

Cinema e Storia 2021

Ripensare la Guerra Fredda
cinematografica

Lo scontro globale per i cuori
e per le menti

a cura di

Stefano Pisu, Francesco Pitassio e Maurizio Zinni

RUB3ETTINO

CINEMAeSTORIA

Rivista di studi interdisciplinari

Anno X n. 1

Registrazione al Tribunale di Lamezia Terme n. 9 del 30 luglio 2012

Direzione scientifica

Paolo Mattera (Università degli Studi Roma Tre), Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)

Comitato scientifico

Sandro Bernardi (Università degli Studi di Firenze)

Gian Piero Brunetta (Università degli Studi di Padova)

Pietro Cavallo (Università degli Studi di Salerno)

Simona Colarizi (Sapienza Università di Roma)

Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano)

Tiziana Maria Di Blasio (Pontificia Università Gregoriana)

Elio Frescani (Università degli Studi di Salerno)

Pasquale Iaccio (Università di Napoli Federico II)

Manfredi Merluzzi (Università degli Studi Roma Tre)

Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma)

Giancarlo Monina (Università degli Studi Roma Tre)

Peppino Ortoleva (Università degli Studi di Torino)

Stefano Pisu (Università degli Studi di Cagliari)

Vanessa Roghi (Sapienza Università di Roma)

Ermanno Taviani (Università degli Studi di Catania)

Vito Zagarrìo (Università degli Studi Roma Tre)

Maurizio Zinni (Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico internazionale

Bénédicte Deschamps (Université Paris Diderot – Paris 7)

David Forgacs (New York University)

Millicent Marcus (Yale University)

Alan O'Leary (University of Leeds)

Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Direttore responsabile

Chiara Gelato

Comitato di redazione

Francesca Cantore (Sapienza Università di Roma)

Valerio Coladonato (Sapienza Università di Roma)

Fabio Ecce (Università degli Studi Roma Tre)

Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma – caporedattore)

Dom Holdaway (Università degli Studi di Urbino)

Pietro Masciullo (Sapienza Università di Roma)

Dalila Missero (Oxford Brookes University)

Mariangela Palmieri (Università degli Studi di Salerno)

Luca Peretti (University of Warwick)

Matteo Santandrea (Università degli Studi Roma Tre)

La sezione monografica di questa pubblicazione è composta da saggi scientifici che vengono sottoposti ad una doppia *peer review* anonima

ISSN: 2281-1729

Finito di stampare nel mese di novembre 2021

da Rubbettino print

per conto di Rubbettino Editore Srl

88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

www.rubbettinoprint.it

© 2021 – Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli

Viale Rosario Rubbettino, 10

tel (0968) 6664201

www.rubbettino.it

«L'immaginario è storia tanto quanto la Storia». Questo è quanto scrive Marc Ferro nel suo *Cinema e Storia*, caposaldo delle prime indagini sulle due discipline che questa rivista intende tornare a fare dialogare nell'orizzonte di un comune interesse nei confronti appunto dell'immaginario e delle sue interazioni con la realtà, quale ideale luogo di incontro e dialogo tra il cinema, gli audiovisivi, la cultura visuale e la storia.

Il cinema e la storia si profilano così come aree di riferimento di una pluralità di saperi, approcci e metodologie tutti da indagare in relazione a una molteplicità di fini: per esaminare le diverse modalità di "testualizzazione" della realtà storica messe in atto dal cinema; per esplorare e interpretare i meccanismi produttivi, le forme e il linguaggio del film con riferimento alle dinamiche storico-culturali e all'elaborazione dell'identità di un'epoca; per verificare come i film siano "agenti di storia"; per studiare le opere audiovisive quali testi capaci, in un orizzonte mediale sempre più plurale e proteiforme, di restituire la complessità di una stagione storica in confronto dialettico con le tradizionali fonti scritte.

Secondo questa prospettiva, *Cinema e Storia* si colloca su una "terra di nessuno" ancora in buona parte da esplorare.

Una sezione intitolata *Stile libero* completa la rivista. *Libero* nella forma e nella pluralità degli approcci, tale spazio ospita interventi di critici, studiosi e cineasti, interviste, recensioni, strumenti di studio - come un Osservatorio permanente sui film "storici" della stagione e una bibliografia critica annuale - slegati dal tema del numero monografico, ma sempre collocati lungo il filo rosso del binomio centrale Cinema-Storia.

Questo numero di *Cinema e Storia* mette in discussione la categoria della Cinematic Cold War, a dieci anni dall'uscita del lavoro pionieristico di Youngblood e Shaw. Il suo intento è mostrare come le attuali ricerche sul tema superino il tradizionale schema bipolare limitato alle politiche cinematografiche dei governi di USA e URSS - e alle loro concrete espressioni filmiche - durante la Guerra Fredda, inquadrando, invece, la questione nell'ottica multipolare della Global Cold War. Gli articoli qui proposti illuminano, infatti, le dinamiche complesse che videro protagoniste le cinematografie delle superpotenze in alcune aree geopolitiche e in alcuni momenti chiave dell'antagonismo Est-Ovest; ma anche la declinazione cinematografica della Guerra Fredda in altri contesti dello scenario globale, non sempre allineati univocamente con Stati Uniti o Unione Sovietica. Si evidenzia così il ruolo cruciale degli attori locali nell'accettare, negoziare o rifiutare l'influenza filmica americana o sovietica, le origini della contrapposizione durante la Seconda guerra mondiale e si affrontano temi altrettanto originali quali il fattore tecnologico nella cooperazione/competizione cinematografica Est-Ovest, il ruolo specifico del cinema italiano in quel confronto, o la memoria della Guerra Fredda trasmessa dalla serialità televisiva contemporanea.

Introduzione di Stefano Pisu, Francesco Pitassio e Maurizio Zinni	7
Il peso del vincitore. Spunti per una rilettura della politica cinematografica americana in Italia negli anni dell'Amministrazione militare alleata di Maurizio Zinni	15
L'impossibile egemonia cinematografica. I film sovietici in Italia fra dopoguerra e Guerra Fredda (1944-1953) di Stefano Pisu	33
"T'amo, o pio bove..." Pacifismo internazionalista, stili transnazionali e strategie produttive. Il caso di <i>Rat (La guerra,</i> <i>V. Bulajić, 1960)</i> di Francesco Pitassio	53
Sergej Gerasimov e la diplomazia cinematografica sovietica, da New York a Pechino, 1949 di Marsha Siefert	69
Ascesa e caduta della diplomazia sino-sovietica dei festival cinematografici, 1957-1966 di Elena Razlogova	87
L'URSS in cerca di attenzioni: l'esportazione di film sovietici in India negli anni Cinquanta e Sessanta di Severyan Dyakonov	105
La politica dello spettacolo: Il cinema mandarino di Hong Kong, 1946-1976 di Po-Shek Fu e Man-Fung Yip	123
Raggiungere e sorpassare... l'Europa: il trasferimento tecnologico e i suoi limiti nel cinema sovietico all'epoca di Brežnev di Catriona Kelly	141

«La minaccia ideologica dei film italiani». Il KGB, la mafia, il punk-rock e l'ascesa del neofascismo tra i giovani sovietici, 1982-1985 di Sergei Zhuk	159
--	-----

What if (only one man makes): Guerra Fredda e fiction seriale contemporanea di Andrea Bellavita	179
---	-----

Stile libero

a cura di Chiara Gelato

CINEMA1

Il Diavolo, evidentemente: Pupi Avati e il Gotico Maggiore di Anton Giulio Mancino	199
--	-----

CINEMA2

<i>Cinque a zero</i> : il fascismo e la rappresentazione del calcio di Mauro Bazzocchi	207
--	-----

INCONTRI1

La Storia come sfida creativa, territorio di esplorazione e di elaborazione critica. Conversazione con Susanna Nicchiarelli di Daniela Ceselli	214
---	-----

INCONTRI2

Da <i>L'uomo che verrà a Volevo nascondermi</i> , la storia dal basso di Giorgio Diritti di Federico Pommier Vincelli	222
---	-----

OSSERVATORIO_FILM

I film storici della stagione 2019-2020 di Luca Peretti e Pietro Masciullo	230
---	-----

OSSERVATORIO_LIBRI

Bibliografia critica su cinema e storia. Biennio 2019-2020 di Valerio Coladonato, Damiano Garofalo, Dalila Missero, Mariangela Palmieri, e Luca Peretti	236
--	-----

L'articolo tratta la diffusione del cinema sovietico nelle sale italiane nel periodo 1944-1953 e mira a verificarne il ruolo nel passaggio dal dopoguerra alla Guerra Fredda culturale. I film sovietici giunti allora in Italia furono pochissimi in primis perché il Cremlino rinnegò nei fatti lo slogan leniniano sul cinema come la più importante delle arti. A ciò si accompagnò una serie di problemi tra cui la censura governativa italiana non fu però il più importante. Difficoltà maggiori riguardarono i meccanismi di diffusione dei film come il passaggio dal sistema di distribuzione commerciale a quello culturale. Gli enti italiani, peraltro, non sempre agivano in sintonia con le agenzie sovietiche. Il problema fondamentale fu la debole attrazione dei film in sé, incapaci di far presa sullo stesso pubblico comunista. Le fonti utilizzate sono: la banca dati "Italiataglia", i documenti dell'associazione culturale Italia-URSS, dell'agenzia sovietica VOKS e del governo italiano.

L'impossibile egemonia cinematografica. I film sovietici in Italia fra dopoguerra e Guerra Fredda (1944-1953)

di Stefano Pisu

This article deals with the screening of Soviet films in Italian cinemas in the period 1944-1953.

It aims to explore their role in the transition from the postwar to the cultural Cold War. Very

few Soviet films arrived in Italy at the time, mainly because the USSR film industry de facto denied Lenin's slogan that cinema was the most important of all arts. This was accompanied

by various issues, among which, in fact, Italian government censorship was not the most

important. More relevant difficulties concerned the mechanisms of film circulation, including

the quick shift from a commercial to a cultural distribution system. Moreover, Italian players did not always act in accordance with Soviet agencies.

Yet, the biggest problem was the low attraction of those films themselves, which did not even appeal to the Communist audience. The main

sources used in the essay are: the online database "Italiataglia", as well as archival records from the "Italy-USSR" cultural association, the Soviet agency VOKS and the Italian government.

La ponderosa pubblicazione *Italia-Russia. Un secolo di cinema* – promossa dall'Ambasciata d'Italia a Mosca – ha evidenziato la profondità storica dei rapporti cinematografici fra l'Italia e la

Russia nel corso del Novecento, l'interesse delle due comunità scientifiche per quelle relazioni, nonché la volontà delle istituzioni diplomatiche di prendere il cinema come esempio di dialogo e cooperazione di lungo periodo fra i Paesi. Una tematica non toccata né dal volume, né da precedenti studi riguarda la diffusione del cinema sovietico in Italia nel secondo dopoguerra, al di là delle sporadiche occasioni rappresentate dai festival¹. Eppure si tratta di un argomento non secondario per comprendere il ruolo di quei film nella Guerra Fredda cinematografica², inserita a sua volta nella più vasta lotta culturale per i cuori e le menti delle élite intellettuali e delle masse popolari³. Questo contributo perciò intende essere un primo apporto sul tema, nella prospettiva di un'ulteriore indagine più ampia, volta a coprire tutto il "secolo breve". La principale fonte esplorata sarà la banca dati online "Italiataglia", utile per ricostruire la storia della censura cinematografica in Italia, ma che al contempo può fornire informazioni rilevanti per la circolazione del cinema straniero nel territorio nazionale⁴. Inoltre, saranno utilizzate le carte dell'archivio della sezione milanese dell'associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica (Italia-URSS), attore importante nella promozione dei film sovietici al di fuori del circuito commerciale⁵. Infine, si esaminerà la corrispondenza fra la sede nazionale

¹ Cfr. S. Pisu, *Per una storia veneziana del cinema sovietico: l'Urss e la Mostra (1932-1977)*, in O. Strada, C. Olivieri (a cura di), *Italia-Russia. Un secolo di cinema*, Ambasciata d'Italia a Mosca, Moskva 2020, pp. 216-229.

² Cfr. T. Shaw, D. Youngblood, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas, Lawrence, KS 2010.

³ Per una reinterpretazione del concetto di Guerra Fredda culturale si veda S. Pisu (a cura di), *Reframing the Cultural Cold War: 20 Years after Stonor Saunders' Case*, in «Contemporanea», vol. 23, n. 3, luglio-settembre 2020, pp. 433-475. Sui rapporti fra cultura "alta", popolare e di massa nell'Italia della Guerra Fredda, dalla specifica prospettiva del comunismo italiano, si veda S. Gundle, in *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995.

⁴ www.italiataglia.it. Per ragioni di spazio, nella citazione delle fonti provenienti dal sito mi limiterò in nota a trascrivere in corsivo il titolo dell'edizione italiana del film indicato nella banca dati, senza ripetere ogni volta la denominazione del sito stesso. La banca dati è stata consultata nei mesi di settembre-ottobre 2020.

⁵ Associazione Italia-Russia Lombardia, Archivio Storico, Fondo Italia-URSS (AIRL, AS, FIU). Ringrazio la segretaria dell'associazione, d.ssa Annalisa Seoni, per la disponibilità mostrata durante le ricerche.

di Italia-URSS e l'agenzia sovietica per i rapporti culturali con l'estero (VOKS) conservata al GARF⁶, comparandola con alcuni documenti governativi italiani conservati all'Archivio Centrale dello Stato (ACS).

Un'analisi quantitativa: da pochi a pochissimi

Per esaminare e comprendere meglio i dati relativi alla circolazione dei film sovietici in Italia nel secondo dopoguerra è necessario premettere che l'industria cinematografica dell'URSS nel secondo stalinismo si contraddistinse per una ipoproduzione dovuta a diversi fattori⁷. Innanzitutto vi fu il ritorno di un controllo ideologico molto stringente delle autorità sulla cultura e sulle arti, dopo il relativo allentamento durante la guerra⁸. Inoltre, nel giugno 1948 il partito decise di rivedere al ribasso il piano di produzione del ministero della cinematografia per ragioni economico-finanziarie, capovolgendo la sua quasi trentennale richiesta di incremento⁹. Infine, Stalin stesso era convinto dell'inutilità di imitare il modello industriale e commerciale hollywoodiano a favore di uno sfruttamento delle pellicole nei confini del Paese con l'aumento delle copie e della rete di sale e punti di proiezione mobili¹⁰. Questa politica produttiva interna di basso profilo poneva, anche se indirettamente, il cinema sovietico in una oggettiva posizione di svantaggio quantitativo a livello internazionale.

⁶ Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii, Archivio Statale della Federazione Russa.

⁷ Per il periodo 1946-1953 la storiografia oscilla fra 124 lungometraggi - indicati da P. Kenez in *Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953)*, in K. Feigelson (a cura di), *Caméra politique. Cinéma et Stalinisme*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005, p. 28 - e i 172 segnalati da B. Eisenschitz in *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, Centre Pompidou-Mazzotta, Paris-Milano 2002, pp. 195-203.

⁸ C. Knight, *Nelli Morozova on Censors, Censorship and the Soviet Film Famine, 1948-52*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 96, n. 4, ottobre 2018, pp. 704-730.

⁹ N. Laurent, *L'OEil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, Edition Privat, Toulouse 2000, p. 232.

¹⁰ Cfr. S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 202-203.

La ricerca sui film sovietici condotta sulla banca dati di “Italiataglia” ha permesso di elaborare la tabella sottostante¹¹. Essendo la richiesta del visto un atto preliminare per le proiezioni pubbliche, i dati emersi dovrebbero rappresentare una cornice quantitativa di riferimento abbastanza esaustiva:

<i>Anno</i>	<i>Cinegiornali</i>	<i>Documentari</i>	<i>Lungometraggi a soggetto</i>	<i>Film di animazione</i>	<i>Film per cui non si concede il visto</i>	<i>Film che ottengono il visto dopo modifiche</i>	<i>film totali per cui si richiede il visto</i>	<i>Film non presenti nella banca dati</i>
Sett. 1944								110 (60
Ott. 1945								LM + 50
								CM
1946	11	13	19	-	-	-	43	
1947	6	12	27	1		1	46	
1948	6	16	13	2	1	1	37	
1949	6	5	4	-	-	1	15	
1950	-	5	-	2	-	-	7	
1951	-	14	2	1	1	4	17	
1952	-	1	1	-	1	-	2	
1953	-	2	4	-	5	-	6	
TOT	29	68	70	6	8	7	173	110

Le informazioni sul periodo settembre 1944-ottobre 1945 sono, invece, desunte da una relazione stilata nella primavera del 1946 dal ministro della cinematografia dell'URSS Ivan

¹¹ La ricerca è stata effettuata selezionando “URSS” e “Russia” nel campo nazionalità e inserendo come termini cronologici il periodo 1944-1953.

Bol'sakov¹². Il documento indicava che nel settembre 1944, un mese prima del ripristino delle relazioni diplomatiche ufficiali fra i due Paesi¹³, il Sojuzintorgkino¹⁴ aveva aperto un proprio ufficio in Italia. Colpisce la differenza fra il numero di pellicole giunte nei 12 mesi indicati da Bol'sakov e quello decisamente più basso degli anni successivi. Dalle informazioni estrapolate dalla banca dati parrebbe che i film sovietici per cui fu richiesto il nulla osta siano stati fra il 1946 e il 1953 in totale 173. Solo in 15 casi – l'8,6 per cento – ci furono interventi delle commissioni: in 8 casi i film furono respinti e non ammessi alla proiezione mentre nei restanti 7 furono richieste modifiche. La stragrande maggioranza dei film sovietici per cui si richiese il nulla osta – 126 film – è concentrata nel triennio 1946-1948, mentre nel quinquennio 1949-1953 furono solo 47. Il picco di film circolati in Italia fu toccato nel 1947 con 46 film di cui ben 27 lungometraggi di finzione fra cui vi erano anche opere del decennio precedente. Nel periodo 1949-1953 furono, invece, i documentari a primeggiare nella scarsa produzione sovietica per cui fu chiesto il nullaosta. L'apice negativo fu raggiunto nel 1952, con solo due film presentati alla revisione, di cui uno fu respinto: non casualmente l'anno precedente la produzione sovietica di film a soggetto aveva raggiunto il peggior risultato di sempre con soli nove lungometraggi di finzione realizzati.

La legge n. 379 del 1° maggio 1947 approvata dall'Assemblea costituente aveva rafforzato il sistema italiano di censura dei film. Nell'ambito della revisione vi fu un inasprimento delle misure rispetto all'era fascista: si confermò il decreto del 1923 sulla vigilanza governativa degli spettacoli cinematografici e si introdusse per i produttori la facoltà di sottoporre la sceneggiatura al controllo preventivo dell'Ufficio centrale per

¹² RGASPI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskoj Istorii, Archivio Statale Russo di Storia Politica e Sociale), 17/125/639/35-55.

¹³ Sul ristabilimento delle relazioni fra i due governi e il complesso ruolo svolto dal PCI si vedano le relative parti in E. Aga-Rossi, V. Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, il Mulino, Bologna 2007 [1997]; S. Pons, *L'impossibile egemonia. L'Urss, il Pci e le origini della guerra fredda (1943-1948)*, Carocci, Roma 1999.

¹⁴ Ente sovietico per l'esportazione dei film.

la cinematografia. Tale possibilità fu quasi sempre colta per evitare problemi a film già completato, rafforzando così il ruolo delle commissioni di revisione, sempre più caratterizzate dalla presenza democristiana dopo l'estromissione delle sinistre dal governo proprio nel maggio del 1947 e le elezioni del 18 aprile 1948¹⁵. L'evoluzione del meccanismo censorio in corrispondenza con la fine dei governi di unità nazionale spiega perché i seppur pochi casi di censura di film sovietici si verificarono negli anni dei governi centristi¹⁶. Inoltre, dalla fine degli anni Quaranta – sotto il ministero degli interni guidato da Mario Scelba – le forze di pubblica sicurezza aumentarono i controlli sulle proiezioni¹⁷. Nel 1948 il questore di Roma ed ex ispettore della polizia politica fascista Saverio Polito portò all'attenzione dei suoi superiori in diverse occasioni l'incremento a opera di Italia-URSS delle proiezioni di film sovietici, seppure «regolarmente autorizzati per la proiezione in Italia, dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri»¹⁸.

Per avere un termine di paragone quantitativo, anche se generico, si possono vedere le richieste di nulla osta presentate alle commissioni di revisione da parte di film provenienti dai principali Paesi produttori occidentali negli anni 1946-1953. Se con gli Stati Uniti (3219 sottoposti alle commissioni di censura) il rapporto è quasi di 1 a 20¹⁹, anche con le principali cinematografie europee la differenza è netta: i film francesi furono 395 e quelli britannici 441. Sono numeri che evidenziano lo scarso peso quantitativo esercitato dal cinema sovietico

¹⁵ A. Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia. 1947-1988*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 19-20.

¹⁶ Sugli altri gradi della censura cinematografica nell'Italia del secondo dopoguerra vedi: G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 88.

¹⁷ Sulle repressioni poliziesche dei comunisti durante il ministero di Scelba si veda G. Gozzini, R. Martinelli, *Storia del Partito Comunista Italiano, VII, Dall'Attentato a Togliatti all'VIII Congresso*, Einaudi, Torino 1998, p. 74.

¹⁸ Polito al Capo della Polizia, *Associazione culturale italo-sovietica*, Roma 31/7/1948, ACS, Ministero Interno, Pubblica Sicurezza, G/100/21, b.143. Vedi anche le successive lettere di Polito, di uguale tenore, alla Divisione Affari Generali del Ministero dell'Interno datate 20 e 26 settembre 1948.

¹⁹ Sulla politica di occupazione cinematografica americana in Italia sin dal 1943 si veda l'articolo di Zinni pubblicato in questo numero.

in Italia in un momento di progressiva polarizzazione politica e ideologica nazionale, in corrispondenza con l'irrigidirsi del quadro internazionale e l'avvento della Guerra Fredda. Mentre gli USA e gli altri Paesi europei occidentali riempivano nuovamente gli schermi italiani, dopo l'embargo imposto dall'autarchia cinematografica fascista in seguito alla legge Alfieri del 1938, l'URSS non riusciva a tradurre il suo nuovo ruolo di superpotenza geopolitica nel campo cinematografico. La storiografia ha evidenziato soprattutto gli obbiettivi politico ideologici del sistema censorio governativo – gestito dalla Democrazia Cristiana e popolato anche da ex funzionari fascisti²⁰ – di impedire l'ingresso e la circolazione dei film sovietici: un'azione giustificata formalmente con l'assenza di reciprocità di scambio e che avrebbe condotto i sovietici a rinunciare direttamente all'esportazione regolare dei propri film anche dopo il 1953²¹. Tuttavia, quello che più colpisce non è tanto il numero di film sovietici censurati, totalmente o parzialmente, in Italia, quanto l'esiguo numero di film per cui fu richiesto il visto di censura.

Distributori e copie: una prima ricognizione

La prima società coinvolta nella distribuzione di film sovietici in Italia fu la GDB Edizione Noleggio Film che collaborò con il Sojuzintorgkino. La GDB fu una società di doppiaggio con sede a Roma e uffici in Il zone d'Italia. Prime notizie sulla distribuzione di film sovietici risalgono all'ottobre 1944, con la ripresa delle relazioni diplomatiche ufficiali fra l'Italia e l'URSS, quando i sovietici chiesero alle autorità americane di utilizzare i propri canali per la distribuzione di film di propaganda. Dopo qualche esitazione, gli statunitensi acconsentirono all'uso di due automobili²², tramite Giovanni De Berardinis, amministratore della GDB²³. Dal 1947 come distributore del film appare la Sovexportfilm, ente

²⁰ Fra tutti Nicola De Pirro e Annibale Scicluna Sorge.

²¹ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, cit., pp. 88-89.

²² *Ivi*, p. 390 n.14.

²³ Quest'ultima, dopo la distribuzione dei film sovietici negli anni 1944-1946, passò a noleggiare soprattutto film americani svincolati dalle major, ma anche francesi e qualche italiano fra cui *Germania anno zero* di Rossellini, per poi dichiarare fallimento nel 1951.

sovietico che aveva sostituito la Sojuzintorgkino e che puntava a occuparsi direttamente della diffusione dei film in loco tramite i canali di esercizio delle sale commerciali e circuiti culturali, in collegamento soprattutto con Italia-URSS. Dalla fine del decennio, e in modo esclusivo nei primi anni Cinquanta, la distribuzione fu affidata alla Libertas Film, società di produzione e distribuzione vicina al PCI²⁴. Questa chiara politicizzazione dei meccanismi distributivi è evidente anche in altri casi, come nel 1948 quando alla voce distribuzione appare direttamente l'associazione Italia-URSS, interessata alla proiezione dei film nell'ambito dei festival del cinema sovietico. A questa evoluzione corrispose una maggiore circolazione dei film nei circuiti culturali, piuttosto che nelle reti di esercizi commerciali.

Nella difficoltà di avere un corpus documentario omogeneo circa la diffusione reale di quei film nei circuiti di sale commerciali²⁵, un dato interessante e utile può essere il numero di copie richieste per la distribuzione nel quinquennio di sfruttamento dell'opera. Quel dato offre informazioni, anche se non raffinate, sui film che circolarono maggiormente, nonché sulle pellicole su cui i soggetti distributori avevano riposto maggiori aspettative.

Anno	Film	Regia	Tipologia/ Genere	Lung.	N. copie ²⁶
1946	<i>Il Compagno</i>	F. Ermler	Film a sogg./		
	<i>P.</i>		guerra	LM	32
	<i>Stalingrado</i>	L. Varlamov	Documentario bellico	LM	36

²⁴ Cfr. M. Nicoli, *Making Caccia Tragica: Giorgio Agliani, Giuseppe De Santis and the Italian Resistance*, in S. Gundle, K. Schoonover, S. Baschiera (a cura di), *Practices and Contexts of the Italian Film Industry*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 40, n. 1, 2020, p. 45, DOI: 10.1080/01439685.2020.1715595 (consultato il 30 ottobre 2020).

²⁵ Le pubblicazioni dell'Associazione Generale Italiano dello Spettacolo non coprono l'immediato dopoguerra e sono scarse di informazioni specifiche per i primi anni Cinquanta.

²⁶ Il numero indicato è dato dal totale delle copie segnalato per ogni richiesta di visto di censura (lo stesso film poteva essere revisionato in caso di riedizioni, per esempio con aggiunta del doppiaggio italiano, dei sottotitoli o successivamente a modifiche richieste dalle commissioni di primo grado).

<i>Anno</i>	<i>Film</i>	<i>Regia</i>	<i>Tipologia/ Genere</i>	<i>Lung.</i>	<i>N. copie</i> ²⁶
1947	<i>Rivista sportiva</i>		Documentario sportivo		
	<i>Il giuramento</i>	?	Film a sogg./ storico	MM	67
	<i>C'era una volta una bimba</i>	M. Čiureli V. Eisymont A. Ptuško	Film a sogg./ dramma sfondo bellico	LM LM	77 44
	<i>Il fiore di pietra</i>		Film a sogg./ fantastico		
1948	<i>L'educazione dei sentimenti</i>	M. Donskoj B.	Film a sogg./ dramma	LM	55
	<i>L'uomo dai cinque volti</i>	Dmochovskij/S. Navrockij	Film a sogg./ avventura per ragazzi	LM	55
1949	<i>La giovane guardia</i>		Film a sogg./ bellico		
	<i>Biancheggia una vela solitaria</i>	S. Gerasimov V. Legošin	Film a sogg./ avventura per ragazzi	LM LM	60 44
1950	<i>Essi vedono di nuovo</i>	N. Gračev	Documentario scientifico divulgativo	MM	35
1951	<i>La storia di un anello</i>		Documentario scientifico divulgativo		
	<i>Uomini coraggiosi</i>	B. Dolin K. Judin	Film a sogg./ guerra	MM LM	50 42
1953	<i>Sadko</i>	A. Ptuško	Film a sogg./ fantastico	LM	35

Nell'attesa di approfondire l'indagine circa il destino delle copie menzionate, le informazioni riportate nella tabella paiono quantomeno suggerire la rilevanza nella circolazione delle opere di alcuni generi e tipologie peculiari di prodotti cinematografici. A

prescindere dal caso di *Kl'jatva* (*Il giuramento*, 1946) di Čiaureli, si passò, infatti, dal maggior numero di copie per film di guerra (fiction e documentari) ai film per ragazzi, anche se di ambientazione bellica o storica, ai documentari scientifici o su alcuni aspetti della vita sovietica, fino ad arrivare al genere fantastico. D'altro canto è giusto sottolineare come i film con più evidenti intenti propagandistici politici e ideologici fossero stati oggetto degli interventi delle commissioni governative di revisione.

La censura dei film sovietici: «ordine pubblico» e «buoni rapporti internazionali»

Le motivazioni della censura potevano rimandare al contesto internazionale e/o alla dimensione interna. Per quanto riguarda il primo caso, la principale ragione addotta fu il rischio di «turbare i buoni rapporti internazionali», secondo una formula ripresa dal decreto di epoca fascista del 1923. Nel 1947 la commissione richiese l'eliminazione da *Il giuramento* delle sequenze in cui era rappresentato in modo caricaturale il ministro degli esteri francese Georges Bonnet giacché ritenute offensive per la nazione francese, nonostante Bonnet avesse sostenuto l'*appeasement* a Monaco e poi lo Stato collaborazionista di Vichy²⁷. Nell'ottobre 1948 – durante le tensioni provocate dalla crisi di Berlino – a *Russkij vopros* (*La questione russa*, Michail Romm), ritratto critico della società e delle istituzioni statunitensi, fu negato il nulla osta perché presentava «aspetti non veritieri della vita politica americana» nonché «concetti contrari alla libertà»²⁸. Il buon mantenimento dei rapporti internazionali fu evocato nuovamente nel 1951 per il lungometraggio documentario *Pobeda kitajskogo naroda* (*La vittoria del popolo cinese*, Leonid Varlamov). La coproduzione sino-sovietica, che ripercorre con toni entusiastici e antioccidentali l'avvento della Cina di Mao, fu bocciata anche perché «di incentivo all'odio fra le classi sociali» e capace di «sovvertire l'ordine pubblico», unendo così le ragioni

²⁷ *Il giuramento*. In seguito alle rimostreanze degli organi sovietici e su decisione del sottosegretario di Stato Giulio Andreotti, da metà gennaio 1948 il film ottenne il nullaosta per la programmazione senza modifiche o soppressione di scene.

²⁸ *La questione russa*.

internazionali – in un momento delicato, segnato dalla guerra in Corea – ai possibili rischi interni²⁹. Due anni dopo, la nuova cooperazione sino-sovietica *Osvoboždennyj Kitaj* (La Cina liberata, Sergej Gerasimov) fu respinta perché «sotto l'apparenza di un documentario di un periodo storico svolge in realtà propaganda contraria all'ordine pubblico facendo nel complesso l'apologia e l'esaltazione di principi in contrasto con il nostro ordinamento giuridico-sociale»³⁰. La rappresentazione propagandistica della rivoluzione cinese risultava perciò pericolosa per ragioni di natura sia internazionale, sia nazionale³¹.

Le motivazioni interne che spinsero alla censura dei film sovietici riguardarono in particolare l'«ordine pubblico». Mentre l'URSS post staliniana ritornava nell'estate 1953 alla Mostra di Venezia dopo cinque anni di assenza, le commissioni italiane di revisione respingevano gran parte dei (pochi) film presentati per il rilascio del nullaosta. Il mediometraggio documentario *Stadion Dinamo* (Stadio Dinamo, D. Bogolepov, 1949) fu bocciato nel settembre poiché «sotto l'apparenza di un documentario sportivo svolge in realtà una propaganda contraria all'ordine pubblico facendo nel complesso l'apologia e l'esaltazione del regime sovietico rispetto al nostro ordinamento politico-sociale»³². Un destino opposto toccò a *Velikij perelom* (La grande svolta, Fridrich Ermler, 1945), considerato uno dei più importanti film di guerra sovietici. La prima richiesta di nullaosta risaliva al 1946 e solo l'anno dopo la commissione di revisione espresse parere favorevole. Nell'agosto 1953, invece, la nuova richiesta fu respinta perché il film costituiva «un'accesa esaltazione della potenza militare dello Stato Sovietico atta a tutelare i buoni rapporti internazionali e l'ordine pubblico»³³. Il mutamento di opinione delle commissioni può essere interpretato con il generale inasprirsi dello scontro politico e ideologico in Italia successivo al 1947 e con la paura rappresentata dal raggiungimento da parte dell'URSS della parità nucleare nel 1953. La celebrazione dello

²⁹ *La vittoria del popolo cinese*.

³⁰ *La Cina libera*.

³¹ Sulla cooperazione cinematografica sino-sovietica e la sua interruzione si vedano gli articoli di Siefert e Razlogova pubblicati su questo numero.

³² *Stadio Dinamo*.

³³ *La grande svolta*.

Stato sovietico costituiva secondo le commissioni un pericolo per l'ordine e la stabilità della società e delle istituzioni italiane giacché – seguendo la logica delle ragioni addotte – avrebbe potuto provocare tumulti e spingere gli spettatori ad azioni di tipo sovversivo. Non va, inoltre, sottovalutato il clima politico interno, dovuto alla campagna per le consultazioni parlamentari del 1953, segnate dal dibattito intorno alla nuova legge elettorale maggioritaria voluta dalla DC, definita “legge truffa” dai suoi detrattori. Anche il celebre *Padenie Berlina* (*La caduta di Berlino*, Michail Čiaureli, 1949) il meno noto *Kavaler zolotoj zvezdy* (*Il cavaliere della stella d'oro*, Julij Rajzman, 1950) e il cortometraggio documentario *Sovremennyj Kolchoz* (*Kolchoz moderno*) furono bocciati nell'estate del 1953 con motivazioni analoghe a quelle citate sopra per *Stadio Dinamo*³⁴. Nel 1951 il medio metraggio documentario *Caccia alle balene nell'Artico* di Kogan e il lungometraggio *Kubanskije kazaki* (*Cosacchi del Kuban*, Ivan Pyr'ev, 1949) erano stati obbligati a eliminare o modificare le scene che esaltavano Stalin³⁵.

Un caso particolare è rappresentato da *Aleksandr Nevskij* (*Aleksandr Nevsky*, Sergej Ejzenštejn, 1938). Dopo una prima domanda non istruita nel 1946 per mancanza di documentazione, il film fu revisionato il 13 dicembre 1949. In prima istanza la commissione esprime parere contrario alla programmazione in pubblico «in quanto vi appaiono scene particolarmente ripugnanti ed inoltre viene falsata la realtà storica per scopi di propaganda». I problemi erano quindi la violenza e una non meglio precisata deformazione delle vicende storiche risalenti al XIII secolo. La commissione modificò poi il suo parere a condizione che si eliminassero alcune scene considerate «di particolare crudeltà»³⁶. Tuttavia, quando la sezione milanese di Italia-URSS volle presentare il film il 18 dicembre al termine del festival del cinema sovietico tenutosi nel capoluogo lombardo, il visto fu negato malgrado le rassicurazioni del segretario nazionale dell'associazione Giuseppe Berti sulla possibilità di ottenere un permesso eccezionale. Rossana Rossanda si lamentò apertamente

³⁴ *La caduta di Berlino; Il cavaliere della stella d'oro; Kolchoz moderno.*

³⁵ *Caccia alle balene nell'Artico; Cosacchi del Kuban.*

³⁶ *Aleksandr Nevsky.*

per lo scarso impegno mostrato da parte dei soggetti teoricamente interessati (parlamentari socialisti e comunisti, ambasciata sovietica, Sovexportfilm) e per una più generale forma di sudditanza rispetto alla politica cinematografica democristiana:

Quando abbiamo proposto di aprire noi la campagna polemica essa è stata giudicata "inopportuna", come se la sottomissione alla politica culturale democristiana fosse condizione indispensabile alla diffusione della cinematografia sovietica in Italia. Permetteteci di dirvi, cari amici, che è inutile lanciare fra gli slogans dell'Associazione la difesa dei valori culturali della civiltà sovietica quando in pratica non si prende nessuna cura di difendere, quando è il momento e con tutti i mezzi, un capolavoro cinematografico che gira in tutto il resto del mondo³⁷.

L'anticonformismo e la vis polemica che la caratterizzavano già dall'epoca permettevano a Rossanda di sottolineare quasi un complesso di inferiorità del mondo comunista italiano – poco sostenuto dai rappresentati dell'URSS in Italia – nell'ambito della Guerra Fredda cinematografica. Le sue parole coglievano criticità, manifeste o latenti, nei rapporti fra comunisti italiani e sovietici che negli anni successivi si sarebbero palesate più chiaramente.

Italia-URSS e la Sovexportfilm: cooperazione e contraddizione

Proiezioni sporadiche furono allestite dall'associazione sin dal 1945, mentre nel luglio 1946 si tenne al teatro Quirino di Roma il primo festival di cinema sovietico del dopoguerra. Talvolta furono affittate importanti sale come il cinema Smeraldo a Milano che nel febbraio 1947 ospitò la proiezione di *Čapaev* (*Ciapaev*, Sergej e Georgij Vasil'ev, 1934) con più di 1300 spettatori di cui 1111 paganti³⁸. Con l'avvio del "mese dell'amicizia italo-sovietica" organizzato dall'associazione dal 1948, i festival del cinema sovietico divennero un appuntamento annuale anche per sopperire alle assenze in quegli anni dell'URSS dalla Mostra del cinema di Venezia. Nel giugno 1950, inoltre, si tenne al cinema Dal Verme di Milano una

³⁷ AIRL, AS, FIU, 1950_128, Rossanda a Berti, 10 gennaio 1950.

³⁸ Ivi, 1947_32, 23/2/1947.

rassegna di cinema per ragazzi. Italia-URSS lavorava all'organizzazione delle proiezioni e dei festival in stretto contatto con la Sovexportfilm. A Milano l'associazione e l'ente sovietico condividevano fisicamente la sede, dietro pagamento di affitto al PCI³⁹. Fra il 1946 e il settembre 1948 si contano 17 proiezioni allestite a Milano⁴⁰ tra cui anche di film non inseriti nella banca dati di "Italiataglia": non si può al momento stabilire se ciò sia dovuto alla lacunosità dei materiali governativi, a proiezioni effettuate senza l'ottenimento del nulla osta preventivo, oppure se si tratti delle pellicole giunte in Italia nel 1944-1945, per le quali vi era stato un accordo diretto con le autorità di occupazione alleate. Inoltre, la vicinanza anche fisica con l'agenzia milanese della Sovexportfilm facilitò la distribuzione delle copie nelle diverse province lombarde e in alcune fabbriche⁴¹.

La collaborazione con la Sovexportfilm non era esente da difficoltà e incomprensioni. Nel 1948 la segreteria milanese di Italia-URSS condusse trattative con gli esercenti di alcune importanti sale cittadine, riuscendo a ottenere una sala di prima visione assoluta e una di seconda (cinema Arlecchino e Carcano) per il festival del cinema sovietico, nonché la collaborazione dell'Università di Milano per la proiezione di documentari scientifici. Tuttavia, le trattative vennero interrotte, senza spiegazioni, dalla sede romana della Sovexportfilm che si rifiutò anche di inviare a Milano i documentari⁴². In una relazione inviata alla VOKS, la già citata Rossanda – a nome della sezione milanese di Italia-URSS – si lamentò apertamente dei metodi usati e dei materiali inviati dalla Sovexportfilm: «Noi diffondiamo i pochi film che ci mette a disposizione la Sovexportfilm, ad un prezzo piuttosto alto per le nostre possibilità. Quasi sempre i films non sono doppiati né hanno didascalie il che implica da parte nostra un ulteriore sforzo di organizzazione»⁴³. In poche righe erano condensate tutte le criticità delle modalità di azione dell'agenzia sovietica: esiguità numerica delle pellicole, assenza di un prodotto pronto

³⁹ *Ivi*, 1948_45c, 9/1948.

⁴⁰ *Ivi*, 1948_45f – 45h.

⁴¹ *Ivi*, 1948_45g.

⁴² *Ivi*, 1949_121c, 5/2/1949.

⁴³ *Ivi*, 1949_122e, 26/2/1949.

per la fruizione (mancanza di doppiaggio o sottotitoli) e, soprattutto, non gratuità dell'uso delle pellicole, sebbene l'interlocutore non fosse una casa di distribuzione, ma un ente il cui fine era proprio la promozione dell'URSS in Italia. Quest'ultimo aspetto fu sottolineato nello stesso anno anche da Virgilio Tosi, che rilevò la controintuitiva differenza di approccio fra angloamericani e sovietici sulle politiche di diffusione filmica nei circuiti non commerciali:

La difficoltà che trova la nostra associazione di diffondere i films sovietici nelle sale private dei circoli, degli enti o associazioni è dovuta al fatto che per il settore cinematografico le due attività commerciali e culturali sono unite. Mentre gli organismi propagandistici dei consolati inglese e americano diffondono films di pura propaganda gratuitamente e danno persino la macchina di proiezione a prestito. Bisogna cercare di risolvere nel modo migliore il problema del doppiaggio e del lancio dei film nei cinematografi e il problema della loro diffusione nelle associazioni culturali nei circoli di cultura popolare della periferia e della provincia superando in qualche modo la questione economica del loro costo⁴⁴.

Il problema di rapportarsi a Italia-URSS come a un ente commerciale emerse anche nel 1953 in riferimento al distributore Libertas film, che propose una formula di pagamento a proiezione, non accettando l'acquisto comunitario dei film da parte di un consorzio di sezioni dell'associazione, come auspicato dal segretario di quella milanese⁴⁵. Per i primi anni Cinquanta si delinea quindi un quadro decisamente negativo sui possibili introiti ricavabili dalla proiezione dei film sovietici, come riportato nella sezione finanziaria della relazione annuale sulle attività del 1953: «Perfino le magre possibilità fornite in altri tempi dai film sovietici, quest'anno si sono esaurite. Con film vecchi e sciupati come quelli che ha in dotazione la Libertas si può tutt'al più raggiungere il pareggio in una manifestazione»⁴⁶.

⁴⁴ *Ivi*, 1948_65d.

⁴⁵ *Ivi*, 1953_182a/b, 28 maggio 1953.

⁴⁶ *Ivi*, 1953_216b, dicembre 1953.

I film sovietici in Italia: propaganda o effetto boomerang?

La corrispondenza fra la sede nazionale di Italia-URSS e la VOKS suggerisce come la proiezione dei film sovietici di per sé non producesse necessariamente consenso per il cinema dell'URSS, né per il Paese di provenienza. Il resoconto dell'attività per il 1946-47 constatava una serie di problemi che concorrevano a ridimensionare sensibilmente l'impatto e l'utilità delle proiezioni per il pubblico italiano. Nel concreto si criticava:

a) che solo pochi film dati a noleggio culturale sono a un livello artistico alto. b) che non sono doppiati e che questo rende difficile la comprensione allo spettatore anche quando ci si serva di traduttori. c) che fino a oggi non è giunto quel tipo di documentari che sarebbe di particolare interesse per il nostro lavoro [...] d) d'altra parte [...] pochi [film] sono stati doppiati con successo, ed è evidente la necessità di affidare la diffusione dei film a enti culturali che li possano presentare diversamente⁴⁷.

I dirigenti italiani dell'associazione si lamentarono spesso con la VOKS della saltuarietà nella ricezione dei materiali e del carattere irregolare delle attività. Circa la qualità e la fruibilità dei film ricevuti, nell'estate 1947 il già citato Berti dichiarò apertamente ai sovietici che la maggioranza di quelli non erano accolti positivamente dagli spettatori ed erano criticati dagli stessi operai e dai tesserati comunisti:

Prima vi era un'enorme aspettativa per i film sovietici e un enorme rispetto per i grandi registi sovietici, Pudovkin e altri. Oggi in Italia la situazione è cambiata, anche fra le masse popolari. Parecchi dei nuovi film non piacciono, vengono criticati dal punto di vista artistico anche dagli operai. È una questione che va affrontata seriamente. Non è vero che questo accade sotto l'influenza cattiva anzi pessima degli orribili film americani. No, il film italiano caduto il fascismo, ha già raggiunto un alto livello artistico e film come «Roma città aperta», «Paisà», «Il sole sorge ancora», «Caccia tragica» sono giudicati dal pubblico italiano, che

⁴⁷ GARF 5283/16/218/131-132.

ha una secolare tradizione artistica, artisticamente migliori della più parte dei film sovietici⁴⁸.

Colpisce la franchezza con cui Berti si rivolse agli interlocutori sovietici sia quando evidenziava lo scarto qualitativo fra i cineasti dell'avanguardia e la produzione successiva dell'URSS, sia quando confrontava quest'ultima con la stagione neorealista italiana, eliminando così qualsiasi giustificazione di una supposta «influenza cattiva» del cinema americano. Tale schiettezza e libertà di espressione da parte di un alto dirigente comunista può spiegarsi anche con la posizione del partito, giacché si era ancora alla vigilia della costituzione del Cominform della fine di settembre 1947. Quest'ultima comportò un rigido allineamento dei partiti comunisti al Cremlino, tradotto in Italia con un «atteggiamento fideistico»⁴⁹ che il PCI avrebbe dovuto avere rispetto a quanto proveniente dall'URSS, come affermato nel 1949 da Emilio Sereni, responsabile della commissione culturale del partito, nonché uno dei principali artefici della sua compattezza e organizzazione ideologica fino al 1956⁵⁰.

Anche una parte della critica cinematografica comunista espresse il proprio disappunto. Scrivendo nel 1947 alla VOKS, Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi individuarono nella scarsa collaborazione fra le parti la principale responsabile della debole capacità attrattiva dei film:

Il problema dei rapporti fra la cinematografia sovietica e il pubblico italiano è tuttora aperto. Il pubblico italiano, come sapete, è costituito di diverse categorie e classi sociali, le quali hanno reagito in modo molto diverso di fronte ai Vostri film. Noi tuttavia riteniamo che errori siano stati compiuti sia dalle persone che presiedevano ai nostri uffici di importazione, sia dai Vostri incaricati diretti che non hanno studiato sufficientemente la condizione del nostro mercato. Noi abbiamo ana-

⁴⁸ *Ivi*, I, 305.

⁴⁹ A. Vittoria, *Storia del PCI 1921-1991*, Carocci, Roma 2006, pp. 74-75; S. Gundle, *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca*, cit., pp. 118-119.

⁵⁰ Sulle attività culturali del PCI dopo la sconfitta elettorale del 1948 e sul complesso tentativo di accompagnare all'attenzione per gli intellettuali anche quella per le masse popolari, si veda S. Gundle, *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca*, cit., pp. 117 e ss.

lizzato sulla nostra stampa specializzata questo complesso problema, e speriamo vivamente che i nostri articoli siano stati presi in considerazione, per i loro dati obbiettivi, dai Vostri responsabili⁵¹.

Queste fonti interne all'ambiente culturale comunista mostrano come gli sforzi per far circolare in Italia i film sovietici nel dopoguerra potessero essere vanificati tanto da complicazioni organizzative, quanto dai film stessi che si proiettavano, ritenuti non all'altezza delle aspettative del pubblico, anche di quello comunista. Inoltre, mostrano un'ambiguità da parte degli addetti ai lavori vicini al PCI, che, se nelle corrispondenze coi sovietici rimarcavano il difficile rapporto fra spettatori italiani e pellicole sovietiche, sulla stampa invece tessevano le lodi artistiche e sociali di quella produzione⁵².

Esistono, inoltre, anche delle fonti istituzionali che confermano le serie difficoltà nella circolazione e nella ricezione dei film sovietici nell'Italia del secondo dopoguerra. Si veda ad esempio un resoconto del 1948 per il ministero degli interni sulla proiezione del film *Vyborgskaja storona* (*Quartiere di Vyborg*, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, 1939). La proiezione, organizzata da Italia-URSS in occasione del mese dell'amicizia italo-sovietica presso il teatro Politeama di Roma, mostrava l'ultimo atto della trilogia dedicata al giovane operaio Maksim. Dopo la rivoluzione di ottobre Maksim è nominato commissario del popolo per le banche. Con grande sforzo, il protagonista diventa esperto di tecnica bancaria e combatte i tentativi di sabotaggio finanziario degli antibolscevichi. Il resoconto sembra la traduzione in caso concreto degli appunti espressi nelle fonti sopra esaminate:

Il film è così pesante, aspro e truculento; gli ambienti e le persone così volgari e ripugnanti, il dialogo italiano così stentato e imperfetto, le scene così odiose che certamente deve aver prodotto un sentimento di delusione per chi pensava a qualche cosa di magnificante il paradiso

⁵¹ GARF 5283/16/232/314.

⁵² Si vedano ad esempio gli articoli encomiastici di Umberto Barbaro su «l'Unità» in occasione della proiezione dei film sovietici alla Mostra di Venezia del 1946: *Ciapaev: pietra miliare del cinema sovietico*, 3 settembre 1946; *Ancora un bel film sovietico*, 14 settembre 1946; *Forza, fate del cinema*, 18 settembre 1946.

sovietico. È certo che dopo la proiezione del film molti sono usciti dal teatro meno entusiasti comunisti o più anticomunisti di prima. La proiezione ha lasciato il pubblico molto freddo benché questo composto prevalentemente da militanti comunisti, era tutto teso per approfittare di qualche spunto per manifestare la fede marxista⁵³.

Nel 1951, inoltre, in una lettera indirizzata alla Presidenza del consiglio dei ministri, l'ambasciatore italiano a Mosca Manlio Brosio affermò esplicitamente che sarebbe stato meglio non limitare la circolazione dei film sovietici in Italia, giacché quei film risultavano poco attraenti per il pubblico italiano:

Dal punto di vista politico non vedo pericoli ad ammettere i films sovietici in Italia. E ciò per due motivi: 1) La propaganda comunista è già fatta in Italia dal PCI e non sarà certo qualche film in più a spostare la situazione; 2) essenzialmente, i films sovietici sono mediocri, pesanti e spesso la loro psicologia è così inadatta al nostro pubblico, che il loro effetto, a mio deciso avviso, sarà piuttosto controproducente⁵⁴.

Le diverse testimonianze qui riportate pongono in discussione il ruolo dei film sovietici quale arma efficace per produrre consenso e influenza nel dopoguerra e all'inizio della cosiddetta Guerra Fredda culturale e cinematografica. Pare che il cinema sovietico allora circolante in Italia deludesse gli spettatori e i critici, questi ultimi rimasti legati all'immagine oramai superata della produzione dell'avanguardia. Si trattava di un pubblico con un'elevata cultura cinematografica, confermata dai dati sulla frequenza delle sale nel dopoguerra: dopo i britannici, gli spettatori italiani furono i più cinefili d'Europa con una media di 24 visite all'anno⁵⁵ e una presenza in sala due volte maggiore rispetto a quello francese e spagnola e una volta e mezzo superiore a quella tedesca⁵⁶.

⁵³ ACS, MI, PS, G/100/21, b. 143, Tallarigo al Ministero dell'Interno, *Appunto Argomento: Attività dell'Associazione Italia-URSS*, 16 novembre 1948.

⁵⁴ *Ivi*, Presidenza Consiglio dei Ministri 1955-1958, b. 3-2-12, f. 32845, Brosio al Ministero degli Affari Esteri, 22 gennaio 1951, *Pellicole italiane nell'URSS e sovietiche in Italia*.

⁵⁵ E. Giannelli, *Cinema europeo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, p. 78.

⁵⁶ G. Vincendeau (a cura di), *Encyclopedia of European Cinema*, British Film Institute, London 1995, pp. 466-467.

Conclusioni

I film sovietici giunti in Italia nel secondo dopoguerra furono pochissimi, principalmente perché il Cremlino parve rinnegare nei fatti lo slogan leniniano (postumo) sul cinema come “la più importante delle arti”. Questa scelta di politica estera cinematografica determinò uno scarso ruolo svolto dall'URSS nelle società dell'Europa occidentale tramite i film. Nel nuovo contesto postbellico l'URSS del secondo stalinismo non fece corrispondere al ruolo di superpotenza mondiale una posizione e una strategia filmica adeguate. L'impossibile egemonia politica esercitata da Mosca sul vecchio continente⁵⁷, si tradusse in un altrettanto impossibile egemonia cinematografica. L'esigua consistenza numerica fu accompagnata da una serie di problemi, tra cui la censura governativa non fu però il più importante. Essa fu sì presente e volta a tutelare gli interessi governativi democristiani a livello interno e ribadire l'appartenenza italiana al blocco occidentale; d'altra parte fu tutt'altro che sistematica, se non nel 1953. Difficoltà maggiori riguardarono i meccanismi di diffusione dei film fra cui il passaggio repentino da un sistema di distribuzione commerciale a uno culturale meno ambizioso, legato a enti non professionistici, ma parapartitici. Questi ultimi, peraltro, non sempre agivano in sintonia con le agenzie sovietiche, le quali misero le controparti italiane nelle condizioni non migliori per una fruizione ottimale dei prodotti. Tuttavia, in attesa di ricerche più estese sulla loro ricezione, il problema fondamentale sembrò essere lo debole attrazione dei film in sé, incapaci di far presa su di un pubblico che si rivelava tanto vicino politicamente, quanto lontano cinematograficamente.

⁵⁷ S. Pons, *L'impossibile egemonia*, cit.