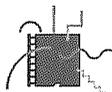


bianco e nero ^{fascicolo} 567

rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia edizioni del CSC



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Bianco e nero 567

indice

la prima stanza

Tempo e movimento dell'immagine

- 7 Facoltà dell'immagine e forme del visibile
Roberto De Gaetano
- 15 La struttura di *Babel(e)*
Vito Zagarrìo

mappe

- 33 L'arcivescovo di Milano e *La dolce vita*
Tomaso Subini
- 45 Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva
nei documentari di montaggio italiani sulla Grande Guerra
Alessandro Faccioli
- 57 Alberto Cavalcanti e il "documentario narrativo":
il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista
Luca Caminati
- 73 Un eroe nazionale. Rappresentazioni virili ed efficacia ideologica intertestuale
in *Abuna Messias* (1939) di Goffredo Alessandrini
Enrico Biasin

luoghi e pubblici

- 93 L'Urss e l'Occidente: l'Unione Sovietica alla Mostra del cinema di Venezia negli anni Trenta
Stefano Pisu

le stanze della memoria

- 113 L'Ente nazionale acquisti importazioni pellicole estere (ENAIPE)
e la politica del monopolio statale sulla cinematografia (1940-1957)
Carla Nardi

L'Urss e l'Occidente: l'Unione Sovietica alla Mostra del cinema di Venezia negli anni Trenta¹

Stefano Pisu

«Venezia è quasi un mito, è una favola europea da *Le mille e una notte*. [...] Cosa, cosa soltanto non immaginavamo! E dall'altra parte il fascismo in Italia, il potere di Mussolini e all'improvviso noi, dal paese dei soviet! E, infine, come appariranno i nostri primi film sonori a questo forum internazionale?»². Nelle memorie del regista Grigorij Rošal', membro della delegazione sovietica alla Mostra del cinema di Venezia del 1934, sono rintracciabili i motivi d'interesse per una riflessione sulla presenza dell'Urss alla manifestazione lagunare³ in un decennio decisivo per le sorti del XX secolo: da una parte l'incontro "ambiguo" fra due paesi dai sistemi politico-ideologici, oltre che socio-economici, formalmente inconciliabili, all'interno del generale scontro fra capitalismo e socialismo; dall'altra l'incertezza per l'esito del viaggio della comitiva sovietica in una Venezia che con l'evento festivaliero si confermava crocevia fra Occidente ed Oriente, luogo di confronto internazionale dalle declinazioni culturale, artistica, commerciale, nonché politica⁴.

L'Unione Sovietica e l'Istituto Internazionale del Cinema Educativo

Alla base del rapporto fra l'Unione Sovietica e la Mostra del cinema di Venezia si trovava la mediazione dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo (ICE), che organizzò le prime due edizioni della Mostra⁵. La collaborazione fra l'Urss e l'ICE è riscontrabile sulla «Rivista Internazionale del Cinema Educatore» (RICE), organo dell'Istituto pubblicato fra la seconda metà del 1929 ed il 1934. Sono una trentina gli articoli apparsi sulla RICE in cui viene citata la produzione dell'Urss. I due terzi si concentrano nel primo triennio, rivolgendo l'attenzione verso tre principali tematiche: il documentario di viaggio, la tutela e la prevenzione nel luogo di lavoro, il rapporto fra cinema e campagna⁶. L'interesse del cinema sovietico per il "film-manuale" nasceva dalla sua stessa ispirazione didattica e si inseriva nel generale clima della "rivoluzione culturale"⁷, quando, dalla fine degli anni Venti, si fece più stringente il rapporto fra la responsabilità sociale dell'arte e gli obiettivi posti dalla costruzione del socialismo in Urss. In quella fase di profonde trasformazioni socioeconomiche, segnata dal primo piano quinquennale di industrializzazione e dalla collettivizzazione dell'agricoltura, divenivano utili degli ausili visivi capaci di raggiungere tanto la nuova forza-lavoro operaia, arrivata in città dalle campagne e poco istruita, quanto gli stessi contadini dei *kolchoz* alle prese con nuove attrezzature⁸.

Per capire la natura delle relazioni fra l'Unione Sovietica e l'ICE vale la pena citare la lettera del 16 marzo 1932 di J. Roitman, dirigente del VOKS (*Vsesojuznoe Obščestvo dlja Kul'turnych Svjazej s zagranicej*, Associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero), al direttore dell'Istituto Luciano De Feo con la lista del materiale sul cinema sovietico inviato, fra cui spicca la trama del

primo film sovietico concepito per il sonoro *Putëvka v žizn'* (*Il cammino verso la vita*, 1931) di Nikolaj Ekk⁹, che sarebbe stato proiettato alla prima Mostra veneziana qualche mese dopo:

Faremo il nostro possibile per proseguire l'invio dei cinemateriali, ma vi preghiamo di volerci far sapere che tipo di materiale può essere al meglio utilizzato dalla vostra rivista: trame? Bollettini sulle cineattualità? Etc. e quali questioni della vita cinematografica sovietica vi interessano maggiormente. Affinché voi possiate utilizzare integralmente la nostra documentazione nella «Rivista del cinema educativo» sarebbe preferibile avere un questionario redatto da voi sulle questioni che più vi interessano sulla base del quale la nostra sezione cinematografica possa preparare la documentazione¹⁰.

Tali furono i toni di disponibilità su cui si svilupparono i rapporti fra i due enti almeno fino alla metà del decennio. Nell'estate del 1932 la visita di De Feo in Unione Sovietica rappresentò un ulteriore consolidamento delle relazioni fra l'ente italo-societario e l'Urss¹¹: il rapporto redatto dal membro del VOKS, R. Tugendchol'd, segnalava infatti come le parole del direttore dell'ICE fossero «indicative del suo atteggiamento sinceramente amichevole verso l'Urss»¹².

Il sodalizio fra l'Urss e l'ICE avrebbe raggiunto l'apice nella prima metà degli anni Trenta¹³, in corrispondenza con la volontà del Cremlino di diventare protagonista della scena internazionale¹⁴: in questo senso la firma del patto di amicizia, non aggressione e neutralità, apposta a Palazzo Venezia da Mussolini e dall'ambasciatore sovietico a Roma Vladimir Potëmkin il 2 settembre 1933¹⁵, costituì formalmente il punto più alto delle relazioni italo-sovietiche, instauratesi ufficialmente quasi dieci anni prima¹⁶. L'ingresso, l'anno successivo, dell'Urss nella Società delle Nazioni sembrava poi poter rafforzare ancora le relazioni fra Mosca e l'Istituto formalmente dipendente da Ginevra, come scrisse lo stesso De Feo al VOKS alla fine del 1934:

Ci tengo ad assicurarvi che siamo sempre molto felici di poter collaborare con voi e soprattutto oggi che l'Urss fa parte della Società delle Nazioni. Desidero che la nostra collaborazione reciproca possa assumere un carattere sempre più intimo e diventi sempre più sistematica per ciò che vi riguarda, così come per quanto concerne il nostro Istituto¹⁷.

La speranza di De Feo venne tuttavia delusa poiché le relazioni con l'Urss anziché aumentare si diradarono progressivamente. Le ragioni riguardavano l'evoluzione della situazione tanto all'interno dello stesso Istituto, quanto nel contesto internazionale. Con la chiusura del congresso dell'aprile 1934, per l'ICE si aprì infatti una nuova fase in cui esso rivolse il suo impegno verso nuovi spazi di azione¹⁸; vennero così a mancare i presupposti dell'intesa fra l'Istituto romano e Mosca. La congiuntura politica internazionale registrò inoltre, a partire dal biennio 1935-36, il progressivo deterioramento delle relazioni italo-sovietiche, con l'invasione dell'Etiopia e l'avvicinamento italiano alla Germania, suggellato dall'asse Roma-Berlino, e con la nuova alleanza antifascista inaugurata col VII Congresso del Comintern¹⁹; a questo si accompagnò per Mosca la graduale presa di coscienza dell'impotenza della SdN nel contenere l'aggressività nazista²⁰. Dopo l'edizione del 1934, l'Urss non prese più parte alla Mostra per più di dieci anni, fino alla ripresa nel dopoguerra.

L'iter burocratico verso la Mostra

Il canale attraverso il quale l'Unione Sovietica fu invitata alle prime due edizioni della Mostra del cinema di Venezia fu quindi l'ICE e più precisamente il suo direttore De Feo. Il 25 febbraio 1932 quest'ultimo inoltrò l'invito ad Anna Kurskaja, rappresentante del VOKS presso l'ambasciata sovietica in Italia²¹. Kurskaja aveva già contattato l'ICE, proponendo l'allestimento a Roma di una mostra foto- e cinematografica per il quindicesimo anniversario della rivoluzione bolscevica²². Il direttore dell'Istituto suggerì una variazione all'idea sovietica e introdusse il progetto nato dalla collaborazione fra la

Biennale d'arte di Venezia e l'ICE di affrontare per la prima volta il «problema cinematografico», accostandolo al «problema artistico puro»²³. Ricordata la rilevanza internazionale della Biennale d'arte di Venezia, dove peraltro l'Urss aveva già un proprio padiglione dal 1924, De Feo espone l'idea di «consacrare ad una manifestazione artistica del cinema otto o dieci giorni del mese di agosto, cioè del periodo nel quale l'affluenza di italiani e stranieri al Lido di Venezia è massima»²⁴. Il direttore evidenzia come le opere sarebbero state proiettate senza interventi censori, eliminando così eventuali riserve di natura ideologica²⁵, e come un tale evento avrebbe costituito la cornice ideale in cui inserire la rassegna promossa in occasione dell'anniversario rivoluzionario²⁶.

Il direttore presentò così la proposta all'Urss, che però non l'accettò, costringendo gli organizzatori a procurarsi da sé le pellicole sovietiche e a simulare una presenza voluta dell'Unione Sovietica²⁷. Le motivazioni del rifiuto sono rintracciabili a posteriori nel resoconto della seconda edizione della Mostra nel 1934 redatto da Boris Šumjackij, allora capo della delegazione dell'Urss, nonché massimo responsabile della cinematografia sovietica. Questi ammise che all'epoca una presenza organizzata dell'Unione Sovietica «alla competizione internazionale» non sarebbe stata vantaggiosa, «perché in quell'anno (1932) avevamo solo iniziato a prendere quota nella creazione delle grandi opere cinematografiche sovietiche»²⁸. Il timore di sfigurare in un contesto internazionale fu dunque alla base della rinuncia. Non è casuale, d'altronde, che Šumjackij usasse il termine «competizione» (*sorevnovanie*): già dagli albori, la Mostra di Venezia veniva intesa dall'Urss come spazio non solo di confronto, ma anche di vero e proprio scontro.

Per la Mostra del 1934 De Feo stabilì già dall'ottobre precedente contatti preliminari con l'ambasciatore sovietico a Roma Potëmkin²⁹, cui fece riferimento meno di una settimana dopo il Commissariato del popolo per gli Affari Esteri (*Narkomindel*) in una comunicazione per Šumjackij e Červsinyj, dirigente del VOKS³⁰. Il *Narkomindel* evidenziò l'opportunità di sfruttare la vetrina veneziana per una maggiore circolazione dei propri prodotti nel mercato italiano³¹. Con l'approssimarsi della Mostra, la cui inaugurazione era fissata per il primo agosto, la corrispondenza interna agli organi del potere sovietico si fece più fitta³². Alla fine di giugno Šumjackij, massimo esponente dell'industria cinematografica, riorganizzandosi nel GUKF³³, e Arosev, responsabile del VOKS, sottoscrissero una richiesta di autorizzazione al *Politbjuro* del Comitato centrale del partito comunista, in cui si dicevano favorevoli alla spedizione dei film in laguna facendo leva, oltre che sull'esportazione all'estero delle pellicole, sulla quasi certezza del successo:

L'enorme interesse che attualmente suscita il cinema sovietico e la possibilità di mandare cinque bei film garantisce l'indubbio successo delle nostre pellicole alla mostra in Italia. Questo a sua volta servirà allo scopo di propagandare i nostri film anche in altri paesi. Alla mostra del cinema partecipano tutti i grandi paesi. Il comitato organizzativo già pubblicizza ampiamente la partecipazione dell'Urss a questa mostra e lascia intendere che il film sovietico anche questa volta riceverà un premio³⁴.

Il GUKF e il VOKS quindi, sollecitando una rapida risposta, vista l'imminente inaugurazione della manifestazione, rimettevano la decisione al *Politbjuro*, quale più alto organo del partito comunista. La reazione del *Politbjuro* non fu così rapida e a metà luglio lo stesso Šumjackij inviò una nuova comunicazione, questa volta indirizzata personalmente a Stalin, Molotov, Kaganovič e Ždanov. Il mittente aveva appena ricevuto un telegramma da Potëmkin il quale riferiva dell'insistenza della Biennale per la conferma dell'adesione ufficiale dell'Urss e di un avvertimento che poneva quest'ultima davanti a un aut aut:

Il Comitato chiede con insistenza di comunicare se l'Urss parteciperà. Essendo estremamente interessati ai film sovietici, il Comitato dichiara che in caso di nostro rifiuto, li acquisterà a Parigi a sua discrezione per la proiezione a proprio nome a Venezia. Considerando il grande suc-

cesso del Sojuzkino alla scorsa mostra, esso [il Comitato] insiste quest'anno categoricamente per una nostra partecipazione autonoma e responsabile ad essa³⁵.

Šumjackij insistette per un rapido assenso dei vertici di partito: «alla luce della grande importanza di questo fatto e della reale minaccia degli organizzatori di acquistare i primi film "russe" d'emigrazione trovati e farli passare per i nostri migliori sovietici»³⁶. Per il capo dell'industria cinematografica andare a Venezia sarebbe stato necessario anche per evitare che in Italia, nell'ambito di un evento internazionale, si potesse creare un'immagine distorta della produzione artistica e culturale dell'Unione Sovietica. Fu proprio questo ultimatum, insieme all'approssimarsi della Mostra, a sbloccare la situazione: il 20 luglio il *Politbjuro* diede il suo assenso³⁷ e il 23 dello stesso mese, a solo otto giorni dalla serata inaugurale, finalmente fu emanato il decreto di autorizzazione del governo sovietico, secondo le fondamentali richieste espresse dal GUKF e dal VOKS³⁸.

Anche la questione di chi avrebbe rappresentato l'Urss a Venezia ebbe allora una certa rilevanza: era infatti la prima volta che si poneva il problema di formare una delegazione per una Mostra internazionale del cinema di tale portata. Nella richiesta di partecipazione per il Comitato centrale del partito comunista redatta dal GUKF e dal VOKS il 28 giugno 1934 venivano suggeriti, oltre Šumjackij, i nomi dei registi Vsevolod Pudovkin, Sergej Jutkevič e due cineoperatori³⁹. Nella successiva lettera di metà luglio Šumjackij lasciò il proprio nominativo e quello di Pudovkin, inserì i registi Vladimir Petrov e Grigorij Rošal', eliminando quello di Jutkevič⁴⁰. Il decreto di autorizzazione alla missione conteneva la composizione definitiva della delegazione: Šumjackij, il cineoperatore Arkadij Šafran e i registi Petrov e Rošal'⁴¹. È significativo che a Venezia non giungessero gli autori più famosi, ma nomi meno altisonanti, figli di una concezione del cinema meno autoriale e più corale. La presenza dei maestri del muto, conosciuti in Italia, avrebbe forse oscurato la partecipazione dell'Urss come Stato. Rilevò a proposito il «Sovetskoe Kino» dopo la conclusione della Mostra:

A Venezia la nostra cinematografia – la cinematografia dei vincitori – è stata rappresentata da nomi risultati quasi sconosciuti agli esperti, agli estimatori, ai critici e agli amici del cinema sovietico. [...] Al posto di Ejzenštejn, Pudovkin, Jutkevič, Dovženko sono arrivati i maestri della nuova leva e con le proprie vittorie hanno dimostrato le possibilità illimitate del cinema sovietico⁴².

L'atto ufficiale di nomina dei membri della delegazione non fa riferimento ai film selezionati, tutti del 1934, che furono *Groza* (L'uragano) di Petrov, *Peterburgskije noči* (Le notti di Pietrobugo) di Rošal', *Čeljuskin* di Šafran e M.A. Trojanovskij e il cortometraggio *Parad' molodosti* (Parata della gioventù) per quanto riguarda la rassegna ufficiale. A questi bisogna sommare la commedia musicale *Veselye rebjata* (Ragazzi allegri) di Grigorij Aleksandrov, proiettato alla Mostra in base a una decisione del momento⁴³. La maggior rilevanza attribuita alle persone piuttosto che alle pellicole è ascrivibile alla mancanza di punti di riferimento forti a livello delle opere. Il cinema sovietico non aveva ancora partorito i film-manifesto del realismo socialista: non casualmente *Čapaev* di Georgij e Sergej Vasil'ev sarebbe uscito il 7 novembre 1934 per l'anniversario della rivoluzione; *Junost' Maksima* (La giovinezza di Maksim) di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, altro caposaldo della nuova estetica di Stato, andò nelle sale nel gennaio 1935. Tuttavia i lungometraggi a soggetto presentati al concorso del 1934 erano anch'essi rappresentativi di quella nuova fase codificata, narrativa e illustrativa che proprio allora si andava imponendo con la formula del realismo socialista.

La critica italiana e i film sovietici alle Mostre del 1932-1934

L'analisi della stampa italiana sui film sovietici alle due Esposizioni di Venezia nel 1932-1934 rivela innanzitutto come la partecipazione dell'Urss fosse allora circondata da un clima di grande attesa. Nel 1932 Eugenio Giovannetti sulla «Gazzetta del popolo» sottolineò l'atmosfera di trepidazione

per quella presenza di cui si percepiva il carattere unico, nonostante la distanza geografica, e non solo, che divideva l'Urss dall'Italia:

Le pellicole russe sono attese qui con universale desiderio poiché istinto di folla ed intuito di singolo le reclamano ugualmente. Senza che alcuno lo abbia loro detto, tutti sentono già che, se il cinema è un'arte, il cinema russo è una poesia e che, se l'arte è il quotidiano, la poesia è una festa. La muraglia del silenzio, che circonda la Russia sovietica, non è riuscita a tener lontana dai popoli questa alata persuasione⁴⁴.

Anche nel 1934 le aspettative erano tante e dettate da diversi motivi, come testimoniano le parole di Mario Gromo su «La Stampa»:

Il cinema russo, e per l'alone quasi di leggenda dal quale era accompagnato in questi ultimi anni, e per la difficoltà estrema di poterne vedere in Europa alcuni saggi; e per la certa notizia di opere fuori dal comune, e per l'esistenza di registi liberati da ogni pratica inframmettenza, questo cinema russo era giunto a possedere una vasta regione nettamente separata da tutte le altre negli atlanti cinematografici: in una posizione di solitudine un po' misteriosa, certo d'indipendenza e di forza⁴⁵.

La proiezione delle pellicole dell'Urss alle prime due edizioni della Mostra favorì, da parte della critica e del pubblico italiani, l'aggiornamento della conoscenza del cinema sovietico, fino allora ancorata essenzialmente ai capolavori dell'avanguardia degli anni Venti e comunque limitata dalla censura e da difficoltà distributive. Tale aggiornamento nel 1932 confermò in sostanza le attese della critica, fortemente colpita dal film *Putëvka v žizn'* di Nikolaj Ekk. Scrisse a proposito ancora Giovannetti per «Il Giornale d'Italia»:

L'incomparabile vigore poetico del film russo è nel suo panteistico naturalismo che sopprime l'attore e fa di ogni interprete una voce inseparabile da un organico tutto. La folla si dichiara convinta dal regista russo appunto perché il regista russo è il solo che abbia avuto il coraggio di sopprimere gli attori e di metterli in un contatto vivo con un "tutto" vivente⁴⁶.

Anche nel 1934 non mancarono gli elogi per le opere sovietiche. Fabrizio Sarazani circa *Peterburgskije noči* di Rošal' asserì come «in questo film la massima dote è in una sostanziale innovazione di tecnica. Vi sono infatti delle scene, che il pubblico ha applaudite durante la proiezione, che raggiungono una vera e propria perfezione d'arte»⁴⁷. Giovannetti, inizialmente critico verso i film sovietici in concorso, riconobbe in una serie di frammenti di altre pellicole proiettate per la stampa l'impronta degli anni precedenti: «Le pellicole oggi proiettate si collegano tutte, più o meno apertamente, per lo spirito che le pervade e per la tecnica che le regge, a quella tradizione sociale, politica e avanguardistica che ebbe il suo grido di maggior risonanza nel film della *Potëmkin*»⁴⁸. Il rinnovamento della conoscenza del cinema sovietico ebbe tuttavia anche l'effetto, soprattutto nel 1934, di deludere la critica quando quest'ultima intravide il nuovo corso narrativo e formalmente meno "audace" della settima arte in Urss, che fino allora era ritenuta l'insuperabile baluardo del cinema di "poesia". Nell'articolo di chiusura sulla seconda edizione della Mostra Gromo commentò amaramente il processo di "commercializzazione" di quel prodotto cinematografico:

Che la vecchia antitesi "Mosca contro Hollywood", solita a racchiudere in sé quella dell'arte contro l'industria, che da vecchia antitesi si debba ora risolvere nella nuovissima "Mosca contro Mosca"? I film del Petrov e del Roscial [sic] ci furono presentati con tutte le cure e gli accorgimenti riserbati ai "campioni" di una merce⁴⁹.

Va riconosciuto inoltre che la stessa stampa italiana nelle sue osservazioni evitò le insidie di possibili pregiudizi⁵⁰. Essa non si fece mai influenzare dal fatto che le pellicole giungessero dalla patria del bolscevismo e precisò, pur evidenziando l'eccessiva propaganda talvolta presente, come quella nuocesse non per il colore politico del messaggio in sé, ma per la sua scarsa efficacia nella struttura dell'opera. Ecco ad esempio Filippo Sacchi su *Putëvka v žizn'*:

Se *Verso la vita* di Ekk ha scosso talmente gli spettatori non è certo per le fandonie che viene a raccontarci quel conferenziere al principio, né per le mature grazie propagandistiche della commissaria del popolo, ma perché ci mette davanti, profondamente sentito, l'ideale della rigenerazione attraverso il lavoro e il sacrificio dell'interesse collettivo⁵¹.

Gromo su «La Stampa» iniziò il suo articolo esprimendo un senso di sorpresa sul successo ottenuto presso gli spettatori da un prodotto della cultura dell'Urss: «Il primo film sovietico, pur essendo fatto da "bolscevichi", è stato invece accolto da una calda ovazione»⁵². Un consenso del pubblico replicatosi nel referendum finale di gradimento indetto dal Comitato organizzatore della Mostra, che vide vittorioso proprio l'autore del film Nikolaj Ekk nella sezione registi e con il quale anche la sala veneziana manifestava l'assenza di ogni pregiudizio. Anche nel 1934 la critica distinse l'aspetto estetico da quello contenutistico, di matrice perlopiù politica, ravvisando quei tratti caratteristici del cinema sovietico che prescindevano dalla mera finalità ideologica. Ecco a proposito Giovannetti: «L'idea politica, tramutata in idea narrativa e questa concepita in termini schiettamente cinematografici, trova il regista russo pronto a trasferirla integrale ed eloquente sullo schermo»⁵³.

Il resoconto sovietico della Mostra del 1934

Il resoconto di Boris Šumjackij⁵⁴ costituisce la fonte principale per ricostruire l'esperienza della delegazione dell'Urss alla Mostra di Venezia del 1934. La copiosa citazione degli articoli italiani sui film sovietici, allo scopo di dimostrare ai lettori il consenso ottenuto, costituisce un primo aspetto caratterizzante il volume di Šumjackij⁵⁵. Quest'ultimo segnalò come la delegazione sovietica fosse costantemente sotto i riflettori dei media: «Tutta la stampa italiana e straniera nel corso dell'intera mostra ha riservato ai nostri film un'attenzione straordinaria»⁵⁶. Lo stato di crisi della produzione cinematografica definita "capitalista" rappresentava un altro tratto distintivo del volume di Šumjackij, che affermò come «questa crisi ha toccato non solo i temi e i contenuti dei film ma, cosa molto significativa, ha influenzato nel modo peggiore anche i procedimenti formali del mestiere dei registi e dei direttori della fotografia: cattivo gusto, monotonia, chiacchiera sono diventati un fenomeno generale»⁵⁷. Il capo del GUKF precisò come le sue parole non fossero dettate da un pregiudizio ideologico, ma che «guardare con realismo a quello che si fa dal "vicino" – è un obbligo della nostra intelligenza cinematografica»⁵⁸. Per dimostrare la propria imparzialità Šumjackij strutturò la sua analisi della produzione dei paesi cosiddetti "borghesi" a Venezia suddividendoli in base al loro livello: fra i migliori indicò due film americani – *Queen Christina* (La regina Cristina, 1933) di Rouben Mamoulian e *Viva Villa!* (1934) di Jack Conway –, un indiano – *Seeta* (1934) di Debaki K. Bose –, un francese – *Le Paquebot "Tenacity"* (1934) di Julien Duvivier – e tre pellicole d'animazione americane a colori⁵⁹. All'ammissione della presenza di alcuni interessanti film provenienti dal mondo capitalista corrispose invece l'affermazione che la maggior parte delle opere risentiva del globale stato di decadenza del modello di società dominante nei rispettivi paesi e che «la loro cinematografia sta visibilmente degradando»⁶⁰.

L'ultimo aspetto saliente del resoconto riguardava la percezione politica che l'Urss ebbe della manifestazione e in particolare l'ostilità che sentì nei propri confronti. Questa sensazione si manifestò in seguito a una discussione fra la delegazione capeggiata da Šumjackij e una serie di esponenti del mondo cinematografico: «L'ultima discussione si è svolta sulla base di un rapporto apertamente ostile verso il cinema sovietico, così come verso tutto ciò che di nuovo proviene dal paese dei soviet. Rappresentanti di queste tendenze ostili al cinema sovietico sono stati alcuni operatori della moder-

na cinematografia tedesca, ungherese, inglese e in parte americana»⁶¹. Lo stesso capo del GUKF riportava come il timore di un'eccessiva visibilità internazionale del cinema dell'Urss avesse spinto esponenti delle organizzazioni cinematografiche definite "fasciste" a organizzare una riunione coi rappresentanti della stampa italiana, rei di averne esageratamente celebrato i film, allo scopo di «mettere un freno alla stampa italiana e costringerla a colpire il cinema sovietico e, d'altra parte, [...] organizzare l'opinione pubblica in modo tale da privare i film sovietici della meritata supremazia mondiale. Ma questo è riuscito loro solo in parte»⁶². La sensazione da "accerchiamento capitalista" provata da Šumjackij si contrapponeva invece al convincimento che la Mostra potesse contribuire allo sviluppo della cooperazione fra l'Urss e gli altri paesi, così come sottolineato dal capo della diplomazia sovietica Litvinov, fermo sostenitore in quegli anni della politica della "sicurezza collettiva":

Questo tipo di arte, nella questione del ravvicinamento dei popoli, possiede il vantaggio di essere più accessibile a masse vastissime di persone, rispetto a qualsiasi altro genere artistico. Perciò ritengo l'ulteriore introduzione all'estero dei film sovietici uno dei più significativi strumenti per il ravvicinamento culturale fra le popolazioni dell'Urss e gli altri stati⁶³.

Il carattere politico-diplomatico della presenza sovietica a Venezia venne sottolineato positivamente da Sacchi sul «Corriere della Sera»: «Diciamolo francamente: nessun altro paese ha capito l'importanza della Biennale come i russi. Nessun altro ha sottolineato con più ufficiale gravità la sua adesione. [...] Non ho mai visto gente più scrupolosa e più conscia della sua funzione diplomatica»⁶⁴. Le parole del critico sul ruolo svolto dalla delegazione sovietica ribadiscono il concetto dell'alto grado di responsabilità politica con cui l'Urss affrontò l'esperienza veneziana; un atteggiamento perfettamente in sintonia nel 1934 con le preoccupazioni di Mosca nei riguardi di una situazione europea che si voleva assolutamente stabilizzare.

A testimonianza della volontà sovietica di non limitare la trasferta alle serate ufficiali della Mostra, ma di provare a sfruttarne al massimo la visibilità internazionale, ci pure fu l'allestimento, su autorizzazione dell'organizzazione, delle proiezioni fuori concorso: una mini rassegna di una decina di lavori, fra stralci e opere complete⁶⁵, per un auditorio ristretto che riscosse un grande successo⁶⁶. Questa mossa rientrava, secondo la stampa italiana, in una politica di esportazione nel mercato occidentale a scopi non solo ideologici, ma anche commerciali⁶⁷. In effetti, qualche giorno dopo la conclusione della Mostra, Paolo Giordani, direttore generale della società Pittaluga, la principale casa di produzione e distribuzione cinematografica italiana, inviò a Šumjackij una proposta di collaborazione italo-sovietica su vasta scala che prevedeva l'import-export diretto in Italia di film sovietici e viceversa, nonché l'invito di registi sovietici a lavorare in Italia e la possibilità di coproduzioni⁶⁸. L'impegno profuso dall'Unione Sovietica alla Mostra del 1934 diede infine i suoi frutti: l'Urss allora si aggiudicò la *Coppa della Biennale* come migliore produzione statale. La relazione sul conferimento dei premi inviata dalla Presidenza della Biennale al VOKS recitava:

I film presentati dalla Direzione Centrale dell'Industria Foto-Cinema presso il Consiglio dei Commissari del Popolo (GUKF) nella loro ricca varietà di genere e nella loro somma dignità d'arte, costituiscono la partecipazione nazionale straniera più importante, la più alta documentazione di eroica fraternità umana e la più matura affermazione tecnica apparsa alla Esposizione⁶⁹.

Quella dei sovietici, al di là dell'effettivo valore delle pellicole presentate alla rassegna ufficiale, fu una vittoria dal chiaro sapore diplomatico. Si ricordi infatti come, all'atto dell'invito, il Comitato organizzativo della Mostra avesse lasciato intendere al GUKF e al VOKS che la partecipazione dell'Urss sarebbe stata contraccambiata in termini di onorificenze. L'invio, inoltre, della delegazione ufficiale e la mossa delle proiezioni fuori concorso vennero interpretati come segni di rispetto per l'ancora giovane iniziativa veneziana che andavano in qualche modo ripagati.

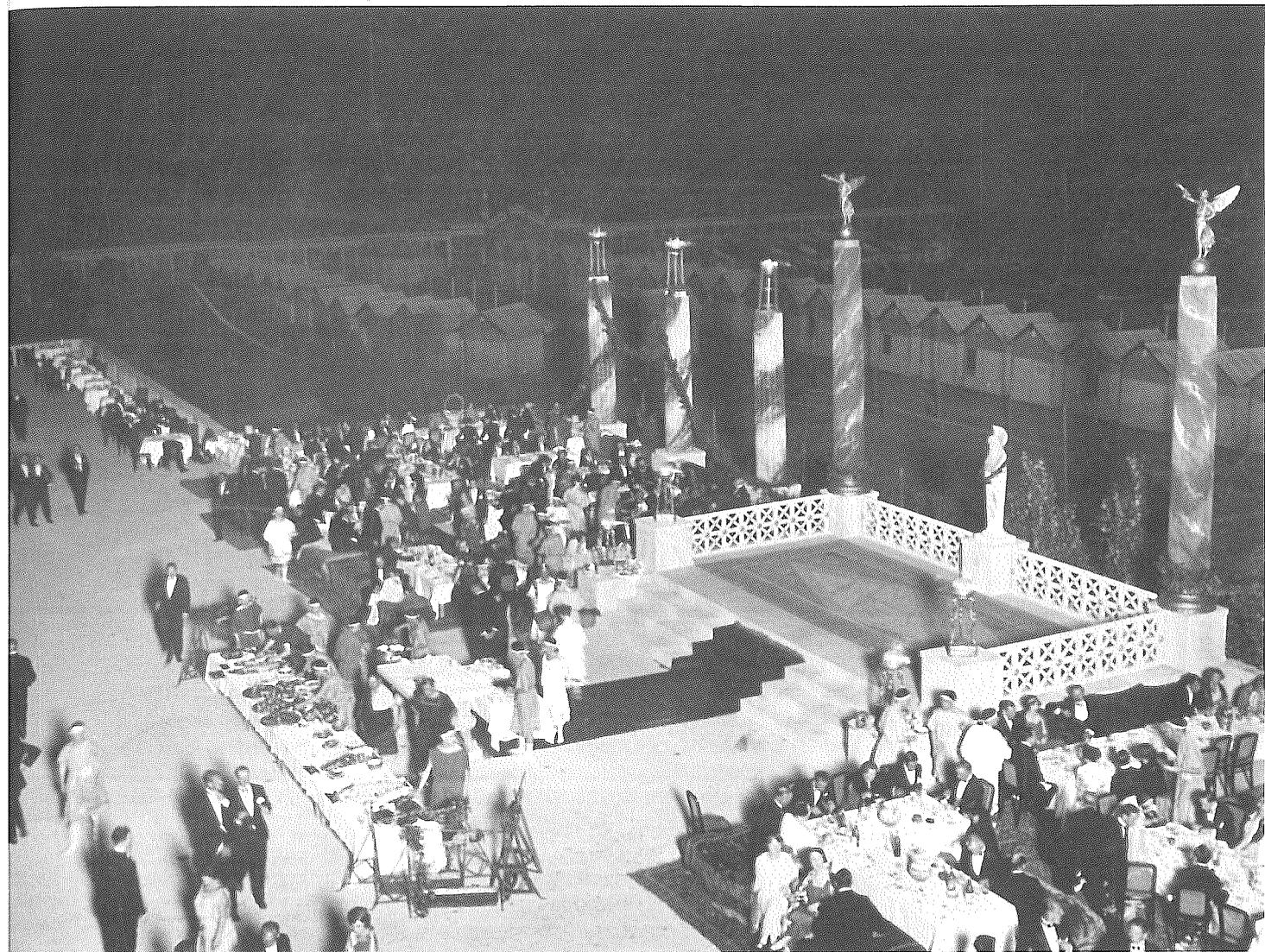
Il 1935: un anno di rottura

Forte del successo ottenuto a Venezia e nell'ambito delle celebrazioni per il quindicesimo anniversario della nascita del cinema sovietico⁷⁰, l'Urss organizzò il suo primo Festival internazionale di cinema, tenutosi a Mosca dal 21 febbraio al primo marzo 1935. Secondo Jay Leyda l'organizzazione del Festival fu importante perché attirò per la prima volta in Urss i cineasti europei e favorì un aumento del volume di scambi fra Unione Sovietica e Europa⁷¹. Vi presero parte, oltre i padroni di casa, delegazioni da Francia, Italia, Inghilterra, Svezia, Cecoslovacchia, Usa, Polonia, Norvegia, Persia⁷². Una commissione selezionatrice scelse 26 film per la proiezione sui 65 presentati e il 2 marzo si tenne la seduta conclusiva del Festival con la nomina dei premiati da parte della giuria, della quale facevano parte Aleksandr Dovženko, Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pudovkin. Il primo posto fu assegnato alla casa di produzione di Leningrado *Len'film* per i film-manifesto del nuovo realismo socialista cinematografico *Čapaev*, *Junost' Maksima* e *Krest'jane* (*Contadini*, 1934); il secondo posto andò al francese René Clair col film *Le Dernier milliardaire* (*L'ultimo miliardario*, 1934), mentre in terza posizione si classificò Walt Disney con la sua produzione di cartoni animati⁷³. La «Pravda» del 12 marzo 1935 dedicò l'editoriale agli esiti del Festival, segnalando come il successo sovietico avesse costituito «un fatto dal grande significato politico»⁷⁴ e come il cinema dell'Urss avesse creato il cinema «dal contenuto ideologico più impegnato e artisticamente più forte al mondo»⁷⁵.

Gli addetti ai lavori sovietici sottolinearono l'influenza del proprio cinema sulla produzione "capitalista"⁷⁶ riconoscendo al contempo la grandezza tecnica della cinematografia occidentale e la necessità di studiarla⁷⁷. La portata internazionalista del Festival moscovita fu colta dal regista Grigorij Kozincev: «Il festival, certamente, ha apportato un enorme vantaggio alla questione dell'avvicinamento culturale fra Urss e Occidente. Ha dato a tutti noi la possibilità di vedere la migliore produzione nel campo del cinema americano ed europeo, e sulla base del confronto comprendere sia la nostra forza che la nostra debolezza»⁷⁸. L'interesse mostrato dall'Urss verso il cinema "borghese" non impediva però all'editoriale dello stesso numero del «Sovetskoe Kino» di condannare la possibile degenerazione nazionalista di quei paesi:

La cinematografia sovietica, essendo l'avanguardia dell'arte socialista è nettamente ostile all'"arte" del nazionalismo borghese e delle chiacchiere demagogiche fasciste. L'arte cinematografica sovietica è internazionalista a differenza della cinematografia borghese che si rinchioda negli stretti ambiti del nazionalismo e si isola da tutto ciò che di buono porta con sé il proletariato e la sua ideologia⁷⁹.

È difficile stabilire quanto le accuse di demagogia fascista e nazionalismo borghese fossero rivolte anche all'Italia, vista la sua presenza al Festival del cinema di Mosca del febbraio, mentre, ad esempio la Germania, destinataria certa dell'attacco, non vi partecipò⁸⁰. L'indifferenza della stampa sovietica per l'apparizione dell'Italia al Festival, in contrasto con l'accoglienza riservata solo sei mesi prima da quella italiana nei confronti della comitiva dell'Unione Sovietica, riconducono ai motivi per cui l'Urss qualche mese dopo il Festival di Mosca, non comparve alla terza edizione della Mostra veneziana. Una risposta è rintracciabile nelle forti lamentele del capo delegazione italiano Attilio Fontana⁸¹ al Festival, inviate dal Commissariato agli Esteri a Šumjackij a più di un mese dalla conclusione dello stesso⁸². Il disappunto di Fontana, esternato in un colloquio col nuovo ambasciatore sovietico in Italia Štejn, derivava dalla disparità di trattamento ricevuto rispetto alla Francia: mentre i transalpini erano stati ricevuti da Šumjackij sette, otto volte, agli italiani fu concesso un solo incontro «nonostante la personale conoscenza ed i buoni rapporti instaurati a Venezia»⁸³; della giuria inoltre faceva parte il capo delegazione francese, che aveva favorito l'assegnazione alla propria nazione di due premi, mentre gli italiani erano stati esclusi e nemmeno citati durante la cerimonia, inducendo Fontana ad abbandonare la sala⁸⁴. L'Italia partecipò allora con *1860* di Blasetti che, anziché esse-



Venezia, la terrazza dell'Excelsior

re-proiettato insieme ai film cinesi, come concordato, fu presentato dopo un film sovietico, venendone così eclissato⁸⁵. Fontana stesso ipotizzò ragioni di ordine politico⁸⁶ che potevano aver giustificato un comportamento che comunque aveva sortito nella delegazione italiana «un'impressione deprimente»⁸⁷. Tuttavia ammorbidì la propria posizione facendo capire che, se i sovietici «avessero mostrato l'intenzione di acquistare il film italiano, anche se solo come gesto, questo avrebbe fatto un'impressione straordinariamente forte e avrebbe abbattuto molte barriere per il passaggio dei film sovietici in Italia. Gli italiani potrebbero vendere il proprio film quasi a costo zero»⁸⁸. È evidente come tale «incidente diplomatico», anche se col tentativo in extremis di trovare un compromesso, non potesse non condizionare negativamente i rapporti cinematografici fra l'Italia e l'Urss. D'altronde non ci sono tracce dell'acquisto del film italiano per la distribuzione in Urss e in questo senso l'ipotesi che sull'assenza dell'Unione Sovietica dal 1935 in poi abbia influito l'atteggiamento snobistico tenuto al Festival di Mosca nei confronti dell'Italia acquista una certa rilevanza.

Anche i mutamenti organizzativi della Mostra di Venezia del 1935 potrebbero aver influito sulla mancata presenza della cinematografia sovietica a partire da quell'anno. Con la fine della seconda edizione del 1934 il regime fascista iniziò a esercitare un maggiore controllo sul settore cinematografico⁸⁹. Questo interesse si concretizzò fra l'altro con la costituzione, nel settembre del 1934, di una Direzione Generale per la Cinematografia all'interno del Ministero per la Stampa e la Propaganda che, sotto la guida di Luigi Freddi, aveva come compito quello di «regolare, ispirare, dirigere, controllare, quando è necessario premiare, punire, tutte le forme e tutte le manifestazioni, tutte le iniziative e tutti i risultati che entrino nel campo della cinematografia italiana»⁹⁰.

Un'ipotesi verosimile è che sulla creazione della Direzione Generale per la cinematografia e in generale sulla decisione del governo fascista di occuparsi più da vicino della settima arte a fini anche ideologici, abbia avuto una certa influenza anche la fortunata partecipazione della delegazione sovietica alla Mostra del 1934. L'Urss aveva ricevuto il premio per la migliore rappresentativa nazionale: si era ammesso, in questo modo, implicitamente, oltre al valore tecnico, la capacità dello stato di sfruttare in modo proficuo lo strumento cinematografico⁹¹. Significativo l'intervento proprio nei giorni della Mostra di Alberto Consiglio sulle potenzialità di autorappresentazione e di produzione del consenso della giovane arte, pionieristicamente sfruttate dallo stato sovietico, ma ancora inesplorate dal regime salito al potere in Italia con la «rivoluzione d'ottobre» del '22:

Non s'era ancora al 1920 che Lenin riconosceva nel cinema una delle principali armi di propaganda dello stato moderno. [...] Orbene non si richiede, qui, che lo stato assuma le iniziative e la diretta produzione dell'arte cinematografica; ma che esso determini una serie di opere documentarie nelle quali siano espressi, con verità di vita, gli aspetti maggiori e più originali del mondo nato dalla rivoluzione d'ottobre⁹².

La crescita dell'interesse del governo fascista verso il cinema lo portò a inserirsi nella gestione della Mostra dalla seconda metà degli anni Trenta, modificando così la sostanziale indifferenza mostrata agli albori della manifestazione⁹³. Dal 1935 l'organizzazione stessa della Mostra passò dall'ICE proprio alla neonata Direzione Generale per la Cinematografia e venne inaugurata dal ministro Ciano. Il suo discorso d'apertura risuonava come una chiamata alle armi della propaganda per l'arte italiana:

Un'arte che non riproducesse quell'ansia di combattimento che è nelle nostre generazioni, che si straniasse da quelle passioni audaci, generose, eroiche che la fede di Mussolini ha creato nel popolo italiano, mancherebbe delle più elementari ragioni di vita; sarebbe fredda, falsa, inutile [...]. Sono certo invece che gli artisti italiani, i quali hanno fede ed ingegno, supereranno la prova che li attende, ed in breve tempo perfezioneranno per la patria e per il Regime questo nuovo potente mezzo per fare conoscere al mondo quello spirito e quella civiltà del Littorio che noi diffonderemo e difenderemo ovunque, contro chiunque e con qualunque arma⁹⁴.

Il Festival del 1935 fu un'occasione per affermare in Italia la necessità di interessarsi maggiormente alla questione cinematografica e per constatarne il valore extra artistico⁹⁵. Secondo Brunetta questo cambiamento influenzò poi l'attività tanto della critica, che col tempo ebbe meno spazio per esigere pellicole fondate su meri principi estetici, quanto delle giurie, le quali, diventate internazionali, dovettero valutare anche «sulla base di opportunità e opportunismi politici, diplomatici e culturali di vario tipo»⁹⁶. Anche il passaggio di consegne fra l'ICE di De Feo, ridimensionato a organo consulente, e la Direzione Generale per la Cinematografia, è uno dei fattori che più influì sull'assenza sovietica, insieme all'incidente al Festival di Mosca della primavera 1935, nel generale quadro di deterioramento delle relazioni italo-sovietiche della seconda metà del decennio. Da allora la Mostra di Venezia iniziò a perdere uno dei suoi scopi primigenii, ossia la creazione di una comunità cinematografica mondiale basata su un sano senso della competizione con capitale proprio nella città lagunare⁹⁷. La realtà avrebbe smentito la previsione ottimista del 1934 dello stesso De Feo: «È nato insomma uno "spirito veneziano" in cinelandia: ed è questo quello che conta: quello che assicura un grande avvenire alla Biennale cinematografica. Se questo spirito fosse malcompreso o comunque brutalizzato, tutta l'armoniosa costituzione sarebbe stata vana. Ma questo non accadrà»⁹⁸. Al contrario, lo "spirito veneziano" sarebbe stato "malcompreso", "brutalizzato" dalle logiche politiche e belliche che avrebbero preso il sopravvento sulla sua "armoniosa costituzione", fino all'ufficiale deriva nazifascista delle edizioni dei primi anni Quaranta⁹⁹.

1. Il presente contributo è stato realizzato con il sostegno della Regione Autonoma della Sardegna nell'ambito del Programma "Master and Back" – Percorsi di rientro – Bando 2007/2008.

2. Grigorij Rošal', *Kinolenta žizni* (Il film della vita), Iskusstvo, Moskva 1974, p. 240.

3. Gli unici contributi sull'Urss al Festival di Venezia negli anni Trenta, anche se trattati solo in un'ottica artistica, sono in Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962, pp. 315-319; Giulio Cesare Castello, *Paesi dell'Europa Orientale*, in Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia (1932-1952)*, Ateneo, Roma 1952, pp. 113-119.

4. L'utilizzazione di un approccio storico, che interrogasse i documenti per offrire delle interpretazioni sul ruolo della Mostra del cinema di Venezia come "spazio esemplare" per l'emersione di relazioni anche extra artistiche, era stato invocato a metà degli anni Novanta da Gian Piero Brunetta. Cfr. Gian Piero Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 19-20. Si ricordi anche, antecedente all'appello di Brunetta, lo studio di Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in «Storia contemporanea», XXII, 3, giugno 1991, pp. 513-549.

5. L'ICE fu un organismo voluto da Mussolini e posto sotto l'egida della Società delle Nazioni che, fra il novembre 1928 e il dicembre 1937, ebbe lo scopo di favorire la produzione, la diffusione e lo scambio fra i diversi paesi di film educativi e didattici. Sull'ICE si veda Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Paris 1999.

6. Già sul primo numero della rivista apparvero due articoli sul documentario di viaggio: Vladimir Erofeev, *A proposito del film "L'Afganistan". Il mio passato e il mio avvenire*, in «RICE», luglio 1929, p. 65 e N. Strukov, *Alla ricerca del meteorite nella taiga*, in «RICE», pp. 69-72. Sulla sicurezza sociale e sul lavoro si vedano Lev Sucharebskij, *Il film igienico e sociale nell'Urss*, in «RICE», febbraio 1931, pp. 251-257; Lev Sucharebskij, *Il cinema a servizio della protezione del lavoro e della tecnica della sicurezza nell'Urss*, in «RICE», giugno 1931, pp. 594-600. Il rapporto città-campagna fu affrontato sia dal punto di vista organizzativo che come trasposizione sullo schermo del processo di collettivizzazione delle terre. Cfr. *Il cinema rurale nell'Urss*, in «RICE», agosto 1931, pp. 852-853; *Saggi di pellicole agricole russe*, in «RICE», settembre 1931, pp. 954-956. La sicurezza sul lavoro e le pellicole "agricole" rientravano nel genere del cosiddetto "film culturale" (*kul'turnyj fil'm*). Altre pellicole culturali erano considerate quelle sulla produzione, l'igiene e la prevenzione sociale. Cfr. *Films culturali*, in «RICE», marzo 1930, pp. 311-312.

7. Per "rivoluzione culturale" si intendeva, negli anni del primo piano quinquennale, lo scontro politico-sociale tra la vecchia *intelligencija* "borghese" e i comunisti "proletari", attraverso cui questi ultimi volevano rovesciare il dominio borghese in ambito culturale ereditato dal passato. Per un'ampia analisi di questo fenomeno si veda il classico Sheila Fitzpatrick (a cura di), *Cultural revolution in Russia 1928-1931*, Indiana University Press, Don Mills 1978.
8. Si pensi, seppure nel cinema di finzione, alla celeberrima sequenza della scrematrice in *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo, 1929) di Ejzenštejn. Già nelle risoluzioni finali della prima conferenza nazionale del partito comunista russo sul cinema, svoltasi dal 15 al 21 marzo del 1928, si era affermata la necessità di questo "cinema utile". Cfr. *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*. (Le strade del cinema. La prima conferenza nazionale del partito comunista sul cinema), Teakinopečat', Moskva 1929, p. 437.
9. Nikolaj Ekk (1902-1976) è stato uno dei maggiori sperimentatori del cinema sovietico: oltre ad aver realizzato con *Putevka v žizn'* il primo film sonoro dell'Urss, girò nel 1936 il primo lungometraggio a soggetto a colori sovietico, *Grunja Kornakova/Solovej-solovuško* (Grunja Kornakova/Usignolo-piccolo usignolo). Scelto come capro espiatorio dai vertici della cinematografia nel 1941 per punire l'insoddisfacente attività dei registi, gli fu impedito di lavorare per più di un decennio. Dopo aver lavorato per la televisione, realizzò nel 1967 una delle prime pellicole sovietiche in 3D, *Čelovek v zelenoj perčatke* (L'uomo dal guanto verde). Cfr. *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty* (Cultura e potere da Stalin a Gorbačev. Il cinema del Cremlino. 1928-1953. Documenti), Rosspen, Moskva 2005, pp. 886-890.
10. GARF (Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii, Archivio di Stato della Federazione Russa), f. 5283, op. 7, d. 615, l. 72.
11. La visita di De Feo a Mosca e Leningrado si svolse dal 24 giugno alla prima decade di luglio. Le carte sul viaggio di De Feo in Urss si trovano in GARF, f. 5283, op. 7, d. 615.
12. GARF, f. 5283, op. 7, d. 615., l. 55. L'invito di De Feo in Unione Sovietica si inserisce fra le visite dei rappresentanti dei media occidentali, come quella dei giornalisti americani sorpresi dalla rapidità del processo di industrializzazione dell'Urss durante i primi piani quinquennali: una sorpresa rappresentata anche in un film, *Kljatva* (Il giuramento, 1946) di Michajl Čiaureli, proposto alla manifestazione lagunare postbellica dello stesso anno. Sull'immagine dell'Unione Sovietica in Italia negli anni Trenta si veda Giorgio Petracchi, *Il colosso dai piedi d'argilla. L'Urss nell'immagine del fascismo*, in *L'Italia e la politica di potenza in Europa*, Marzorati, Milano 1985; Luciano Zani, *L'immagine dell'Urss nell'Italia degli anni trenta: i viaggiatori*, in «Storia Contemporanea», XXI, 6, dicembre 1990, pp. 1197-1223. Sull'immagine dell'Urss in Occidente negli anni di Stalin si veda Marcello Flores, *L'immagine dell'Urss. L'Occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Il Saggiatore, Milano 1990. Sul mito sovietico nella cultura occidentale si veda il dossier *L'Urss, il Mito, le Masse*, in «Socialismo Storia: Annali della Fondazione Giacomo Brodolini e della Fondazione di Studi Storici Filippo Turati», 3, 1991.
13. L'Urss tuttavia non partecipò al congresso internazionale dell'ICE svoltosi a Roma dal 19 al 25 aprile 1934. Le motivazioni sovietiche ufficiali furono l'assenza allora di pellicole "specifiche" e la barriera linguistica – le pellicole erano in russo – che «avrebbe sicuramente nuociuto al loro successo». GARF, f. 5283, op. 7, d. 624, l. 6.
14. Per uno studio della diplomazia sovietica negli anni Trenta si veda fra gli altri Sabine Dullin, *Des hommes d'influences: les ambassadeurs de Staline en Europe 1930-1939*, Payot, Paris 2001.
15. Il testo del patto si trova in Ministero degli Affari Esteri, *I Documenti Diplomatici Italiani*, settima serie 1922-1935, volume 14, doc. n. 140-141. Per uno studio delle ragioni che condussero all'accordo veda Arrigo Lopez Celly, *Le origini del patto di non aggressione italo-sovietico del 2 settembre 1933*, in «Storia e Politica», XIX, 1, marzo 1980, pp. 71-113. Altri specialisti si sono occupati del patto italo-sovietico, all'interno di una più ampia analisi delle relazioni fra i due regimi fino allo scoppio della guerra mondiale. Rosaria Quartararo lo interpreta come una contropartita offerta da Mussolini all'Urss preoccupata per l'esclusione dal progetto di "Patto a quattro". Cfr. Rosaria Quartararo, *Italia – Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 103-150. Contro tale ipotesi si esprime Collotti, che rigetta la tesi di fondo di Quartararo secondo cui alla base delle relazioni italo-sovietiche ci fu l'estremo realismo di Mussolini in politica estera. Cfr. Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza. 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 191 e 480. Irina Chormač ritiene che al patto del 2 settembre si arrivò per inerzia, quando la fase di approfondimento dei legami si era sostanzialmente conclusa. Irina Chormač, *SSSR – Italija. 1924-1939. Diplomatičeskie i ekonomičeskie otnošenija* (Urss-Italia. 1924-1939. Le relazioni diplomatiche ed economiche), Rossijskaja Akademija Nauk – Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1996, p. 27. Per una visione più ampia dei rapporti italo-russi si veda Giorgio

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

16. Le relazioni ufficiali fra Italia e Urss presero avvio il 7 febbraio 1924 con la firma del trattato sul commercio e sulla navigazione e il riconoscimento dell'Unione Sovietica da parte dello stato italiano. Si parla di riconoscimento *de iure*, in quanto già prima dell'avvento del fascismo, all'inizio degli anni Venti, i rapporti, soprattutto commerciali, fra i due stati erano già iniziati *de facto*. I contributi italiani sulle relazioni fra i due paesi negli anni fra la rivoluzione bolscevica e il riconoscimento ufficiale si concentrano fra la seconda metà degli anni Settanta e la prima del decennio successivo: Rodolfo Mosca, *La diplomazia italiana e la Russia dalla rivoluzione d'ottobre alla marcia su Roma*, Relazione al VI congresso degli storici italiani e sovietici, Venezia, 2-5 maggio 1974; Matteo Pizzigallo, *Mussolini e il riconoscimento de jure dell'Urss*, Giuffrè, Milano 1977; Erotico Serra, *L'Italia e il riconoscimento della Russia sovietica*, in «Affari Esteri», 1974, VI, 23, 1974, pp. 137-147; Giorgio Petracchi, *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Laterza, Roma-Bari 1982; Matteo Pizzigallo, *Mediterraneo e Russia nella politica italiana 1922-1924*, Giuffrè, Milano 1983. Per la storiografia sovietica sull'argomento si veda I.D. Igor' Ostoja-Ovsjanyj, *K istorii ustanovlenija diplomatičeskich otnošenij meždu SSSR i Italiej v kn. Leninskaja diplomatija mira i sotrudničestva* (Per una storia della formazione delle relazioni diplomatiche fra Urss e Italia, in La diplomazia leniniana della pace e della collaborazione), Moskva 1965. Con la nuova stagione di ricerche determinata dall'apertura degli archivi sovietici, si è rinnovato l'interesse per le origini delle relazioni fra Italia e Urss: si vedano a proposito *Sovetskaja i ital'janskaja istoriografija istorii sovetsko-ital'janskich otnošenij v 1917-1924 gg.* (La storiografia sovietica e italiana sulla storia delle relazioni italo-sovietiche fra il 1917 e il 1924), in *Italija v trudach sovetskich istorikov* (L'Italia nei lavori degli storici sovietici), IVI AN SSSR, Moskva 1989 e *Zaključenie sovetsko-ital'janskogo dogovora o torgovle i moreplavanii 7 fevralja 1924 g.* (La conclusione dell'accordo italo-sovietico sul commercio e la navigazione del 7 febbraio 1924), in *Italija i Evropa*, IVI SSSR AN SSSR, Moskva 1990. L'opera più importante uscita in epoca post-sovietica è Irina Chormač, *Otnošenija meždu sovetskim gosudarstvom i Italiej 1917-1924 gg.* (Le relazioni fra lo stato sovietico e l'Italia 1917-1924), Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1993.

17. GARF, f. 5283, op. 7, d. 664, l. 65.

18. Questo portò anche alla chiusura della «RICE» in favore di *Intercine*. Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, cit., pp. 303-330.

19. Sulle relazioni italo-sovietiche negli anni Trenta si vedano i riferimenti citati nella nota 15.

20. Sulla posizione dell'Urss nel contesto internazionale dalla seconda metà degli anni Trenta fino al suo ingresso nel conflitto mondiale si veda Silvio Pons, *Stalin e la guerra inevitabile (1936-1941)*, Einaudi, Torino 1995.

21. L'invito di De Feo del febbraio 1932 si inserisce fra le primissime testimonianze dell'organizzazione della prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Bono afferma che «di fatto, il primo accenno alla Mostra è in un appunto del 17 dicembre 1931». Francesco Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, in *Venezia. 1932. Il cinema diventa arte*, La Biennale di Venezia, Venezia 1992, p. 92. Taillibert data la decisione finale sulla realizzazione della manifestazione al mese di maggio. Cfr. Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, cit., p. 260.

22. GARF, f. 5283, op. 7, d. 615, l. 69.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Putëvka v žizn'* fu poi vietato dalla censura fascista che ne impedì la distribuzione nelle sale cinematografiche italiane. GARF, f. 5283, op. 8, d. 208, l. 16.

26. Cfr. GARF, f. 5283, op. 7, d. 615, ll. 69-70.

27. Si vedano a proposito le parole di De Feo sulla prima edizione della Mostra del cinema di Venezia del 1932. Cfr. Luciano De Feo, *La prima Mostra internazionale d'arte cinematografica*, in Ufficio stampa dell'Esposizione (a cura di), *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, Venezia 1932, p. 435. È verosimile che nel 1932 fosse stato lo stesso ICE a reperire i film sovietici per la proiezione alla Mostra, così come aveva minacciato di fare nel 1934: l'Istituto conosceva, come visto, il film di Ekk *Putëvka v žizn'*, avendone ricevuto informazioni proprio dal VOKS; inoltre difficilmente l'Unione Sovietica avrebbe inviato un film come *Tichij Don* (Il placido Don, 1930), seconda pellicola proiettata alla Mostra del 1932, in quanto poco rappresentativa e oggetto nella stessa Urss di critiche.

28. Boris Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke* (Il film sovietico alla mostra internazionale di cinema), Kinofotoizdat, Moskva 1934, p. 7.
29. GARF, f. 5283, op. 7, d. 615, l. 4.
30. RGALI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*, Archivio di Stato Russo della Letteratura e dell'Arte), f. 2456, op. 4, d. 1, l. 1.
31. *Ibid.*
32. Šumjackij parlò dell'auspicata partecipazione alla Mostra in una lettera del 25 marzo 1934 al segretario del Comitato centrale del partito comunista Lazar' Kaganovič. Cfr. RGALI, f. 2456, op. 4, d.1, l. 2. La stessa lettera, con poche variazioni, venne inviata con data 5 aprile 1934 a Stalin. Cfr. *Ivi*, l. 3; RGASPI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskoj Istorii*, Archivio di Stato Russo di Storia Politica e Sociale), f. 82, op. 2, d. 958, ll. 1-2.
33. L'industria cinematografica sovietica era stata riorganizzata all'inizio del 1933. Il *Sojuzkino* (*Vsesojuznoe ob'edinenie po kinofotopromyšlennosti*, Organizzazione nazionale dell'industria fotocinematografica) era stato sostituito dal GUKF (*Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti*, Direzione generale dell'industria fotocinematografica), una sorta di Ministero direttamente dipendente dal governo sovietico. Cfr. *Sovetskaja kinematografija na novom etape* (La cinematografia sovietica a una nuova tappa) in «Sovetskoe Kino», 1-2, 1933, pp. 1-5.
34. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 6.
35. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 7.
36. *Ibid.*
37. RGASPI, f. 17, op. 3, d. 949, l. 15.
38. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 8. La differenza stava nella composizione della delegazione, come più avanti riportato.
39. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 6; RGASPI, f. 17, op. 163, d. 1032, l. 153.
40. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 7.
41. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 1, l. 8. L'ambasciatore sovietico a Roma Potëmkin fu nominato invece membro della giuria internazionale.
42. Efimov, *O masterstve* (Sulla bravura) in «Sovetskoe Kino», 11-12, 1934, p. 163.
43. Cfr. Boris Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke* p. 12. Inoltre vanno ricordati i frammenti di una serie di pellicole presentate fuori concorso; Šumjackij segnala la presentazione dei seguenti film: *Ivan* (*Id.*, 1932) di Aleksandr Dovženko, *Okraina* (Sobborghi, 1933) di Boris Barnet, *Tri pesni o Lenine* (Tre canzoni su Lenin, 1934) di Dziga Vertov, *Pyška* (Pagnottella, 1934) di Michajl Romm, *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1934) di Aleksandr Ptuško più una serie di cortometraggi di cronaca fra cui *Parad molodosti* (Parata della gioventù) e *Snežnyj marš* (La marcia della neve).
44. Eugenio Giovannetti, *La poesia del cinema a Venezia. Le pellicole russe*, in «Gazzetta del popolo», 12 agosto 1932.
45. Mario Gromo, *La serata dedicata al film russo*, in «La Stampa», 18 agosto 1934.
46. Eugenio Giovannetti, *Venezia metropoli di cinelandia*, in «Il Giornale d'Italia», 26 agosto 1932.
47. Fabrizio Sarazani, *I nuovi film russi alla Biennale del Cinema*, in «Il Giornale d'Italia», 19 agosto 1934. Si veda a proposito anche l'articolo di Filippo Sacchi sulla proiezione del documentario *Čeljuskin*. Filippo Sacchi, *Il documentario "Čeljuskin" sullo schermo della Biennale*, in «Corriere della Sera», 18 agosto 1934.
48. Eugenio Giovannetti, *Il cinema russo e la sua gran giornata*, in «Gazzetta del Popolo», 18 agosto 1934.
49. Mario Gromo, *Consuntivo della seconda Biennale del film*, in «La Stampa», 28 agosto 1934. Anche Giovannetti, sebbene successivamente ricredutosi, ebbe inizialmente l'impressione della definitiva chiusura in Urss della stagione dell'avanguardia e del un suo conformarsi agli standard occidentali. Cfr. Eugenio Giovannetti, *Un film russo al Festival cinematografico di Venezia*, in «Gazzetta del Popolo», 14 agosto 1934.
50. Tale imparzialità della critica italiana verso l'arte sovietica fu percepibile anche alla Biennale d'arti figurative degli stessi anni 1932-1934, quando la stampa fascista riconobbe la supremazia dell'Urss rispetto all'Italia nell'utilizzo propagandistico dell'arte. Cfr. Igor N. Golomstock, *Arte totalitaria nell'Urss di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990, p. 72.
51. Filippo Sacchi, *Panorama di un Festival*, in «Corriere della Sera», 26 agosto 1932.
52. Mario Gromo, *Il 'Festival internazionale del cinema' a Venezia. Primo tempo*, in «La Stampa», 13 agosto 1932. Riguardo a *Tichij Don*, secondo film sovietico del 1932, Sacchi condannò il suo tentativo di abbracciare formule più bor-

- ghesi e suggerì il ritorno alla «propaganda rivoluzionaria». Cfr. Filippo Sacchi, *Panorama di un festival*, cit.
53. Eugenio Giovannetti, *Il cinema russo e la sua gran giornata*, in «Gazzetta del Popolo», 18 agosto 1934.
54. Boris Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, cit.
55. *Ivi*, pp. 12-30. Al RGALI sono conservate le trascrizioni (271 fogli) dei commenti della critica italiana ed estera sui film sovietici presentati in quella edizione. Cfr. RGALI, f. 2456, op. 1, dd. 116-118.
56. Boris Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, cit., pp.12-13. Šumjackij tuttavia riportò esclusivamente i giudizi positivi, sorvolando sulle critiche che comunque ci furono, sebbene non eccessive. L'uso della stampa italiana servì anche, nelle intenzioni del capo della cinematografia sovietica, a supplire alla scarsa attenzione della stampa dell'Urss per il successo della sua delegazione alla Mostra. Šumjackij si lamentò di ciò con il commissario del popolo alla Difesa e segretario del Comitato centrale del partito Vorošilov a più di un mese dalla conclusione della manifestazione. Cfr. RGASPI, f. 74, op. 1, d. 293, l. 24.
57. Boris Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, cit., p. 33.
58. *Ivi*, p. 34.
59. *Ivi*, p. 35.
60. *Ivi*, p. 76.
61. *Ivi*, p. 86.
62. *Ivi*, p. 87.
63. Maksim Litvinov, *Ot narodnogo komissara po inostrannym delam* (Dal commissario del popolo per gli affari esteri), in «Sovetskoe Kino», 11-12, 1934.
64. Filippo Sacchi, *Ombre moscovite sulla laguna*, in «Corriere della Sera», 24 agosto 1934.
65. Cfr. n. 43.
66. Cfr. F. Sacchi, *Ombre moscovite sulla laguna*, cit.
67. *Ivi*.
68. Cfr. GARF, f. 5283, op. 8, d. 208, ll. 16-20. L'invito italiano, sebbene non accolto, rivela l'interesse non solo di pubblico e critica, ma anche dell'industria italiana del settore per la cinematografia sovietica a metà degli anni Trenta.
69. GARF, f. 5283, op. 8, d. 208, l. 38.
70. La nascita ufficiale del cinema sovietico si fa risalire al 27 agosto 1919, quando Lenin firmò il decreto di nazionalizzazione dell'industria foto-cinematografica. I festeggiamenti erano iniziati già alla fine del 1934, autentico anno giubilare. Lo stesso capo della cinematografia sovietica Šumjackij in un primo momento aveva proposto a Stalin, Kaganovič e Ždanov di organizzare il Festival nel novembre del 1934 proprio in occasione dell'anno giubilare con l'invito dei migliori registi e produttori da Francia, Italia, Inghilterra, America e Giappone. Per mancanza di tempo il Festival venne rimandato all'inizio dell'anno successivo. Cfr. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, ll. 1-2.
71. Cfr. Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano 1964, vol. II, p.488. Come momento di confronto tra l'Urss e la comunità intellettuale internazionale, il Festival di Mosca anticipò il congresso degli scrittori per la difesa della cultura tenutosi a Parigi nel giugno dello stesso anno. Per gli atti del congresso si veda Sandra Teroni-Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, EUD, Dijon 2005. Si veda inoltre Sandra Teroni (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma 2002.
72. «Kino», 21 febbraio 1935. I documenti preparatori del Festival sovietico si trovano in RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8.
73. «Kino», 5 marzo 1935.
74. *Ob itogach kinofestivalja i besprincipnoj politike* (Sugli esiti del festival cinematografico e su una politica senza principi), in «Pravda», 12 marzo 1935.
75. *Ibidem*. Sulla base dell'entusiasmo per il successo ottenuto nel 1935, Šumjackij avanzò la proposta al Comitato Centrale del partito comunista di organizzare il Festival a Mosca e Leningrado anche per il 1936. La questione giunse sul tavolo del Politburo ma Stalin decise di rimandare l'allestimento del Festival all'anno successivo adducendo questioni organizzative ed economiche. Cfr. RGASPI, f. 17, op. 114, d. 726, ll. 141-144.
76. Si vedano a proposito gli interventi di Georgij e Sergej Vasil'ev, *Professional'noe masterstvo* (Maestria professionale), in «Sovetskoe Kino», 4, 1935, p. 28 e di Josif Čejfic e Aleksandr Zarchi, *Pravdopodobnaja lož'* (Una bugia verosimile), *ivi*, p. 45.
77. Cfr. *Uroki kinofestivalja* (Le lezioni del festival cinematografico), *ivi*, p. 3 e Grigorij Kozincev, *Fal'sifikacija dejstvite-*

l'nosti (La falsificazione della realtà), *ivi*, p. 31. La tendenza a misurarsi con il sistema capitalistico si manifestò anche nel viaggio in Europa e in America di una delegazione sovietica dell'estate 1935. Šumjackij scrisse successivamente a Stalin le sue impressioni sulla macchina cinematografica statunitense che gli aveva fatto capire quanto quella sovietica fosse indietro dal punto di vista organizzativo. Il segreto del successo americano stava a suo parere nella posizione strategica di Hollywood, che col suo clima permetteva un'attività molto più rapida, oltre che meno costosa rispetto a Mosca e Leningrado. Cfr. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 15, ll. 4-8. Dall'ammirazione per l'esperienza americana nacque l'idea di creare una "Hollywood sovietica" sul Mar Nero. Il fallimento del progetto fu una delle ragioni della rovina dello stesso Šumjackij, che rimase vittima delle purghe staliniane del 1938.

78. Grigorij Kozincev, *Fal'sifikacija dejstvitel'nosti*, cit., p. 32.

79. *Uroki kinofestivalja* (Le lezioni del festival cinematografico), cit., p. 3.

80. In un elenco ufficiale dei paesi da invitare al Festival di Mosca redatto dal GUKF nel luglio 1934 a fianco del nome "Germania" e al numero di due delegati è presente un punto interrogativo. Cfr. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, l. 5.

81. Fontana, funzionario dell'ICE, collaborò con De Feo alla selezione dei film per la prima Mostra veneziana, di cui fu segretario del comitato esecutivo (ricoprì tale carica anche nel 1934). Cfr. C. Taillibert, cit., pp.145, 259-260; Ernesto G. Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, La Biennale di Venezia, Venezia 1985, pp. 20 e 26.

82. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, ll. 36-39.

83. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, l. 36.

84. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, l. 37.

85. *Ibid.*

86. L'ipotesi politica avanzata da Fontana è credibile, se si pensa che fra il 1934 e la prima metà del 1935 Francia e Urss furono impegnate in due progetti, malvisti da Roma, aventi alla base la preoccupazione per la progressiva crescita d'aggressività della Germania hitleriana: il primo, in seguito fallito, fu quello della cosiddetta "Locarno dell'est", ossia la creazione di un sistema di non aggressione e mutua assistenza da contrarre fra Urss, Germania, Polonia, Cecoslovacchia e Stati Baltici. Il secondo prevedeva la firma di un patto di mutua assistenza franco-sovietico, sottoscritto poi il 2 maggio 1935. Condizione essenziale per la firma dei due trattati sarebbe stato l'ingresso sovietico nella Società delle Nazioni. Cfr. Rosaria Quartararo, *Italia - Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, pp. 151-165.

87. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, l. 36.

88. RGALI, f. 2456, op. 4, d. 8, l. 38.

89. Altri segnali in questo senso, sebbene Brunetta parli di "fascistizzazione imperfetta", furono com'è noto l'istituzione nel 1935 del Centro Sperimentale di Cinematografia, sul modello della scuola statale di cinema di Mosca nata nel 1919 e poi la creazione, lo stesso anno, dell'ENIC, Ente statale per la distribuzione e l'esercizio; e infine l'inaugurazione nel 1937 degli studi di Cinecittà. Cfr. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, cit., pp. 179-190.

90. Luigi Freddi, *Relazione sul cinema italiano, 1933-1934*, in Francesco Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, cit., p. 108. Secondo Brunetta la costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia rappresentò il punto d'arrivo del graduale processo di intervento del potere fascista all'interno del settore. Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, cit., pp. 303, 315.

91. A prova dell'interesse della stampa italiana per l'esperienza sovietica nel campo si veda Eugenio Giovannetti, *Come studia e crea il cinema russo (Nostra intervista con il commissario Chumiarski)*, in «Il Giornale d'Italia», 23 agosto 1934.

92. Alberto Consiglio, *La seconda Biennale del cinema. Ultime conclusioni*, in «L'Italia Letteraria», 1 settembre 1934.

93. Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 528. Sullo scarso interesse del fascismo per le prime due edizioni della Mostra si veda Id., *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, cit., pp. 91-109.

94. «La Gazzetta di Venezia», 11 agosto 1935.

95. Sul punto di vista di Luigi Chiarini circa la Mostra del 1935 si veda Luca Mazzei, *Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani*, in «Bianco e Nero», 563, gennaio-aprile 2009, pp. 9-23.

96. Gian Piero Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996, p. 26. La relazione per l'assegnazione dei premi alla Mostra del 1935 venne inviata dal Segretario Generale Antonio Maraini a Mussolini il 3

settembre per riceverne l'approvazione prima dell'ufficializzazione. Cfr. ACS (Archivio Centrale dello Stato), P.C.M. (Presidenza del Consiglio dei Ministri), (1934-1936), ctg. 14/1, fasc. 4677-3.

97. Si vedano a proposito le dichiarazioni di De Feo su «Il Giornale d'Italia» nel 1934, alla vigilia della seconda edizione. Cfr. Eugenio Giovannetti, *Biennale del cinema: i film italiani*, in «Il Giornale d'Italia», 28 luglio 1934.

98. Luciano De Feo, *Il cinema educatore. Venezia e il cinema*, in «RICE», agosto 1934, p. 632.

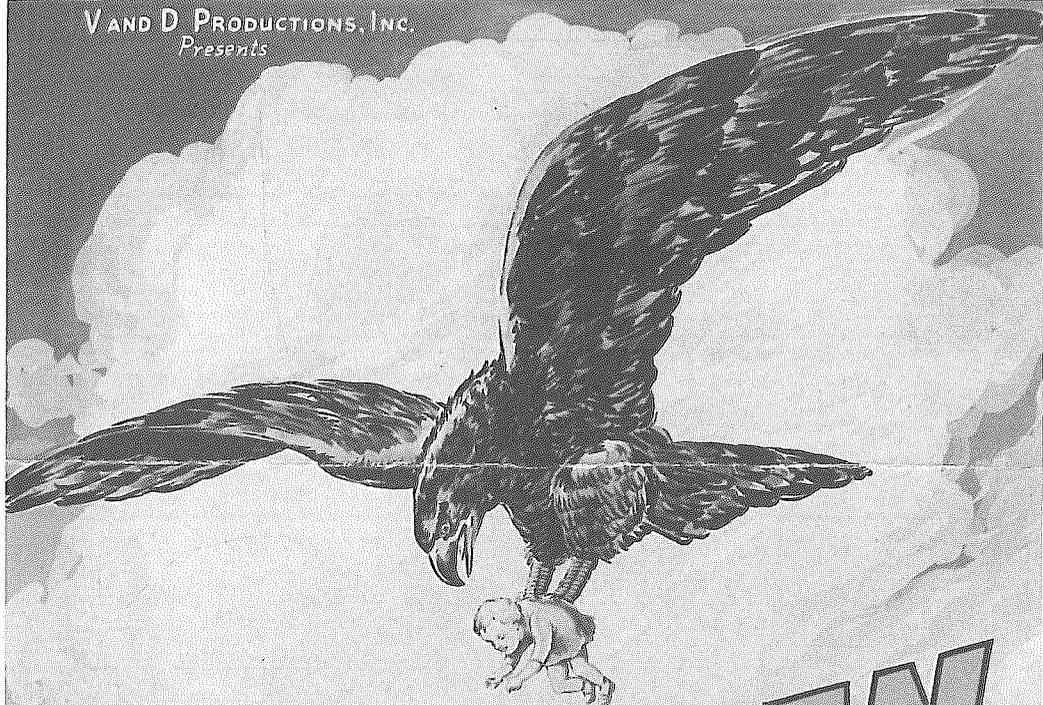
99. Sulla Mostra del 1939 si veda Ernesto G. Laura, *1939: l'ultima Mostra di pace*, in «Bianco e Nero», cit., pp. 27-39. Per una ricostruzione delle edizioni belliche e dello spostamento della critica italiana verso il cinema nazista si veda Claudio Quarantotto, *Il cinema la carne e il diavolo*, Le Edizioni del "Borghese", Milano 1962, pp. 131-156.





le stanze della memoria

V AND D PRODUCTIONS, INC.
Presents



CHILDREN OF THE WILD

THE PICTURE UNUSUAL

WITH
HELEN HUGHES
JAMES BUSH
LEROY MASON
JILL LE STRANGE

A PENNANT PRODUCTION

Centro Sperimentale di Cinematografia

Presidente: Francesco Alberoni

Direttore generale: Marcello Foti

Consiglio di amministrazione: Francesco Alberoni,
Giuseppe (Pupi) Avati, Daniela Formento, Sergio Gelardi,
Giancarlo Giannini, Giorgio Tino, Dario Edoardo Viganò

Bianco e Nero

Rivista quadrimestrale
del Centro Sperimentale di Cinematografia

Anno LXXI fascicolo 567, maggio-agosto 2010

Direttore responsabile: Francesco Alberoni

Direttore scientifico: Leonardo Quaresima

Direzione scientifica: Sandro Bernardi, Paolo Bertetto,
Roberto De Gaetano, Giorgio De Vincenti, Giorgio Tinazzi

Collaboratori: Lucia Cardone (coordinamento),
Silvio Celli, Mariapia Comand, Daniele Dottorini,
Massimo Locatelli, Giacomo Manzoli, Luca Mazzei,
Ivelise Perniola, Marco Rossitti, Simone Venturini,
Luca Venzi

Divisione Editoria

Direttore: Gabriele Antinolfi

Ufficio coordinamento, amministrazione
e attività promozionali: Mario Militello

Segreteria organizzativa:
Charmane Spencer

Redazione: Caterina Cerra

Grafica: Romana Nuzzo, Lorena Canulli

In copertina: Anita Ekberg ne *La dolce vita*
di Federico Fellini, 1960
Foto Pierluigi Praturlon

Via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. 06 72294373-267-403 Fax 06 7222369

e-mail: biancoenero@fondazioneccsc.it
<http://www.fondazioneccsc.it>

Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia
in collaborazione con Carocci editore



Ufficio riviste Carocci
Via Sardegna 50, 00187 Roma
Tel. 06 42818417 (ore 9-13,30) Fax 06 42747931

e-mail: riviste@carocci.it
<http://www.carocci.it>
Gli articoli di questo numero di Bianco e Nero sono
disponibili sul sito Carocci e scaricabili dietro pagamento
con carta di credito.

Abbonamento 2010: € 40,00 (privati),
€ 45,00 (istituzioni ed enti), € 70,00 (estero)
Fascicolo singolo € 18,00 (arretrato € 20,00);
fascicolo doppio € 35,00 (arretrato € 38,00)

Registrazione del Tribunale di Roma 975
del 17 giugno 1949

Direttore responsabile: Francesco Alberoni

© Centro Sperimentale di Cinematografia

ISBN 978-88-430-5613-2

Finito di stampare nel dicembre 2010
da Arti Grafiche Editoriali, Urbino