



## Revue d'histoire culturelle

XVIIIe-XXIe siècles

6 | 2023

Nouvelles approches de l'histoire culturelle italienne.  
Imaginaires, cultures politiques, cultures de masse

---

### La culture dans l'histoire des relations italo-soviétiques : objets, périodes et processus

*Culture in the history of Italo-Soviet relations: objects, periods, and processes*

**Stefano Pisu**

Traducteur : Fabien Archambault

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhc/5750>

DOI : [10.4000/rhc.5750](https://doi.org/10.4000/rhc.5750)

ISSN : 2780-4143

#### Éditeur

Association pour le développement de l'histoire culturelle

#### Référence électronique

Stefano Pisu, « La culture dans l'histoire des relations italo-soviétiques : objets, périodes et processus », *Revue d'histoire culturelle* [En ligne], 6 | 2023, mis en ligne le 25 juillet 2023, consulté le 04 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rhc/5750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhc.5750>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 août 2023.

---

# La culture dans l'histoire des relations italo-soviétiques : objets, périodes et processus

*Culture in the history of Italo-Soviet relations: objects, periods, and processes*

Stefano Pisu

Traduction : Fabien Archambault

---

## De *Ciao 2020 !* à l'âge des extrêmes : comment étudier (et approfondir) l'histoire des relations italo-soviétiques

- 1 Pour le Nouvel An 2020, la chaîne publique russe Pervyi Kanal a diffusé *Ciao 2020 !* : entièrement réalisée dans un italien de cuisine, l'émission est un croisement entre le festival de San Remo et le programme comique de variété *Drive In*<sup>1</sup>, avec des décors, des costumes et des musiques qui évoquent de manière stéréotypée la période allant de la fin des années 1970 aux années 1980. Le créateur de l'émission est l'excentrique présentateur Ivan Urgant, dont l'objectif était d'offrir un moment de légèreté au public russe – durement éprouvé par la pandémie – en s'appuyant sur le culte de la musique pop<sup>2</sup> italienne qui a explosé en URSS au cours de sa dernière décennie d'existence :

L'émission est un pur hommage à l'Italie de ces années-là, l'idée est simple : à cause de la pandémie, ce fut une année difficile pour toute la planète et nous nous sommes demandé comment nous pouvions susciter des émotions positives dans le public. Et quoi de plus positif que la télévision italienne des années 1970 et 1980, les émissions de variétés, le festival de San Remo que toute l'URSS aimait tant ? Le son même de votre langue est joyeux. C'était une idée folle, mais qui nous a beaucoup plu. Je me suis dit : « Si pendant cinquante minutes, sur la première chaîne de notre pays, je ne parle qu'en italien, sans même un mot de russe, j'aurai quelque chose à raconter à mes petits-enfants »<sup>3</sup>.

- 2 Ce choix est encore plus compréhensible si l'on prend en compte la valeur particulière du Nouvel An en Russie. Ce dernier était en effet important tant dans le calendrier festif soviétique, fortement laïcisé, que dans celui religieux, le Nouvel An précédant de quelques jours la célébration du Noël orthodoxe en janvier.
- 3 *Ciao 2020!* est un hommage, certes marqué par une certaine dose de parodie et de caricature, à la culture pop de la musique télévisée italienne et à sa réception réussie en URSS et dans la Russie post-soviétique. L'émission évoque avec nostalgie une période que l'historiographie récente a réévaluée, alors que les catégories de la stagnation et de la sclérose dans le domaine politique et économique, pendant longtemps en usage, en avaient éclipsé le dynamisme socioculturel interne et l'ouverture sur le monde extérieur<sup>4</sup>. La décision de mettre l'accent sur la culture italienne pour remonter le moral du public touché par la crise sanitaire et socio-économique de 2020 est une indication de l'importance générale et durable de la culture italienne dans l'imaginaire collectif en Russie<sup>5</sup>. En ce sens, il peut être utile de s'interroger historiquement sur la genèse et la complexité de ces relations en examinant sur le long terme l'ensemble de la parabole historique soviétique. Cette question est d'autant plus légitime que la dimension culturelle des relations italo-soviétiques a été sous-estimée par les historiens, alors que dans le domaine littéraire, par exemple, d'importants programmes de recherche menés par des chercheuses italiennes en littérature slave ont débouché sur la constitution de corpus documentaires substantiels qui ont eux-mêmes donné lieu à des analyses critiques approfondies<sup>6</sup>. Depuis la « révolution archivistique » des années 1990, provoquée par l'ouverture des anciennes archives soviétiques, l'historiographie a, en fait, tout d'abord exploré les relations entre l'Italie et l'URSS dans l'entre-deux-guerres<sup>7</sup>, puis sous l'angle de la longue durée<sup>8</sup>, avant de se concentrer sur les relations politiques des années 1940 et 1950, étant donné le rôle important du Parti communiste italien (PCI) dans l'Italie républicaine et ses liens étroits avec le Parti communiste d'Union soviétique (PCUS)<sup>9</sup>. Par la suite, outre l'étude de cet aspect-là tout au long des différentes phases de l'histoire politique italienne et soviétique<sup>10</sup>, la recherche historique s'est concentrée sur les relations interétatiques entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre<sup>11</sup>, dans les années de montée de la Guerre froide et dans celles de la coexistence pacifique<sup>12</sup>, avec des études approfondies sur la forte reprise des relations économiques pendant les années Khrouchtchev<sup>13</sup>, voire jusqu'au début des années 1970 plus récemment<sup>14</sup>.
- 4 Dans ce riche paysage historiographique, qui s'est progressivement élargi depuis une vingtaine d'années, une moindre place a été consacrée à l'étude des relations culturelles entre les deux pays, alors qu'il s'agit d'un domaine susceptible d'offrir de nouvelles perspectives d'interprétation, y compris dans les champs historiographiques que l'on vient d'évoquer. La notion de relations culturelles internationales est définie par Robert Frank comme « la circulation des représentations, des pratiques, des modes de vie et des objets symboliques à travers les frontières »<sup>15</sup>. L'émergence d'une histoire des relations culturelles internationales en tant que sous-discipline historique à part entière<sup>16</sup> – déclinée ici avec l'exemple italo-soviétique – peut donc ouvrir des espaces d'investigation nouveaux et stimulants<sup>17</sup>.
- 5 En ce qui concerne l'étude approfondie des relations culturelles entre les deux pays, l'hypothèse de départ est que, bien que l'Italie et l'URSS soient éloignées non seulement géographiquement, mais aussi en termes politico-idéologiques et économiques, il existe néanmoins une attirance culturelle sous-jacente mutuelle – née et cimentée au cours

des siècles précédents<sup>18</sup> – capable de persister même dans les moments les plus tendus et de se manifester, avec une fréquence et une intensité variables, dans les multiples phases des relations interétatiques bilatérales plus générales. Il ne faut pas oublier le rôle joué par l'alliance pendant la Première Guerre mondiale dans la consolidation et l'idéalisation de cette affinité historico-culturelle, et même pendant l'entre-deux-guerres avec le changement de régime dans les deux pays<sup>19</sup>.

- 6 L'étude des relations culturelles italo-soviétiques peut être abordée de plusieurs manières. On peut suivre la voie des relations institutionnelles : ainsi, dans l'entre-deux-guerres, le VOKS<sup>20</sup> soviétique a tenté de promouvoir des initiatives en s'adressant aux institutions gouvernementales ou, du moins, à celles qui étaient parrainées par l'État fasciste, tandis que dans l'après-guerre, on peut penser à la signature de l'accord culturel entre les deux gouvernements en février 1960. Une autre piste de recherche concerne les relations médiatisées par les partis politiques, comme dans le cas de l'Association italienne pour les relations culturelles avec l'URSS (connue sous le nom « Italie-URSS »), dans laquelle le poids de la composante communiste était prééminent, même si les activités de cette dernière ne se résumaient pas aux consignes du PCI<sup>21</sup>. Enfin, il est possible d'étudier les relations culturelles entre les deux pays qui n'impliquent pas directement le niveau politique ou étatique. Dans ce cas, il s'agit d'examiner comment et pourquoi des organismes italiens et des personnes privées ont noué des relations de différentes natures – y compris culturelles – avec leurs homologues soviétiques, comme dans le cas des producteurs de films italiens intéressés par une coopération avec l'industrie cinématographique soviétique<sup>22</sup>. D'autre part, il est nécessaire de considérer le caractère partiellement abstrait de cette schématisation, puisque le plus souvent les différents plans sont entrelacés, comme le souligne Jean-François Fayet pour l'entre-deux-guerres :

La diplomatie culturelle soviétique de l'entre-deux-guerres est surtout une réalité mouvante et complexe, faisant éclater l'opposition – largement artificielle – entre les approches gouvernementales et non gouvernementales des relations internationales. Fondamentalement empirique, elle s'incarne dans un très grand nombre d'acteurs officiels et officieux, une multitude de structures, souvent extrêmement imbriquées, parfois concurrentes, que les Soviétiques dénomment organisations culturelles<sup>23</sup>.

- 7 Dans cet article, j'examinerai certains aspects de ces relations tels qu'ils se déploient tout au long de l'expérience soviétique, c'est-à-dire de 1917 à 1991. Dans un premier temps, je traiterai de quelques exemples de relations culturelles entre les deux pays dans la phase de transition entre le tsarisme et les bolcheviques en Russie, entre l'époque libérale et l'avènement du fascisme en Italie ; puis je me concentrerai sur le cas du cinéma et de la musique dans les relations italo-soviétiques, tant dans l'entre-deux-guerres que pendant la phase d'opposition Est-Ouest après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en m'appuyant principalement sur l'historiographie italienne et internationale sur le sujet des relations italo-soviétiques dans certains secteurs culturels et artistiques (principalement le cinéma, la musique et les arts visuels). Comme cela a déjà été souligné, il s'agit d'une historiographie plus récente et donc quantitativement mineure par rapport à celle portant sur d'autres aspects des relations entre les deux pays. Cependant, son développement progressif permet de retracer quelques trajectoires interprétatives utiles à une meilleure compréhension des dynamiques liant – de manière plus ou moins serrée – les deux pays au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

## De nouveaux rapports culturels ? L'héritage prérévolutionnaire dans la genèse des relations culturelles italo-soviétiques

- 8 Les premières formes de dialogue et d'échange culturel qui se manifestent après la naissance du nouvel État bolchevique montrent le rôle important du passé tsariste dans ces pratiques. Trois exemples tirés de la littérature, du cinéma et des arts visuels, bien que différents en termes de type d'acteurs impliqués, mettent en évidence la continuité de ces relations plutôt que la rupture et le caractère de nouveauté absolue, même lorsque les fascistes prennent le pouvoir en Italie. Dans le domaine littéraire, il convient de rappeler l'expérience du cercle culturel moscovite connu sous le nom de Studio Italiano. Fondé en 1918 par l'homme de lettres florentin Odoardo Campa et soutenu par des artistes et des intellectuels russes, ce cercle a favorisé la diffusion de la culture italienne jusqu'à sa fermeture imposée par les autorités bolcheviques en 1923 en raison des liens entre ses membres russes et les cercles de l'émigration blanche. Deux éléments au moins permettent de voir dans l'expérience du Studio Italiano davantage un héritage de la période prérévolutionnaire qu'un produit du nouveau contexte culturel mis en place après la prise du Palais d'Hiver. Tout d'abord, l'idée de la création du cercle est antérieure de quelques années à 1917. D'autre part, la dissolution imposée par les bolcheviques révèle l'opposition soviétique à une initiative soutenue par l'intelligentsia liée à la diaspora blanche. Enfin, le désintérêt manifeste de Mussolini après 1923 confirme que les autorités des deux pays n'avaient pas l'intention de le valoriser alors qu'on était à la veille du rétablissement des relations diplomatiques<sup>24</sup>.
- 9 Un autre exemple de relation culturelle entre l'Italie et l'Union soviétique, également ancré dans la période tsariste, a connu une issue différente : la participation de l'URSS à la Biennale d'art de Venise. Entre avril et octobre 1924, près de 600 œuvres créées par une centaine d'artistes furent exposées dans le pavillon historique russe<sup>25</sup>, devenu soviétique, ce qui témoigne de l'existence de multiples dynamiques artistico-culturelles et politico-diplomatiques. La transition entre la Russie blanche antibolchevique et l'URSS comme locataire du pavillon vénitien, après plusieurs années de conflit sur la légitimité de l'occupation de cet espace<sup>26</sup>, fut facilitée par la reconnaissance diplomatique entre l'Italie fasciste et l'État bolchevique, intervenue en février 1924 ; celle-ci formalise une relation qui existait déjà, au moins sur le plan commercial, depuis l'accord de 1921<sup>27</sup>. L'un des traits caractéristiques de cette participation à la Biennale est l'importance quantitative (l'URSS est le deuxième pays après l'Italie en termes de nombre d'œuvres exposées) et la variété typologique et stylistique. Ce sont non seulement la peinture, la sculpture et le graphisme d'avant-garde et figuratif qui sont exposés, mais aussi un artisanat d'excellente facture, ancré dans la tradition de la Russie orthodoxe et tsariste, comme, entre autres, la porcelaine des anciennes manufactures impériales, le travail des pierres précieuses et la peinture d'icônes. Le pavillon soviétique constitua un succès critique et commercial, légitimant ainsi les efforts entrepris par le commissaire à l'éducation Anatoli Lounatcharski, désireux de faire de la présence de l'URSS à la Biennale le premier moment de la diplomatie culturelle avec l'Italie<sup>28</sup>. À cet égard, le dirigeant soviétique choisit la continuité avec la politique culturelle tsariste, même s'il agit au nom de la nouvelle structure étatique

bolchevique. Cet épisode de la Biennale montre que, dès le début des années 1920, les tentatives de pénétration culturelle et artistique soviétique en Italie privilégient une production et des lieux de médiation et de circulation élitistes. On a affaire à une expérience qui a de fait commencé avant la révolution bolchevique, mais dont les Soviétiques, à la différence du cas du Circolo Italiano, ont compris l'importance à des fins d'autopromotion à l'étranger.

- 10 Un troisième domaine dans lequel il est possible de discerner une continuité autant qu'une nouveauté dans les relations culturelles italo-soviétiques par rapport au passé tsariste est celui du cinéma. Les premières relations qui se sont manifestées dans le domaine du cinéma remontaient à 1921 et anticipaient la reconnaissance diplomatique, du côté italien, de l'État issu de la révolution d'Octobre et de la guerre civile, ainsi que la constitution de l'URSS en tant qu'entité fédérative. Ces relations étaient liées à l'activité de la section cinématographique de la Compagnie italienne de commerce avec l'Orient (Compagnia italiana traffici per l'Oriente – CITO) et avaient été rendues possibles par le rétablissement formel des relations commerciales entre les deux pays, permis par les accords économiques de décembre 1921<sup>29</sup>. La CITO-Cinéma avait été fondée en 1919 dans le double but de contenir la première vague du cinéma hollywoodien et de relancer l'exportation des films italiens. Financée par la Banca Italiana di Sconto et le Credito Italiano, la CITO-Cinema entendait conquérir les marchés inexplorés des Balkans et de l'Europe de l'Est afin d'exploiter les productions de moindre qualité, difficiles à placer sur les marchés occidentaux<sup>30</sup>. Dans la seconde moitié d'octobre 1921, le cinéaste Silvio Laurenti Rosa se rendit en Russie au nom de la société avec le communiste Arturo Caroti, apportant avec lui plusieurs films italiens afin de conclure des accords avec le gouvernement bolchevique<sup>31</sup>. L'intérêt des Soviétiques pour les relations commerciales dans le domaine du cinéma – y compris la possibilité pour les Italiens de tourner et d'acheter des films en Russie – est attesté par une lettre de Lénine aux commissaires du peuple concernés en décembre 1921, au moment même où la reprise des liens économiques entre l'Italie libérale et le nouvel État soviétique était en train d'être formalisée. Selon le dirigeant bolchevique, il s'agissait d'une « affaire très importante et urgente »<sup>32</sup>. Le projet d'accord ne se concrétise pas en raison de l'effondrement financier de la Banca di Sconto. Laurenti Rosa rentra au pays avec deux films produits en Russie : *Le châle maudit de Catherine II*, un long métrage auquel il aurait lui-même participé, et *Terre de douleur*, un documentaire didactique sur la sécheresse et la famine dans la plaine de la Volga et ses graves conséquences sociales et sanitaires – probablement la version italienne de *Golod... Golod... Golod...* de Vladimir Gardine et Vsevolod Poudovkine<sup>33</sup>. L'intérêt de Lénine pour la collaboration cinématographique avec l'Italie peut surprendre. Cependant, il faut garder à l'esprit que la Russie a été un marché important pour l'industrie cinématographique italienne jusqu'à la révolution, puisque plusieurs films russes avaient été distribués en Italie dans les années précédant immédiatement 1917<sup>34</sup>.
- 11 Ces trois exemples suggèrent que l'établissement des relations culturelles italo-soviétiques doit être inséré dans le contexte plus large des relations entre l'Italie libérale et la Russie impériale, et pas seulement comme le résultat de mesures totalement nouvelles prises par le gouvernement bolchevique et par le gouvernement fasciste à partir de la fin de l'année 1922. Il convient également de souligner que certaines initiatives telles que celle du Studio Italiano, apparue avant 1917, n'ont pas survécu à la prise du pouvoir par les bolcheviques et ont été ignorées par le gouvernement fasciste : l'explication de la fermeture de ce dernier au début des années

1920 se trouve dans sa nature spécifique d'initiative privée, alors que la participation à la Biennale s'inscrivait dans un contexte diplomatique et institutionnel sur lequel les bolcheviques avaient un contrôle total.

## Le cinéma dans les relations italo-soviétiques : intérêt de niche vs succès de masse

- 12 L'un des traits caractéristiques des relations culturelles italo-soviétiques est l'asymétrie de la circulation et du succès des productions culturelles entre les deux pays. Les cas du cinéma et de la musique suggèrent cette ligne d'interprétation. Dans le domaine du cinéma, par exemple, les films et les théories de l'avant-garde soviétique en matière de mise en scène étaient effectivement importants dès le début des années 1930, mais dans des contextes circonscrits à des initiés tels que les critiques spécialisés, les cercles du festival du film de Venise de 1932-1934, ainsi que, sur le plan éducatif, le Centro sperimentale di cinematografia (CSC)<sup>35</sup>. En revanche, l'influence sur le grand public a été bien moindre, bien que quelques films de divertissement soviétiques aient été distribués dans les cinémas italiens pendant la période fasciste<sup>36</sup>. Ce qui est également intéressant est que le cinéma soviétique était grandement apprécié par les hautes sphères du pouvoir italien, en tant que modèle de cinéma de propagande sous le contrôle de l'État, par opposition à Hollywood. Mussolini lui-même, interrogé au début des années 1930 sur les raisons pour lesquelles l'État fasciste de l'époque n'exploitait pas pleinement le potentiel de propagande du cinéma de fiction, répondit : « Dans ce domaine, les Russes sont exemplaires »<sup>37</sup>.
- 13 De même, après la Seconde Guerre mondiale et pendant la Guerre froide, en raison de la polarisation politico-idéologique sur le plan national et international, la circulation du cinéma soviétique s'est principalement limitée aux espaces d'agrégation politico-culturelle de la gauche (sections du PCI et cercles de l'association Italie-URSS en premier lieu) d'une part, et aux lieux officiels de promotion cinématographique internationale (Festival du film de Venise *in primis*) d'autre part, avec la « découverte » à Venise en 1962 d'Andreï Tarkovski, récompensé par le Lion d'or pour *L'enfance d'Ivan*. Par ailleurs, il semble qu'au moins pour la seconde période du stalinisme (1945-1953), les films soviétiques projetés en Italie n'aient pas été appréciés, même par le public le plus proche des milieux communistes, pour des raisons aussi bien de contenu (faible attrait des histoires racontées, ouvertement propagandistes) que de technique (mauvaise qualité des films, absence de doublage et de sous-titrage, circulation de films datés)<sup>38</sup>. L'une des rares exceptions semble avoir été *Kljatva* (*Le serment*, 1946) de Mikhaïl Tchiaourelï, projeté avec succès au premier festival de Venise de l'après-guerre en 1946, considéré par les Soviétiques comme une occasion de promotion politique, comme ce fut également le cas au festival de Cannes à la même époque<sup>39</sup>. Par rapport à d'autres titres soviétiques de ces années-là, *Kljatva* a davantage circulé dans les salles italiennes parce qu'il était soutenu par les autorités soviétiques : célébrant le rôle de Staline dans la conduite de l'URSS jusqu'à la victoire finale, le film alimentait également le culte du leader soviétique en Italie, qui à partir de 1956 déclina cependant fortement<sup>40</sup>. Le poids des relations entre Moscou et l'association Italie-URSS a aussi contribué dans le domaine du cinéma à la constitution de la principale cinémathèque consacrée aux films soviétiques en Occident<sup>41</sup> – grâce surtout à l'activité de Gastone Predieri<sup>42</sup> –, dont il faut souligner l'importante valeur documentaire. La dénonciation



du caractère élitiste du cinéma soviétique – et plus encore la conviction qu'il était difficile d'accès pour le grand public – a trouvé sa plus belle expression dans la comédie populaire *Il secondo tragico Fantozzi* (Luciano Salce, 1976), avec le commentaire coloré du protagoniste selon lequel *Le Cuirassé Potemkine* « est une bouse monumentale ». Cette critique fleurie du film d'Eisenstein – et, par extension, du cinéma d'avant-garde – relevait d'un imaginaire commun des Italiens, autant qu'elle contribuait à l'alimenter, sur le cinéma soviétique, jugé désespérément ennuyeux et ne poursuivant que des objectifs de propagande<sup>43</sup>.

- 14 Pour aborder le flux inverse, c'est-à-dire la circulation et la « popularité » de la production culturelle étrangère en URSS, quelques considérations préliminaires s'imposent. Tout d'abord, il faut garder à l'esprit la tentative des autorités soviétiques – à des degrés divers selon les différentes périodes – de filtrer les productions et pratiques culturelles circulant dans le pays dans le cadre du processus plus large d'orientation des goûts et des comportements de la société en fonction de leur agenda politique et idéologique<sup>44</sup>. Dans le domaine du cinéma, le problème de la détection et de la satisfaction des goûts et des préférences des spectateurs a émergé dès les années 1920 avec une approche sociologique pionnière. Elle a ensuite été mise de côté avec la mainmise stalinienne, car elle était capable de mettre en évidence des tendances de moins en moins officiellement acceptables dans les années 1930 – par exemple, la popularité du cinéma étranger, principalement hollywoodien, ainsi que le succès des films « apolitiques »<sup>45</sup>. Dans un tel contexte – marqué par une gestion centralisée des structures de production et de distribution culturelles, qui n'avait pas pour objectif premier de satisfaire la demande du public –, la question de la popularité réelle des phénomènes culturels doit être comprise dans le contexte d'une offre souvent limitée et élitiste. La déstalinisation et la première détente ont conduit à un regain d'intérêt des autorités soviétiques pour le public – dans le domaine du cinéma comme dans celui d'autres expressions artistiques – et à l'acceptation de la nécessité de poursuivre également des objectifs commerciaux. Dans ce nouveau cadre, la circulation des productions étrangères comme des modèles occidentaux de distribution et d'exploitation devaient être pris en compte dans la manière dont les autorités abordaient la consommation culturelle<sup>46</sup>.
- 15 La circulation des films italiens en URSS montre cependant une tendance clairement inverse à celle des films soviétiques en Italie. Dans l'entre-deux-guerres, les films italiens ne semblent pas avoir été énormément distribués, à la fois en raison de la crise de l'industrie cinématographique italienne après la Première Guerre mondiale et de la répression stalinienne sur les importations dans les années 1930. En revanche, dans l'URSS de l'après-Seconde Guerre mondiale, bien que des critiques aient été formulées par les défenseurs de l'idéologie officielle, l'accent a été mis sur le caractère antifasciste du néoréalisme italien, sur ses liens avec le Parti communiste italien et sur la tradition du réalisme socialiste. Ainsi, les œuvres des principaux cinéastes néoréalistes – en premier lieu Giuseppe De Santis, mais aussi Vittorio De Sica et Roberto Rossellini – ont été largement distribuées dans les salles de cinéma et incluses dans les programmes éducatifs de l'École de cinéma de Moscou (VGIK). L'influence stylistique de la production italienne d'après-guerre a ainsi été décelée dans certains des films les plus emblématiques du dégel khrouchtchévien, entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960<sup>47</sup>.



- 16 Cette production est relayée puis dépassée par le cinéma de genre : on pense au succès en URSS de films comme *Operazione San Gennaro* de Dino Risi (1966)<sup>48</sup> ; au succès en salle puis à la télévision de *Il bisbetico domato* (*La Mégère apprivoisée*) de Castellano et Pipolo, qui consolide la popularité d'Adriano Celentano, déjà connu comme chanteur et acteur depuis les années 1960<sup>49</sup>. La circulation des films italiens est favorisée par leur projection au festival du film de Moscou, organisé deux fois par an à partir de 1959<sup>50</sup>. En 1961, l'actrice italienne Gina Lollobrigida y rencontre le cosmonaute Youri Gagarine qui, quelques mois plus tôt, avait été le premier homme envoyé dans l'espace, devenant ainsi un héros national et un personnage public dans le monde entier. La célèbre bise échangée entre les deux, sous les yeux de la ministre soviétique de la Culture Ekaterina Fourtseva<sup>51</sup>, incarne la rencontre entre l'une des principales vedettes de la culture populaire italienne et l'une des rares figures de l'histoire soviétique à être entrée dans l'imaginaire mondial, même à l'Ouest, pour avoir tutoyé les étoiles<sup>52</sup>.
- 17 Enfin, il faut souligner l'immense succès public remporté par les productions audiovisuelles du genre policier axées sur la lutte contre la criminalité. Les films policiers de Damiano Damiani, en particulier *Il giorno della civetta* [*La Mafia fait la loi*] (1968) et *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* [*Confession d'un commissaire de police au procureur de la République*] (1971), ont familiarisé le public soviétique avec le phénomène mafieux. Le choix des films de Damiani est soutenu par les idéologues soviétiques et l'appareil du KGB qui pensent ainsi montrer au public soviétique les aspects les plus négatifs de la société occidentale<sup>53</sup>. C'est ainsi qu'a été anticipé le succès de la diffusion du roman de Mario Puzo, *Le Parrain* (1969), traduit entre 1973 et 1974 dans une revue ukrainienne, alors que les autorités soviétiques interdisaient la diffusion à grande échelle du film éponyme de Francis Ford Coppola (1972)<sup>54</sup>. Il est également bien connu que la série *La piovra* [*La Pieuvre*] (1984-2001), initialement filmée par Damiani lui-même, a eu) s'est un grand retentissement sur le petit écran, en URSS comme dans l'ensemble du bloc socialiste, et a fait du commissaire Cattani, interprété par Michele Placido, une icône de la lutte contre le crime organisé en Italie<sup>55</sup>. L'idée des autorités soviétiques de diffuser des œuvres sur les aspects négatifs de la société occidentale (le crime organisé comme système de pouvoir omniprésent et la propagation du néofascisme parmi les jeunes, notamment à travers le film de Carlo Lizzani de 1976, *San Babila ore 20: un delitto inutile* [*San Babila : un crime inutile* heurtée à l'accueil inattendu de ces œuvres. D'une part, le public jeune a assimilé la représentation du système mafieux aux pratiques répressives du pouvoir soviétique, considérées comme criminelles ; d'autre part, le film de Lizzani semble avoir contribué à la circulation des idées néofascistes parmi les étudiants qui rejetaient les formes traditionnelles d'agrégation politique de la jeunesse en URSS<sup>56</sup>.

## La musique dans les relations culturelles italo-soviétiques : intérêt de niche vs succès de masse (*bis*)

- 18 Dans le champ musical, on observe une certaine analogie avec les dynamiques observées dans le domaine du cinéma, c'est-à-dire un flux important d'œuvres et d'auteurs de l'Italie vers l'URSS, contrebalancé par une faible diffusion dans la direction opposée, même en tenant compte de la difficulté à mesurer la popularité réelle de la production culturelle dans un contexte où la distribution était fortement encadrée par les autorités politiques. Dans l'entre-deux-guerres, la musique était pourtant l'art

italien le plus promu en URSS : de la seconde moitié des années 1920 à la première moitié de la décennie suivante, une série d'initiatives italiennes visant à l'échange d'œuvres et d'artistes avait été approuvée par le ministre de l'Éducation Lounatcharski en personne<sup>57</sup>.

- 19 Après la Seconde Guerre mondiale, l'opéra italien a connu un certain succès en URSS. Les œuvres des compositeurs italiens constituaient une base solide du répertoire de l'époque, dans le contexte de l'aspiration soviétique à développer son propre opéra multinational. Certaines œuvres particulièrement célèbres ont ainsi réussi à ramener au théâtre le public d'une société profondément éprouvée par la guerre, malgré la victoire finale. Ces efforts révèlent non seulement une reconnaissance de la tradition italienne dans ce domaine, mais aussi une certaine insécurité de la bureaucratie d'État sur sa propre capacité à diriger le développement culturel à une époque où l'influence de Moscou s'étendait à l'Europe centrale et orientale<sup>58</sup>. Il faut souligner que cet intérêt pour les œuvres italiennes s'est manifesté dans une phase paradoxalement marquée en URSS par une dure campagne idéologique et culturelle anti-occidentale à connotation antisémite, dans le contexte d'opposition radicale caractéristique de la montée en puissance de la Guerre froide.
- 20 Puis, dans les années 1960, une relation particulière s'est instaurée entre la musique pop italienne et le public soviétique, avec le grand succès remporté par le très jeune Roberto Loreti, alias Robertino, dont les disques ont commencé à circuler en URSS via la Finlande et ont ensuite été produits directement pour le marché soviétique. À partir de la fin des années 1970, la musique pop italienne connaît une nouvelle vague de succès en Union soviétique, grâce notamment à la médiation de certains programmes télévisés populaires de divertissement musical<sup>59</sup>. Le 20 juin 1984, la télévision soviétique a ainsi diffusé pour la première fois l'enregistrement de la finale du festival de San Remo, qui avait vu Albano et Romina triompher avec la chanson *Ci sarà*<sup>60</sup>. Le succès est tel que le duo est invité à Leningrad où est tourné le film musical coproduit *Una magica notte bianca*<sup>61</sup>. Le tournage des clips dans la ville soviétique la plus italienne sur le plan architectural – en raison du rôle central joué par les artisans italiens dans sa conception sous Pierre le Grand – crée un pont temporel capable de montrer visuellement la longue durée des relations entre les deux pays, bien que dans des domaines très différents<sup>62</sup>.
- 21 Bien que des chanteurs se soient déjà produits au début des années 1980<sup>63</sup>, c'est après 1984, que plusieurs chanteurs italiens – Toto Cutugno, Riccardo Fogli, Pupo et le groupe Ricchi e Poveri, ainsi qu'Albano et Romina – ont été invités à effectuer de longues tournées en URSS, qui se sont poursuivies avec succès même après l'effondrement du système soviétique en 1991<sup>64</sup>. Ces tournées à succès ont probablement été vues d'un bon œil par les autorités, pour qui le caractère sentimental et apolitique de la musique pop italienne était idéologiquement inoffensif par rapport à d'autres genres qui émergeaient à l'époque dans les pays anglophones, tels que le hard rock et le punk.
- 22 L'importance du festival de San Remo dans la diffusion de la chanson pop italienne en URSS est telle qu'en février 1987, la star de la chanson soviétique Alla Pougatcheva y participe, accompagnée par le groupe de rock progressif italien Le Orme, sans que cela ait des effets sur le marché du disque transalpin. Interrogée par Pippo Baudo, le présentateur du festival, sur la popularité de l'événement en URSS, Pougatcheva reconnut que les chanteurs italiens étaient très médiatisés alors qu'aucun des artistes soviétiques ne l'était en Italie<sup>65</sup>. La seule pop star soviétique capable d'entrer dans la

culture italienne au cours des dernières années d'existence de l'URSS fut en réalité Michail Gorbatchev, grâce à la curiosité et à l'intérêt qu'il parvint à susciter dans les médias de masse, y compris les magazines de la presse écrite et la télévision<sup>66</sup>, dans le cadre du phénomène international de la « gorbymania »<sup>67</sup>. Pour revenir au domaine de la musique, les musiciens classiques exercèrent une influence plus importante, mais sur un public plus restreint de passionnés et d'initiés : entre le début des années 1960 et 1994, le pianiste Sviatoslav Richter donna ainsi 279 concerts dans la péninsule<sup>68</sup>.

- 23 En 1984, peu avant qu'Albano et Romina ne tournent à Leningrad le film musical évoqué *supra*, une étape importante avait été franchie dans les relations institutionnelles et diplomatiques entre les deux pays. Après le voyage à Moscou du président de la République Sandro Pertini pour les funérailles de Iouri Andropov<sup>69</sup>, ancien secrétaire général du PCUS, le ministre des Affaires étrangères Giulio Andreotti était revenu pour une visite officielle au cours de laquelle avait été décidé un programme à long terme de coopération économique, technique et industrielle entre l'Italie et l'URSS<sup>70</sup>. Enfin, le 6 juillet, un protocole de coopération entre les archives historico-diplomatiques des deux pays pour l'accès à la documentation de la période pré-révolutionnaire fut signé<sup>71</sup>. La collaboration intergouvernementale dans le domaine de la recherche historique aboutit l'année suivante à la publication conjointe d'un recueil de documents à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire de l'officialisation des relations diplomatiques italo-soviétiques<sup>72</sup>.

## Conclusion. Les relations culturelles pour (re)parcourir l'histoire des relations internationales

- 24 Les différents exemples examinés ici concernant les relations culturelles italo-soviétiques nous conduisent à formuler quelques considérations générales sur leur chronologie, leur nature et leur réception. Les cas rapportés dans le domaine de la littérature, des arts visuels et du cinéma montrent une attitude bolchevique résolument pragmatique : les Soviétiques ont décidé, selon les circonstances, de poursuivre les initiatives de dialogue culturel avec l'Italie entamées à l'époque tsariste ou de les interrompre, comme dans le cas du Cercle italien. Les circonstances pouvaient être de nature diplomatique (participation à un événement international comme la Biennale de Venise), ou de nature plus politique (fermeture du Cercle Italien en raison de la présence d'intellectuels russes liés à l'émigration blanche). Le cas du cinéma semble confirmer le slogan apocryphe attribué à Lénine selon lequel il était « le plus important des arts », d'autant plus si l'on considère l'existence de relations cinématographiques entre la Russie tsariste et l'Italie libérale et la médiation du communiste Caroti qui, après avoir été exclu du Parti communiste d'Italie en 1923, s'installa définitivement à Moscou. En ce sens, les relations entre le nouveau gouvernement bolchevique et l'Italie dans la transition de l'ère libérale au fascisme n'ont pas tant été marquées par la nouveauté des politiques culturelles menées par les nouveaux régimes, que par des relations de sédimentation plus longues. Cela montre à quel point l'approche culturelle de l'histoire internationale peut suggérer des temporalités qui ne coïncident pas nécessairement avec des tournants politico-diplomatiques ou militaires.
- 25 L'étude du cinéma et de la musique dans l'histoire des relations culturelles italo-soviétiques révèle, quant à elle, plusieurs tendances. D'un côté, la capacité de

pénétration culturelle soviétique a été relativement limitée, tandis que, de l'autre côté, on note tout d'abord une certaine admiration des autorités fascistes pour la propagande soviétique, perçue comme particulièrement efficace. Puis, de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'effondrement de l'URSS, seules les figures de Staline (du moins jusqu'en 1956), de Gagarine et de Gorbatchev ont réussi à s'installer dans l'imaginaire collectif italien, pour des raisons très différentes, mais avec une même importance dans la sphère publique et médiatique, bien au-delà des cercles communistes. Cependant, le fait que ces figures ne soient pas issues des milieux culturels et artistiques renforce la thèse de la capacité limitée de l'Union soviétique à exporter son modèle culturel vers l'Italie.

- 26 En revanche, la production italienne, en particulier pendant la Guerre froide, a réussi à se frayer un chemin vers un public assez large en Union soviétique, ce qui est à première vue paradoxal, compte tenu de l'affrontement Est-Ouest. Ici aussi, l'approche culturelle remet en question les périodisations et les paradigmes historiographiques traditionnels. Le cas de la circulation de l'opéra italien pendant la seconde phase du stalinisme montre une société soviétique qui n'était pas totalement imperméable et réfractaire aux influences occidentales. D'une certaine manière, on n'avait pas affaire à un rideau de fer mais à un rideau de nylon<sup>73</sup>, même dans les moments de plus grande tension géopolitique et idéologique. En outre, l'exemple de la diffusion de la musique pop italienne à partir de la fin des années 1970 montre comment la circulation des produits culturels et de leurs interprètes a pu s'imposer malgré le contexte politico-diplomatique et stratégique d'une tension renouvelée après la grande détente de la première moitié des années 1970<sup>74</sup>. Dès la phase crépusculaire de l'ère Brejnev et de l'interrègne Andropov-Tchernenko, on pouvait en fait discerner les prodromes de la grande ouverture promue par la *glasnost* et la *perestroïka* de Gorbatchev. Une ouverture qui, en réalité, réaffirmait un ensemble d'interactions et d'influences (beaucoup plus de l'Ouest vers l'Est que l'inverse) qui s'était déjà développé auparavant, au moins depuis la fin des années 1950. La diffusion de cette forme de culture populaire italienne – tel un cheval de Troie – a également contribué au processus d'occidentalisation et d'érosion du système soviétique de valeurs et de références culturelles, selon un phénomène que l'historiographie internationale identifie comme l'une des causes à long terme de la crise systémique de l'URSS<sup>75</sup>.

---

## NOTES

1. Célèbre émission télévisuelle comique diffusée sur la chaîne privée Italia 1 entre 1983 et 1989.
2. L'expression est une des traductions possibles de l'italien *musica leggera* (« musique légère »), que l'on emploie ici sans aucun jugement de valeur de nature artistique et/ou intellectuelle. Sur l'analyse critique d'une telle expression – par rapport aux désignations courantes d'autres genres communément considérés comme apparentés –, voir Gianni Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Milan, Bompiani, 2003, notamment le premier paragraphe du premier chapitre, p. 17-30.
3. Entretien avec Ivan Urgant : <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2021/01/06/news/>

ciao\_2020\_lo\_show\_russo\_che\_ironizza\_sulla\_nostra\_tv\_fa\_discutere\_il\_conduttore\_ivan\_urgant\_e\_un\_omaggio\_-281381021/ (consulté le 15 septembre 2022).

4. Marc Elie, Isabelle Ohayon, « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brejnev », *Cahiers du monde russe*, 54/1-2, 2013, p. 11-28.

5. Le format a connu un tel succès qu'il a été reproduit avec un nouveau contenu pour le réveillon suivant, le 31 décembre 2021 – moins de deux mois avant l'invasion russe de l'Ukraine – avec un faux message de vœux en italien du président Poutine sur fond de Colisée et du drapeau tricolore transalpin : [https://www.youtube.com/watch?v=-fite\\_c3x24](https://www.youtube.com/watch?v=-fite_c3x24) (consulté le 15 septembre 2022).

6. Voir, entre autres, les volumes de la collection « Archivio Russo-Italiano », dans la série « Europa Orientalis » éditée par le Département d'études humanistes de l'université de Salerne, ainsi que le projet en ligne « Russi in Italia » (<http://www.russinitalia.it/>).

7. Sur la reconnaissance diplomatique entre les deux pays, voir « Sovetskaja i ital'janskaja istoriografija istorii sovetsko-ital'janskich otnošenij v 1917-1924 gg. » [L'historiographie soviétique et italienne sur l'histoire des relations italo-soviétiques entre 1917 et 1924], dans *Italija v trudach sovetskich istorikov* [L'Italie dans les travaux des historiens italiens], Moscou, IVI AN SSSR, 1989 ; « Zaključenie sovetskoital'janskogo dogovora o trgovle i moreplavanii 7 fevralja 1924 g. » [La conclusion de l'accord italo-soviétique sur le commerce et la navigation du 7 février 1924], dans *Italija i Evropa* [L'Italie et l'Europe], Moscou, IVI AN SSSR, 1990 ; Irina Chormač, *Otnošenija meždu sovetskim gosudarstvom i Italiej 1917-1924 gg.* [Les relations entre l'État soviétique et l'Italie 1917-1924], Moscou, IRI, 1993. Sur la période fasciste, voir *ead.*, *SSSR-Italija. 1924-1939. Diplomatičeskie i ekonomičeskie otnošenija* [URSS-Italie, 1924-1929. Les relations diplomatiques et économique], Moscou, RAN IRI, 1996 ; Rosaria Quartararo, *Italia-URSS, 1917-1941. I rapporti politici*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

8. Giorgio Petracchi, *Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia 1861-1941*, Rome, Bonacci, 1993.

9. Voir Elena Aga Rossi, Victor Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Bologne, Il Mulino, Bologna, 1997 et Silvio Pons, *L'impossibile egemonia. L'URSS, il PCI e le origini della guerra fredda (1943-1948)*, Rome, Carocci, 1999.

10. Voir Silvio Pons, *Berlinguer e la fine del comunismo*, Turin, Einaudi, 2006.

11. Voir Roberta Alonzi, *Stalin e l'Italia (1943-45). Diplomazie, sfere di influenza, comunismi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

12. Voir Irina Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-x - pervaja polovina 60-x* [URSS-Italie et la confrontation des blocs en Europe : seconde moitié des années 1940-première moitié des années 1960], Moscou, IRI RAN, 2005.

13. Voir Bruna Bagnato, *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica, 1958-1963*, Florence, Leo S. Olschki, 2003.

14. Voir Fabio Bettanin, Michail Prozoumenščikov, Adriano Roccucci, Alessandro Salacone (dir.), *L'Italia vista dal Cremlino. Gli anni della distensione negli archivi del Comitato centrale del Pcus, 1953-1970*, Rome, Viella, 2015 et Alessandro Salacone, *La diplomazia del dialogo. Italia e URSS tra coesistenza pacifica e distensione (1958-1968)*, Rome, Viella, 2017.

15. Robert Frank, « Culture et relations internationales : transferts culturels et circulations transnationale », dans *id.* (dir.), *Pour l'histoire des relations internationales*, Paris, Puf, 2012, p. 373.

16. Parmi les premiers travaux en la matière, voir Jessica C.E. Gienow-Hecht, Frank Schumacher (dir.), *Culture and International History*, New York-Oxford, Berghahn, 2003 et Denis Roland (dir.), *Histoire culturelle des relations internationales. Carrefour méthodologique XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

17. Plus généralement, sur les relations culturelles Est-Ouest pendant la Guerre froide, voir entre autres : David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, New

York, Oxford University Press, 2003 ; Patrick Major, Rana Mitter (dir.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Londres, Routledge, 2004 ; Jean-François Sirinelli, Henri-Georges Soutou (dir.), *Culture et guerre froide*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008 ; Simo Mikkonen, Giles Scott-Smith, Jari V. Parkkinen (dir.), *Entangled East and West. Cultural Diplomacy an Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019.

18. Sur la genèse de ces relations, voir Cesare De Michelis, « Russia e Italia », dans Michele Colucci, Riccardo Picchio (dir.), *Storia della civiltà letteraria russa*, II, Turin, Utet, 1997, p. 689-709.

19. Daniela Rizzi, *Djagilev. I russi e l'Italia*, dans Daniela Rizzi, Patrizia Veroli (dir.), *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, Salerne, Vereja Edizioni, 2011, p. 62-63.

20. Acronyme de Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej [Société nationale pour les rapports culturels avec l'étranger]. Cet organisme avait en charge les relations culturelles entre l'URSS et les pays étrangers depuis la moitié des années 1920 jusqu'à la fin des années 1950.

21. Sur les activités de l'association Italie-URSS pendant ses quinze premières années, voir Stefano Pisu, « L'associazione "Italia-Urss" dal dopoguerra alla Guerra fredda: diplomazia culturale ufficiosa e propaganda sovietica (1944-1960) », *Mondo Contemporaneo*, 2-3, 2020, p. 21-44.

22. Sur les coproductions cinématographiques italo-soviétiques, voir Stefano Pisu, *La cortina di celluloido. Il cinema italo-sovietico nella Guerra fredda*, Milan, Mimesis, 2019. Pour une analyse de l'exemple franco-soviétique, voir Ekaterina Mityurova, « Les coproductions franco-soviétiques des années 1950-1970 : entre enjeux économiques et politiques », dans Paola Palma, Valérie Pozner (dir.), *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, p. 19-49.

23. Jean-François Fayet, *VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Genève, Georg Éditeur, 2014, p. 20. La multiplication des organismes soviétiques chargés de diffuser l'image du pays à l'étranger – ainsi que le rôle joué par des intermédiaires individuels, même s'ils disposaient d'une marge d'autonomie étroite – est également évidente dans le cas des relations entre l'Union soviétique et la France dans l'entre-deux-guerres. Voir Sophie Cœuré, *La Grande Lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique*, Paris, Seuil, 1999.

24. Agnese Accattoli, « Lo Studio Italiano a Mosca (1918-1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli esteri italiano », *Europa Orientalis*, 32, 2013, p. 189-209. En Italie, en revanche, l'Institut pour l'Europe de l'Est avait été fondé à Rome en 1921, et son importante activité éditoriale contribua à la naissance et à la consolidation des études slaves italiennes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Voir Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, Florence, Firenze University Press, 2016.

25. Sur la participation russe à la Biennale de Venise jusqu'à la Première Guerre mondiale, voir Matteo Bertelé, « Between Barbarians and Cosmopolitans. Russia in Venice 1895-1914 », dans *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*, Moscou, Stella Art Foundation, 2013, p. 32-43.

26. *Id.*, « From Stateless Pavilion to Abandoned Pavilion. Russia and the Soviet Union in Venice, 1920-1942 », dans *Russian Artists at the Venice Biennale, op. cit.*, p. 44-53.

27. C'est le 7 février 1924 qu'avait été signé le traité sur le commerce et la navigation et que l'Italie avait reconnu diplomatiquement l'Union soviétique. En réalité, les relations commerciales entre les deux pays avaient été rétablies dès le début des années 1920, avant même l'avènement du fascisme. C'est un thème que l'historiographie avait abordé bien avant la percée archivistique des années 1990. Voir Matteo Pizzigallo, *Mussolini e il riconoscimento dell'Urss*, Milan, Giuffrè, 1977 ; Giorgio Petracchi, *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Rome-Bari, Laterza, 1982. Pour l'historiographie soviétique sur le sujet, voir I.D. Ostoj-Ovsjanyj, *K istorii ustanovlenija diplomatičeskich otnošenij meždju SSSR i Italiej* [Pour une histoire de l'évolution des relations diplomatiques entre l'URSS et l'Italie], dans *Leninskaja diplomatija mira i sotrudničestva* [La diplomatie léniniste de la paix et de la collaboration], Moscou, 1965. Sur les

recherches conduites par la suite, à partir des années 1980-1990 grâce à l'ouverture des archives soviétiques, voir plus loin.

28. Sur la première participation soviétique à la Biennale, voir Matteo Bertelé, *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*, Milan, Mimesis, 2020 (notamment le premier chapitre).

29. Cet accord prévoyait l'échange de délégations commerciales permanentes. Voir Rosaria Quartararo, *Italia-URSS...*, *op. cit.*, p. 20-22 ; Irina Chormač, *Otnošenija meždu...*, *op. cit.*

30. Voir Stefano Santoro, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Milan, FrancoAngeli, 2005, p. 186.

31. Silvio Alovio, Luca Mazzei, « *Il poi è sempre peggiore* ». *Le memorie non riconciliate di Silvio Laurenti Rosa*, dans Sergio Toffetti (dir.), *Silvio Laurenti Rosa: un regista si confessa*, Rome-Guidonia Montecelio, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Iacobelli, 2016, p. 145-175. Ces négociations sont également évoquées dans Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Rome, Editori Riuniti, 1979, p. 211-212.

32. Vladimir Ilitch Lénine, *Opere complete. XLV novembre 1920-marzo 1923*, Rome, Editori Riuniti, 1970, p. 399-400.

33. Silvio Alovio, Luca Mazzei, art. cité, p. 152. Alors que Laurenti Rosa, après son retour en Italie, a rejoint le fascisme, un autre Italien – le député communiste Francesco Misiano – a suivi le chemin inverse : parti en Union soviétique, il y fonde en 1924 la société de production Mežrabpom-Rus', à la suite de la fusion du studio de cinéma du Secours ouvrier international et de la société privée Mežrabpom-Rus', rebaptisée plus tard Mežrabpomfilm, a réalisé plusieurs films à succès dans l'URSS de la NEP et a été le principal exemple de studio cinématographique privé opérant dans les années 1920, jusqu'à sa dissolution imposée par les autorités en 1936. Voir Giovanni Spagnoletti (dir.), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Rome, Dino Audino, 1997.

34. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1921*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 7-8. Pour la période 1913-1916, 29 titres d'origine russe ont demandé une autorisation de diffusion en Italie – voir la banque de données Italiataglia ([www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)). Sur les relations cinématographiques italo-russes prérévolutionnaires, voir également les premières contributions de l'ouvrage de Claudia Olivieri, Olga Strada (dir.), *Italia-Russia, Un secolo di cinema*, Moscou, Ambassade d'Italie à Moscou, 2020.

35. On pense surtout au rôle d'Umberto Barbaro, enseignant au CSC bien qu'il se revendiquât ouvertement comme marxiste, et à l'utilisation des films soviétiques d'avant-garde à des fins didactiques. Voir Masha Salazkina, « Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s. From Early Soviet Film Theory to Neorealism », dans Saverio Giovacchini, Robert Sklar (dir.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 43-47 ; Pietro Garofalo, « Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties », dans Pietro Garofalo, Jacqueline Reich (dir.), *Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 223-249.

36. Mino Argentieri, « Autarchia e internazionalità », dans Orio Caldirola (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934-1939, Venise-Rome, Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero, 2006, p. 150-165.

37. Emilio Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Milan, Mondadori, 1932, p. 204. L'intérêt pour les spécificités du cinéma soviétique – et notamment sa vocation éducative et didactique – se manifeste également dans les relations entretenues entre les autorités soviétiques et Luciano De Feo, directeur de l'IICE (International Institute for Educational Cinematography), organisme dépendant formellement de la Société des Nations mais en réalité géré en Italie.

38. Stefano Pisu, « L'impossibile egemonia cinematografica. I film sovietici in Italia fra dopoguerra e guerra fredda (1944-1953) », *Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari*, 1, 2021, p. 33-52.

39. Sur l'URSS à la Mostra de Venise, voir Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013. Le même



objectif politique a également été utilisé après la Seconde Guerre mondiale par Moscou en ce qui concerne le festival de Cannes. Voir Pauline Gallinari, « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », *1895*, 51, 2007, p. 22-43 ; Valérie Pozner, « "Les clefs de la propagande cinématographique en Europe" : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946 », *1895*, 83, 2017, p. 136-185.

40. Voir Maurizio Degl'Innocenti, *Il mito di Stalin. Comunisti e socialisti nell'Italia del dopoguerra*, Bari-Rome, Lacaita, 2015.

41. La collection est désormais conservée par la Cinémathèque de Bologne.

42. Paolo Vecchi, *Il rullo compressore e il violino: Gastone Predieri e l'archivio Italia-Urss*, dans Renzo Renzi (dir.), *Tovarisc Kino: C'era una volta il cinema sovietico*, Ancône, Transeuropa, 1996, p. 24-26. Le fonds personnel de Gastone Predieri est conservé par la Cinémathèque du Frioul.

43. Alors que le film de Salce a popularisé le rejet catégorique de l'avant-garde artistique soviétique, la Biennale del Dissenso [La Biennale du dissensus] de Venise en 1977 a au contraire célébré l'expérimentation artistique dans les pays socialistes comme une forme d'opposition culturelle aux régimes autoritaires de l'Est, ce qui a créé un incident diplomatique entre Rome et Moscou. Voir Stefano Pisu, « Transnational Mobilization and Domestic Political Exploitation: The 1977 Venice Biennale of Dissent », dans Andreas Kötzing, Caroline Moine (dir.), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War*, Göttingen, V&R Unipress, 2017, p. 123-139.

44. Sur la mode et la dialectique entre construction interne d'un modèle d'habillement soviétique et influence occidentale, voir Larissa Zakharova, *S'habiller à la soviétique. La mode et le Dégel en URSS*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

45. Voir Stefano Pisu, *Cultura e mobilitazione di massa in URSS. Cinema e pubblico dalla NEP al realismo socialista*, Pérouse, Morlacchi University Press, 2018.

46. Sur le lancement de ces nouvelles politiques, ainsi que sur les difficultés de leur mise en œuvre pour des raisons matérielles et de résistances internes à l'appareil soviétique, voir les travaux d'Irina Tcherneva, « "L'État de tous les spectateurs". Penser les publics dans les réformes khrouchtchéviennes de l'exploitation cinématographique soviétique (1953-1968)", *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, 12, 2012, mis en ligne le 5 avril 2012, consulté le 27 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cm/1168> ; « "Kino-obslužhivanie" chez prizmu inostrannogo opyta: modernizatsia sovetskoi kino-seti (1954-1970) » [« "Cinema service" through the lens of foreign experience: modernization of the Soviet cinema network »], *Novoe Literaturnoe Obozrenie: Teorija i Istorija Literatury, Kritika i Bibliografija*, 2022 (hal-03507137).

47. Masha Salazkina, art. cité.

48. Le film a remporté le deuxième prix au cinquième festival du film de Moscou en 1967.

49. <http://kinochannel.ru/digest/kak-sssr-shodil-s-uma-po-chelentano/> (15 mai 2019). En guise de confirmation de la variété de la production italienne – et de ses interprètes – circulant en URSS, est publiée en 1971 la traduction d'une biographie d'Alberto Sordi écrite par Grazia Livi en 1967.

50. Sur les premières éditions du festival soviétique, voir Lars Karl, « Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959-1971 », dans *id.* (dir.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, Berlin, Metropol, 2007, p. 279-298.

51. La photographie est visible en suivant ce lien : <http://www.fospazio.it/il-destino-di-un-eroe-yuri-gagarin/>

52. Prenons l'exemple de l'odonymie italienne liée au cosmonaute. Dans la ville de résidence de l'auteur de l'article (Sestu dans la province de Cagliari, environ 20 000 habitants), un jardin d'enfants situé dans la rue du même nom est dédié à Gagarine depuis plusieurs décennies.

53. Sergei Zhuk, « "La minaccia ideologica dei film italiani". Il KGB, la mafia, il punk-rock e l'ascesa del neofascismo tra i giovani sovietici, 1982-1985 », *Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari*, 1, 2021, p. 159-178.

54. Sergei Zhuk, *Soviet Americana. The Cultural History of Russian and Ukrainian Americanists*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2018, p. 146-149.
55. [https://it.rbth.com/storie/2013/03/05/michele\\_placido\\_russia\\_dimentica\\_cattani\\_22723](https://it.rbth.com/storie/2013/03/05/michele_placido_russia_dimentica_cattani_22723) (15 mai 2019).
56. Sergei Zhuk, « “La minaccia ideologica dei film italiani”... », art. cité. Sur le concept de transfert culturel comme approche permettant d'étudier et de comprendre les différentes réceptions nationales des produits culturels, voir Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1, 2013, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mai 2012, consulté le 31 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219>
57. Agnese Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli esteri italiano*, Salerne, Europa Orientalis, 2013, p. 132-136.
58. K. Tomoff, « Italian Opera in Stalin's Soviet Union », *Sovremennye Problemy Muzykoznanja*, 3, 2019, p. 107-149.
59. C'est par exemple le programme *Melodii i ritmy zarubežnoj estrady* [Mélodies et rythmes de la musique étrangère], diffusé en URSS entre 1977 et 1984. En 1985 fut diffusée *Koncerty artistov zarubežnoj estrady* [Les concerts des artistes de la musique étrangère], remplacée en 1986-1987 par *Ritmy planety* [Les rythmes de la planète]. Voir [http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob\\_no=7827](http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=7827) (15 mai 2019).
60. <http://www.artspecialday.com/9art/2015/11/15/la-russia-e-linsospettabile-passione-per-la-musica-italiana/> (15 mai 2019).
61. Accessible en suivant ce lien : <https://yandex.ru/video/preview/9184744659941745432> (consulté le 27 novembre 2022).
62. Sur Leningrad comme toile de fond de la production culturelle italo-soviétique, voir également le film *Neverojatnye priključenija ital'jancev v Rossii* [Les aventures extraordinaires des Italiens en Russie], de El'dar Rjazanov, diffusé en Italie sous le titre *Una matta, matta, matta corsa in Russia* [Une course folle, folle, folle en Russie] (1974).
63. Par exemple, Gianni Morandi se produit à Moscou en 1983.
64. Sur le succès énorme de la musique pop italienne en URSS dans les années 1980, voir le documentaire *Italiani veri* de Marco Raffaini (2013).
65. Le bref entretien après sa prestation est disponible en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=VI7rFho03AE> (consulté le 27 novembre 2022).
66. Des magazines comme *Gente* ou *Oggi* (les équivalents de *Paris Match* en Italie) lui consacrèrent – à lui et à son épouse Raisa – de nombreux articles. En ce qui concerne l'image télévisée de Gorbatchev, voir par exemple le reportage du journal télévisé de Rai 1 sur sa visite à Rome à la fin du mois de novembre 1989, quelques semaines après la chute du mur de Berlin : <https://www.youtube.com/watch?v=XPL4TQp8q3A>
67. Voir Riccardo Mario Cucciolla, « La perestrojka vista dall'Italia: le lettere degli italiani al segretario generale del Pcus, tra gorbymania e scetticismo », *Mondo contemporaneo. Rivista di storia*, 2-3, 2020, p. 171-190. En ce qui concerne l'image publique à l'Ouest du dernier secrétaire général du PCUS, voir Anthony R. DeLuca, *Politics, diplomacy, and the media: Gorbachev's legacy in the West*, Westport, Praeger, 1998.
68. Voir <http://sviatoslavrichter.blogspot.com/2009/04/i-concerti-di-sviatoslav-richter-in.html>. On trouve des précisions sur la réception de Richter en Italie dans Dario Miozzi, « Di un severo ed eccentrico pianista. La presenza di Sviatoslav Richter nella vicenda musicale novecentesca », *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Catania*, 5, 2006, p. 223-307.
69. « Visita del Presidente della Repubblica on. Pertini (Mosca, 13-14 febbraio) », dans Ministero degli Affari Esteri, Servizio Storico e Documentazione, 1984. *Testi e documenti sulla politica estera dell'Italia*, Rome, Ufficio Studi, 1989, p. 377-378.
70. « Visita del ministro degli Esteri on. Andreotti (Mosca, 23-24 aprile) », *ivi*, p. 378-379.

71. « Protocollo sulla collaborazione tra il Servizio storico-diplomatico del ministero degli Affari Esteri italiano e la Direzione Generale degli Archivi di Stato del ministero dei Beni Culturali e Ambientali italiano e la Direzione Generale degli Archivi presso il Consiglio dei Ministri dell'URSS, e il dipartimento storico-diplomatico del ministero degli Affari Esteri dell'URSS (Mosca, 6 luglio) », *ivi*, p. 380-381.

72. *Italia-URSS. Pagine di storia: 1917-1984. Documenti*, Rome, Ministero degli Affari Esteri/Moscou, Ministerstvo Inostrannykh Del, 1985. Dès les années 1960, un échange de visites de délégations d'archivistes des deux pays avait débuté, auquel participait également, du côté italien, Claudio Pavone. Voir Dario Taraborrelli, « Un archivista oltre la cortina di ferro. Il viaggio di Claudio Pavone in Unione Sovietica », *Il Mondo degli archivi*, 4, 2018, p. 1-101.

73. Gyögy Péteri, « Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe », *Slavonica*, 10-2, 2004, p. 113-123.

74. Voir les premiers chapitres de Melvyn P. Leffler, Odd Arne Westad (dir.), *The Cambridge History of the Cold War*, vol. 3, *Endings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, notamment le chapitre 7 de Olav Njølstad, « The Collapse of superpower détente, 1975-1980 », p. 135-155.

75. Voir Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003, p. 32.

---

## RÉSUMÉS

L'article propose une réflexion sur les relations culturelles entre l'Italie et l'URSS dans une perspective de long terme à même d'embrasser toute la parabole historique soviétique. Depuis les années 1990, les historiens ont approfondi l'étude des dimensions institutionnelles et politiques des relations entre les deux pays, en profitant de la révolution archivistique due à l'effondrement de l'URSS. Ce n'est que plus récemment qu'ils ont commencé à étudier la dimension culturelle de ces relations, dans des contextes politiques, économiques et idéologiques très différents, du fascisme à la République. Il s'agit ici de passer en revue les principales expressions de ces relations, en s'intéressant à la fois la « haute » culture et à la culture populaire ; d'identifier les acteurs, privés et publics, impliqués ; et d'essayer d'évaluer l'influence de ces relations sur les liens plus généraux entre les deux pays.

This article looks at cultural relations between Italy and the USSR from a long-term perspective, taking in the whole of the Soviet historical parable. Since the 1990s, historians have delved deeper into the institutional and political dimensions of relations between the two countries, taking advantage of the archival revolution brought about by the collapse of the USSR. It is only more recently that they have begun to study the cultural dimension of these relations, in very different political, economic and ideological contexts, from fascism to the Republic. The aim here is to review the main expressions of these relations, looking at both "high" culture and popular culture; to identify the actors, private and public, involved; and to try to assess the influence of these relations on the more general links between the two countries.

## INDEX

**Mots-clés** : Italie, URSS, cinéma, musique pop, guerre froide

**Keywords** : Italy, USSR, cinema, pop music, cold war

## AUTEURS

### STEFANO PISU

Stefano Pisu est chercheur au département des Lettres, Langues et Culture de l'université de Cagliari, où il enseigne l'histoire du monde contemporain, du cinéma, ainsi que l'histoire numérique. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des relations culturelles internationales, et plus particulièrement sur les relations entre l'Italie et l'Union soviétique. Il a dirigé récemment, avec Francesco Pitassio et Maurizio Zinni, le numéro thématique *Ripensare la Guerra Fredda cinematografica. Lo scontro globale per i cuori e per le menti* de la revue *Cinema e Storia* (2021), et publié *La cortina di celluloido. Il cinema italo-sovietico e la Guerra fredda* (Milan, Mimesis, 2019). stefano.pisu@unica.it