

Conformemente a quanto indicato nel «Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche», approvato dal Consiglio direttivo dell'Anvur in data 21 luglio 2016, tutti i contributi pubblicati dalla rivista sono sottomessi preventivamente al vaglio di due esperti anonimi esterni al Comitato editoriale (*double-blind peer review*), designati dal Direttore e dal Comitato di direzione. Quelli che appaiono nella sezione *Interpretazioni e rassegne* sono egualmente valutati secondo il procedimento di revisione tra pari doppio cieco ma da un solo esperto anonimo esterno al Comitato editoriale, anch'esso designato dal Direttore e dal Comitato di direzione.

I Direttori e il Comitato di direzione si riservano la decisione ultima sulla pubblicazione di tutti i contributi ricevuti.

Terminata la procedura di referaggio, a ciascun autore saranno inoltrate le due schede di valutazione e un breve giudizio riassuntivo sul suo lavoro.

I nomi dei revisori esterni sono pubblicati, a scadenza biennale, sulla rivista e nella pagina web (<http://www.nuovarivistastorica.it/>).

Gli articoli pubblicati su «Nuova Rivista Storica» sono catalogati e repertoriati nei seguenti indici:

Thomson Reuters, Web of Science, Arts and Humanities Citation Index (formerly ISI); Scopus Bibliographic Database; Scimago Journal & Country Rank; ESF-ERIH (European Science Foundation); AIDA (Articoli Italiani di Periodici Accademici); EBSCO Information Services; JournalSeek; ESSPER; BSN, Bibliografia Storica Nazionale; Catalogo italiano dei periodici (ACNP); Google Scholar.

I testi delle recensioni pubblicate su «Nuova Rivista Storica» sono indicizzati e offerti in libera consultazione nel portale Recensio.net, curato dalla Biblioteca Nazionale della Baviera e dalle Università di Colonia e di Magonza.

L'Anvur (Agenzia Nazionale di Valutazione della Sistema Universitario e della Ricerca), ha collocato «Nuova Rivista Storica» in Classe "A" per i settori scientifico-disciplinari 11/A1 (Storia Medievale), 11/A2 (Storia Moderna); 11/A3 (Storia Contemporanea); 14/B2 (Storia delle relazioni internazionali delle Società e delle Istituzioni extra-europee).

NUOVA RIVISTA STORICA

Storia presente:

LUCIANO MONZALI, L'Italia e la guerra austro-prussiana del 1866. Alcuni aspetti politici e diplomatici Pag. 773

Saggi:

LUIGI ALONZI, L'origine dei feudi nei Regni di Napoli e Sicilia nell'opera di Giacinto Dragonetti » 803

CARMINE PINTO, Il patriottismo di guerra napoletano, 1861-1866..... » 841

MARCELLO BENEGLIAMO - PAOLA NARDONE, L'Ansaldo dei Perrone e la Russia rivoluzionaria, 1917-1921 » 871

Questioni storiche: MARIA CONCETTA CALABRESE, Il Gran Priore dell'Ordine di Malta e il suo servo. Un episodio di «schiavitù mediterranea» nel XVIII secolo; – STEFANO PISU, Diplomazia culturale e relazioni internazionali nella seconda guerra mondiale. Per una storia incrociata del Festival di Cannes e della Mostra di Venezia; – LÁSZLÓ CSORBA, Agenti segreti ungheresi a Roma nella prima metà degli anni Cinquanta » 907

<p><i>Note e documenti:</i> MASSIMO VIGLIONE, La politica antiottomana dei Gonzaga tra spirito di crociata e interessi dinastici: XVI-XVII secolo; – EUGENIO DI RIENZO, In June 1941 did Stalin want to give up the Baltic States and Ukraine to Hitler in order to halt the invasion of the Soviet Union?; – NIKOLAJ A. DOBRONRAVIN - ALEXANDRA RUBTSOVA, Contested States and Maritime Boundaries in the Contemporary Eastern Mediterranean</p>	Pag. 977
<p><i>Storici e storici:</i> EUGENIO DI RIENZO, Renzo De Felice: una vita difficile. Nel ventennale della scomparsa</p>	» 999
<p><i>Interpretazioni e rassegne:</i> GIOVANNI VITOLO, Documenti falsi in immagine. A proposito del libro di Chiara Frugoni sugli affreschi della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi; – AURELIO MUSI - EUGENIO DI RIENZO - FRANCESCO BENIGNO, Politica e criminalità organizzata nel primo ventennio dell'Italia unita; – MARCELLO RINALDI, La mancata liberazione di Antonio Gramsci. A proposito di un libro recente</p>	» 1041
<p><i>Recensioni:</i> BLONDUS FLAVIUS, <i>Oratio coram Serenissimo Imperatore Frederico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita</i>, a cura di G. Albanese (M. Pellegrini); – G. CARDANO, <i>Carcer</i>, a cura di M. Baldi, G. Canziani, E. Di Rienzo. Testo latino e apparato filologico a cura di C. Mussini e A. de Patto (C. Marchili); – <i>Feudalesimi nella Toscana moderna</i>, a cura di S. Calonaci e A. Savelli (E. Novi Chavarria); – <i>Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna</i>, a cura di J. H. Franco, J. G. Berrendero, S. M. Hernández (A. Musi); – M. A. VISCEGLIA, <i>Morte e elezione del papa. Norme riti e conflitti. L'età moderna</i> (V. Favarò); – C. SORBA, <i>Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento</i> (L. Taino); – E. DI RIENZO, <i>Il «Gioco degli Imperi». La Guerra d'Etiopia e le origini del secondo conflitto mondiale</i> (G. Bedeschi - P. Simoncelli); – L. CLAVARINO, <i>Scienza e politica nell'era nucleare. La scelta pacifista di Edoardo Amaldi</i> (G. Caroli); – <i>Italia e Libia. Un secolo di relazioni controverse</i>, a cura di M. Borgogni e P. Soave (R. Milano)</p>	» 1089

DIPLOMAZIA CULTURALE E RELAZIONI INTERNAZIONALI
NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE
PER UNA STORIA INCROCIATA DEL FESTIVAL DI CANNES
E DELLA MOSTRA DI VENEZIA (*)

1. *Festival del cinema come fonti per la storia delle relazioni culturali internazionali*

La storia delle relazioni culturali internazionali sta consolidando dagli anni Duemila il proprio posto nell'ambito della storiografia internazionale (1), sebbene la tradizionale storia delle relazioni internazionali sia stata uno degli ultimi campi a essere investito dalla «renovation franche» (2) dell'approccio culturale. È stato notevole l'apporto degli storici francesi che già dai primi anni Ottanta (3) hanno sviluppato alcuni filoni originali: fra i più seguiti si trova la «diplomazia culturale», cioè l'uso dello strumento culturale nell'azione d'influenza, se non di potenza, nei rapporti fra gli Stati (4), e quello dei cosiddetti «transfer cultu-

(*) Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca "Coproduzioni e coesistenza durante la Guerra fredda: la diplomazia cinematografica Est-Ovest fra scambio culturale, cooperazione commerciale e condizionamento politico" promosso dal Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università di Cagliari, con l'attivazione di un assegno di ricerca annuale di cui l'Autore del contributo è stato titolare. L'assegno è stato finanziato dalla Fondazione Banco di Sardegna (anno 2014), con l'integrazione del suddetto Dipartimento.

(1) Si veda per esempio la collana della Berghahn Books «Explorations in Culture and International History», e in particolare il primo volume *Culture and International History*, a cura di J.C.E. Gienow-Hecht - F. Schumacher, New York-Oxford, Berghahn, 2003.

(2) *Histoire culturelle des relations internationales. Carrefour méthodologique XXe siècle*, a cura di D. Roland, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 15.

(3) P. MILZA, *Culture et relations internationales*, in «Relations Internationales», 1980, 24, pp. 361-379.

(4) Fra i principali lavori collettanei francesi si vedano: A. DUBOSCLARD - L. GRISON - L. JEANPIERRE - P. JOURNOUD - C. OKRET - D. TRIMBUR, *Entre rayonnement et réciprocité: contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002; *Histoire culturelle des relations internationales*, cit.; *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la di-*

rali», fra le società di Paesi differenti, che non contemplano necessariamente l'azione mediatrice diretta dei governi (5). Questi due approcci costituiscono i poli estremi di un asse di variazione che va quindi da un'impostazione più tradizionale (lo studio della politica estera culturale di un Paese attraverso la sua diplomazia e le sue interrelazioni con quelle di altri) a una maggiormente sociale e culturale (6). In Italia invece la storia delle relazioni culturali internazionali fatica ancora ad affermarsi, nonostante si riconosca l'importanza – già dalla ridenominazione dell'oggetto di studio – di una più inclusiva storia internazionale (7), che consideri uno spettro più ampio di fattori tra cui anche quelli culturali e il ruolo dei media (8). Tuttavia la storiografia italiana su questi temi continua a restare marginale, con analisi approfondite e originali ma sporadiche e senza un carattere di sintesi (9).

plomatie culturelle à l'acculturation, a cura di A. Dulphy - R. Frank - M.-A. Matard-Bonucci - P. Ory, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

(5) Il concetto di «transfer culturale» è stato elaborato da Espagne e Werner. Cfr. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, a cura di M. Espagne - M. Werner, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988; M. ESPAGNE, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999. Sull'applicazione di questo concetto nella storia delle relazioni internazionali si vedano i due numeri *Diplomaties et transferts culturels au XX^e siècle*, in «Relations Internationales», 2003, 115 e 116. Medici adotta invece in questo caso l'espressione «relazioni culturali» *tout court*, per distinguerla dalla diplomazia culturale. Cfr. L. MEDICI, *Dalla propaganda alla cooperazione: la diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*, Padova, Cedam, 2009, p. XVII.

(6) Cfr. R. GIRAULT, *L'imaginaire et l'histoire des relations internationales*, in «Relations Internationales», 1983, 33, pp. 3-9; *Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938*, a cura di R. Frank, in «Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent», X, 1994, 28.

(7) La metamorfosi è avvertibile sin dai titoli delle opere di sintesi di alcuni degli studiosi italiani – contemporaneisti e di relazioni internazionali – maggiormente coinvolti in questo processo di rinnovamento disciplinare. Si vedano A. VARSORI, *Storia internazionale. Dal 1919 a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2015, e i lavori di F. ROMERO, *Storia internazionale del Novecento*, Roma, Carocci, 2001 e *Storia internazionale dell'Età Contemporanea*, Roma, Carocci, 2012. Varsori dirige dal 2009 la collana di «Storia internazionale dell'età contemporanea» per la Franco Angeli Edizioni. Nel 2011 inoltre è nata la SISI, Società Italiana di Storia Internazionale.

(8) A. VARSORI, *Storia internazionale*, cit., p. 17. Già Di Nolfo aveva sottolineato come non vi siano «aspetti della vita sociale che sfuggono alle influenze o alle azioni internazionali». Cfr. E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali. Dal 1918 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2008 [1994], p. VII.

(9) Si segnala innanzitutto il lavoro di L. MEDICI, *Dalla propaganda alla cooperazione*, cit., sia per il tema trattato sia per l'esautiva introduzione storiografica e metodologica (pp. IX-XXX). Lo stesso Medici è il titolare, presso l'Università di Perugia, dell'unico insegnamento di «Storia delle relazioni culturali internazionali» attivato finora in Italia. Fra gli altri pochi lavori italiani incentrati sulla diplomazia culturale in prospettiva storica, concernenti soprattutto il periodo fascista, si vedano B. GARZERELLI, «Parleremo al mondo intero». *La propaganda del fascismo all'estero*,

In quest'ottica il cinema costituisce una prospettiva originale attraverso cui poter osservare la struttura e i mutamenti del sistema delle relazioni internazionali, non solo culturali, nel XX secolo. L'aspetto peculiare del cinema come lente attraverso cui osservare la storia internazionale è il suo carattere pluristratificato e prismatico. È, infatti, possibile affrontarlo come parte integrante della politica estera culturale di un Paese attraverso l'azione di attori ufficiali (i governi e gli enti subordinati alla diffusione cinematografica all'estero) e ufficiosi (associazioni nazionali delle case produttrici in sintonia o meno con gli enti governativi) (10). Si può inoltre studiarlo come settore strategico dell'industria culturale del Novecento, quindi nei suoi aspetti più propriamente organizzativi ed economici (11). È possibile ancora indagarlo come *medium* capace – consapevolmente o meno – di produrre e far circolare immaginari transnazionali, in grado di influenzare pubblici e società (12), nell'ottica quindi di una storia culturale intesa come «storia sociale delle rappresentazioni» (13). È un aspetto, quest'ultimo, non trascurabile se si pensa al ruolo svolto nel Novecento dal cinema nel visualizzare credenze, valori, miti e stereotipi, alla base delle rappresentazioni delle nazioni come «comunità immaginate» (14).

Soprattutto nei primi decenni della loro istituzionalizzazione i Festival internazionali del cinema sono stati dei momenti in cui poter riscontrare chiaramente questa multidimensionalità del ruolo occupato dal cinema nella storia internazionale: da un lato per il coinvolgimento diretto dei governi dei Paesi organizzatori e invitati; dall'altro per le dinamiche di confronto/scontro con gli attori ufficiosi, quali le associazioni e federazioni (nazionali e internazionali) di produttori che privilegiavano il ruolo di vetrina commerciale di tali eventi; infine, anche per il carattere di confronto e competizione che, dall'ambito strettamente artistico, si

Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda (1918-1943)*, Milano, Franco Angeli, 2005. Su temi non italiani si veda anche *La guerra fredda culturale. Esportazione e ricezione dell'American Way of Life in America Latina*, a cura di B. Calandra, Verona, Ombre Corte, 2011.

(10) Si veda per esempio il recente S. CAMBI, *Diplomazia di celluloidi? Hollywood dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda*, Milano, Franco Angeli, 2014.

(11) Si veda il pioneristico T. GUBACK, *The International Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 1969 e il classico R.C. ALLEN - D. GOMERY, *Film History. Theory and Practice*, New York, Knopf, 1985.

(12) Si veda fra gli altri T. SHAW - D. YOUNGBLOOD, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence, University Press of Kansas, 2010.

(13) P. ORY, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, p. 13.

(14) B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996 [1982, 1991]. Specificamente sul cinema si veda *Cinema and Nation*, a cura di M. Hjort - S. Mackenzie, London-New York, Routledge, 2000.

spostava sul versante più largo del prestigio e dell'immagine internazionale dei Paesi rappresentati (15).

In questo quadro il presente contributo si propone di ricostruire le relazioni fra i primi due Festival internazionali del cinema nati e affermatisi in Europa, la *Mostra internazionale d'arte cinematografica* di Venezia e il *Festival International du Film* di Cannes (16), dall'ideazione di quest'ultimo fino all'interruzione dei progetti, per via dell'occupazione nazifascista dello Stato francese di Vichy prima, e della caduta del fascismo poi. Tali «rituali della religione culturale» (17) appaiono interessanti per comprendere la complessità degli interessi e delle implicazioni in gioco: a loro si può estendere il ragionamento di Ory circa le Esposizioni universali – da cui trassero peraltro origine (18) – per spiegare come lo studio delle relazioni culturali debba tener conto di progetti spesso nati con finalità economiche, sostenuti da interessi politici e che producono effetti culturali (19).

Sarà scelta una prospettiva mirante a dimostrare come le forme assunte da queste manifestazioni/istituzioni siano state il risultato proprio di un mutuo confronto. Si preferirà quindi uno sguardo incrociato (20), che tenti di chiarire se e come, dall'idea del Festival di Cannes in opposizione alla Mostra veneziana del 1938, questi due progetti di mobilitazione culturale si siano sviluppati storicamente in funzione dei rapporti che concretamente fra essi si intesero.

(15) Fra gli studi storici dedicati ai Festival internazionali del cinema si vedano i lavori di Caroline Moine, tra cui: *Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014. Gli specialisti di *media studies* hanno già prodotto monografie sullo studio accademico dei Festival. Si veda per esempio M. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, e la collana diretta da D. Iordanova «Film Festival Yearbooks».

(16) Su Cannes si veda L. LATIL, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005. Sulla Mostra di Venezia non esistono al momento monografie scientifiche che ricoprano un arco temporale lungo. Si vedano i contributi di F. BONO, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in «Storia Contemporanea», XXII, 1991, 3, pp. 513-549; M. STONE, *Challenging Cultural Categories: The Transformation of the Venice Biennale International Film Festival under Fascism*, in «Journal of Modern Italian Studies», IV, 1999, 2, pp. 184-208. Fra le opere memorialistiche è importante F. PAULON, *La Dogaressa Contestata: la favolosa storia della Mostra di Venezia*, Mestre, Trevisanstamp, 1971.

(17) P. ORY, *Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse pour l'histoire*, in *Une histoire des festivals. XIX-XXI siècle*, a cura di A. Fléchet - P. Goetschel - P. Hidiroglou - S. Jacotot - C. Moine - J. Verlaine, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 32.

(18) La denominazione esatta della prima edizione della manifestazione veneziana (1932) fu appunto «Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica alla XVIII Biennale di Venezia».

(19) *Les relations culturelles internationales au XXe siècle*, cit., p. 20.

(20) Sulla messa in discussione dell'approccio comparativo a favore di quello incrociato si veda, *De la comparaison à l'histoire croisée*, a cura di M. Werner - B. Zimmermann, Paris, Le Seuil, 2004.

in un processo d'influenza reciproca, diretta o indiretta, fra le istituzioni organizzative e la molteplicità di attori e fattori spesso interconnessi. Il termine *a quo* del contributo è giustificato dall'interruzione non solo della manifestazione in sé – quella veneziana del 1942 fu l'ultima mostra di guerra – ma anche dei progetti francesi su Cannes. Il presente studio intende così apportare nel panorama storiografico italiano un contributo per una storia delle relazioni culturali internazionali in cui la storia culturale comprenda anche una storia politica delle istituzioni – come i Festival – che hanno contribuito alla mediazione e alla circolazione transnazionale dei prodotti culturali (21).

2. Il “festival del mondo libero” tra sfida politica, interesse commerciale e ritrattazione diplomatica

Le relazioni fra Venezia e Cannes nacquero sotto il segno della conflittualità, o meglio, la stessa idea del Festival di Cannes sorse come reazione francese alla Mostra del cinema di Venezia che, dalla sua terza edizione, nel 1935, aveva subito un processo di progressiva politicizzazione e influenza diretta del governo, dopo la relativa indifferenza mostrata da quello nelle prime due edizioni (22). L'edizione del 1938 aveva visto l'assegnazione delle onorificenze principali – “Coppa Mussolini” – *ex aequo* al film italiano *Luciano Serra Pilota* di Goffredo Alessandrini e *Olympia* di Leni Riefensthal. Non pare casuale la premiazione di due film che, seppure molto diversamente, celebravano il ruolo internazionale acquisito nel biennio precedente dai due Paesi. Il film di Alessandrini, infatti, raccontando il sacrificio del pilota interpretato da Amedeo Nazzari per salvare il figlio in Africa durante la guerra d'Etiopia, testimoniava con il dramma familiare della *fiction* la necessità dell'estremo impegno personale per fare dell'Italia un impero (23), nonostante le sanzioni e l'ostracismo della Società delle Nazioni. Il

(21) Sull'intimo legame fra storia culturale e storia politica cfr. L. VADELORGE, *Introduction*, in *Dix ans d'histoire culturelle*, a cura di E. Cohen - P. Goetschel - L. Martin - P. Ory, Villeurbanne, Les Presses de l'enssib, 2011, p.13.

(22) Cfr. F. BONO, *La Mostra del cinema di Venezia*, cit. pp. 513-528.

(23) Sul film come culmine dell'investimento fascista nel creare «empire movies», combinando intrattenimento e propaganda, vedi R. BEN-GHIAT, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, pp. 96-117. La Mostra di Venezia fu, nella seconda metà degli anni Trenta, una vetrina di legittimazione attraverso il cinema dell'imperialismo fascista. Cfr. M. ZINNI, *L'impero sul grande schermo: il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale (1936-1942)*, in «Mondo contemporaneo», VII, 2011, 3, p. 12.

documentario dell'autrice tedesca sulle Olimpiadi di Berlino del 1936 mostrava invece al mondo le capacità organizzative della Germania hitleriana davanti alla comunità – sportiva e non – internazionale (24). In questo modo la premiazione sembrava sancire come l'Asse Roma-Berlino passasse anche per Venezia e come attraverso il riconoscimento cinematografico si legittimasse la piena affermazione internazionale dei due Paesi.

La decisione di premiare i due film fu presa in seguito alle pressioni tedesche, sebbene la giuria intendesse inizialmente premiare l'americano *Marie Antoinette* di W.S. Van Dyke e Julien Duvivier per la Metro Goldwin Mayer (25). Si decise di aumentare il numero dei premi secondari, giustificando tale scelta con l'elevato numero di Paesi partecipanti e dei film presentati (26). Ciò tuttavia non impedì che si creasse una frattura all'interno della giuria internazionale: il delegato britannico Neville Kierney e quello americano Harold L. Smith decisero di abbandonare la giuria per protesta prima della proclamazione dei premiati, sebbene fossero stati attribuiti dei premi agli attori Leslie Howard e Norma Shearer e fosse stato istituito il Grande trofeo d'arte della Biennale per assegnarlo a *Snow White and the Seven Dwarfs* di Walt Disney (27). Francesi, Americani e Britannici lasciarono il Lido con l'idea di organizzare una manifestazione alternativa a quella veneziana, dove l'aspetto artistico e culturale non sarebbe stato asservito alle finalità politiche. Si discusse la creazione di un festival «du monde libre» (28). La Francia fu in questo senso la più attiva sia per motivi di prestigio culturale internazionale, sia per proteggere concretamente gli interessi commerciali di espansione all'estero dell'industria cinematografica, che era limitata dalla mancata assegnazione di premi rilevanti a Venezia. D'altra parte

(24) Sui rapporti fra giochi olimpici e politica si veda U. TULLI, *Breve storia delle Olimpiadi. Lo sport, la politica da de Coubertin a oggi*, Roma, Carocci, 2012.

(25) L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., p. 18. Si veda a proposito anche la testimonianza di F. PAULON, *La Dogaresa Contestata*, cit. La Giuria internazionale era composta dal Presidente della Biennale Giuseppe Volpi di Misurata, dal Segretario Generale Antonio Maraini, dai rappresentanti dei paesi partecipanti e da tre membri nominati dal Presidente: il barone Paulucci de' Calboli, Presidente dell'Istituto Nazionale LUCE, il direttore amministrativo della *Reichsfilmkammer* Karl Melzer (che era anche il membro del comitato direttivo della Camera Internazionale del Film cui si accennerà più avanti) e Rodolfo Vecchini, Segretario Generale della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo, nonché infine da Eitel Monaco, Segretario della Federazione Industriali dello Spettacolo.

(26) Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie Cinema, CM 7, 1938, "Giuria Premiazioni", Bilancio.

(27) Cfr. F. PAULON, *Cronaca della Mostra*, in *Venti anni di cinema a Venezia*, a cura della Direzione della Biennale di Venezia, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 27

(28) L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., pp. 14, 20.

le relazioni italo-francesi, dalla firma degli accordi Mussolini-Laval, si erano contraddistinte per un andamento ondivago, sebbene, come sintetizza Costa Bona «nel complesso non furono molto buone. I motivi del contrasto [...] erano molti e di vario ordine: non solo relativi al campo strettamente politico (interno o internazionale), ma anche di carattere ideologico, economico, coloniale e militare» (29). Il fatto che il contrasto fosse dovuto a un evidente duopolio italo-tedesco permette d'inserire l'incidente veneziano nel peculiare rapporto triangolare franco-italiano-tedesco: ogni segnale di avvicinamento fra Roma e Berlino – così era stata interpretata a Parigi anche la mancata difesa italiana dell'indipendenza austriaca nel marzo precedente – faceva salire la tensione fra i due Paesi latini e viceversa (30).

L'attivismo transalpino fu guidato da Philippe Erlanger, direttore generale dell'*Association Française d'Action Artistique* (AFAA), che era un organismo delegato dal governo per la diffusione e gli scambi artistico-culturali con l'estero, subordinato al contempo al Segretariato delle Belle Arti presso il Ministero dell'Educazione Nazionale e al Ministero degli Esteri (31). Sin dai primi di settembre 1938 Erlanger informò Jean Zay, Ministro dell'Educazione Nazionale, George Huisman, direttore delle Belle Arti e Albert Serraut, nella sua doppia veste di Ministro degli Interni e Presidente dell'AFAA. La discussione sull'organizzazione coinvolse numerose figure governative e non, a Parigi e nella stessa Cannes, che dovette superare la concorrenza di altre città, come Nizza e Biarritz (32). Un ruolo importante fu svolto per esempio da Georges Prade, consigliere municipale di Parigi, favorevole a Cannes, e Henry Gendre, direttore del Grand Hôtel di Cannes. Il 22 settembre quest'ultimo scrisse a Prade che gli ambienti cinematografici mondiali mostravano interesse per una manifestazione a Cannes «qui remplacerait celle de Venise» e che «les grandes firmes cinématographiques américaines, anglaises seraient très heureuses de ne plus retourner à Venise où la politique a nettement pris le pas sur l'art». Secondo Gendre la manifestazione avrebbe potuto iniziare a inizio settembre, prolungando in questo

(29) E. COSTA BONA, *Dalla guerra alla pace. Italia-Francia 1940-1947*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 20.

(30) Ivi, p. 21.

(31) Sull'Association Française d'Action Artistique (AFAA) vedi *Histoire de l'Association Française d'Action Artistique: 70ème anniversaire*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1992.

(32) Sulla scelta di Cannes vedi L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., pp. 36-41. Cinémathèque Française, Bibliothèque du Film, Archives du Festival International du Film de Cannes (BiFi, FIFA), 3 B 1, *Georges Huisman, Note pour Monsieur le Ministre de l'Education Nationale*, 26 mai 1939.

modo la stagione estiva di due/tre settimane, un aspetto, quest'ultimo «d'une très grande importance» (33). In questa corrispondenza effettuata fra due figure importanti, ma non centrali, nel progetto decisionale su Cannes si riscontrano i tre punti fondamentali nell'affermazione dei Festival internazionali del cinema tradizionali: l'aspetto industriale e commerciale, l'aspetto politico e quello economico-turistico che era stato fondamentale anche nella nascita della Mostra di Venezia nel 1932 (34). Alla politicizzazione presa dall'iniziativa veneziana si aggiunse un mese dopo l'aggravante dell'approvazione in Italia delle leggi razziali, come riferito dallo stesso Prade al Ministro dell'Educazione Nazionale Jean Zay, – lui stesso di origine ebree – per cui «les dernières mesures racistes ont pu effrayer quelques dirigeants du cinéma américain» (35).

L'AFAA ricevette l'incarico di formare un comitato organizzativo interministeriale. Inizialmente vi entrarono delegati della Presidenza del Consiglio, del segretariato delle Belle Arti che afferiva al Ministero dell'Educazione Nazionale, del Ministero degli Esteri e del Commissariato al Turismo, a dimostrazione della diversità degli interessi in gioco. Vi entrarono poi anche alcuni altri membri del Ministero dell'Educazione Nazionale e della città di Cannes. Presidente del Comitato fu nominato Georges Huisman, all'epoca capo del Segretariato di Stato alle Belle Arti, mentre Tony Ricou fu eletto Segretario generale (36). La composizione del comitato organizzatore mostra come l'organizzazione di un evento quale un festival internazionale del cinema mobilitasse una serie di attori che andavano dalla scala locale a quella internazionale. I festival internazionali del cinema si prestano quindi a un'analisi a «geometria variabile», non solo nei temi da investigare (37), ma anche nella scala spaziale di applicazione se si

(33) BiFi, FIFA 1 B 1, *Gendre à Prade*, 22 settembre 1938.

(34) Sul ruolo della Compagnia Italiana Grandi Alberghi (CIGA) nella nascita della Mostra di Venezia si veda D. MANETTI, *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo (1922-1943)*, Milano, Franco Angeli, 2012, e in particolare il capitolo "Lustro italico". Apertura internazionale e rilancio turistico: la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1932)", pp. 119-132; Si veda anche G. GHIGI, *L'olimpiade del cinema sul bagnasciuga di Volpi*, in *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, a cura di Id., Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, Fratelli Fabbri Editori, 1992, pp. 21-42.

(35) BiFi, FIFA 1 B 1, *Prade a Zay*, 26 ottobre 1938. Durante la guerra la stampa specializzata ripensò al tentativo organizzativo di Cannes vedendovi «tutti i sintomi del tipico fenomeno di intossicazione giudaica». R. PAOLELLA, "Cannes" ovvero la storia di una Mostra mancata, in «Cinema», VII, 10 settembre 1942, n. 149, p. 489.

(36) Sulla costituzione del Comitato d'Organizzazione vedi L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., pp. 33-37.

(37) J.-F. SIRINELLI, *Quelle identité pour l'histoire culturelle*, in *Dix ans d'histoire culturelle*, cit., p. 22.

pensa anche alle strategie nella scelta dell'area in cui organizzare l'evento (38), oppure alle trasformazioni urbanistiche permanenti delle città ospitanti con la costruzione dei palazzi del cinema a Venezia nel 1937 e a Cannes nel 1949 (39).

Il parere del Ministero degli Esteri era imprescindibile giacché l'obiettivo principale per cui nacque l'idea del Festival era la concorrenza a Venezia e quindi entravano in gioco le instabili relazioni diplomatiche italo-francesi. La posizione del *Quai d'Orsay* era centrale anche perché a esso era subordinata l'intera azione culturale dello Stato francese verso l'estero e pure il controllo sull'importazione ed esportazione dei film rientrava nelle sue competenze. Il *Service des œuvres françaises à l'étranger* (40) spinse nel gennaio 1939 per non rompere con la Biennale, senza orientare la manifestazione in senso antiveneziano, e accettare l'invito italiano «afin d'éviter tout incident» (41). Nonostante queste raccomandazioni in primavera si giunse alla decisione che il governo francese non avrebbe accettato l'invito per Venezia e avrebbe organizzato una propria manifestazione (42), almeno secondo una lettera di Prade a Gendre, di pochi giorni successiva alla firma del Patto d'Acciaio: ciò sembrerebbe dimostrare come i rapporti italo-francesi fossero allora condizionati da quelli fra Roma e Berlino (43). Si costituì allora una *Association du Festival International du Film*: Louis Lumière, padre del cinematografo, fu nominato presidente onorario per legittimare maggiormente l'iniziativa; il Ministro dell'Educazione Nazionale Jean Zay ricevette l'incarico di presidente, con George Huisman a presiedere il comitato d'organizzazione.

(38) Si pensi a proposito alle motivazioni geopolitiche sottese alla nascita del Festival di Berlino (Ovest) nel 1951 come vetrina della superiorità economica e il dinamismo culturale occidentale all'interno del blocco socialista. Sulla sistemazione strategica delle sale lungo i confini col settore sovietico della città per le proiezioni supplementari e sui cambiamenti topografici del Festival dopo la costruzione del muro si veda H. FEHRENBACH, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 1995, pp. 234-259.

(39) Fino allora, si utilizzò la *ball* del Casino municipale, trasformato in sala cinematografica. Sulla costruzione del palazzo del cinema a Cannes cfr. L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., pp. 61-64.

(40) Organizzazione dipendente dalla Direzione degli Affari Politici e Commerciali del Ministero degli Esteri per la propaganda della cultura francese all'estero. Cfr. M. ANTOINE, *Puissance et présence culturelle française: l'exemple du Service des œuvres françaises à l'étranger dans les années trente*, in «Relations Internationales», 1983, 33, pp. 65-80.

(41) Archives Diplomatiques La Courneuve, Ministère des Affaires Etrangères (ADLC MAE), Service des Œuvres Françaises à l'étranger, 466, *Note pour le cabinet du Ministre*, janvier 1939.

(42) Ancora a metà maggio non era stata ufficializzata la sede e in Italia si pensava sarebbe stata Biarritz. Cfr. F. SACCHI, *Un'iniziativa sbagliata: Biarritz contro Venezia*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1939.

(43) BiFi, FIFA 1 B 1, *Prade à Gendre*, 25 maggio 1939.

I problemi organizzativi furono numerosi visti i tempi ristretti e alle questioni d'ordine finanziario e logistico si aggiungeva una serie di «difficoltà esterne», come elencato in una nota per il Ministero dell'Educazione Nazionale (44). La prima concerneva la lentezza con cui il Ministero degli Esteri trasmetteva gli inviti. Inoltre c'era da considerare il ruolo della Camera Internazionale del Film (CIF), un organismo nato nell'aprile 1935 allo scopo di favorire l'allargamento dei mercati per le produzioni cinematografiche europee oltre le proprie frontiere nazionali, ma dove vi era una netta predominanza tedesca tanto che la sua costituzione era stata elaborata all'interno della *Reichsfilmkammer* (La Camera del cinema) (45). Alla III Mostra del cinema, nell'estate 1935, il Presidente della *Reichsfilmkammer* Fritz Scheuerman aveva annunciato che la Mostra di Venezia sarebbe diventata la manifestazione internazionale di riferimento della CIF, inaugurando un connubio che formalmente impediva la creazione di altri eventi simili in grado di concorrere con Venezia e che dal 1936 sarebbe stato ancor più stretto giacché la CIF intervenne nella stessa organizzazione della Mostra. La propaganda italo-tedesca si stava servendo proprio di questo accordo, dai Francesi ritenuto non più valido perché la CIF aveva interrotto la propria attività da più di un anno, sebbene risultasse formalmente sciolta solo da inizio maggio con le dimissioni del Presidente francese Lourau e la decadenza della sede parigina (46). Un altro problema era legato all'eventuale partecipazione francese a Venezia: il regolamento della Mostra era stato modificato per permettere ai produttori di presentare dei film a titolo personale, senza rappresentare ufficialmente il proprio Paese. Questo *escamotage* avrebbe poi portato alcuni film francesi a essere proiettati alla Mostra del 1939, nonostante l'assenza della Francia come Paese ufficialmente partecipante. Il regolamento permise questa separazione fra l'ufficioso interesse commerciale dei produttori e l'ufficiale boicottaggio governativo, fra gli obiettivi economici e quelli politici, quasi a tentare di scardinare l'immagine di unità nazionale che un paese mirava a mostrare in queste occasioni di confronto internazionale. L'ultimo problema esterno era per i Francesi quello dell'eventuale presenza inglese, legata alla richiesta dei produttori britannici – per la Francia inaccettabile – di non conteggiare i film da inviare a Cannes nella quota d'importazione nel mercato transalpino (47).

(44) BiFi, FIFA 3 B 1, *Il Comitato organizzatore a Wellhoff*, 18 juillet 1939.

(45) M. LOCATELLI, *La Camera Internazionale del Film e il cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano 1940-1944*, a cura di E. G. Laura - A. Baldi, vol. VI, Venezia, Marsilio: Roma, Bianco & Nero, 2010, p. 426. Cfr. anche M. ARGENTIERI, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Sapere, 1986.

(46) M. LOCATELLI, *La Camera Internazionale del Film e il cinema italiano*, cit., p. 428.

L'organizzazione della manifestazione faceva quindi sorgere delle discussioni fra gli organizzatori e i produttori per i quali l'interesse rimaneva fondamentalmente commerciale, a prescindere dai fattori politici compresenti alla base dell'idea del Festival. La nota terminava con la richiesta ai diplomatici francesi all'estero di svolgere un'attività specifica al fine di garantire al più presto il maggior numero possibile di adesioni sicure e in particolare degli Stati Uniti, della stessa Gran Bretagna e dell'URSS.

Nonostante il carattere politico dato inizialmente a quello che doveva essere un autentico contro-festival francese, gradualmente prevalse l'aspetto più cautamente diplomatico: Italia e Germania furono invitate nell'estate quasi ad anticipare l'atteggiamento «favorevole e, si potrebbe quasi dire, conciliante» della Francia, che Costa Bona indica come caratteristica nell'inverno 1939-40, al fine di «facilitare una mediazione dell'Italia nei confronti della Germania dapprima, e per evitare, in seguito, la sua entrata in guerra» (48). Tuttavia entrambi i Paesi risposero negativamente (49). Il Presidente della *Reichfilmkammer* – organismo che riuniva le case di produzione tedesche – affermò che, essendo lui anche un alto dirigente della Camera Internazionale del Film, non poteva che propendere per la partecipazione esclusiva tedesca all'organizzazione della Mostra di Venezia, mentre la data scelta per l'apertura della manifestazione francese, così vicina alla fine di quella veneziana, lasciava intendere che si sarebbe trattato di un'iniziativa analoga (50).

Alla riunione del comitato d'organizzazione d'inizio agosto, quindi a un mese circa dalla data d'inaugurazione, il Segretario generale del Festival Tony Ricou riferì che la Gran Bretagna aveva aderito alla Mostra di Venezia e che il problema per Cannes era legato alla richiesta dei produttori britannici di ottenere 25 visti d'importazione, anziché i 12 previsti, oltre che considerare i film da presentare a Cannes extra quota. La richiesta fu giudicata inaccettabile per via degli accordi commerciali che la Francia intratteneva con la Germania e gli Stati Uniti, mentre la documentazione veneziana dimostra come gli Italiani riuscirono a convincere le case produttrici britanniche, promettendo loro un sostegno per la distribuzione sul mercato italiano nonostante le leggi sul mono-

(47) Per le specifiche richieste dei produttori britannici si veda ADLC MAE, Service des Œuvres Françaises à l'étranger, 466, *Ambassade de France à Londres, De Rose à Marx*, 20 juillet 1939.

(48) E. COSTA BONA, *Dalla guerra alla pace*, cit., p. 22.

(49) ADLC MAE, Service des Œuvres Françaises à l'étranger, 466, *Ambassade de la République Française en Italie, Service des Œuvres au Ministre Bonnet*, 26 juillet 1939.

(50) Ivi, *Ambassade de France à Berlin, Invitation au Festival International du Film à Cannes*, 8 août 1939.

polio (51). Essendo ormai troppo tardi per convincere gli Inglesi a rinunciare a Venezia, in un confronto con i rappresentanti del Foreign Office e dei produttori, la delegazione francese riuscì soltanto a garantire che i film per Cannes fossero selezionati da un comitato britannico composto da alte personalità (52).

Il 10 agosto intanto iniziò la Mostra del cinema di Venezia che si caratterizzò per l'assenza di una delegazione ufficiale del cinema americano, nonostante le trattative intercorse fra la Biennale e William Hays (Presidente della MPPDA, *Motion Picture Producers and Distributors of America*, diventata poi MPAA, *Motion Picture Association of America*) (53). Il boicottaggio era tuttavia maggiormente legato alla "legge Alfieri" sul monopolio della distribuzione che era stata emanata nel settembre precedente e che imponeva la politica autarchica anche nel settore cinematografico. Furono invece presenti alcune *star* hollywoodiane come Mary Pickford, Tyron Power, Douglas Fairbanks e Cary Grant (54): anche questo rivela il carattere ambivalente, se non ambiguo, dei boicottaggi contro il Festival del 1939 da parte dei Paesi che avevano protestato l'anno precedente, facendo emergere la non completa sintonia fra i governi e gli addetti ai lavori circa l'atteggiamento da tenere. Nel caso americano la presenza fisica delle *star* ne rivela l'importanza all'interno dei Festival per legittimare il successo di questi ultimi (55), tanto che le cineprese dell'Istituto LUCE le filmarono in atteggiamento rilassato, sulla colonna sonora di una musica jazz e con la voce *off* a rilevarne il soggiorno al Lido: «nonostante l'assenteismo degli Stati Uniti dalla Mostra [i divi americani] non hanno voluto rinunciare all'incanto di questo soggiorno e alla grande manifestazione artistica che rimane la più importante del genere nel Mondo» (56). Si voleva così dimostrare che il boicottaggio ufficiale americano non aveva funzionato e che Venezia avrebbe mantenuto la supremazia artistica, nonostante l'imminente inaugurazione di Cannes, anche per il suo fascino

(51) Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Relazione", *Relazione per Volpi*, 31 ottobre 1939, p.1.

(52) ADLC MAE, *Comité d'organisation. Seance du jeudi 3 août 1939, Compte Rendu Général*.

(53) ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, *Stati Uniti*.

(54) Vedi E. G. LAURA, 1939: *L'ultima mostra di Pace*, in «Bianco e nero», 2009, 563, p. 30. Queste e altre *star* americane si recarono successivamente a Cannes a una decina di giorni dall'inaugurazione del Festival, fissata per il primo settembre. Cfr. L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., p. 41.

(55) Sul ruolo del divismo nell'immaginario cinematografico si veda il classico E. MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1962.

(56) Archivio Storico Luce (ASL), Giornale B1566, 16/08/1939, *ITALIA, VENEZIA, Al Lido di Venezia personalità e divi per la mostra del cinema*, www.archivioluce.com/archivio ultimo accesso 20 settembre 2015

mondano e la carica di *glamour* garantita dall'arrivo di una rappresentanza dello *star system* hollywoodiano (57).

Gli stessi cinegiornali LUCE sembrano tuttavia individuare in Goebbels la vera attrazione dell'edizione della Mostra del 1939 (58): al Ministro della Propaganda del Reich fu riservata un'accoglienza al contempo festosa e formale, civile e militare: al passaggio in rassegna delle formazioni d'onore delle forze armate seguì la passerella trionfale per il Canal Grande in cui l'«illustre ospite», accompagnato dal Ministro della Cultura Popolare Alfieri, apriva uno «spettacolo corteo nautico» formato da gondole e bissoni con a bordo rematori in costume carnevalesco (59), mentre dalle facciate degli edifici sventolavano coreograficamente le bandiere con la svastica e l'inno tedesco in sottofondo omaggiava «la nazione amica» (60). Un altro servizio del cinegiornale LUCE rivela la sovraesposizione e la centralità di cui fu oggetto Goebbels all'inaugurazione della Mostra del 1939, ancor più se confrontata con il carattere subordinato che ebbe il suo omologo fascista Alfieri nelle riprese effettuate (61). Secondo Laura il Ministro del Reich interpreta «alla perfezione le due pur contraddittorie facce della situazione: da un lato l'ostentata atmosfera di pace all'insegna delle vacanze marine e dall'altro il segnale di un'arrogante potenza militare e politica che si prepara con la guerra a dominare l'Europa» (62). Il 31 agosto, con le notizie del movimento delle truppe tedesche, gran parte degli stranieri presenti a Venezia per la Mostra abbandonò il Lido e la stessa giuria decise di rinviare la seduta; l'aggravarsi della situazione internazionale avrebbe poi permesso la riunione dei soli delegati italiani che si svolse solo a metà ottobre.

Il giorno successivo, coincidente poi con l'inizio dell'invasione tedesca della Polonia, si sarebbe dovuto inaugurare il Festival di Cannes: già la settimana prima tuttavia sui muri della città ai manifesti del Festival si unirono i pannelli di chiamata dei riservisti e dopo la firma del patto Molotov-Ribbentrop gran parte

(57) Cfr. S. GUNDLE, *Glamour. A History*, Oxford, Oxford University Press, 2008 (in particolare il capitolo 6).

(58) ASL, Giornale B1565, 16/08/1939, *Italia. Venezia. Goebbels a Venezia per la Mostra del Cinema*, www.archivioluce.com/archivio ultimo accesso 20 settembre 2015

(59) Sull'utilizzo a fini politici e ideologici delle tradizioni del carnevale veneziano da parte del fascismo si veda G. BERTRAND, *Histoire du Carnaval de Venise*, Paris, Pygmalion, 2013, pp. 300-305.

(60) ASL, Giornale B1565, 16/08/1939, *Italia. Venezia. Goebbels a Venezia per la Mostra del Cinema*.

(61) ASL, Giornale B1567, 16/08/1939, *Italia. Venezia. Serata Inaugurale della Mostra del cinema*

(62) E. G. LAURA, 1939: *l'ultima Mostra di Pace*, cit. p. 30.

dei turisti decise di andarsene (63). Nonostante la situazione, gli organizzatori decisero di proiettare, ma privatamente, il primo film americano in concorso, *Quasimodo* di William Dieterle. La scelta non era casuale visto che l'anno precedente a Venezia era stata proibita la proiezione del film dello stesso regista *The Life of Emile Zola* per il suo tema «ebraico» (64). Tuttavia la manifestazione fu interrotta definitivamente quando la Francia dichiarò guerra al Reich.

3. Venezia e Cannes nella drôle de guerre alla ricerca della cooperazione

La percezione a metà settembre sembrava già essere quella ambigua della *drôle de guerre* e una nota per il Ministro dell'Educazione Nazionale affermava che gli ambienti cinematografici, così come il Commissariato Generale all'Informazione, avrebbero voluto sfruttare – «malgré les circonstances actuelles» – i grandi lavori fatti nella città di Cannes e la buona disposizione degli Americani per riprendere il progetto verso Natale, pur eliminando l'aspetto più mondano. L'insistenza francese era legata anche al sostegno ottenuto dalla cinematografia americana che invece aveva ufficialmente boicottato l'iniziativa veneziana la quale fino allora aveva sfruttato «les innombrables avantages économiques, touristiques, et artistiques» di quel tipo di manifestazione (65). Questa è la prima attestazione di come la guerra avesse sì interrotto la prima edizione, ma non avesse costituito una frattura netta nella progettazione dell'iniziativa culturale. In una nota del 9 novembre 1939 al Ministero dell'Educazione Nazionale, Georges Huisman scriveva come «Le Ministre des Affaires Etrangères (Direction Politique) et le Commissariat Générale à l'Information ne voient que des avantages à la reprise du Festival» specificando che l'Italia sarebbe stata invitata e che avrebbe ricevuto rassicurazioni circa la presenza francese alla successiva mostra veneziana (66). L'organizzazione posticipata del Festival sarebbe così servita anche per migliorare i rapporti con l'Italia, vista la sua dichiarata non belligeranza, nonostante il Patto d'Acciaio che la legava formalmente alla Germania nazista. La politica estera culturale francese si adeguava qui alla linea conciliante del governo nell'inverno 1939-40, cui si accennava in precedenza, in cui la diplomazia francese «dichiarò la sua disponibilità a iniziare colloqui per

(63) L. LATIL, *Le Festival de Cannes*, cit., p. 42.

(64) Il film sarebbe stato poi proiettato alla manifestazione veneziana del 1946.

(65) BiFi, FiFA 3 B 1, *Note pour Monsieur le Ministre de l'Education Nationale*, 17 settembre 1939.

(66) Ivi, 9-10 novembre 1939.

risolvere le questioni pendenti dimenticando il passato e rivolgendo lo sguardo al futuro» (67).

Sul versante veneziano, nello stesso mese di novembre il Consiglio d'Amministrazione della Biennale redasse la relazione conclusiva sulla Mostra del 1939 in cui la concorrenza di Cannes era percepita come «il maggiore ostacolo che la nostra Mostra abbia incontrato»: nonostante la manifestazione francese avesse avuto solamente la sua giornata d'apertura, la lungimirante relazione intuiva che «la concorrenza di Cannes non è definitivamente eliminata, ma che gli interessati senza dubbio penseranno a realizzare il nuovo festival non appena le circostanze lo permetteranno» (68). Il documento invitava quindi a lavorare da subito per l'edizione del 1940, dimostrando come il progetto francese di per sé – percepito dagli Italiani come puramente antagonista – avesse spinto gli organizzatori veneziani ad adoperarsi per mantenere alto il livello della manifestazione nella consapevolezza che in futuro l'iniziativa nella Costa Azzurra sarebbe stata realizzata.

La riunione della giuria internazionale per l'assegnazione dei premi della Mostra del 1939, sospesa per l'inizio della guerra, si svolse in seguito alla presenza di soli giurati italiani. Essa fu giudicata abbastanza imparziale dal console francese a Venezia, il quale fece notare come la distribuzione a pioggia dei premi fosse il risultato del tentativo di non scontentare i Paesi e le case di produzione partecipanti in vista delle edizioni future; il diplomatico rilevò inoltre che i film francesi alla Mostra di Venezia nel 1939, a parte l'omissione del premio per *Derrière la façade* (69), «qui ne représentaient pas, semble-t-il, le meilleur de notre production nationale, ont été, en somme, assez correctement traités» (70). Questo è un altro indizio di come la concorrenza di Cannes non avesse significato una frattura totale con la Francia, tantomeno con i produttori che avevano deciso di partecipare. Si era quindi in una situazione ancora fluida in cui peraltro la stessa Biennale aveva prodotto un lungo documento, datato 11 settembre 1939, quindi a ridosso della conclusione della Mostra, in cui auspicava l'apertura proprio a Parigi di un centro cinematografico italiano per cui sarebbe stato necessario un accordo con il governo francese (71).

(67) E. COSTA BONA, *Dalla guerra alla pace*, cit., p. 23.

(68) ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Relazione", *Relazione per il Cda*, 14 novembre 1939

(69) Regia di Georges Lacombe e Yves Mirande.

(70) BiFi, FIFA 944 B 151, *Le Consul de France à Venise à son Excellence Monsieur le Président du Conseil, Ministre des Affaires Etrangères, Prix aux films étrangers VIIe Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise - 1939*, 29 décembre 1939.

(71) ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Proventi Cinema", *Ipotesi*.

A metà novembre Erlanger pensava ancora di poter organizzare il Festival fra la fine di gennaio e la prima metà di febbraio 1940, nonostante l'incertezza di attrarre un pubblico tale da garantirne il successo (72). Non tutti però erano così ottimisti: per esempio L. Nicolas, membro de la *Chambre Syndicale des Agents Immobiliers de France* a inizio dicembre fu molto più cauto e proponeva di aspettare «la conclusion de la Paix» anche per motivi finanziari (73). L'uso del termine pace suggerisce come effettivamente lo stallo nelle operazioni terrestri tedesche fra la fine del 1939 e l'inizio del 1940 sembrò per i Francesi un periodo in cui si potesse giungere a una cessazione delle operazioni militari (74). Contro l'organizzazione del Festival durante la guerra furono anche il comune di Cannes e il Prefetto delle Alpi Marittime (75).

Ancora a fine dicembre 1939 si discuteva la possibilità di organizzare il Festival nel marzo del 1940. Il Console francese a Venezia scrisse al Presidente del Consiglio dei Ministri e al Ministro degli Esteri che, a condizione di svolgersi in stagioni differenti, – erano suggerite le date di febbraio-marzo per Cannes e agosto per Venezia – i dirigenti italiani non si sarebbero opposti alla partecipazione dell'Italia in Francia giacché «les deux concours ne se nuisent nullement et peuvent même s'aider». Per la prima volta si ammetteva non solo la coesistenza delle due manifestazioni, ma anche la loro utilità reciproca, che sarebbe diventata una costante nelle relazioni fra le due istituzioni nel dopoguerra. La motivazione riportata era di carattere commerciale: una sola manifestazione sarebbe stata «insuffisante pour que l'essentiel de la production nationale annuelle y soit présentée» e non si poteva chiedere ai produttori di aspettare troppi mesi per il lancio del film nel mercato attraverso un'esposizione giacché «le manque à gagner serait trop important» (76).

4. Mostre e progetti festivalieri fra guerra e armistizio: una nuova chance di collaborazione?

La documentazione francese non presenta poi nessun tipo di corrispondenza fino all'ottobre 1941, testimoniando un silenzio fra la primavera e l'estate che copre la ripresa delle operazioni belliche concernenti, prima indirettamente e

(72) BiFi, FIFA 942 B 151, *Erlanger à Georges Prade, Festival International du Film – Cannes*, 17 novembre 1939.

(73) Ivi, *Nicholas à Prade*, 11 décembre 1939.

(74) Cfr. E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali*, cit., pp. 333-335.

(75) BiFi, FIFA 943 B 151, *Armbruster à Erlanger*, 26 décembre 1939.

(76) BiFi, FIFA 944 B 151, *Le Consul de France à Venise à son Excellence Monsieur le Président du Conseil, Ministre des Affaires Etrangères, Paris, Festival International de Cinéma de Cannes, Mars 1940*, 27 décembre 1939.

poi direttamente, la Francia: un periodo in cui si svolsero le operazioni tedesche nel teatro scandinavo; l'invasione militare tedesca della Francia e la conseguente dichiarazione di guerra italiana, nonostante gli estremi tentativi della Francia di prolungare la non-belligeranza italiana (77); la firma dell'umiliante armistizio di Rethondes del 22 giugno con la divisione del territorio transalpino fra "zona occupata" e "zona libera", dove il maresciallo Pétain costituirà nel luglio l'*État Français* di Vichy; la firma del morbido armistizio italo-francese di Villa Incisa del 24 giugno e la costituzione della Commissione Italiana d'Armistizio con la Francia (CIAF) (78).

Alla fine dell'estate 1940 (1-8 settembre), nonostante l'ingresso in guerra, l'Italia organizzò comunque l'VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, denominata anche "Settimana cinematografica Italo-Germanica", sebbene vi partecipassero anche tre Paesi satelliti (Boemia, Romania e Ungheria) e due neutrali (Svezia e Svizzera). Rispetto alle edizioni precedenti fu evidente la relazione diretta con la tedesca *Reichfilmkammer* piuttosto che con la CIF la quale, dopo l'uscita della Francia l'anno precedente, era stata inattiva fino al 1941. Questa edizione fu segnata dal contesto bellico che vedeva impegnati militarmente i due alleati dell'Asse. Alla serata inaugurale fu mostrato un cinegiornale LUCE sulle operazioni militari delle marine italiana e tedesca. La guerra aveva inoltre spostato la manifestazione al cinema San Marco giacché i principali alberghi del Lido erano stati requisiti per uso militare, sperimentando una delocalizzazione della Mostra dalla sua sede originaria per motivi bellici che si sarebbe ripetuta nel biennio 1946-47, quando le forze alleate anglo-americane concessero degli spazi, dopo i ripetuti interventi del governo e nello specifico di Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo (79). La manifestazione veneziana del 1940 ebbe un tono minore rispetto alle Mostre precedenti per durata e numero di film, pur rimanendo competitiva. La giuria assegnò la Coppa Mussolini per il miglior film italiano all'*Assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina e per il miglior film straniero a *Der Postmeister* (Il postiglione della steppa) di Gustav Ucicky. Il film era tratto da una novella del poeta nazionale russo Aleksandr Puškin e costituiva una chiara testimonianza dell'immagine positiva che la Germania voleva dare a livello internazionale dei rapporti con l'URSS a un anno dalla firma del Patto di non aggressione. In

(77) E. COSTA BONA, *Dalla guerra alla pace*, cit., pp. 27-36.

(78) Sulle ragioni del carattere moderato dell'armistizio imposto da Mussolini cfr. ivi, pp. 46-53.

(79) Cfr. S. PISU, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 126-127.

quella stessa edizione ci fu la prima mondiale del famigerato film razzista *Jud Suss* (Suss l'ebreo) di Veit Harlan, che fu accolto positivamente dalla critica «per nulla contrariata dal suo violento antisemitismo» (80).

La posizione formalmente neutrale (81) dell'*État Français*, sebbene sostanzialmente filotedesca (almeno fino al novembre 1942), riportò in auge il progetto del Festival di Cannes, pur senza il ruolo attivo di Philippe Erlanger che era stato costretto a lasciare il posto di responsabile dell'AFAA nel dicembre 1940, in seguito alla promulgazione delle leggi antisemite dell'ottobre precedente. Circa un anno dopo questa data, in una nota per il Segretario di Stato all'Educazione Nazionale e alla Gioventù si affermava che sarebbe stato opportuno riprendere l'idea del 1939 giacché solo la Francia «de par sa position exceptionnelle» avrebbe potuto organizzare «une manifestation où pourraient se rencontrer malgré l'état actuel du monde, les peuples d'Europe, d'Amérique et d'Asie», cosa non riuscita alla Biennale (82). Il mese precedente, infatti, era terminata a Venezia la IX Mostra internazionale d'arte cinematografica che aveva visto fra i Paesi partecipanti quelli dell'Asse, i loro alleati e satelliti, nonché dei Paesi neutrali. In questo senso il ruolo formalmente neutrale della Francia di Vichy, al contrario di quello attivo svolto dall'Italia nel conflitto, avrebbe potuto fare di Cannes una potenziale zona franca intercontinentale e aumentarne il suo statuto nel “nuovo ordine internazionale” prospettato dall'eventuale vittoria dell'Asse.

Il progetto francese, forse utopico visto l'interesse diretto di Goebbels nella Mostra veneziana, non va tuttavia visto come il rinnovato tentativo di concorrere con la manifestazione italiana: solo un mese dopo, seppure all'interno dei contraddittori rapporti fra la Francia di Vichy e l'Italia, regolati dall'armistizio e controllati dalla CIAF, furono infatti avviate delle trattative per un progetto di collaborazione in campo cinematografico che prevedeva di creare a Nizza una Società Franco-Italiana di produzione cinematografica per il doppiaggio e l'esercizio, una società di distribuzione che possedesse anche un circuito di sale e di allargare, in seguito, l'intesa anche a una società spagnola. Obiettivo dell'ac-

(80) C. COSULICH, *Venezia: le “mostre di guerra”*, in *Storia del cinema italiano 1940-1944*, cit., p. 470.

(81) La neutralità formale fu uno degli obiettivi di fondo del regime di Vichy che si accompagnava contemporaneamente al tentativo di negoziare coi Tedeschi il posto della Francia nel futuro ordine internazionale post bellico. Cfr. H. ROUSSO, *La Francia di Vichy*, Bologna, Il Mulino, 2010 (ed. or. 2007), pp. 31-40. Per una visione più ampia del fenomeno della collaborazione filotedesca durante la guerra si veda Y. DURAND, *Il nuovo ordine europeo. La collaborazione nell'Europa tedesca (1938-1945)*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. or. 1990).

(82) BiFi, FIFA 950 B 152, *Secrétariat d'Etat à la jeunesse, Note pour Monsieur le Secrétaire d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse*, 16 octobre 1941.

cordo sarebbe stato l'apertura di un mercato di oltre 260 milioni d'abitanti (83). L'idea era ancora quella di trovare forme di cooperazione capaci di condividere i costi e allargare i mercati nell'idea di una concorrenza europea alla presenza americana, cioè la stessa idea, al netto delle pretese egemoniche tedesche, che stava alla base della CIF (84). Un'idea che avrebbe preso forma concreta su larga scala negli anni Cinquanta e Sessanta con la pratica degli accordi intergovernativi di coproduzione cinematografica di cui proprio Italia e Francia furono i pionieri nell'immediato dopoguerra e alla concretizzazione dei quali contribuirono anche i rapporti, o quantomeno i progetti, elaborati durante la guerra.

Risalente alla fine di autunno del 1941 è un memorandum non firmato in cui si sintetizzavano le vicende del progetto del Festival e i suoi obiettivi. Essi erano sintetizzati nel riconoscere l'importanza del cinema francese a livello mondiale, fare della Costa Azzurra un centro dell'industria europea del film, nonché sostenere lo sviluppo turistico transalpino, così come l'Italia aveva fatto con l'iniziativa veneziana. Il documento specificava che non si intendeva «rivalleggiare» con Venezia, giacché, laddove la Mostra sulla laguna prevedeva «un concours entre les productions des différents pays», il regolamento di Cannes stabiliva che la giuria internazionale premiasse il miglior film di ogni selezione nazionale, mentre la competizione sarebbe stata internazionale solo fra i registi, gli attori maschili e femminili e i tecnici, poiché era previsto un *Grand Prix International* per ognuna di queste categorie. In altri termini, si cercò di ridefinire la funzione del progetto di Cannes rispetto alla Mostra di Venezia, passando dal ruolo alternativo, così come era stato presentato prima della guerra, a quello complementare. Se era cambiato il senso del progetto di Cannes rispetto alla Mostra fra il 1939 e il 1941, era rimasta invece intatta la possibile compresenza dei due Paesi alla manifestazione francese, quale segno della mano sempre tesa dei transalpini, sebbene in contesti diversi: mentre a fine 1939, quando ancora si pensava alla possibile organizzazione del festival, i due Paesi erano accomunati dall'evitare l'impegno bellico attivo (l'Italia era ancora non belligerante, la Francia si trovava nel pieno della *drôle de guerre*), nell'autunno 1941 l'intesa era ancora possibile perché i festival si sarebbero svolti in due periodi diversi e avrebbero avuto una struttura differente. Il documento spingeva perciò per

(83) BiFi, FIFA 948, B 151, *Henry Gendre à Monsieur le Préfet des Alpes Maritimes NICE*, 23 octobre 1941.

(84) La stessa idea sarebbe stata promossa direttamente alla Mostra di Venezia del 1942 (30 agosto – 5 settembre) quando il direttore Ottavio Croze affermò che l'interesse della manifestazione, proprio attraverso il ruolo della CIF, si doveva spostare dall'aspetto linguistico della settimana arte al suo valore commerciale. Cfr. C. COSULICH, *Venezia: le "mostre di guerra"*, cit., p. 474.

l'organizzazione della manifestazione nell'aprile-maggio 1942, ipotizzando di poter convincere l'Italia a capire che «loin de voir dans l'Exposition de Cannes une concurrence à celle de Venise, elle aurait tout intérêt à accepter une sorte de collaboration, les deux manifestations devant avoir lieu en des périodes différents où elles ne se nuiraient pas [...]» (85).

Dal 1942, tuttavia, la «mondializzazione, la radicalizzazione e la totalizzazione del conflitto» (86) mutarono la situazione della Francia. In particolare lo sbarco delle forze alleate angloamericane nell'Africa del Nord dell'8 novembre condusse all'invasione della zona libera francese da parte dei Tedeschi, sostenuti dall'Italia – la quale costituì una zona d'occupazione a sinistra del Rodano – e all'autoaffondamento della flotta francese a Tolone nella notte fra il 26 e il 27 novembre. Con l'operazione “Anton” l'Italia si impossessò di buona parte del sud-est del territorio francese occupato, tra cui l'intera Costa Azzurra fin oltre Tolone, quindi comprendente la stessa città di Cannes. Ciò portò all'interruzione definitiva del progetto del Festival, mentre qualche mese prima (30 agosto – 5 settembre) a Venezia si era svolta quella che fu ribattezzata eloquentemente “mostra di guerra”, con la premiazione di *Bengasi* di Genina (Coppa Mussolini per il Miglior film italiano) e *Der Grosse Konig* del già citato Veit Harlan (87). Dal novembre 1943 l'occupazione divenne nazista e la città fu poi liberata nell'agosto 1944. Alla fine dell'estate lo stesso progetto riprese e al termine dello stesso anno, in seguito a uno scambio epistolare fra i ministri dell'Informazione, degli Affari Esteri e dell'Educazione Nazionale, il governo decise di rendere concreta l'idea del Festival progettato per il settembre 1939 (88).

4. Conclusioni

Il caso dei rapporti fra il Festival di Cannes e la Mostra di Venezia alla vigilia e durante la Seconda Guerra mondiale, si pone alla frontiera fra la diplomazia culturale tradizionale d'iniziativa governativa da un lato, e le relazioni culturali extrastatali dall'altro, per la composizione mista dei comitati organizzativi – in

(85) BiFi, FIFA 950 B 152, Fascicolo Projet 1942, *Exposition Cinématographique de Cannes*, Prima del Novembre 1941. Il comitato di organizzazione prevedeva fra i membri Michel Florisoone nelle vesti di *Directeur de l'Association Française d'Action Artistique*, al posto di Erlanger.

(86) H. ROUSSO, *La Francia di Vichy*, cit., p. 79.

(87) Sulla mostra del 1942 si vedano: C. COSULICH, *Venezia: le “mostre di guerra”*, cit., pp. 474-476; M. STONE, *The Last Film Festival. The Venice Biennale goes to War*, in *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, a cura di J. Reich - P. Garofalo, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 293-297.

(88) BiFi, FIFA 953 B 152, *Festival International du Film de Cannes, FIF de Cannes*, 1 avril 1946.

particolare a Cannes – e per il ruolo di pressione esercitato da enti privati come produttori e le associazioni dei produttori. Tale posizione di confine, ibrida, porta anche a frantumare l'immagine superficiale di comunità nazionale unita che un Paese offriva di sé, partecipando a questo tipo di manifestazioni, attraverso la separazione tra interessi politico-diplomatici e commerciali, tra rifiuti ufficiali e partecipazioni officiose. Emerge inoltre come la guerra abbia sì impedito lo svolgimento del Festival di Cannes, ma non la sua progettazione in un rapporto di costante confronto soprattutto nel modo in cui gli organizzatori francesi guardavano a Venezia, a dimostrazione che studiare le relazioni culturali significa anche mettere in discussione fratture e cesure cronologiche spesso troppo ancorate alla mera dimensione politica e bellica. L'orientamento degli organizzatori francesi del Festival rispetto alla Mostra di Venezia si riconfigurò rapidamente: il Festival era nato in opposizione alla deriva politica presa da Venezia (il "festival del mondo libero"), cui si univano gli interessi dell'industria francese, ma anche britannica e soprattutto hollywoodiana; ma presto l'interesse a non urtare Italia e Germania prevalse, tanto che si suggerì comunque d'invitarle. Con l'inizio della guerra la volontà conciliatrice della Francia in piena *drôle de guerre* verso un'Italia ancora non belligerante si mostrò chiaramente, tanto che a fine 1939 già si parlava della possibile coesistenza pacifica tra le due manifestazioni. La Francia di Vichy continuò a pensare al Festival, nella convinzione di poter sfruttare la sua posizione formalmente neutrale nel conflitto per farne uno spazio franco e complementare, non alternativo, a Venezia, per rafforzare il proprio status internazionale in vista del possibile nuovo ordine post bellico. Il denominatore comune, fra il 1939 e il 1941 fu quindi il tentativo di usare Cannes non in funzione antitaliana, come era stato pensato originariamente, ma per mitigare i rapporti con Roma, prima e durante il conflitto. L'atteggiamento di collaborazione già presente quindi fra la fine degli anni Trenta e il secondo conflitto mondiale, si sarebbe poi ripresentato nel dopoguerra, soprattutto alla luce della moltiplicazione di Festival analoghi: ciò avrebbe condotto a nuove negoziazioni nelle quali un ruolo fondamentale fu svolto dalla potente Federazione Internazionale delle Associazione dei Produttori di Film ⁽⁸⁹⁾.

STEFANO PISU

Università degli Studi di Cagliari

⁽⁸⁹⁾ Cfr. C. MOINE, *La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945*, in *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, a cura di L. Creton - Y. Dehée - S. Layerle - C. Moine, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 249-266.

The topic of this paper is the historical reconstruction of the relations between the Cannes and Venice International Film Festivals on the eve of the Second World War and during its course. On the one hand, the paper aims to show the direct interconnections and mutual influences between these two cultural institutions; on the other hand, the contribution intends to reveal the variety of factors and actors (political, economical and cultural), that were involved in these forms of international mobilization. In 1938 the Cannes Film Festival's idea had arisen in clear opposition to the Nazi-Fascist drift of the Venice Mostra, but its first edition was cancelled because of the German invasion of Poland. Despite this, since late September 1939 and also during the Nazi-Fascist occupation and the Vichy regime, French organizers tried to find a form of collaboration with Venice officials in order to arrange both manifestations, without competing with the Mostra. This contribution reveals the importance of studying Film Festivals as cultural diplomacy's tools for improving international relations even in wartime.

KEYWORDS

*Cultural Relations
International Film Festivals
World War II*

STAMPATO IN ITALIA - PRINTED IN ITALY

Di tutti gli scritti pubblicati in questa Rivista è riservata la proprietà letteraria

GIGLIOLA SOLDI RONDININI - *Direttore responsabile*

Carattere: Rivista quadrimestrale di ricerca e critica storica

Composizione - Stampa: EPX Printing s.r.l. - Cerbara (Pg)

Aut. del Tribunale di Perugia - Cancelleria Ufficio Periodici - n. 54 del 03/07/1950

ISSN 0029-6236

Città di Castello, EPX Printing, 2016