del processo di “nazionalizzazione delle donne” operato dal regime per costruire l’italiana “nuova” con precisi doveri verso la famiglia e verso lo Stato. Del resto il problema delle masse era centrale per il fascismo, era «il banco di prova per la sua capacità rivoluzionaria nel costruire una ‘nuova civiltà politica’, che doveva essere civiltà di masse organizzate e integrate nello Stato»¹⁹.

La cesura del 1929 viene anche sottolineata dagli studi di Renzo De Felice che la considera come l’inizio di una fase importante per il regime: «...crediamo che – tutto considerato – sia giusto affermare che il quinquennio ’29-34 fu per il regime fascista e, in sostanza, anche per Mussolini il momento del maggior consenso e della maggiore solidità»²⁰.

L’impresa d’Etiopia e le sanzioni contro l’Italia segnano un altro passaggio cruciale. Anche nei filmati dopo il 1935 sono ricorrenti i messaggi autarchici, si moltiplicano i documenti sull’Africa orientale, c’è un martellamento continuo sul colonialismo e il regime sembra dare l’immagine peggiore di sé. In questo clima perfino le feste popolari, occasioni di folklore e tradizione²¹, ostentano i segni di un bellicismo diffuso: nei carri allegorici vengono rappresentati oltre ai simboli del regime, aquile e fasci littori, anche cannoni, foto del duce con l’elmetto e perfino maschere antigas²². Così pure alla Festa dei fiori di Villa Borghese (allora villa Umberto) dove il primo premio come migliore allegoria va a quella realizzata dal Dopolavoro dell’università, che raffigura un bellico, “carro d’assalto”²³ fatto di fiori.

Ma il messaggio più forte della scelta autarchica è quello rivolto alle donne che conquistano, in questa occasione, spazi e visibilità: senza la loro

¹⁷ M. Isnenghi, *L’Italia del fascio*, Giunti, Firenze, 1996, p. 150.

¹⁸ Si veda inoltre: A. Del Boca, M. Legnani, M.G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Laterza, Roma-Bari, 1995; P. Dogliani, *L’Italia fascista. 1922-1940*, Sansoni, Milano, 1999.

¹⁹ E. Gentile, *La via italiana al totalitarismo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, p. 141.

²⁰ R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, Einaudi, Torino, 1974.

²¹ Cfr. S. Cavazza, *Feste popolari durante il fascismo*, in F. Tarozzi, A. Varni (a cura di), *Il tempo libero nell’Italia unita*, Clueb, Bologna, 1992; Id., *Piccole patrie. Feste popolari tra regioni e nazioni durante il fascismo*, il Mulino, Bologna, 1997.

²² ASIL, a. 1935, nn. B0757-B0759.

²³ *Ivi*, a. 1939, n. B1527.

collaborazione il governo non potrebbe sostenere la politica di economia nazionale. Che si tratti del messaggio alle massaie rurali per incrementare l'allevamento del coniglio ("il ruralismo come difesa contro le sanzioni"), o delle donne romane riprese mentre vanno al lavoro (nel cinegiornale dal titolo *Il combattivo aspetto dell'Urbe*)²⁴, o della moda, che esalta tessuti e modelli nazionali ("autarchia e buon gusto")²⁵, il risultato è comunque un inaspettato spazio alle presenze femminili, almeno nelle immagini.

C'è poi da sottolineare l'assoluto silenzio su quanto stava accadendo agli ebrei in Italia²⁶. Nei filmati non c'è traccia né della legislazione antiebraica, né del censimento, né della "Mostra sulla razza", ospitata a Roma a due anni dall'approvazione delle leggi, un'assenza riscontrata anche nelle fotografie del Luce²⁷. C'è piuttosto un uso ripetuto e diffuso di espressioni quali "difesa della razza" o "potenza della stirpe" in riferimento alla politica demografica o "igienico sanitaria" del regime. Un primo esempio è rappresentato dal filmato *Il regime per la razza*, del 1934, dedicato alla propaganda dell'Istituto Eastman per le cure dentistiche ai bambini di Littoria²⁸.

Non mancano, soprattutto nel corso del 1939, diversi documentari sulla Palestina, nei quali si parla di "occupante giudeo" o di "Palestina senza pace".

Nel 1938 a dominare sono invece lo sport, le parate militari, le manifestazioni coloniali e, naturalmente, la visita di Hitler a Roma, con immagini della città in festa, illuminata e addobbata con i simboli nazisti, oggi lugubri presagi di una disfatta futura²⁹.

Colpiscono nel corso del 1939 le frequenti cerimonie di ringraziamento per la vittoria nella guerra civile spagnola, altre ne ricordano i caduti; un esempio per tutte è la manifestazione alla Snia Viscosa di via Prenestina alla memoria di un caduto in Spagna, al di là della ufficialità solenne il cineoperatore non può evitare una rapida inquadratura sulle maestranze femminili³⁰.

²⁴ *Ivi*, a. 1935, nn. B0785-B0787.

²⁵ *Ivi*, a. 1937, nn. B1207-B1213; a. 1939, n. B1620.

²⁶ Si rimanda a: R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino, 1993 (1961); M. Sarfatti, *Mussolini contro gli ebrei*, Zamorani, Torino, 1994.

²⁷ Cfr. L. Criscenti, *La memoria in archivio. I fondi fotografici dell'Istituto Luce*, in G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, *L'Italia del Novecento*, cit., pp. 279-308.

²⁸ ASIL, a. 1934, n. B0411.

²⁹ Sulla visita di Hitler a Roma si veda: M. Vianello, *La visita di Hitler a Roma nel maggio 1938*, in Irsifar, *Roma tra fascismo e Liberazione*, Franco Angeli, Milano, 2006; in particolare per le immagini si veda anche il Dvd prodotto dall'Istituto Luce, *Il viaggio del führer in Italia*, testi e consulenza storica di Piero Melograni, regia di Leonardo Tiberi, Roma, 2005.

³⁰ ASIL, a. 1939, n. B1482.

Nello stesso anno, a fronte di scarse iniziative di carattere civile, aumentano i servizi giornalistici sulle visite di Stato e sulle colonie italiane. Nel 1940 lo spazio è dominato, ovviamente, dai temi militari: i titoli sul “fronte occidentale” e “fronte africano” si alternano a quelli di contenuto “leggero” come l’allevamento del canarino o le lezioni di trucco nella scuola di arte drammatica, un contrasto rivelatore.

L’intreccio tra tradizione e modernità percorre, con la storia del fascismo, anche la cinematografia del Luce non solo perché vengono esibite le novità di una tecnologia avveniristica (la macchina per la distribuzione automatica delle sigarette o il forno interamente automatizzato), ma anche perché lo stile e la regia dei documentari rappresentano felici esempi dell’estetica degli anni Trenta. Una realizzazione interessante è il filmato per la propaganda dell’Onmi, dal titolo significativo *Trionfo della vita* in cui dati e immagini trovano una realizzazione grafica di grande efficacia³¹.

La stessa dialettica tra passato e futuro coinvolge la città di Roma³², scenario unico per il successo di adunate e rituali di massa e, contemporaneamente, vera grande protagonista nelle riprese dei cineoperatori. L’intento era quello di rappresentare la “città nuova” progettata dal regime, sintesi di modernità e di romanità, descritta attraverso l’esaltazione retorica degli sventramenti e delle nuove imprese urbanistiche³³. In questa dialettica la “romanità” dell’antico impero diventa «mito portante di una nuova religione civica funzionale alle ambizioni del regime»³⁴. Si può dunque dire che «il tempo ha mutato direzione e le demolizioni hanno sacrificato il più recente al più antico per far posto, nella nuova città, a una manipolazione pedagogica della storia»³⁵. Del resto anche Margherita Sarfatti aveva sottolineato che la novità del fascismo stava proprio nella sua possibilità di connettere modernità e tradizione/romanità³⁶.

Questo itinerario attraverso i luoghi e i simboli, utili per enfatizzare il mito del duce, propone nello stesso tempo immagini straordinarie della città

³¹ *Ivi*, a. 1935, n. B0799.

³² «Il mito fascista della romanità era un mito proiettato verso il futuro, verso la creazione di una nuova grande Italia ad opera di una nuova razza di italiani che dovevano essere i Romani della modernità» in E. Gentile, *Il fascismo di pietra*, cit., p. VIII.

³³ Si veda anche I. Insolera, *Roma fascista nelle fotografie dell’Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

³⁴ A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma, 2006, p. 22.

³⁵ *Ivi*, p. 27.

³⁶ Cfr. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia, 2003.

che, nonostante i segni impressi dal fascismo, mantiene il suo carattere universale non facilmente identificabile con la capitale del “nuovo impero”.

È interessante seguire i luoghi ricorrenti nei filmati: sfondi scelti con intenzionalità politica, ma anche modi di vivere gli spazi urbani e di rappresentarli.

A parte piazza Venezia, il Vittoriano e il Foro Mussolini, scontati scenari di celebrazioni pubbliche e di esaltanti parate, molte sono anche le immagini del tempo libero, un aspetto sereno che il regime vuole dare della città: piazza di Siena per le corse ippiche, ambiente elegante e di élite; Villa Borghese, rappresentata nelle diverse stagioni dell’anno con riprese oleografiche; Ostia, teatro di vacanze e di colonie estive ma, talvolta, anche luogo di visite ufficiali.

È curiosa la ripetuta frequentazione del giardino zoologico, di solito usato come sfondo per servizi fotografici dedicati ad attrici e miss; per contrasto un altro luogo è la scuola di economia domestica di San Gregorio al Celio: due messaggi espliciti per le donne italiane.

Molte sono le immagini che testimoniano l’orgoglio del regime per le trasformazioni urbanistiche, gli sventramenti e la costruzione delle borgate, per Littoria e, soprattutto, per il Foro Mussolini, luogo simbolico e opera principale del fascismo.

Rara è invece la presenza dell’università di Roma, sia quella vecchia di Sant’Ivo alla Sapienza sia quella nuova, ripresa per mostrare la modernità degli edifici di Piacentini o per ricordare studenti morti in Africa o in Spagna³⁷. Decisamente insolita è l’immagine della Sapienza nel documentario *Autarchia alimentare, orti di guerra nei giardini della città universitaria*, dove si vedono studentesse al lavoro per la raccolta dei prodotti agricoli o per l’allevamento dei polli nelle terrazze dell’ateneo, un esempio di mobilitazione civile durante la guerra³⁸. Agli studenti è invece riservato un compito di maggior prestigio: montare la guardia a Palazzo Venezia come “militia universitaria”.

Largo spazio viene dato alle mostre, da quella sulla Rivoluzione fascista a quella dei lavori femminili collocate al palazzo delle Esposizioni o ai Mercati Traianei, in molti casi gli allestimenti mostrano tutto il provincialismo dell’epoca.

Inoltre, dopo la demolizione dell’Augusteo, il teatro Adriano diventa il luogo privilegiato per celebrare feste pubbliche, premiazioni e ricorrenze.

³⁷ ASIL, a. 1939, n. B1622.

³⁸ *Ivi*, a. 1941, n. C0169.

Non manca uno sguardo sui quartieri popolari, utilizzati come scenari per esaltare la politica sociale del fascismo: Garbatella spesso al centro dell'attenzione, ma talora anche Trastevere, San Lorenzo, Primavalle, Torrespaccata.

Le zone di Camilluccia, di Parioli e di Trionfale sono riprese in occasione delle visite ai campi della Gioventù italiana del littorio (Gil), ma l'elemento nuovo è senza dubbio rappresentato dal Circo Massimo che, in continuità con la Roma imperiale, riscopre una sua vocazione ludica: in estate ospita il "villaggio balneare" con piscine e solarium poi, in altra stagione, apre il "teatro d'inverno" per spettacoli e varietà. Nella stessa sede viene anche allestita la "Mostra sulle colonie estive e sull'assistenza all'infanzia" un'occasione non secondaria per enfatizzare la politica sociale e per rafforzare il consenso: «le mostre erano per il fascismo eventi di culto, concrete esperienze di sacralizzazione della politica» e il Circo Massimo «divenne lo scenario delle mostre organizzate dal Partito nazionale fascista (Pnf), che in questo modo diede visibilità concreta alla simbiosi fra romanità antica e romanità fascista»³⁹.

1. Assenze e presenze casuali

La scarsa presenza femminile nei cinegiornali del Luce è senza dubbio coerente con i miti e i modelli elaborati dal regime e risponde a scelte di opportunità politica che prevedevano ruoli di femminilità tradizionale, funzionali anche agli interessi dello Stato.

Il culto pubblico della maternità e la politica demografica rafforzano infatti la sottomissione all'autorità maschile e la discriminazione tra i sessi; del resto la stessa funzione di educatrice, affidata in particolare alla donna per formare il nuovo cittadino fascista, è un compito che si colloca su un labile confine tra pubblico e privato.

Le riprese del Luce evidenziano con maggiore frequenza esclusioni, differenze e stereotipi soprattutto in ambiti quali lo sport, la cultura e tutti quegli spazi pubblici consentiti alle donne nei quali, tuttavia, non è facile individuare immagini di autonomia dai ruoli definiti dal regime.

Se la "modernità" della gioventù fascista si esprimeva soprattutto attraverso lo sport, dove era prevista, come nelle molteplici adunate, la partecipazione femminile, tuttavia il culto della salute fisica riservava alle fanciulle la pratica di specialità "compatibili" con la missione della maternità; ne

³⁹ E. Gentile, *Il fascismo di pietra*, cit., p. 165.