

Cinema e Storia 2017

La storia internazionale e il cinema
Reti, scambi e transfer nel '900

a cura di
Stefano Pisu e Pierre Sorlin

Rubbettino

CINEMAeSTORIA

Rivista di studi interdisciplinari

Anno V 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 di Firenze)

Gian Piero Brunetta (Università di Padova)

Pietro Cavallo (Università 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 di Salerno)

Marco Gervasoni (Università del Molise)

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 di Cagliari)

Vanessa Roghi (Sapienza Università di Roma)

Ermanno Taviani (Università di Catania)

Vito Zagarrìo (Università degli Studi Roma Tre)

Maurizio Zinni (Università degli Studi Roma Tre)

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

Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma - caporedattore)

Angela Brindisi (Università degli Studi della Basilicata)

Valerio Coladonato (American University of Paris)

Fabio Ecca (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Dom Holdaway (Università di Bologna)

Pietro Masciullo (Sapienza Università di Roma)

Dalila Missero (Università di Bologna)

Mariangela Palmieri (Università degli Studi di Salerno)

Luca Peretti (Yale University)

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 marzo 2017

da Rubbettino print

per conto di Rubbettino Editore Srl

88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

www.rubbettinoprint.it

© 2017 - 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.

Nella produzione cinematografica del XX secolo alle logiche industriali ed artistiche si sono spesso sovrapposti interessi politici e ideologici. Circolando su tutto il globo e veicolando stili di vita e informazioni culturali, i film sono stati anche un'occasione di incontri (e scontri) economici, diplomatici, propagandistici e professionali. Commercio, ideologie, rapporti interstatali e transnazionali si sono intrecciati a partire da bobine di pellicola, rese preziosissime da un'enorme domanda. Dalla Grande guerra alla sfida globale Usa-Urss - passando per l'età dei totalitarismi, il secondo conflitto mondiale e la ricostruzione post bellica - i diversi articoli qui presenti mettono a fuoco un'epoca in cui il cinema si è affermato come mezzo di relazione internazionale e modo di proiettarsi di ciascun Paese oltre i propri confini. In maniera originale e multidisciplinare, questo numero analizza quanto e in che modo abbia inciso il cinema nella storia internazionale del Novecento e come abbia saputo raccontare - meglio di qualsiasi altro medium - il «secolo breve» ai suoi contemporanei e alle generazioni successive.

Completa la rivista la sezione *Stile libero* con un approfondimento su Roberto Faenza, un'intervista a Margarethe von Trotta e un contributo di Francesco Munzi; oltre alle segnalazioni cinematografiche ed editoriali dell'ultima stagione.

Un incontro emblematico del «secolo breve»: cinema e relazioni internazionali di Stefano Pisu e Pierre Sorlin	7
Griffith, Wilson e il cav. Barattolo. Due film americani nell'Italia del 1918 di Giaime Alonge	19
Luciano De Feo: un internazionalista pacifista nell'Italia di Mussolini? di Christel Taillibert e Marco Antonio D'Arcangeli	35
Universalismo cinematografico. L'inchiesta della Santa Sede sul cinema del 1935 di Gianluca della Maggiore	51
I film tedeschi a Madrid nella Seconda Repubblica spagnola (1933-1936). C'è una relazione tra ideologie politiche e gusti cinematografici? di Julio Montero e María Antonia Paz	67
Leni Riefenstahl ambasciatrice del Terzo Reich: il cinema per esportare il Nazional-socialismo di Antioco Floris	83
Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano di Francesco Pitassio	99
Hollywood tra echi di Guerra fredda e prove di distensione: il negoziato cinematografico Usa-Urss (1945-1958) di Stefano Cambi	115
La diplomazia culturale americana, la Guerra fredda e il cinema di Hong Kong negli anni Cinquanta di Sangjoon Lee	131
La strategia europea della Fiapf durante la Guerra fredda: i produttori, arbitri dei festival internazionali di cinema? di Caroline Moine	143

Da Sud a Est per diventare cineasta: gli studenti
africani in Urss negli anni Sessanta e Settanta
di Gabrielle Chomentowski 159

Tra apertura e diffidenza: il Sovinfil
e le coproduzioni cinematografiche franco-sovietiche
negli anni della distensione
di Ekaterina Mityurova 175

Stile libero

a cura di Chiara Gelato

CINEMA

Il caso Faenza
di Anton Giulio Mancino 195

INCONTRI

“Non si può demonizzare o rimuovere la Storia”.
Conversazione con Margarethe von Trotta
di Daniela Ceselli 200

EDITORIA

Cinema & Counter-History, la riscrittura contro-storica
del cinema nel secondo dopoguerra
di Monica Facchini 206

SPAZIOAPERTO

Assalto al cielo
di Francesco Munzi 210

OSSERVATORIO_FILM

I film storici della stagione 2015-2016
di Luca Peretti 213

OSSERVATORIO_LIBRI

Bibliografia critica su cinema e storia.
Biennio 2015-2016
di Damiano Garofalo e Luca Peretti 220

Un incontro emblematico del «secolo breve»: cinema e relazioni internazionali

di Stefano Pisu
e Pierre Sorlin

Le prime proiezioni «d'immagini in movimento» ebbero luogo quasi simultaneamente a New York, Berlino, Parigi, mentre i rappresentanti di Edison, dei Lumière e di Robert William Paul giravano già per tutto il pianeta per vendere la nuova meraviglia: fin dai suoi inizi il cinema è stato un business internazionale e, nell'ambito di un mondo ancora aperto alla circolazione delle persone e delle idee, questo sembrava normale. I tre principali produttori - Danimarca, Francia e Italia - lavoravano soprattutto per clienti stranieri: Solo il dieci per cento delle entrate della Pathé proveniva dalle sale nazionali e nel caso della danese Nordsik meno del cinque, mentre il settantacinque per cento delle opere girate in Italia trovavano uno sbocco all'estero.

L'importanza assunta da questi scambi apparve ancora più chiaramente dopo la Prima guerra mondiale. La maggioranza delle case di produzione europee, ridotte all'inazione durante il conflitto, chiusero o ridussero la propria attività. Nei due decenni precedenti il pubblico si era abituato allo spettacolo cinematografico e la domanda era diventata fortissima: gli studi statunitensi

ne approfittarono sia per impiantare nel vecchio continente e in Asia i loro circuiti di distribuzione, sia per limitare le importazioni sul mercato americano. Negli anni Venti gli europei tentarono di ristabilire un equilibrio degli scambi e la Società delle Nazioni, di cui gli Usa non facevano parte, moltiplicò le iniziative per mantenere il carattere «fondamentalmente internazionale» di quello che chiamava un «nuovo e straordinariamente efficace strumento di sviluppo intellettuale»; i produttori europei crearono una federazione internazionale per facilitare le negoziazioni sulla realizzazione e la diffusione dei film.

La grande crisi economica del 1929 ridusse ulteriormente le esportazioni. I Paesi si chiusero all'interno delle loro frontiere, al riparo da pesanti tariffe doganale. L'acquisto di pellicole pesava fortemente sulla bilancia commerciale degli importatori. I poteri pubblici, presentando il film, secondo le dichiarazioni di un comitato governativo britannico, come «un fattore fondamentale nell'educazione di tutte le classi della comunità e la diffusione della cultura nazionale», addussero come pretesto la difesa delle tradizioni locali per limitare l'acquisto di opere straniere. L'avvento del sonoro - chiamato «il parlante» - rafforzò la tentazione del ripiegamento su se stessi dato che il pubblico preferiva l'uso della propria lingua all'aggiunta di sottotitoli. In un momento di forte tensione diplomatica, preludio alla Seconda guerra mondiale, si affermò la nozione di «cinema nazionale», diffusa dalla stampa e adottata come criterio di classificazione nelle prime storie del cinema e in molti studi sui film.

Il concetto è in parte giustificato poiché ci sono generi legati a un certo ambiente culturale: il western è stato tipicamente americano prima di essere copiato dagli europei, gli *Heimatfilme* non hanno mai oltrepassato i confini delle terre germaniche, Macario e Totò non sono stati recepiti oltralpe. Tuttavia una tale concezione della produzione filmica non rende conto del fatto che il cinema è stata probabilmente la prima industria culturale di massa sviluppata indipendentemente delle frontiere. La produzione, in origine, si era organizzata su scala mondiale e se scorriamo i titoli di testa dei film notiamo non solo la presenza di registi, operatori, montatori e soprattutto attori stranieri, ma anche la partecipazione d'investitori stranieri, americani in Asia e in Europa, europei nel mondo. Gli studiosi di cinema, gli storici,

i sociologi – inizialmente sensibili all'aspetto «nazionale» dei film – hanno poi individuato le relazioni tra le cinematografie e da qualche tempo s'interessano ai metodi e alle pratiche che circolavano da uno studio all'altro, alla migrazione d'innovazioni stilistiche apparse in un luogo e riprese altrove. Così, le tecniche d'illuminazione immaginate dagli operatori tedeschi nei primi anni Venti influirono sulla concezione dell'immagine in molti Paesi, particolarmente a Hollywood; il neorealismo italiano divenne un modello al quale si richiamano ancora molti registi. Quando i ricercatori si basano su criteri formali o narrativi, invece di classificare i film secondo il Paese di produzione, scoprono corrispondenze evidenti tra opere di origini e di periodi diversi.

Tuttavia, un tale approccio perpetua l'interpretazione, legittima ma limitata, dei soli testi filmici: esso non permette di considerare che la produzione e la diffusione dei film come prodotti coinvolgono una serie di circuiti finanziari, commerciali, culturali e politici. Gli storici sono stati tra i primi a studiare il cinema sotto l'angolo delle relazioni transnazionali. Hanno studiato la propaganda filmica, gli sforzi delle principali potenze per far conoscere e ammirare il loro stile di vita, le loro realizzazioni, la loro forza, e per impressionare l'opinione pubblica e i governi all'estero. Dal punto di vista commerciale, hanno particolarmente insistito sull'appoggio che la Casa Bianca e il Dipartimento di Stato americano hanno sempre dato alle major per imporre una forte presenza di film hollywoodiani sugli schermi stranieri, ovvero la vendita di una merce già sfruttata sul mercato interno, assicurando così benefici notevoli ai produttori. La ricerca storica ha iniziato a interessarsi ai festival, occasioni d'incontri anche diplomatici dietro la copertura di un'attività artistica. Questi e altri campi ancora meritano di essere indagati e il presente numero di *Cinema e storia* si propone di aprire alcune direzioni d'indagine finora poco approfondite.

Nel suo insieme questo numero mostra sotto quali prospettive internazionali il cinema è esaminato oggi da storici provenienti da settori disciplinari diversi e quali aspetti della produzione filmica catturano la loro attenzione. L'arco cronologico, sebbene ampio, è chiaramente circoscrivibile e va dalla Prima guerra mondiale alla fine degli anni Settanta. L'apertura di archivi a lungo inaccessibili nel Vaticano, a Mosca, nei ministeri italiani,

alla fondazione Hoover; la libera consultazione dei documenti americani della presidenza Truman e Eisenhower, nonché la valorizzazione di nuove fonti come gli archivi dei festival, fino alle testimonianze orali in parte spiegano tale delimitazione temporale. D'altro lato, i decenni presi in considerazione sono anche l'epoca in cui il cinema, principale spettacolo popolare, attirò maggiormente l'attenzione delle autorità e meritò il sostegno dei pubblici poteri.

Negli anni Sessanta si credeva che la televisione avrebbe soppiantato il cinema. Al contrario, lo fece conoscere allora a persone che non ci andavano mai e, per esigenze di palinsesto, i canali televisivi divennero anche produttori di film. Il cambiamento reale si produsse dopo il 1970. Annunciato da una caduta di due terzi dell'audience in Italia tra il 1977 e il 1987, un nuovo periodo si aprì quando Vhs, Dvd e *pay per view* permisero di guardare i film a casa in qualunque momento; successivamente il processo si accelerò ancora, quando videocamere sempre più leggere e telefonini trasformarono qualsiasi acquirente in un potenziale cineasta. L'onnipresenza dei dispositivi e delle produzioni audiovisive nel mondo attuale rende la ricerca sull'impatto delle immagini in movimento molto più complessa; perciò gli storici non si cimentano su questo campo, lasciandolo ai sociologi e agli specialisti della comunicazione.

Sin da subito governi e imprese private ricorsero all'immagine fissa o mobile per far conoscere le loro realizzazioni o i loro progetti. Nell'età dell'oro delle proiezioni in sala il cinema era considerato un potentissimo mezzo di persuasione capace di orientare i desideri e le opinioni del pubblico. Dalla guerra anglo-boera (1899-1902) in poi il cinema è stato usato per dimostrare la superiorità militare del proprio Paese e diversi articoli di questo numero illustrano la persistenza del suo uso nello sforzo propagandistico durante il Novecento: ad esempio la campagna del cinematografo statunitense pro o contro l'ingresso degli Stati Uniti nel primo conflitto mondiale (Alonge); la diffusione all'estero di film sulla rinnovata potenza della Germania grazie al nazismo e l'uso interno di quell'immagine (Floris); la competizione tra gli Usa e l'Urss al tempo della Guerra fredda per guadagnarsi la fiducia del Terzo Mondo, attratto ad esempio dall'apertura dell'Istituto del cinema di Mosca agli studenti afri-

cani (Chomentowski); la creazione, sempre in Urss, del Sovinfilm, che era un ufficio incaricato di organizzare le coproduzioni con società occidentali, compresi gli Usa, allo scopo di facilitare la circolazione dei propri film e mostrare positivamente il modello comunista (Mityurova).

Fino a che punto le «immagini in movimento» possono realmente manipolare gli spettatori del Paese di produzione e all'estero? Tra le due guerre i circoli dirigenti europei manifestarono serie inquietudini al riguardo giacché, a loro avviso, un mezzo di intrattenimento capace di oltrepassare le frontiere e di toccare tutti i pubblici grazie al carattere universale delle immagini rischiava di propagare idee sovversive o immorali. Un esempio poco conosciuto di una tale preoccupazione è l'inchiesta su scala mondiale che la Chiesa cattolica, allarmata per la crisi della fede e per un crescente materialismo, condusse nel 1935 per valutare l'impatto del cinema sulle varie sfere della vita sociale e i rimedi da promuovere per ostacolare gli effetti dannosi dei cattivi film (della Maggiore). Le risposte, eterogenee, sovente imprecise, non offrono un panorama mondiale dell'attività cinematografica nel 1935. Come accade spesso quando si ricorre a un questionario chiuso, le domande orientarono le reazioni: il pessimismo delle questioni ebbe eco nelle risposte e le rappresentanze pontificie confermarono la preponderanza di Hollywood e i timori espressi dal delegato papale a Washington secondo cui «i produttori [americani] hanno perduto ogni senso morale, e il cinema è divenuto scuola di pervertimento e d'immoralità». L'interesse del documento è che evidenzia un timore panico che sovrapponeva il cinema al presunto materialismo americano senza proporre alcun rimedio se non la censura. Invece, nella stessa epoca Luciano De Feo, alto funzionario cinematografico dell'Italia fascista, si mostrava molto meno pessimista. Attribuendo anch'egli un innegabile e pericoloso potere persuasivo al cinema, suggeriva almeno una soluzione meno radicale e più feconda, ovvero la realizzazione e circolazione internazionale di film educativi destinati alle masse (D'Arcangeli-Taillibert).

All'epoca, numerosi lavori analizzavano metodi e temi della propaganda filmica, e questo tipo d'inchiesta si è prolungato fino agli ultimi decenni del Novecento. Attualmente, questo tipo di ricerca sembra meno rilevante, in quanto possiamo sì descrivere

le intenzioni del mittente e gli strumenti di cui si è avvalso, ma come si devono valutare le reazioni dei destinatari? Le persone non rispondono ciecamente a uno stimolo scritto o visivo e perciò la questione della ricezione, dei suoi limiti, dei controsensi provocati è fondamentale; tuttavia bisognerebbe, in ogni caso particolare, esaminare le risposte in funzione delle circostanze, della situazione locale, del livello d'informazione disponibile allo stesso momento. Tale inchiesta non è semplice e per prendere in considerazione le molteplici opinioni individuali ci vorrebbe una documentazione eterogenea raramente disponibile. Diversi contributori del presente volume hanno voluto raccogliere la sfida e affrontare l'argomento prendendo in considerazione non tutti i giudizi, bensì dei casi in cui possiamo osservare un parere comune a tutto un gruppo. Purtroppo non disponiamo delle fonti necessarie per portare a termine l'indagine: se da un lato possiamo conoscere l'opinione di specialisti, registi, giornalisti, scrittori, come possiamo dall'altro valutare le reazioni di tutti gli spettatori «ordinari»?

Un messaggio propagandistico, per definizione auto-promozionale, è spesso perentorio e tende a colpire l'immaginazione della folla grazie a uno slogan breve, facile da memorizzare: «Gli eroi sono tutti giovani e belli», «Salutate nel Duce il fondatore dell'Impero» si leggeva sui manifesti fascisti e molti film, pur essendo più lunghi, non fanno che ripetere con insistenza delle parole d'ordine. Però il locutore, se è abile, camuffa il suo scopo reale del messaggio grazie a una tonalità apparentemente oggettiva o alla qualità del lavoro. Così, *1860* (A. Blasetti, 1934) si presentava come l'imparziale adattamento dei ricordi di un contadino siciliano e i contrasti tra bianco e nero, le inquadrature, gli eleganti movimenti di macchina ne facevano un'opera esteticamente notevole tantoché che la continuità fra le camicie rosse garibaldine e le camicie nere fasciste, evidente per un italiano, non era facilmente intuibile per il pubblico straniero.

Dagli anni Ottanta in poi, la globalizzazione ha fatto emergere una classe di film «internazionali», girati con attori e tecnici di varie origini, usando un montaggio ed effetti speciali sbalorditivi, rappresentando luoghi poco definiti, come per esempio lo spazio interstellare, affinché ogni categoria di audience potesse essere interessata.

Nel Novecento, invece, i film erano concepiti per un pubblico nazionale e rispondevano ad alcune sue preoccupazioni. L'esportazione non era l'obiettivo principale dei produttori: una nota del luglio 1945 diffusa dal Dipartimento di Stato americano metteva in guardia i produttori hollywoodiani contro l'esportazione di opere includenti «elementi che provocano un'enorme impressione agli occhi di persone senza il background necessario per comprendere ciò che è normale negli Stati Uniti». Tuttavia, poiché la domanda era molto alta e raramente veniva soddisfatta dalla sola produzione locale, i film americani viaggiavano verso luoghi in cui il loro retroterra sociale o ideologico era difficilmente conosciuto. Dal punto di vista delle relazioni internazionali, le campagne di propaganda s'intensificano sempre nei periodi di maggiore tensione e, non a caso, le analisi presentate in questo numero rispecchiano le grandi crisi e transizioni del Novecento. Ad esempio, dal 1914 all'inizio del 1917 Hollywood partecipò attivamente al dibattito nazionale concernente l'eventuale partecipazione degli Usa al conflitto o il rispetto della neutralità. Inoltre, dopo l'arrivo dei nazisti al potere, i documentari di Leni Riefenstahl mostrarono una Germania disciplinata, forte e unita attorno al Führer, sia in patria, sia all'estero a un pubblico mirato d'élite culturale e diplomatica (Floris). Ancora, all'inizio del secondo dopoguerra i documentari italiani, soffermandosi su esecuzioni o rappresaglie perpetrate dai tedeschi e su atti di resistenza al nazismo, crearono una «memoria istituzionale» autocelebrativa del conflitto che tutti i loro concittadini potevano accettare (Pitassio). Infine, negli anni Cinquanta, periodo «caldo» della Guerra fredda, Hollywood, criticando fortemente il comunismo, celebrò per contrasto l'*american way of life*.

In tali circostanze l'intenzione propagandistica dei film era chiara e non necessita perciò di particolari approfondimenti. La reazione dei destinatari è invece importante e i vari *case studies* qui riuniti evidenziano anche la distanza tra l'intento originale e l'interpretazione dei critici stranieri: gli spettatori esteri lessero queste opere a partire dai loro timori o dalle loro attese del momento, al di là dello stesso processo di transfer culturale. Il giudizio degli italiani su un film americano del 1915-1916 dipendeva della loro opinione sull'eventuale partecipazione degli Usa alla guerra. D'altra parte, dopo che Washington decise di

intervenire, la condanna di ogni tipo di violenza in *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916) o l'evidente apologia della pace in *Civilization* (T. Ince, R. West, R. Barker, 1916) diventarono impercettibili; un annuncio pubblicitario poté tranquillamente presentare il secondo film come un'ottima descrizione della guerra moderna e il recensore non riscontrava né la riprovazione del militarismo, né l'auspicio di una pace «basata sui diritti umani» e non sulla conquista di territori (Alonge). Al momento della sua uscita le democrazie occidentali non interpretarono *Triumph des Willens* (L. Riefenstahl, 1935) come un'aperta minaccia e una promessa di rivincita, anche perché nella seconda metà degli anni Trenta si era ormai abituati ai cerimoniali spettacolari degli Stati totalitari (Floris). I documentari italiani relativi all'occupazione tedesca aiutarono molti americani a dimenticarsi dell'alleanza tra l'Italia e la Germania e li convinsero che la prima era stata una vittima della barbarie nazista (Pitassio). Negli anni della ricostruzione, a dispetto degli ammonimenti provenienti dalla sinistra, il pubblico europeo, elettori comunisti compresi, apprezzò massicciamente i film americani, nei quali vedeva l'annuncio di un futuro molto migliore.

Per capire questi giudizi unilaterali bisogna tener conto del valore estetico dei film che influiva fortemente sull'audience e modificava o attenuava le opinioni negative. Agli occhi dei recensori italiani, gli straordinari movimenti di folla, lo splendore dello scenario, «l'audace novità» del «gigantesco poema figurativo» di Griffith contavano più di un messaggio che l'incrocio di quattro racconti rendeva un po' confuso (Alonge). I cineasti antinazisti non nascondevano all'epoca la loro ammirazione per il ritmo sostenuto, la perfezione delle inquadrature, l'audacia delle riprese nelle opere della Riefenstahl: le diverse citazioni di quel cinema «monumentale», sebbene in chiave negativa, ne rivelano la forza iconografica e la sua immediata riconoscibilità internazionale (Floris). La qualità delle riprese, la perfezione del montaggio, i dialoghi brillanti delle produzioni hollywoodiane mascheravano l'apologia di quella che era già una società dei consumi.

Infine, in una situazione di forte tensione tra partiti politici, gli spettatori erano pronti a scegliere un programma straniero in funzione della sua nazionalità e della principale opzione politico-ideologica a quella collegata, senza tener conto del suo

contenuto. Lo si vede chiaramente nella Madrid alla vigilia della Guerra civile, dove l'infatuazione per le commedie musicali e le storie romantiche tedesche, o il loro boicottaggio, traducevano direttamente le preferenze ideologiche interne degli spettatori e i riflessi di quelle nella percezione degli altri Paesi (Montero-Paz). Il caso è particolarmente rilevante perché i film ammirati o odiati non erano funzionali alla propaganda nazista; conoscendo la debolezza degli studi locali, i produttori tedeschi si erano impiantati sul mercato spagnolo già nella Repubblica di Weimar e continuarono sotto Hitler. Sapendo che il franchismo sarebbe stato comunque differente del nazismo, essi cercavano soltanto di trarre vantaggio da un proficuo mercato: in altri termini, i produttori di tutti i Paesi vogliono vendere piuttosto che cercare di convincere.

Parecchi articoli di questo numero evidenziano le consonanze o le contraddizioni tra ideologia e mercato nelle negoziazioni per l'esportazione di film, nonché i tentativi di cooperazione bilaterale e sovranazionale. Alla fine degli anni Quaranta la Federazione internazionale delle associazioni dei produttori cercò di rivitalizzare la circolazione transeuropea dei film, con una visione comunque geopolitica del vecchio continente in cui il mercato cinematografico comune – auspicato dagli ambienti cristiano democratici – non avrebbe oltrepassato la cortina di ferro (Moine). Il successivo ingresso nella rete a maggioranza europea dell'influente associazione dei produttori americani tolse ogni dubbio su una possibile concorrenza transatlantica: il peso dei rappresentanti di Hollywood era tale che la Federazione – autorità che classificava i festival, determinandone il prestigio internazionale – convinse la stessa Mosca ad alternare dalla fine degli anni Cinquanta la propria neonata manifestazione con Karlovy Vary.

Nello stesso periodo diversi accordi in apparenza puramente commerciali e culturali tra gli Usa e l'Urss furono invece i prodromi della *détente* politica e militare (Cambi). Il cinema era incluso nelle trattative diplomatiche e Washington ci vedeva due vantaggi: all'interno rendere accettabile la distensione e all'estero diffondere in Urss e nelle democrazie popolari un'immagine allettante dell'economia capitalista. I produttori, a dispetto dell'appoggio che il Dipartimento di Stato aveva sempre offerto

a Hollywood, erano reticenti. Il pubblico cominciava a stancarsi dei loro film troppo simili a quelli del decennio precedente, non era opportuno indisporre spettatori notevolmente anti-comunisti e ostili al «disgelo». D'altra parte, per attirare il pubblico, le major s'orientavano verso i kolossal in maxi-formato che, per mancanza di materiale adattato, non potevano essere proiettati nell'Europa dell'Est. Perché interessarsi a un mercato così poco redditizio?

Sempre alla fine degli anni Cinquanta, alcuni produttori asiatici tentarono di aprirsi una nicchia negli Stati Uniti partecipando al festival di San Francisco con opere che illustravano più o meno direttamente la resistenza al comunismo in Estremo Oriente (Lee). Incontrarono tuttavia una barriera invalicabile perché Hollywood sfruttava l'ostilità dominante all'Urss per attirare gli spettatori e non per difendere una posizione politica; disinteressandosi della contro-propaganda esterna, i distributori hollywoodiani volevano soltanto chiudere l'accesso degli stranieri al loro dominio.

Al termine degli anni Sessanta Mosca contava sul cinema per migliorare la visione del comunismo all'estero attraverso la penetrazione in quei mercati e con un occhio quindi anche al lato commerciale della produzione. Il Sovinfilm fu creato per agevolare la pratica delle coproduzioni con i Paesi stranieri, giacché in precedenza varie società estere avevano fatto proposte, ottenendo con grande difficoltà una risposta (Mityurova). La missione del Sovinfilm di semplificare il processo di cooperazione cinematografica fu però complicato: da un lato, vi era la pesante burocrazia sovietica, che già rallentava l'ordinaria produzione interna; a ciò si aggiunsero poi le avvertenze dei servizi segreti sul rischio di favorire la contaminazione ideologica e sul pericolo che i cineasti accettassero un progetto per fuggire dal Paese.

I lavori riuniti in questo numero, nonostante la loro diversità, trattano lo stesso oggetto: il cinema quando i film, circolando su tutto il globo e veicolando modelli di comportamento e informazioni culturali – da un Paese all'altro, da un continente all'altro – erano una notevole fonte di guadagno per i loro creatori, offrivano occasioni di scambi finanziari, umani, diplomatici e, almeno teoricamente, servivano a propagare idee, convinzioni, promesse o minacce. Hollywood dominava il mercato, l'attesa di

un pubblico abituato a frequentare i locali di proiezione costringeva ad acquistare opere americane per completare la produzione locale o sostituirla quando era debole. Quei film erano un punto di riferimento da imitare, da sorpassare o da combattere; commercio, ideologie, relazioni interstatali s'intrecciavano a partire da bobine di pellicola, ovvero una merce in sé modesta ma resa importantissima da un'enorme domanda.

Gli articoli qui contenuti mettono a fuoco un'epoca nella quale la nozione di «cinema nazionale» aveva un significato forte e osservano da questo punto di vista le inquietudini della Chiesa, dei circoli dirigenti e di gruppi intellettuali riguardo alla depravazione dei costumi, gli sforzi dei governi per usare i film come strumenti di negoziazione internazionale, i criteri e le abitudini mentali che orientavano in un certo Paese la ricezione dei film stranieri. Il perno di queste riflessioni – il cinema nel periodo in cui era un'istituzione chiaramente definita e prima della rapida proliferazione di molti altri dispositivi di (ri)produzione audiovisiva – ci rinvia a una storia anch'essa ben circoscritta, ovvero quella del pieno Novecento, delle due guerre mondiali e dell'antagonismo bipolare Usa-Urss, dalla contrapposizione alla distensione fra le due superpotenze. Dopo, gli studi hanno continuato a produrre, i film a circolare, però il cinema, diventato intrattenimento di second'ordine, ha perduto la sua funzione di agente di collegamento e non è più – o lo è poco – un oggetto storico.