



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI, GEOGRAFICI ED ARTISTICI
Dottorato di Ricerca in Storia Moderna e Contemporanea
XX ciclo

*L'Unione Sovietica alla Mostra internazionale
d'arte cinematografica di Venezia (1932-1953)*



Coordinatore:
Prof. Bruno Anatra

Tutor:
Prof.ssa Giannarita Mele

Dottorando:
Stefano Pisu



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI, GEOGRAFICI ED ARTISTICI
Dottorato di Ricerca in Storia Moderna e Contemporanea
XX ciclo

***L'Unione Sovietica alla Mostra internazionale
d'arte cinematografica di Venezia (1932-1953)***

Coordinatore:
Prof. Bruno Anatra

Tutor:
Prof.ssa Giannarita Mele

Dottorando:
Stefano Pisu

INDICE

	<i>Pag.</i>
<i>Introduzione</i>	6
<i>Capitolo Primo</i>	
Fra Mosca e Venezia: l'ICE, il VOKS e "Italia-URSS"	
1.1 L'URSS e l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa dal 1929 al 1934	27
1.2 L'URSS e l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa dal 1934 al 1937	55
1.3 L'Associazione culturale "Italia-URSS" nel dopoguerra	61
<i>Capitolo Secondo</i>	
L'invito alla Mostra del cinema di Venezia: le risposte sovietiche	
2.1 Le assenze dell'URSS negli anni trenta	82
2.2 Le assenze dell'URSS negli anni quaranta	98
2.3 L'iter burocratico verso la partecipazione	139
<i>Capitolo Terzo</i>	
La presenza sovietica a Venezia: dalla produzione interna alla proiezione esterna	
3.1 I film sovietici presentati	161
3.2 La critica italiana e i film sovietici negli anni trenta	192
3.3 La critica italiana e i film sovietici negli anni quaranta	203
<i>Capitolo Quarto</i>	
Le strategie sovietiche: cinema e politica alla Mostra di Venezia	
4.1 Le azioni preliminari in URSS e in Italia	226
4.2 I resoconti delle delegazioni	233
4.3 Le premiazioni delle giurie e le riflessioni sovietiche	256
<i>Appendice</i>	
Intervista a Gian Luigi Rondi	266
Immagini dell'ASAC di Venezia	273
Riproduzione dei documenti d'archivio	285
<i>Fonti e Bibliografia</i>	304

Introduzione

Oggetto della presente tesi è l'analisi dell'esperienza dell'Unione Sovietica alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia fra il 1932 e il 1953. Il campo di indagine scelto è quello storico e interdisciplinare del rapporto fra storia e cinema: scopo del lavoro è esplicitare, nelle sue diverse declinazioni, una fra le modalità privilegiate dal potere sovietico – quella del cinema – per diffondere la cultura ed esportare l'immagine dell'URSS in occidente, in relazione alla posizione di Mosca sullo scenario internazionale.

I termini cronologici di questo studio fanno riferimento a due eventi chiave rispettivamente per la storia del cinema e per la storia dell'Unione Sovietica e l'età contemporanea. Il 1932 infatti registrò la prima edizione della Biennale del cinema di Venezia, che da allora sarebbe diventata la massima istituzione festivaliera nella settima arte, anzi uno degli strumenti che per primi contribuirono a dare dignità artistica al grande schermo. Il 1953, con la morte di Stalin, chiuse una fase storico-politica tanto nella specifica situazione interna dell'URSS, quanto sul piano delle relazioni internazionali, e ne aprì un'altra, quella del disgelo e della coesistenza pacifica.

In questo senso gli estremi temporali si caratterizzano per una nascita, quella di una delle più importanti e longeve istituzioni culturali del novecento esistenti, e per una morte, quella del leader comunista, la quale tuttavia sottintende l'inizio di un nuovo corso per Mosca. Il fatto che l'arco temporale della ricerca si dispieghi fra un evento in prima istanza culturale-artistico e un altro dalla valenza innanzitutto storico-politica testimonia la volontà di intraprendere un percorso in cui, attraverso la cinematografia (nelle sue varie declinazioni di arte, industria, spettacolo, fenomeno sociale e medium¹), si vuole affrontare e interpretare la

¹ Il filmologo Francesco Casetti, riprendendo il discorso di Walter Benjamin del 1936 in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, mette in evidenza la trasformazione del senso e della funzione del prodotto artistico a contatto con il processo tecnologico: "È chiaro però che nella modernità, tempo di quotidianità e di desacralizzazione, il comunicativo si sostituisce all'estetico; e l'estetico, se vuole

storia e tramite quest'ultima dare un senso al modo di concepire e gestire il mezzo cinematografico. D'altra parte è riduttivo pensare all'istituzione della Biennale del cinema come a un fatto puramente artistico, isolandolo dal contesto storico ben preciso in cui essa nacque e si sviluppò, così come il disgelo poststaliniano ebbe delle conseguenze decisive anche sulla politica culturale dell'URSS e sulla sua rinnovata volontà di cercare un confronto pacifico con l'esterno. Tale discorso è valido tanto più per una realtà come quella sovietica in cui il cinema, formalmente nazionalizzato dal 1919, ha sempre incarnato uno strumento non neutro di rappresentazione, "la più importante delle arti", secondo la formula leniniana, legato come era alle istanze del potere seppure con intensità e modalità diverse a seconda del periodo.

In questo senso il presente lavoro intende accostarsi a quel filone di studi storici su cinema e storia, che la scuola francese ha istituzionalizzato a partire dagli anni settanta con i contributi fondanti di storici quali Marc Ferro² e Pierre Sorlin³, i quali hanno avuto il merito di conferire a tale corrente, via via ingrossatasi, la patente accademica di scientificità⁴.

Va tuttavia precisato che in questo caso lo studio del rapporto fra storia e cinema non si concentra tanto, se non in alcuni momenti, sull'analisi del testo audiovisivo in sé, o solo sul suo fondamentale ruolo di testimone e/o produttore di Storia, di specchio dell'esistente e di *agente attivo*. Il presente lavoro si propone soprattutto di analizzare dal punto di vista storico

sopravvivere, o si rifugia altrove [...] oppure si piega a sua volta sul comunicativo, assumendone le attitudini e i modi, magari di apparente malavoglia ma in realtà in maniera consenziente (penso all'esibito rammarico di qualche artista quando la sua opera si fa merce di larga diffusione...). In questo quadro il ruolo del cinema diventa chiaro. Non più solo arte (e comunque non abbastanza arte), esso si scopre medium: ed è in quanto medium che esprime il meglio di sé. La sua azione infatti appare esemplare. Per le misure che esprime: il cinema offre appunto contenuti fortemente fruibili, costruisce legami largamente accessibili, usa una macchina in modo perfettamente funzionale". F.Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp.32-33

² Cfr.M.Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, Paris 1975; Id., *Cinéma et histoire*, Denoël-Gonthier, Paris 1977 (tr.it. *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980). Marc Ferro ha poi proseguito la sua riflessione sui rapporti fra cinema e storia curando il volume *Film et histoire*, Éditions de l'EHESS, Paris 1984. L'ultimo suo studio sull'argomento è attualmente *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, Le Chêne, Paris 2003.

³ Cfr.P.Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier-Montaigne (tr.it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979). Sorlin si è successivamente occupato delle relazioni fra cinema e storia nei volumi *The film in history. Restaging the past*, Blackwell, Oxford 1980 (Ed.it. *La storia nei film: interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984); *European Cinemas, European Societies*, Routledge, New York-London, 1991 (Ed.it. *Cinema e identità europea: percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001); *L'immagine della resistenza in Europa: 1945-1960. Letteratura, cinema, arti figurative* (a cura di L.Cicognetti, P.Sorlin e L.Servetti), Il Nove, Bologna 1996; *L'immagine e l'evento: uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999.

⁴ In Italia l'inizio dello studio del cinema come fonte storica nei primi anni ottanta è stato influenzato dalle ricerche dei "pionieri" francesi sopraccitati. A tal proposito si rimanda alla nota bibliografica presente all'edizione italiana di P.Sorlin, *La storia nei film: interpretazioni del passato*, op.cit., pp.199-200. Anche negli ultimi anni questo settore di ricerca è stato abbastanza esplorato, andando a investigare i campi più diversi. Si vedano fra gli altri: S.Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002; R.Menarini, *Gli alieni e il cinema: ossessioni americane*, Falsopiano, Alessandria 1999; M.Cipolloni-G.Levi (a cura di), *C'era una volta in America. Cinema, maccartismo e guerra fredda*, Falsopiano, Alessandria 2004.

un festival cinematografico⁵ attraverso la partecipazione di un paese quale l'URSS, che è stato un protagonista fondamentale della storia del Novecento. Abbiamo così colto inconsapevolmente l'appello di Gian Piero Brunetta di una decina di anni or sono⁶, a studiare la Mostra del cinema di Venezia attraverso gli archivi, visti i pochi studi di natura storica a riguardo⁷.

In quest'ottica la tesi si avvicina per impostazione anche ad altri contributi che intrecciano la complessa macchina cinematografica, coi suoi organismi di gestione, i suoi realizzatori, i suoi fruitori e il processo storico e politico, come accade per esempio negli studi, qui ampiamente considerati, di Gian Piero Brunetta sulla cinematografia in Italia in epoca fascista, di Natacha Laurent sulla censura nel cinema durante lo stalinismo o nel volume di Christel Taillibert sull'Istituto Internazionale del Cinema Educativo. È un approccio al medium cinematografico nel quale esso passa continuamente dall'essere soggetto a oggetto della materia; dall'essere attore principale a scena nella quale altri attori recitano e altre vicende più grandi di esso si susseguono; dall'essere contenuto al risultare in ultima analisi contenitore⁸.

⁵ Gli unici contributi rinvenuti sul cinema sovietico al Festival di Venezia, anche se trattati esclusivamente in ottica artistica, sono il paragrafo *Il cinema sovietico a Venezia*, in U.Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962, pp.315-319; G.C.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; G.Viazzi, *URSS*, in Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, *Il film nel dopoguerra 1945-1949*, Bianco e Nero Editore, Roma 1949.

⁶ Evidenzia Brunetta: "Nessuno ha tentato di ricostruire l'intera storia del cinema a Venezia, studiando i documenti degli archivi (spingendosi al di là dei semplici dati della cronaca), osservando la Mostra del cinema come uno spazio esemplare in cui si sono svolte contemporaneamente più battaglie e in cui si sono mescolate più storie. Se pochi saggi finora hanno puntato ad analizzare il centro della manifestazione [...] quasi nessuno si è occupato dei bordi, dei margini, dell'interazione delle diverse forze in campo e del mutamento dei rapporti di forza politici e culturali nel corso del tempo", G.P.Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996, pp.19-20

⁷ Si ricordi lo studio effettuato con approccio storico da Francesco Bono sulla mostra degli anni trenta. Cfr.F.Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)* in "Storia contemporanea", anno XXII, n°3, giugno 1991. La maggior parte delle pubblicazioni relative al Festival di Venezia riguarda anniversari e fanno una storia del festival occupandosi prevalentemente del lato artistico.

⁸ Fra i primi contributi dedicati ai rapporti fra cinema e politica si vedano quelli di Paul Leglise sul cinema della Terza Repubblica e del regime di Vichy: P.Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français: le cinéma et la Troisième République*, Lherminier, Paris 1969 e Id., *Histoire de la politique du cinéma français: le cinéma entre deux républiques*, Lherminier, Paris 1977. Tale orientamento è seguito anche in altre opere cronologicamente più ampie sul cinema francese come J.-P.Jeancolas, *Le cinéma des Français: la V République*, Stock, Paris 1979 e Id., *15 ans d'années Trente: le cinéma des Français 1929-1944*, Stock, Paris 1983. Per quanto riguarda il rapporto fra cinema italiano e fascismo si vedano i classici di M.Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, Firenze 1979 e G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano. 1895-1945*, Editori Riuniti 1979. Per quanto riguarda il cinema italiano dal dopoguerra in poi si veda sempre Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni '80*, Editori Riuniti, Roma 1982. Per quanto riguarda il cinema sovietico, uno dei contributi allo studio dell'intervento politico nel sistema cinematografico basato su documenti d'archivio è A.Rubajlo *Partijnoe rukovodstvo razvitiem kinoiskusstva. 1928-1937* (La direzione del partito nello sviluppo dell'arte cinematografica. 1928-1937), MGU, Moskva 1976. Per una storiografia delle storie del cinema dal dopoguerra agli anni novanta, all'interno del quale si trova anche una sezione specifica sul rapporto fra cinema e politica, oltre che fra cinema e società, si rimanda a F.Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp.311-336. Fra i

L'elemento peculiare della presenza sovietica alle edizioni veneziane del periodo 1932-1953, facilmente verificabile sfogliando gli annuari o sul sito internet della Biennale, è la discontinuità di quella partecipazione. I film sovietici vennero proiettati infatti solamente in cinque occasioni: nel 1932 in quella che venne ribattezzata la "Prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica alla XVIII Biennale"; nel 1934 alla "Seconda Mostra internazionale d'arte cinematografica - Biennale di Venezia (era stata concepita appunto come manifestazione biennale); nel 1946, sebbene si parlò allora di "Manifestazione" e non di mostra perché essa fece da ponte alla vera e propria ripresa che fu l'anno successivo, cui l'URSS prese parte. Dopo il 1947, quando aveva mantenuto la dizione di "VIII Manifestazione internazionale d'arte cinematografica" pur riprendendo la numerazione dell'anteguerra, la bandiera falce e martello scomparve dal palazzo del cinema fino appunto al 1953, anno della morte di Stalin: quella del 1953 si chiamò ufficialmente "XIV Mostra internazionale d'arte cinematografica" (la dizione "Mostra" era stata ripristinata nel 1948)⁹. Quindi cinque presenze sovietiche soltanto in più di vent'anni di edizioni della Mostra, che non si tenne solamente nel 1933, come detto, e negli anni della guerra.

La ricerca del perché di tale presenza intermittente ha costituito il primo problema che la tesi ha cercato di risolvere per raggiungere l'obiettivo preposti. La molteplicità e la complessità dei fattori presi in esame ha fatto sì che questa prima questione abbia superato i confini del primo capitolo, andando a occupare anche gran parte di quello successivo. L'indagine si è mossa in diverse direzioni. Prima strada intrapresa è stata quella dell'individuazione degli organi che in Italia e in Unione Sovietica promossero, favorirono e resero possibile la comunicazione fra chi organizzò la mostra del cinema di Venezia e l'URSS come paese partecipante. L'analisi dei documenti ha fatto emergere da parte sovietica il ruolo fondamentale svolto negli anni trenta dal VOKS (*Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej*, l'Associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero), organo subordinato alla rappresentanza diplomatica sovietica in Italia e di conseguenza dipendente dal commissariato del popolo agli Affari Esteri (dal dopoguerra ministero degli Esteri). Nella prima metà degli anni trenta, quando cioè i film sovietici comparvero nel programma delle

contributi più recenti si veda quello di J.Bimbenet, *Film et histoire*, Armand Colin, Paris 2007, che testimonia come la scuola francese sia ancora fra le più interessate al rapporto fra storia e cinema. Anche gli specialisti russi negli ultimi tempi si sono interessati a una lettura della storia russo-sovietica attraverso l'immagine filmica: si veda a proposito *Istorija strany, istorija kino* (La storia del paese, la storia del cinema), Znak, Moskva 2004

⁹ All'interno della tesi, per ragioni di semplificazione, i termini "Mostra", "Manifestazione" e "Festival" vengono utilizzati in modo intercambiabile, anche in ragione del fatto che la numerazione non cambiò con il mutare della dizione ufficiale: solo le tre edizioni dal 1940 al 1942 non rientrarono nel conteggio progressivo delle edizioni a partire dal 1947.

prime due edizioni della mostra veneziana, il VOKS fu l'interlocutore privilegiato dell'organismo che si occupò concretamente di allestire la manifestazione, ossia l'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa (ICE). L'ICE, organismo creato allo scopo di promuovere la creazione, la diffusione e lo scambio dei film a carattere pedagogico e didattico, era stato costituito nel novembre 1928 per volontà di Mussolini e posto sotto l'egida della Società delle Nazioni. La documentazione rinvenuta a Mosca, insieme all'analisi della rivista ufficiale dell'ICE, hanno rivelato come quest'ultimo, e in particolare il suo direttore Luciano De Feo, figura chiave dello sviluppo dei media in Italia durante il fascismo e meritevole di un approfondimento specifico, abbiano intrattenuto dalla fine degli anni venti fino e oltre la metà del decennio successivo costanti rapporti di scambio di materiale e informazioni con il VOKS sulla base di una stima e di una fiducia reciproche.

La presenza del cinema sovietico alle edizioni della Mostra di Venezia del 1932-1934 (anche se nel 1932 quella sovietica fu, come vedremo, una "falsa presenza") si inserisce d'altra parte nelle scelte dell'URSS di apertura alla comunità internazionale e di volontà, dal 1933 in modo chiaro, di non rimanere isolata davanti alla montante minaccia nazista. Una politica, quella della "sicurezza collettiva" promossa dal commissario agli esteri Maksim Litvinov, che nel biennio 1933-1934 portò l'URSS ad esser protagonista di alcune mosse in quella direzione, fra cui la firma il 2 settembre 1933 del patto di amicizia, neutralità e non aggressione con l'Italia, il riconoscimento diplomatico nel novembre dello stesso anno da parte degli USA, l'ingresso nel settembre 1934 nella Società delle Nazioni. In particolare l'accordo con l'Italia confermava la natura cordiale delle relazioni italo-sovietiche, instauratesi ufficialmente quasi dieci anni prima, nonostante le evidenti conflittualità ideologiche di principio. In questa cornice di aspirazione al dialogo la presenza dell'Unione Sovietica ad un'iniziativa che si svolgeva non solo in un paese genericamente "capitalista-borghese", ma fascista e in politica interna apertamente anticomunista, diventa "storicamente" più ragionevole e leggibile.

L'idillio sovietico-veneziano si interrompe nel 1935 e tale interruzione si prolunga fino alla fine della guerra. Nello studio delle ragioni dell'assenza sovietica dalla mostra del cinema di Venezia del 1935, abbiamo rilevato in primo luogo i cambiamenti e le evoluzioni più interne alla stessa macchina organizzativa del festival lagunare. Un aspetto determinante è apparso il cambio della guardia alla guida della mostra nel 1935, quando il timone di comando passò dalle mani dell'ICE e di De Feo a quelle della neonata Direzione generale per la cinematografia, dipendente dal Ministero italiano della cultura e della propaganda. L'avvicendamento al comando del festival e la sua graduale ma costante politicizzazione nella

seconda parte degli anni trenta, in sintonia peraltro con l'aumentata pressione fascista sulla settima arte di quegli anni, bloccarono quel canale preferenziale di comunicazione creato da De Feo e consolidatosi con la sua visita in URSS nel 1932.

Anche in questo caso la convergenza con i rapidi mutamenti dello scenario europeo offre degli strumenti per interpretare quest'assenza. Il 1935 è infatti importante in campo internazionale per almeno due avvenimenti. In primo luogo l'invasione italiana dell'Etiopia mise in moto un processo che, isolando l'Italia nel contesto europeo, avrebbe creato le condizioni per l'avvicinamento fra questa e la Germania. D'altra parte il settimo congresso del Comintern in estate avrebbe sancito l'abbandono della politica della "classe contro classe" e della lotta alla socialdemocrazia, per sposare la linea dei "Fronti popolari" di unità antifascista, sul modello francese: Mosca usciva dal congresso rafforzata nel suo ruolo di protagonista della scena continentale, di avamposto del comunismo internazionale e in più si candidava a essere punto di riferimento fondamentale del movimento antifascista e antinazista in Europa.

Questi due fondamentali eventi della metà degli anni trenta non produssero effetti benefici sulle relazioni fra Italia e URSS. Mosca, suo malgrado, si dovette schierare formalmente contro l'invasione in Etiopia per sostenere il ruolo della SdN come garante della legalità internazionale, in previsione di un eventuale aumento dell'aggressività nazista. La posizione del Cremlino fu giudicata negativamente dall'Italia che, sentitasi isolata, iniziò a valutare la possibile intesa con la Germania nazista. Anche il congresso del Comintern e l'adozione della linea antifascista, sebbene dal punto di vista sovietico il pericolo principale fosse il fascismo tedesco, non contribuì a migliorare i rapporti fra Italia e URSS.

L'organizzazione a Mosca nel febbraio-marzo 1935 del primo festival internazionale di cinema, in occasione del quindicesimo anniversario della nascita della cinematografia sovietica, può essere interpretata in quest'ottica come una risposta "preventiva" del cinema sovietico, e del potere che lo gestiva, al festival veneziano: una dimostrazione da parte dell'URSS dell'autorevolezza acquisita all'interno del movimento comunista mondiale e del suo ruolo di forza centripeta nel generale campo internazionale. Inoltre l'evento moscovita anticipava, nella sua veste di incontro della comunità intellettuale internazionale, il congresso parigino degli scrittori per la difesa della cultura che si sarebbe svolto nel giugno, sebbene al festival in URSS avesse partecipato anche una delegazione del cinema italiano, che era rimasta tuttavia insoddisfatta per il trattamento ricevuto: nella presenza "scontenta" dell'Italia all'appuntamento moscovita si può scorgere un'ulteriore spia dell'iniziale emergere delle contraddizioni fra i due paesi.

Se poi aggiungiamo lo scontro anche militare fra fascisti e Brigate Internazionali in Spagna nell'estate 1936 e l'adesione dell'Italia al patto anticomintern nel novembre 1937, si delinea allora un quadro nel quale l'assenza dell'URSS dal grande schermo veneziano è giustificabile, sebbene manchino documenti capaci di chiarire inequivocabilmente se si trattò di un mancato invito o di una proposta rigettata. La somma dell'interruzione dei rapporti ICE-VOKS al generale deterioramento delle relazioni italo-sovietiche della seconda metà del decennio, induce quindi a leggere l'assenza sovietica dagli schermi della Biennale di quel periodo come la conseguenza dell'evoluzione della situazione europea in quegli anni di rapidi e drammatici cambiamenti.

Negli anni quaranta la situazione è curiosamente parallela a quella del decennio precedente: molti sono infatti i punti in comune nelle dinamiche che condussero alla decisione sovietica di prender parte o meno al festival. Come negli anni trenta, i film sovietici vennero proiettati alla mostra nelle prime due edizioni postbelliche del 1946 e del 1947 per poi scomparire nuovamente dalla scena. Se poi consideriamo la ripresa della mostra nel dopoguerra come una sorta di nuovo anno zero – si pensi che, oltre i tre anni di interruzione dal 1943 al 1945, anche il triennio 1940-1942 non venne considerato nella numerazione delle edizioni – si crea una situazione per certi versi speculare: l'URSS prese parte in entrambi i decenni al battesimo della manifestazione, “resistendo” poi solo un altro anno prima che la conflittualità dell'incontro “ambiguo” fra il cinema del mondo socialista e il sistema cinematografico di quello “capitalista-borghese” riprendesse il sopravvento.

Un ruolo importante nell'economia delle presenze sovietiche alle edizioni invece della mostra del 1946 e 1947, venne svolto dall'”Associazione italiana per i rapporti culturali con L'URSS”, la quale anch'essa stabilì col VOKS fitte relazioni finalizzate a una vasta diffusione della cultura sovietica in Italia. L'associazione “Italia-URSS” nacque alla fine del 1944 dopo la ripresa ufficiale delle relazioni fra i due paesi e soprattutto nei primi anni della sua esistenza ebbe fra i suoi iscritti anche membri di forze politiche non di sinistra. Tale organismo culturale, di cui ricostruiamo l'attività nel dopoguerra sulla base di documenti inediti dagli archivi russi, ebbe una funzione fondamentale a livello di accoglienza della delegazione moscovita, dell'organizzazione del soggiorno italiano e della creazione delle migliori condizioni possibili per il successo dell'URSS al festival e nelle attività collaterali promosse durante la permanenza in Italia.

Relativamente alla fine degli anni quaranta, gli archivi di Mosca hanno dimostrato come la guerra fredda montante e la certezza sovietica di partecipare a una manifestazione strutturata per favorire gli Stati Uniti e distorcere in senso negativo l'immagine dell'URSS

all'estero abbiano influito in modo decisivo sulla scelta del Cremlino di declinare l'invito veneziano, sebbene tale decisione venne presa prima della sconfitta elettorale in Italia del fronte delle sinistre del 18 aprile 1948.

La ricerca ha poi messo in rilievo alcune contraddizioni di fondo insite nella posizione dell'URSS tardostaliniana che ebbero delle conseguenze anche sui suoi rifiuti di partecipare al festival di Venezia nel secondo dopoguerra. L'antinomia più evidente fu quella fra il suo ruolo di superpotenza planetaria e una depressione produttiva quantitativa, e qualitativa, nell'ambito cinematografico, tradizionalmente ritenuto dallo stato totalitario di primario valore nell'economia della propaganda e della stabilizzazione del consenso. In questo senso le lamentele sovietiche relative al regolamento veneziano, basato sulla produzione annua di film e quindi costruito secondo Mosca su misura per gli interessi americani - ciò che fu il motivo principale dei suoi rifiuti a fine anni quaranta - mettevano a nudo una carenza strutturale della megamacchina ideologica¹⁰ del Cremlino. Un' "anemia produttiva" che fu generata dal concorso di fattori economici, legati alle difficoltà del dopoguerra, e ideologici, dovuti a una censura tornata asfissiante dopo il suo relativo allentamento nella cultura del periodo bellico. Ne risultò che l'URSS, costretta dal regolamento a partecipare alla mostra con un numero di pellicole pesantemente inferiore a quello degli Stati Uniti, non sarebbe stata in grado di competere in questo campo coi "nemici" d'oltreoceano: preferì quindi dire di no piuttosto che sfigurare in una vetrina internazionale di grande visibilità, quale era il festival di Venezia, di cui percepiva il carattere anticomunista, o "antidemocratico", come si espresse nei documenti esaminati.

Perciò dopo le prime due partecipazioni, seppur diffidenti, all'iniziativa veneziana del 1946 e del 1947, le condizioni interne alla manifestazione influirono in modo determinante sul boicottaggio sovietico dell'opzione veneziana. Tali motivazioni trovavano riscontro inoltre in una serie di circostanze politiche sfavorevoli all'URSS come l'esclusione nel

¹⁰ Il concetto di "megamacchina" è stato introdotto da Lewis Mumford per descrivere la grandi civiltà del passato e su quale base esse si siano potute reggere: "[la megamacchina] era una struttura invisibile, formata da elementi umani viventi ma irrigiditi, ciascuno con un compito, un ruolo e uno scopo preciso che rendeva possibile la realizzazione dei progetti grandiosi di questa grande organizzazione collettiva". L.Mumford, *The Myth of the Machine*, New York 1967, p.189 (trad.it. *Il mito della macchina*, Milano 1969). L'idea di "magamacchina" è presa in prestito da Igor Golomstock per definire il totalitarismo e quello che viene ribattezzato il suo carburante, ossia i miti religiosi nell'antichità e ideologici nei tempi moderni, filtrabili e divulgabili tramite il medium artistico: "In un regime totalitario, all'arte è affidato il ruolo di trasformare la materia prima dell'arida ideologia in immagini e miti destinati al consumo di massa. La natura specifica della materia prima, sia essa culto del Führer o del Dittatore, siano dogmi di razza o di classe, o leggi naturali o storiche, non è più importante del fatto che, per distillare l'alcool, si usi la barbabietola o il grano: la materia prima conferisce un sapore specifico a un prodotto finale che però in sostanza è identico. E non è identico solo il prodotto finale, anche i mezzi di preparazione (l'estetica totalitaria) e le tecniche di produzione (l'organizzazione totalitaria) risultano ugualmente simili". I.Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990, p.12

maggio 1947 delle sinistre dal governo italiano, con la fine dei governi di unità antifascista e l'inizio del centrismo; l'adesione italiana al piano Marshall, che spostò fortemente l'ago della bilancia politica verso il blocco occidentale; la sconfitta elettorale di socialisti e comunisti alle elezioni del 18 aprile 1948 e l'ingresso successivo dell'Italia nell'alleanza atlantica, ratifica militare della sua posizione filooccidentale. L'URSS si sarebbe ripresentata in laguna solamente nel 1953, quando la morte di Stalin ed alcuni passi del nuovo corso poststaliniano, anch'esso in realtà dal comportamento non facilmente decifrabile, allentò le tensioni permettendo al cinema sovietico una nuova trasferta fra i canali e le gondole.

Il "monitoraggio" della posizione dell'URSS in merito alla mostra dal 1932 al 1953 in relazione al quadro generale delle relazioni internazionali, alla collocazione di Mosca rispetto al mondo "capitalista-borghese" in generale e all'Italia nello specifico, ha portato quindi alla luce una sostanziale corrispondenza fra l'atteggiamento di Mosca sull'arena internazionale e la sua opinione sull'opportunità di cogliere l'occasione veneziana.

In sintesi la prima grande questione a cui abbiamo cercato di rispondere, il perché della presenza intermittente dell'URSS al festival di Venezia fra il 1932 e il 1953, complicata ma allo stesso tempo resa più stimolante dal continuo rincorrersi e compenetrarsi di Storia e cinema, storia *del* cinema e cinema *nella* Storia, è riconducibile a modalità differenti da parte dell'URSS di collocarsi sulla scena mondiale, nella cornice della quale hanno avuto il loro sviluppo anche i rapporti sovietico-veneziani. Tale problematica, che per la sua importanza investe tutto il primo capitolo e i primi due paragrafi del secondo, è riassumibile nel modo seguente. Il biennio 1932-1934 è caratterizzato dal fattore *sopranazionale* del contesto in cui si svolse (vedi ICE, SdN e interesse sovietico al concetto di "sicurezza collettiva"). Il periodo dal 1935 fino alla guerra è segnato dal fattore *nazionale* italiano che allontanò l'URSS da Venezia; il ritorno sovietico del 1946 e del 1947 è attribuibile a una situazione *internazionale* non compromessasi ancora in modo definitivo, per cui l'URSS riteneva utile e vantaggioso presentarsi in un'Italia della quale cui pur riconosceva l'appartenenza alla sfera d'influenza americana. I rifiuti dal 1948 alla morte di Stalin sono invece generati da un contesto oramai irrimediabilmente irrigiditosi e da una visione fortemente polarizzata dai centri americano e sovietico. Il ritorno del 1953, senza mettere assolutamente in discussione la centralità del bipolarismo, ne distendeva i toni e vi introduceva elementi di dialogo e coesistenza.

La seconda grande questione sulla quale è stato necessario soffermarci è stata quella relativa alle dinamiche interne alla burocrazia sovietica che sottendevano alla decisione e alla eventuale organizzazione della presenza dell'URSS a Venezia. Tale direzione di ricerca, che

trova spazio alla fine del secondo capitolo, ci è sembrata opportuna per capire, tramite l'accertamento degli organi interessati al processo decisionale relativo alla partecipazione, il grado di interesse dimostrato dalla dirigenza sovietica e le loro eventuali aspettative nei confronti dell'iniziativa veneziana. La documentazione, contenuta soprattutto nel fondo del Ministero della Cinematografia dell'URSS, ha fatto emergere in modo abbastanza chiaro quale fosse l'iter burocratico seguito in riferimento alla decisione di accettare o meno l'invito in laguna e l'eventuale organizzazione della delegazione.

Potremmo parlare in via generale di una struttura triangolare che, partendo dal ministero degli Esteri (prima della guerra Commissariato del popolo agli Affari Esteri), passava per il Ministero della Cinematografia (nella prima metà degli anni trenta denominato Direzione Centrale dell'Industria fotocinematografica) al quale veniva inoltrato l'invito giunto dall'Italia, per arrivare poi direttamente all'organo decisionale più importante, ossia il *Politbjuro* del Comitato centrale del partito comunista. La divisione dei ruoli era estremamente rigida per cui se i primi due vertici del triangolo avevano una funzione più che altro organizzativa e consultiva, solo il vertice superiore, il *Politbjuro*, poteva decidere in via definitiva e in mancanza di una sua pronuncia agli altri organi non restava che sollecitare e attendere. I pareri del Ministero degli Esteri (tramite l'ambasciata sovietica a Roma e il VOKS) e del Ministero della Cinematografia, pur non essendo vincolanti, avevano comunque una certa influenza sul verdetto finale e si fondavano sulla possibile redditività commerciale, di consenso e di immagine che l'URSS avrebbe potuto trarre da quell'esperienza in un paese altrimenti non facilmente penetrabile da quel punto di vista. A ratificare le decisioni comunque già prese dell'istanza suprema del partito interveniva la massima istituzione statale, il Consiglio dei Commissari del popolo o consiglio dei ministri nel dopoguerra, confermando in tal modo la compenetrazione fra partito e stato nel totalitarismo sovietico. I meccanismi di selezione dei film e delle delegazioni da inviare, affidati più a commissioni politiche che ad addetti ai lavori, hanno confermato inoltre l'estrema attenzione con cui veniva accolta a Mosca la proposta veneziana e l'approccio extraartistico con cui l'establishment politico trattò la questione del festival.

Il terzo orientamento fondamentale preso dalla ricerca è stato quello di rintracciare e analizzare le reazioni della stampa italiana alle pellicole presentate dai sovietici, per avere un quadro il più possibile chiaro dell'impressione da loro prodotta sull'opinione pubblica italiana e dell'eventuale evoluzione di tale impressione nei diversi anni presi in esame. Questa direttrice del lavoro, introdotta da una panoramica sulla produzione cinematografica e sul

dibattito estetico interno all'Unione Sovietica, aveva il compito di portare alla luce il punto di vista italiano sulla presenza dell'URSS alla mostra di Venezia in una prospettiva comparata. Lo spoglio dei principali quotidiani e riviste contenenti giudizi sui film sovietici presentati alla mostra e in generale sulla presenza dell'URSS in laguna ha fatto emergere tre aspetti fondamentali. In primo luogo essa rappresentò un'occasione importante per aggiornare la conoscenza di critica, pubblico e lettori italiani su una cinematografia, quella sovietica, velata di un alone mitico per quanto aveva prodotto nella sua esperienza d'avanguardia degli anni venti. La mostra di Venezia contribuì a fornire un'immagine della produzione sovietica degli anni trenta, quaranta e dell'inizio dei cinquanta più aderente e corrispondente alla reale situazione del momento. Diciamo "contribuì" in quanto quel processo, a nostro avviso, non fu mai realmente portato a termine e ancora oggi per lo spettatore italiano medio il cinema sovietico è stato soprattutto sinonimo di *Corazzata Potemkin*¹¹.

Quel tentativo inconsapevole di Venezia di sdoganare il cinema sovietico dalla visione "avanguardicentrica" con cui veniva percepito in Italia produsse un doppio effetto: da una parte, come detto, fu utile per rinnovare un tipo di conoscenza di quel cinema ormai anacronistica; allo stesso tempo però creò una progressiva disaffezione verso il "modus filmandi" di una scuola che, divenuta oggetto di culto della critica italiana per quanto aveva fatto negli "anni d'oro del muto", era stata in un certo senso idealizzata. La critica a Venezia vide progressivamente sgretolarsi il "mito del muto" sovietico. Negli anni trenta alcuni fra gli addetti ai lavori arrivati a Venezia rimasero delusi perché percepivano come nel cinema sovietico il processo di ricerca formale che l'aveva connotato durante la NEP non avesse più lo slancio di quel periodo oramai superato. Nel decennio successivo la critica sottolineò invece come il cinema dell'URSS venisse quasi soffocato dai dettami di un "realismo socialista", che lasciava sempre meno spazio a quella espressività creativa e tecnica che era stata una delle dominanti dell'arte "impegnata" degli anni venti. Quella stessa critica fu

¹¹ Un ruolo non indifferente è stato svolto in questo senso dal riferimento alla "Corazzata Cotiomkin" presente in *Il secondo tragico Fantozzi* (1976, regia di Luciano Salce) e al noto giudizio datogli dal personaggio interpretato da Paolo Villaggio. In questo caso le conseguenze del riferimento al film di Ejzenštejn, presente nel film di Villaggio (sebbene si parli di un tale regista Einstein) possono essere considerate non solo negative. La colorita stroncatura data da Fantozzi alla *Corazzata* di certo non rappresentò una buona pubblicità per il film sovietico: d'altra parte costituì pur sempre un'occasione per introdurlo a una grossa platea di pubblico italiano. È pur vero che la celebre sequenza influi sensibilmente nella formazione dell'idea di cinema lento e prolisso che lo spettatore italiano medio ha dei film sovietici, in sintonia col commento dello spettatore Fantozzi: una critica che per quanto riguarda il film di Ejzenštejn non è condivisibile in virtù della sua effettiva durata (74 minuti) e per il suo indiscutibile dinamismo. La riflessione metacinematografica presente in un'opera come quella interpretata da Paolo Villaggio è una dimostrazione di una delle funzioni attribuite al cinema da Marc Ferro, ossia del cinema come "agente della storia" e nello specifico della storia del cinema e della sua ricezione da parte del pubblico: il film cioè ha influenzato in modo sensibile la percezione da parte del pubblico italiano di un pezzo importante della storia del cinema, nonché dell'arte del novecento.

tuttavia acuta nel notare, in entrambi i decenni in esame, come la competenza tecnica della classe registica sovietica in sé non fosse svanita nel nulla - non di rado se ne scorgevano meriti e specificità -, quanto piuttosto segregata in nome delle impellenze propagandistiche e di massima fruibilità popolare (nel senso di accessibilità alle masse, da non confondere col tanto aborrito carattere commerciale di hollywoodiana memoria).

Il secondo aspetto fondamentale emerso dall'analisi della critica è che questa nel complesso si distinse per una certa imparzialità nei giudizi espressi, a dispetto di quanto si potrebbe immaginare, considerata la conflittualità ideologica di principio fra URSS e Italia, seppure in forma diversissima negli anni trenta e nel dopoguerra,. Questa tendenza, quasi paradossalmente, fu più evidente durante il fascismo quando i commenti alle pellicole sovietiche raramente implicarono pregiudizi di tipo ideologico capaci di distorcere l'oggettività richiesta alla valutazione estetica. Nel dopoguerra la linea generale fu ancora quella, sebbene la rivalità politica interna non poté non influenzare anche certi giudizi sui film che talvolta potevano trasformarsi in esaltazioni per la patria del socialismo o stilette caustiche verso la cultura e il sistema di cui era emanazione. Quel che più conta è che, a parte le inevitabili strumentalizzazioni, anche i riferimenti politici spesso rientravano in una critica organica la quale metteva in primo piano il rispetto e l'uso di parametri estetici.

Un ulteriore momento scaturito dall'esame della critica italiana è legato alla consapevolezza da parte di questa del valore della presenza di un paese sotto vari aspetti "altro" come l'URSS a una manifestazione come quella veneziana. Tale riflessione già condusse la stampa e l'opinione pubblica a interrogarsi sul possibile ruolo della Biennale del cinema come porto franco, come uno spazio neutro di confronto fra realtà altrimenti difficilmente conciliabili. Una riflessione che fu centrale nei primi anni trenta, allorché a organizzare la mostra fu un Istituto internazionalista per vocazione come l'ICE e il suo direttore De Feo, cosmopolita convinto. Tale considerazione venne riproposta nell'immediato dopoguerra quando era evidente la necessità di ricucire anche tramite l'arte e la cultura gli strappi che il conflitto aveva creato, prima che di lì a poco uno nuovo ne scoppiasse e lacerasse il sistema mondo almeno fino alla tregua del 1953.

Il quarto compito affidato alla ricerca è stato quello di chiarire in quale chiave l'URSS interpretò l'evento veneziano, al fine di esplicitare la presenza del cinema sovietico alla mostra di Venezia come modalità di diffusione della propria immagine in occidente. Ci siamo chiesti se il Cremlino intese la propria partecipazione al festival come un fatto puramente artistico-culturale, senza ulteriori implicazioni extraartistiche, o se invece lo connotò allo

stesso tempo di significati politici: in altri termini se l'Unione Sovietica visse Venezia come momento di confronto non solo di opere cinematografiche ma anche e soprattutto come scontro più o meno aperto di civiltà e modelli di società alternativi gli uni agli altri. Per rispondere a questa domanda è stato necessario esaminare i resoconti dei capidelegazione sovietici succedutisi alle diverse edizioni della mostra cui l'URSS prese parte per verificare se i rappresentanti dell'Unione Sovietica a Venezia abbiano avuto una visione politicizzata di un'iniziativa "occidentale" e, in caso affermativo, quale sia stato l'atteggiamento tenuto da loro perché la vetrina lagunare potesse essere sfruttata nel modo politicamente più vantaggioso. L'attenta comparazione di tali resoconti, diversi gli uni dagli altri, oltre che per il gap temporale, anche per i destinatari, in quanto si tratta sia di documenti riservati ai vertici direttivi del partito comunista sia di volumi editi appositamente e articoli apparsi sulla stampa specialistica, ha fatto emergere alcune costanti, che attestano chiaramente la lente politica con cui Mosca lesse la questione di Venezia.

L'interpretazione non solo culturale-artistica ma anche, e soprattutto, ideologico-politica data dai sovietici alla mostra trovò a nostro parere la sua espressione più emblematica nel 1946: allora sullo schermo veneziano si proiettò, anticipato da un'articolata strategia di promozione e seguito da un altrettanto precisa tattica in sede di giuria, il film *Kljatva* (Il Giuramento) del regista georgiano Michajl Čiaureli, noto perché appartenente al filone cinematografico caratterizzato dalla presenza di Stalin-personaggio. Abbiamo preso a modello proprio questo film, un fotogramma del quale è presente in copertina, perché con esso il progetto politico della dirigenza sovietica di penetrare direttamente nelle sale della Biennale sembrò aver trovato definitivo compimento nell'immagine di Stalin che parla liberamente al pubblico di Venezia, così come nella pellicola si rivolge alla folla accorsa sulla Piazza Rossa in seguito alla morte di Lenin. *Kljatva*, appartenente a quello che allora venne ribattezzato *chudožestvenno-dokumental'nyj fil'm* (letteralmente film documentario-artistico a soggetto), una sorta di "docu-fiction" con la falce e il martello, è emblematico della compenetrazione fra cinema e politica che l'URSS svelò a Venezia e pone degli interrogativi sulla possibilità e sulla specificità del film storico "staliniano". Quindi la partecipazione alla mostra fu a nostro avviso figlia di un ben preciso calcolo sovietico di convenienza politica nel senso che l'URSS percepì la manifestazione lagunare come una vera e propria competizione (in russo *sorevnovanie*, termine che ritorna spesso in resoconti e articoli sovietici). Nell'ottica sovietica l'arena veneziana costituì un altro campo in cui socialismo e capitalismo si affrontavano e nel quale l'URSS avrebbe potuto dimostrare la sua preminenza a livello ideologico-culturale, in diretta corrispondenza con la dichiarata supremazia del proprio sistema socio-economico e

politico. Una superiorità che acquistava un valore ancor maggiore per i sovietici in quanto veniva dimostrata in un'area geopolitica non sentita esattamente come "amica", o sulla quale comunque non si poteva influire liberamente. Non è un caso che l'URSS, com'è desumibile dai documenti analizzati, prese parte alla mostra solo quando ebbe una certa garanzia riguardo al buon esito della sua "performance": quando infatti tale certezza venne messa in dubbio dall'idea di macchinazioni antisovietiche, da un clima ritenuto ostile o semplicemente dalla consapevolezza di non essere all'altezza, preferì declinare l'invito piuttosto che sottoporsi a una probabile sconfitta mediatica.

La visione politicizzata che l'URSS ebbe della mostra del cinema di Venezia nel corso degli anni presi in esame ci conduce a rispondere a una domanda fondamentale per l'esito del nostro lavoro, relativamente al ruolo da assegnare al festival nell'ambito della storia del periodo selezionato e secondo il punto di vista sovietico: cioè Venezia fu davvero un porto franco, una zona neutra in cui si rese possibile l'incontro fra Oriente e Occidente, declinato nella sua variante artistico-culturale, e nello specifico cinematografica? Fu uno spazio in cui realmente e liberamente potevano incontrarsi e confrontarsi realtà nazionali e culturali diverse, capace di superare eventuali conflittualità latenti o manifeste? In base alla ricerca condotta sul rapporto dell'URSS con la suddetta istituzione, la risposta non può essere del tutto positiva, sebbene sarebbe estremamente interessante condurre una ricerca analoga riguardo agli altri paesi e in particolare agli Stati Uniti nel dopoguerra e confrontare i risultati. Affidare a Venezia la funzione di "territorio libero", che pure fu tra le intenzioni di chi si occupò in origine della manifestazione, sarebbe un'esagerazione di ciò che storicamente essa rappresentò: a nostro avviso infatti, per quanto innegabile sia stato il suo ruolo di eccezionale vetrina internazionale – e l'URSS vi partecipò in alcuni anni proprio per questo motivo – la mostra del cinema di Venezia fu una sorta di microcosmo in cui si trasferiva e ricreava quella rete di connessioni, e sconessioni, alla base del generale sistema delle relazioni internazionali. La particolare posizione dell'Unione Sovietica rispetto al festival di Venezia e l'evoluzione di tale posizione nel passare degli anni e dei decenni analizzati hanno dimostrato come la mostra fu ingabbiata nelle dinamiche della grande politica internazionale, di cui Mosca divenne sempre maggior protagonista.

In questa prospettiva potremmo allora parlare della sconfitta della visione romantica della supremazia dell'arte rispetto alla politica, potremmo parlare di un cinema prima reso arte, celebrato e poi strumentalizzato, schiacciato e relegato a un angolo dalla Storia e dai suoi artefici più rinomati? Anche questa posizione sarebbe a nostro avviso troppo radicale. Una

tale prospettiva non terrebbe infatti conto del cinema, tanto più negli anni in esame, come diretta emanazione di uno specifico sistema statale con le sue peculiarità a livello socio-economico, politico, culturale e ideologico: tale discorso, valido in generale, si adatta ancor più al sistema sovietico in cui l'arte, e a maggior ragione il cinema con le sue implicazioni anche economico-industriali oltre che di influenza ideologica di massa, costituiva uno dei campi culturali al quale il potere conferiva maggior valore. In conseguenza di quanto detto la storia delle "straordinarie avventure di Mr URSS nel paese dei gondolieri"¹² si pone non tanto come scontro fra Storia e cinema, quanto come un angolo visuale diverso e complementare a quelli più tradizionali utilizzati dalla ricerca storica per portare alla luce le dinamiche sottostanti all'evoluzione della relazioni internazionali.

Nell'impostazione del lavoro, suddiviso in quattro capitoli, orientativamente corrispondenti alle prime quattro principali questioni precedentemente esposte, abbiamo evitato un semplice riepilogo diacronico delle vicende dell'URSS a Venezia anno per anno: un taglio cronologico di questo tipo sarebbe risultato a nostro parere poco proficuo ai fini di individuare continuità o rotture nell'atteggiamento sovietico al Lido. Il procedimento sincronico ha permesso invece di riscontrare quelle costanti e quelle fratture nell'interpretazione da parte di Mosca della propria presenza alla Biennale del Cinema, così come del punto di vista italiano su quella partecipazione, che solo una prospettiva trasversale della ricerca può far emergere a pieno.

Le fonti utilizzate, visto il carattere interdisciplinare del lavoro, sono state diverse e di diversa origine, aspetto peraltro che se da un lato ha reso più difficoltoso l'amalgama e l'elaborazione del materiale, dall'altro ha costituito uno degli stimoli più forti alla sua realizzazione.

Relativamente alle fonti d'archivio, è stata condotta una ricerca particolarmente ampia negli archivi di Mosca, resa possibile da un doppio soggiorno di studi nella capitale russa effettuato nel 2006 (febbraio-giugno) e nel 2007 (febbraio-maggio). In particolare sono stati analizzati documenti, per la maggior parte inediti e vistati dalla dicitura "segreto", provenienti da tre differenti archivi di stato:

- RGASPI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskoj Istorii*),
l'Archivio Statale Russo di Storia Politica e Sociale

¹² Si vuole parafrasare il celebre film di Lev Kulešov *Neobyčajnye priklučenija Mistera Vesta v strane bol'sevikov* (Le straordinarie avventure di Mister West nel paese del bolscevichi, 1924)

- RGALI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*), l'Archivio Statale Russo della Letteratura e dell'Arte
- GARF (*Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii*), l'Archivio Statale della Federazione Russa

Al RGASPI sono stati presi in esame principalmente i dossier (*delo*) dello sterminato fondo (*fond*) 17 dedicato al Comitato centrale del partito comunista e in particolare: l'inventario (*opis'*)¹³ 125 dell'UPA (*Upravlenie propagandy i agitacii*), ossia la Direzione dell'*Agitprop* che per dieci anni, dal 1938 al 1948, rappresentò nel paese la massima struttura di organizzazione della propaganda e dell'ideologia, e l'inventario 118 dell'*Orghjuro* e della Segreteria del Comitato centrale. La documentazione rinvenuta al RGASPI è stata essenziale per rintracciare in primo luogo le ragioni delle assenze sovietiche dal festival di Venezia alla fine degli anni quaranta e per scoprire i progetti sovietici, allora non realizzati, di creare una sorta di contro-festival a Leningrado in risposta a quelli occidentali boicottati.

Al RGALI sono stati studiati i documenti del Fondo 2456 dedicato al Ministero della Cinematografia con particolare attenzione all'inventario 4 contenente i dossier relativi alla partecipazione dell'URSS alle edizioni della mostra del cinema di Venezia del 1934, 1946 e 1947. È grazie soprattutto ad essi che abbiamo potuto ricostruire i vari passaggi che dall'invito degli organizzatori portavano alla decisione finale di partecipare alla manifestazione internazionale. Inoltre è fra queste carte che abbiamo trovato il resoconto segreto del capo della delegazione sovietica del 1946 Budaev sulla manifestazione veneziana, inoltrato poi dal viceministro della cinematografia Kalatozov al Comitato Centrale del partito comunista, ampiamente utilizzato e riportato per intero in appendice. Sempre all'inventario 4 appartiene il dossier col materiale sulla partecipazione dell'URSS al primo festival di Cannes del 1946 e alla conferenza dei cineasti progressivi, svoltasi a Perugia nel settembre del 1949.

Al GARF principale oggetto di studio è stato il fondo 5283 contenente i documenti del VOKS, l'associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero. Per quanto riguarda gli anni trenta l'inventario 7 raccoglie la corrispondenza fra la suddetta organizzazione sovietica, dipendente dal commissariato del popolo agli esteri, e Luciano De Feo, direttore dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo. Il carteggio, relativo al periodo dal 1932 fino al 1937, anno di chiusura dell'ICE, testimonia la costante e densa collaborazione fra i due enti e in particolare di De Feo il quale si occupò personalmente di invitare l'URSS alle prime due edizioni della mostra di Venezia. L'inventario 16 invece fa riferimento alla corrispondenza fra

¹³ Per ragioni di comodità nell'indicazione del materiale d'archivio citato di provenienza russa abbiamo utilizzato le abbreviazioni f. (*fond*), op. (*opis'*) e d. (*delo*).

VOKS e l'Associazione "Italia-URSS" per gli anni dalla fondazione di quest'ultima alla fine del 1944 fino al 1948. Si tratta in particolare di comunicazioni su scambio di materiali e informazioni, organizzazioni di visite di delegazioni sovietiche in Italia e viceversa, allestimenti di mostre e festival sovietici sul territorio italiano, relazioni sull'attività dell'associazione.

Oltre a quelli rinvenuti nei suddetti archivi moscoviti, è stato possibile venire a conoscenza e analizzare un'altra serie di documenti d'archivio, sia specifiche sul rapporto fra cinema e potere che sulla politica del Cremlino nel campo dell'ideologia e della cultura, presenti in recentissime raccolte pubblicate in Russia. Le più utilizzate sono state: *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty* (Cultura e potere da Stalin a Gorbačeva. Il cinema del Cremlino. 1928-1953. Documenti), uscito nel 2005; *Letopis' rossijskogo kino. 1930-1945* (Annuario del cinema russo. 1930-1945), del 2007; *Stalin i kosmpolitizm. 1945-1953. Dokumenty* (Stalin e il cosmopolitismo. 1945-1953. Documenti), edito nel 2005. Per quanto riguarda i documenti italiani editi, sono stati consultati i *Documenti Diplomatici Italiani*, con particolare riferimento alla settima serie 1922-1935 (volumi dal XII al XVI) e all'ottava serie 1935-1939 (volumi I e II).

La temporanea chiusura dell'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) di Venezia per trasferimento in una nuova sede ha impedito l'accesso ai documenti conservati presso il fondo della Biennale del cinema. Nell'auspicio di un rapido completamento dei lavori di trasferimento, ci si propone di sviluppare appena possibile il presente lavoro con il prezioso materiale archivistico proveniente dalla struttura veneziana.

Lo spoglio sistematico della RICE (Rivista Internazionale del Cinema Educativo), organo di stampa ufficiale dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo negli anni 1929-1934, è stato essenziale per ricostruire il rapporto fra l'Istituto diretto da de Feo e l'URSS, soprattutto nel triennio 1929-1931 per il quale non è stato disponibile materiale d'archivio.

L'esame della stampa italiana è stato poi imprescindibile per ricostruire l'impressione destata sulla critica italiana dai film sovietici presentati alle diverse edizioni del festival prese in esame. Sono stati analizzati diversi articoli apparsi su: "Corriere della Sera", "Film d'oggi", "Gazzetta del popolo", "Gazzetta di Venezia", "Il Gazzettino", "Il Giornale d'Italia", "Il Nuovo Giornale d'Italia", "Il Popolo", "Il Secolo d'Italia", "Il Tempo", "La Fiera letteraria", "La Nuova Stampa", "La Stampa", "L'Italia Letteraria", "Oggi", "L'Unità", "L'Osservatore Romano".

La stampa sovietica specializzata è stata utile per ricostruire il dibattito interno al mondo cinematografico nei suoi passaggi cruciali degli anni trenta e nei primi anni del

dopoguerra: sono stati visionate le riviste “Kino”, “Proletarskoe Kino”, “Sovetskoe Kino” e “Iskusstvo Kino”. La lettura dell’organo ufficiale del partito comunista “Pravda” è stata indispensabile per la ricostruzione in particolar modo delle modalità in cui si svolsero le grandi campagne ideologiche della seconda metà degli anni quaranta.

Di capitale importanza è stato il rinvenimento delle testimonianze dirette di chi guidò o fece parte delle delegazioni sovietiche a Venezia: per quanto riguarda il 1934 abbiamo esaminato il volume dell’allora capo della cinematografia sovietica Boris Šumjackij *Sovetskij fil’m na meždunarodnom kinofestivale* (Il film sovietico al festival internazionale di cinema), che peraltro rivela anche il perché alla prima edizione del 1932 furono proiettati film dell’URSS, ma non ci fu nessun rappresentante da Mosca. Relativamente al 1946, come detto, il resoconto di Budaev è contenuto nel materiale d’archivio cui si accennava prima. Per il 1947 abbiamo la testimonianza del regista Grigorij Aleksandrov, inviato a Venezia quell’anno con la moglie e attrice prediletta Ljubov’ Orlova, raccolta nel volume di memorie *Epocha i kino* (L’epoca e il cinema) del 1976, poi ripubblicato nel 1983. La ricostruzione dell’esperienza sovietica al festival del ritorno nel 1953 è stata invece possibile grazie all’articolo di N.Semenov, allora capo delegazione dell’URSS, apparso sulla rivista specializzata “Iskusstvo kino” alla fine dello stesso anno.

Per quanto riguarda la bibliografia italiana, essenziale è stata in primo luogo una rassegna delle pubblicazioni di carattere generale sulla Biennale del cinema, uscite soprattutto in occasioni giubilari. Tra queste ricordiamo: Gian Piero Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996; Ernesto G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985; Flavia Paulon (a cura di), *2000 film a Venezia. 1932-1950*, Direzione della Mostra internazionale d’arte cinematografica, Roma 1951; id.(a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1956; Direzione della Mostra internazionale d’arte cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia (1932-1952)*, Ateneo, Roma 1952; Direzione della Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia, *Il film nel dopoguerra 1945-1949*, Bianco e Nero Editore, Roma 1949; Callisto Cosulich (a cura di), *Venezia: cinquant’anni fa. La Mostra del ’47*, La Biennale di Venezia Editrice Il Castoro, Venezia 1997

Nell’affrontare il ruolo dell’ICE, a parte le imprescindibili fonti d’archivio sui rapporti con il VOKS e lo spoglio sistematico della Rivista Internazionale del Cinema Educatore, si è rivelato indispensabile il volume di Christel Taillibert *L’Institut International du cinématographe éducatif*, L’Harmattan, Paris 1999. Sempre relativamente alle monografie e

agli studi, le opere più consultate sono state: Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979 (nuova ed. *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2004) per quanto riguarda il contesto cinematografico italiano nel quale si inserì il festival di Venezia; Natacha Laurent, *“L'oeil du kremlin”*: *Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, Editions Privat, Toulouse 2000, per ciò che attiene alla struttura organizzativa del cinema sovietico nel secondo dopoguerra e al funzionamento della censura; Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* (a cura di Fausto Malcovati), Marsilio, Venezia 2000, per una ricostruzione dei nodi fondamentale della storia del cinema dell'URSS, dei suoi film e dei suoi autori.

Pur non essendo un lavoro fondato principalmente sull'analisi dell'immagine filmica, è risultata infine estremamente utile la visione di alcuni fra i titoli presentati dall'URSS alle diverse edizioni della mostra di Venezia a cui prese parte fra il 1932 e il 1953. I film “veneziani” visionati sono: *Putevka v žizn'* (Il cammino verso la vita, 1931) di Nikolaj Ekk per quanto riguarda la prima edizione della mostra del 1932; *Groza* (L'uragano, 1934) di Vladimir Petrov, *Veselye rebjata* (Ragazzi allegri, 1934) di Grigorij Aleksandrov e *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1934) di Aleksandr Ptuško, per quanto attiene la seconda edizione del 1934, includendo anche le proiezioni fuori concorso; *Čapaev* (Id., 1934) di Georgij e Sergej Vasil'ev; *Bez viny vinovatye* (Colpevoli senza colpa, 1945) di Vladimir Petrov e *Kljatva* (Il giuramento, 1946) di Michajl Čiaureli, per quanto concerne la manifestazione del 1946; *Vesna* (Primavera, 1947) di Aleksandrov, *Admiral Nachimov* (L'ammiraglio Nachimov, 1946-47) di Vsevolod Pudovkin, in riferimento alla manifestazione dell'anno successivo; *Sadko* (Id., 1952) di Ptuško per la mostra del 1953. La volontà di vedere il maggior numero possibile di film sovietici proiettati a Venezia si è dovuta scontrare con la difficoltà nel loro reperimento, sebbene negli ultimi anni in Russia stiano uscendo in DVD diverse collane dedicate alla produzione cinematografica degli anni di Stalin, con un'attenzione particolare al tardo stalinismo, un tempo rimosso dalla memoria cinematografica sovietica

L'analisi delle fonti documentarie, che costituiscono il centro della presente ricerca, è stata accompagnata da una scelta bibliografica che si è orientata in diverse direzioni, visto il carattere storico e interdisciplinare del lavoro. Oltre quelli già citati sulla mostra del cinema di Venezia, sono stati presi quindi in considerazione i contributi fondamentali riguardanti i rapporti fra storia e cinema: sia quelli che mirano all'utilizzo dell'immagine filmica come fonte storica, sia quelli che concentrano l'attenzione sull'interazione fra istituzione cinematografica e potere politico. Per quanto riguarda l'Unione Sovietica, molteplici sono

stati gli indirizzi presi nella considerazione della bibliografia: particolare occhio di riguardo hanno avuto le opere relative alla cinematografia nazionale e alla questione del rapporto fra cultura e potere, queste ultime indispensabili per capire il funzionamento della macchina ideologica sovietica, di cui il cinema era componente essenziale. Imprescindibili sono stati inoltre i contributi relativi alla politica interna ed estera, più specificamente in riferimento alla posizione del comunismo internazionale negli anni trenta e nel secondo dopoguerra. A questo proposito si è tenuto conto altresì degli studi provenienti dalla nuova stagione di ricerche apertasi in Russia a partire dagli anni novanta.

In relazione all'Italia si sono riportate le indicazioni bibliografiche essenziali sulla cinematografia in epoca fascista e al rapporto di quella con la politica culturale del regime di Mussolini: ciò ha permesso anche di stabilire dei confronti fra i modi di interpretare il mezzo cinematografico nei due totalitarismi e di individuare così eventuali analogie e differenze nelle modalità della sua gestione. Ugualmente importante è stata la considerazione dei contributi sulla politica estera del ventennio, per la comprensione del quadro internazionale nel quale si inserì il complesso rapporto fra Italia e URSS, in costante equilibrio precario fra realismo politico e contraddizione ideologica. A tal proposito sono stati consultati gli studi principali sulle relazioni fra Italia e URSS dalla loro instaurazione fino alla morte di Stalin: particolare attenzione è stata riservata anche in questo caso alle posizioni della storiografia russa postsovietica, postasi come nuovo interlocutore scientifico nel dibattito storico dopo la caduta dell'URSS. Per ciò che attiene alla fase dal dopoguerra alla morte di Stalin, infine, abbiamo considerato i contributi più importanti sia sulla situazione italiana sia sul generale contesto internazionale, da cui la prima non poteva prescindere: in quest'ottica si è rivelato necessario l'apporto dei lavori principali relativi alla tappe fondamentali della guerra fredda.

La ricerca è corredata da un'appendice della quale fanno parte: la testimonianza-intervista rilasciataci gentilmente nel luglio del 2007 dal Dott. Gian Luigi Rondi, attuale presidente dell'Ente "David di Donatello" e legato alla Biennale del cinema di Venezia da un rapporto lungo mezzo secolo nel quale ricoprì la maggior parte delle cariche: da semplice critico a membro della giuria a fine anni quaranta-inizio cinquanta, da membro della commissione selezionatrice negli anni cinquanta a subcommissario nei primi anni settanta, da direttore della mostra negli anni ottanta fino a Presidente della Biennale negli anni novanta. Il Dott. Rondi, decano indiscusso della critica cinematografica italiana, ci ha raccontato il suo personale rapporto col cinema sovietico, i suoi film, i suoi autori più celebri, le personalità del potere gravitanti intorno a quel settore, andando con la memoria anche oltre il periodo oggetto del presente studio, quasi ad anticiparne idealmente l'eventuale proseguo.

Un'altra sezione dell'appendice è costituita da una sorta di album fotografico della presenza sovietica alla mostra del cinema di Venezia negli anni in esame (immagini tratte dai film dell'URSS in concorso e scatti ai membri delle delegazioni), ci siamo avvalsi del materiale fotografico dell'ASAC, reperibile on line sul sito della Biennale di Venezia (<http://www.labiennale.org/it/asac/>) e che rappresenta una parte ancora esigua dei materiali accessibili in attesa della riapertura al pubblico dell'archivio. Le intestazioni delle varie immagini sono quelle presenti nello stesso archivio on line.

L'ultima parte dell'appendice è dedicata alla riproduzione di alcuni documenti d'archivio qui utilizzati: la copia, in italiano e in russo, del documento di invito alla prima mostra veneziana del cinema, quando ancora essa non era stata allestita in modo definitivo e ufficiale, inviato dal direttore dell'ICE De Feo all'addetto culturale dell'Ambasciata sovietica in Italia Anna Kurskaja; la relazione per il conferimento dei premi in occasione della seconda mostra del cinema del 1934, inviata dalla Biennale in collaborazione con l'ICE; Il rapporto, datato 5 agosto 1947 e autografato dal segretario generale dell'associazione "Italia-URSS" Giuseppe Berti, relativo all'attività fin allora svolta dall'associazione e alle prospettive per il futuro.

Capitolo Primo

**Fra Mosca e Venezia:
l'ICE, il VOKS e "Italia-URSS"**

1.1 L'URSS e l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa dal 1929 al 1934

L'Istituto Internazionale del Cinema Educativo: origine e scopi

Alle origini del rapporto fra l'Unione Sovietica e il Festival di Venezia si trova l'attività mediatrice di un terzo attore, l'Istituto Internazionale del Cinema Educativo (ICE), che delle prime due edizioni della manifestazione cinematografica lagunare fu il principale organizzatore. Prima di vedere in che modo si stabilirono i legami fra l'URSS e l'ICE e come poi si giunse all'invito del cinema dei soviet alla Mostra, argomento quest'ultimo che affronteremo nel capitolo successivo, ci sembrano opportune alcune indicazioni generali sulla genesi, la struttura e gli scopi dell'Istituto.

Il primo studio organico e documentato riguardo l'attività dell'ICE è quello della francese Christel Taillibert, docente di storia del cinema all'università di Nizza, che nel suo volume *L'Institut International du cinématographe éducatif*¹ affronta l'esperienza quasi decennale di un ente a suo parere trascurato dagli storici italiani del fascismo². L'ICE fu un organismo che, voluto da Mussolini e posto sotto l'egida della Società delle Nazioni, ebbe fra il novembre 1928 e il dicembre 1937, in conformità al secondo articolo del suo statuto, lo scopo di "favorire la produzione, la diffusione e lo scambio fra i diversi paesi di film educativi riguardanti l'istruzione, l'arte, l'industria, l'agricoltura, il commercio, l'igiene, l'educazione

¹ C.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

² Fa eccezione l'ultimo capitolo del primo volume dell'opera di A.Sassone, *Villa Falconieri – Dalla borghesia nobiliare alla periferia del sapere*, Armando, Roma 2002. Si veda anche G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp.309-313

sociale etc.”³. La Taillibert sottolinea il carattere abbastanza vago della definizione degli obiettivi del neonato ente contenuta nello statuto cui seguì un tentativo di precisazione effettuato dal consiglio d’amministrazione alla sua prima sessione. Tale puntualizzazione tuttavia lasciava intravedere ampissimi margini di libertà nell’indirizzo e nelle modalità della propria attività:

Lo scopo: incoraggiare la produzione e favorire la diffusione dei film educativi. Lo spirito: quello della Società delle Nazioni, ed esso impone all’Istituto di lavorare alla reciproca comprensione dei popoli. I metodi: pratici e scientifici, saranno quelli, già provati, del coordinamento degli sforzi, della collaborazione nazionale ed internazionale ⁴.

Uno degli aspetti dell’ICE cui la studiosa francese dà maggior risalto è la peculiarità della sua posizione di doppia dipendenza in riferimento ai due “organi” a cui era subordinato: l’Italia e la Società delle Nazioni. Il legame con l’Italia era dovuto al fatto che l’ICE era nato per volontà del governo fascista, il quale rappresentava il suo principale finanziatore. Inoltre la presidenza fu sempre italiana e vide dal 1928 al 1935 sedervi al suo posto Alfredo Rocco, ministro della giustizia nonché ispiratore, alcuni anni prima, delle leggi “fascistissime”. Alla sua morte gli succedette l’ex diplomatico (e fino al 1927 capo di gabinetto del ministro degli Esteri) Giacomo Paulucci di Calboli, all’epoca presidente dell’Istituto Nazionale LUCE. Ci fu anche un terzo presidente, Balbino Giuliano, anche se prese l’incarico pochissimo tempo prima della chiusura della stessa organizzazione. Ciò che più conta è che la presidenza fu sempre di nomina del governo di Roma e, come sottolinea la Taillibert, ciò permetteva in linea teorica una costante intromissione negli affari dell’ICE⁵.

Altra carica fondamentale in mano italiane fu quella del direttore, che appartenne per tutti i quasi dieci anni di esistenza dell’ICE a Luciano De Feo, anche se la stessa Taillibert afferma la difficoltà di chiarire con certezza le reali posizioni di De Feo nei confronti del fascismo⁶. Un ulteriore aspetto caratterizzante il rapporto dell’ICE con il governo italiano fu

³ C.Taillibert, *L’Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., p.83

⁴ “Rapporto sulla prima sessione del consiglio d’amministrazione dell’Istituto internazionale del cinema educativo per l’approvazione da parte del consiglio dei progetti di regolamento generale, amministrativo e finanziario dell’Istituto” in “Società delle Nazioni. Rivista ufficiale”, Ginevra, gennaio 1929, pp.157-160, riprodotto in C.Taillibert, *L’Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., p.84

⁵ Ivi, pp.87-94

⁶ Luciano De Feo (1894-1974), dopo aver completato gli studi di diritto, si avvicinò al mondo della politica frequentandone diverse personalità ed allo stesso tempo iniziò ad occuparsi dei problemi dei mezzi di comunicazione di massa. Sposatosi con la figlia di un pittore emigrato a Londra, ebbe l’occasione di fare molti viaggi all’estero per visitare la famiglia della moglie sparsa in Europa e così di venire a contatto con un ambiente cosmopolita. Grazie a questi frequenti spostamenti poté vedere di persona le differenti industrie cinematografiche ed appassionarsi al mondo dell’immagine animata. Dal 1917 al 1923 si occupò di questioni sociali ed economiche sulle pagine di diversi giornali e nel 1919 pubblicò il romanzo *L’apostolo* sulla vita di Giuseppe Mazzini. In seguito la passione per il cinema divenne la sua occupazione principale. Nel 1924, insieme ad alcuni amici, fondò una piccola società, la S.I.C. (Sindacato Istruzione Cinematografica) allo scopo di

la stessa collocazione dell'Istituto che occupò, nelle occasioni ufficiali come quella dell'inaugurazione del 5 novembre 1928, lo spazio di villa Falconieri a Frascati, mentre per l'attività ordinaria Mussolini concesse un edificio a villa Torlonia, residenza romana della stessa famiglia del primo ministro⁷.

D'altra parte, come detto, l'ICE venne inquadrato, per volere dello stesso Mussolini, all'interno della SdN come uno dei suoi "Istituti speciali"⁸. Il rapporto con gli organi centrali dell'ente ginevrino non crearono, secondo la ricercatrice francese, dei particolari conflitti anzi fu lo stesso ICE a rivendicarne con orgoglio la dipendenza e a sollecitarne l'autorità.

Più conflittuali furono le relazioni con le diverse organizzazioni internazionali, anch'esse dipendenti dalla SdN che cercarono costantemente di inserirsi nella gestione dell'Istituto romano⁹. Uno dei motivi di questi tentativi di ingerenza fu l'iniziale interesse mostrato da alcuni di questi organi, e delle nazioni che stavano dietro, per la gestione diretta della questione del cinema didattico ed educativo. A questo riguardo verrebbe da chiedersi il perché Mussolini si sia adoperato tanto per porre l'ICE alle dipendenze ufficiali della SdN. La Taillibert prima di dare delle risposte precisa i termini della domanda che occorre porsi: "Perché Benito Mussolini decise nel contesto politico della fine degli anni venti di finanziare interamente un'istituzione dedicata alla questione del cinema educativo e di offrirla

diffondere l'uso del cinema a fini didattici nelle scuole italiane. De Feo capì che l'unico modo per lanciare a pieno l'attività della società sarebbe stato quello di coinvolgere il governo nella sua iniziativa. L'occasione gli venne data da Giacomo Paulucci di Calboli che parlò del progetto deficiente a Mussolini il quale l'approvò offrendo al S.I.C. capitale statale. Fu così che nel luglio del 1924 il S.I.C. venne ribattezzato Istituto Nazionale L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa). Presidente del nuovo organo fu Giuseppe De Michelis, vice presidente Paulucci di Calboli e direttore generale proprio De Feo. Quest'ultimo rimase in carica fino al 1928 quando venne nominato appunto direttore dell'ICE, in conseguenza delle qualità di cui aveva dato prova alla guida del LUCE. La statizzazione avvenne formalmente fra l'ottobre e il novembre del 1925. La Taillibert, interrogandosi sulla reale percezione che ebbe De Feo del regime mussoliniano e su una sua possibile appartenenza massonica, avanza la definizione del direttore dell'ICE come un "fascista opportunista": "Così, se Luciano De Feo seppe far carriera nel quadro del fascismo italiano negli anni venti, si può tuttavia dubitare delle sue reali affinità con quel regime, visto d'altra parte lo spirito particolarmente libertario di cui faceva prova e che gli valse l'odio di un certo numero di membri eminenti del governo". Ivi, pp.102-110. Qualche mese prima della presentazione del decreto legge di nazionalizzazione, Mussolini scrisse una lettera ai diversi ministeri in cui invocò a sé la paternità dell'iniziativa e definì i compiti dell'ente: "Come V.E. sa, la LUCE venne costituita *per mia volontà*, da alcuni fra i maggiori organismi economici nazionali, al fine di creare un valido organismo diffusore di pellicole culturali, educative, scientifiche, un organismo di cultura e di italianità". *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale Luce*, Roma 1934, p.4. Per una bibliografia sulla storia dell'Istituto Nazionale LUCE si rimanda a G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., pp.236-237

⁷ C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., pp.95-101

⁸ Gli altri "Istituti speciali" erano: l'Istituto internazionale di cooperazione intellettuale, con sede a Parigi; l'Istituto internazionale per l'unificazione del diritto privato, con sede a Roma; l'Ufficio internazionale Nansen per i rifugiati; la Commissione intergovernativa consultiva per i rifugiati; il centro internazionale di studi sulla lebbra, con sede a Rio de Janeiro. Ivi, p.116

⁹ Tali organizzazioni furono soprattutto: l'Organizzazione di cooperazione intellettuale, il Comitato per la protezione dell'infanzia e della gioventù, l'Ufficio internazionale della gioventù e l'Istituto internazionale di agricoltura. Ivi, pp.121-134

all'organizzazione ginevrina?"¹⁰ La prima spiegazione rimanda all'atteggiamento di Mussolini negli anni venti mirante a dimostrare la buona volontà e le buone intenzioni del governo italiano davanti alla SdN per assicurare, con una politica di collaborazione internazionale, le democrazie europee, in primo luogo Inghilterra e Francia¹¹. Tuttavia questo aspetto del comportamento tenuto da Roma sulla scena europea degli anni venti, se non si tenesse conto della attiva politica di Mussolini in campo internazionale, era in aperta contraddizione con i sentimenti nazionalisti e militaristi che avevano sviluppato nel governo un atteggiamento critico verso Ginevra, che era vista come prodotto del sistema di Versailles tanto avversato dal revisionismo fascista¹².

Il secondo motivo per cui Mussolini propose di mettere l'ICE in seno alla SdN fu legato a una questione di prestigio e di crescita dell'autorevolezza italiana in campo internazionale, la ricerca del quale rappresentò una costante della politica estera del capo del governo di Roma, secondo cui l'Istituto, col riconoscimento e il patrocinio dell'organo ginevrino, avrebbe avuto più visibilità e conferito maggior lustro al paese che l'aveva proposto¹³.

¹⁰ Ivi, p.69

¹¹ Per uno studio specifico della politica estera fascista negli anni venti e quindi anche del suo atteggiamento verso la Società delle Nazioni in quel decennio si vedano: R.Moscato, *La politica estera fascista nel 1924-1925*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959; E.Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Cedam, Padova 1960; G.Carocci, *La politica estera dell'Italia fascista 1925-1928*, Laterza, Bari 1969; D.Cassels, *Mussolini's Early Diplomacy*, Princeton 1975; Grandi D., *La politica estera dell'Italia dal 1919 al 1932*, 2 voll., (prefazione di Renzo De Felice), Bonacci, Roma 1985

¹² C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., pp.69-70. Per quanto riguarda gli studi mirati sulla fase più dinamica della politica estera fascista, ossia quella dagli anni trenta fino all'ingresso nel conflitto mondiale, si vedano F.D'Amoja, *Declino e prima crisi dell'Europa di Versailles. Studio sulla diplomazia italiana e europea 1931-1933*, Giuffrè, Milano 1967; Id., *La politica estera dell'impero. Storia della politica estera fascista dalla conquista dell'Etiopia all'Anschluss*, Cedam, Padova 1967. Per una visione più generale si veda H.J.Burgwyn, *Il revisionismo fascista. La sfida di Mussolini alle grandi potenze nei Balcani e sul Danubio*, Feltrinelli, Milano 1979. Altra ricerca ascrivibile a tale filone è quella di R.Quartararo, *Roma fra Londra e Berlino. La politica estera fascista dal 1930 al 1940*, Bonacci, Roma 1980.

¹³ Ivi, pp.70-71. Per degli studi sulla politica estera fascista relativi ad un ampio arco temporale si vedano: Salvatorelli L., *Il fascismo nella politica internazionale*, Guanda, Modena-Roma 1946; Villari L., *Italia Foreign Policy Under Mussolini*, Devin-Adair, Washington 1956; Torre A. e al., *La politica estera italiana dal 1914 al 1943*, Eri, Roma 1963 coi contributi, oltre che del curatore, di Rodolfo Mosca, Ruggero Moscati, Renato Grispo, Renato Mori, Mario Toscano, Gianluca André e Pietro Pastorelli); Collotti E., *Fascismo: la politica estera* in N.Tranfaglia (diretto da), *Il Mondo Contemporaneo*, 10 voll. La Nuova Italia, Firenze 1978-1981, vol.I, *Storia d'Italia*, a cura di F.Levi, U.Levra, N.Tranfaglia, t.1, pp.434-446; Palla M., *Imperialismo e politica estera fascista*, in G.Quazza e al., *Storiografia e fascismo. Con appendice bibliografica*, Franco Angeli, Milano 1985, pp.75-98; Missiroli M., *La politica estera di Mussolini. Dalla marcia su Roma al convegno di Monaco 1922-1938*, Mondadori, Bologna 1987; Arisi Rota A., *La diplomazia del Ventennio. Storia di una politica estera*, Xenia, Milano 1990; De Felice R., *Mussolini l'alleato*, Einaudi, Torino 1990; Pastorelli P., *Dalla prima alla seconda guerra mondiale. Momenti e problemi della politica estera italiana 1914-1943*, Edizioni Universitarie, Milano 1997; Si vedano inoltre le memorie del ministro degli esteri Ciano G., *Diario 1937-1943*, Rizzoli, Milano 1990 [1°ed.1946]. Per una ricostruzione bibliografico-storiografica esaustiva sulla politica estera del fascismo in generale e su alcuni caratteri specifici fino alla fine degli anni novanta si rimanda al fondamentale E.Collotti, *Fascismo e politica di potenza. 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp.467-483.

Secondo la Taillibert tuttavia uno dei meriti maggiori dell'ICE, nonostante la doppia pressione esercitabile sia dal governo fascista che dagli organi interni della SdN, fu quello di mantenere una relativa autonomia decisionale al raggiungimento della quale contribuirono diversi fattori. In primo luogo ci furono tentativi di autofinanziamento basati su sussidi provenienti dagli stati membri, limitatamente complementari e mai sostituibili a quelli italiani, mentre robusti furono i ricavi ottenuti dalla pubblicazione dell'organo di stampa ufficiale dell'Istituto intitolato "Rivista Internazionale del Cinema Educatore"¹⁴, di cui ci occuperemo in seguito in riferimento soprattutto alla presenza sovietica nelle sue pagine.

Il secondo elemento di autonomia dalla doppia influenza dell'Italia e della SdN fu la ricerca di un cosmopolitismo fra gli operatori dell'Istituto, sia a livello di consiglio d'amministrazione che di personale, senza dimenticare inoltre la presenza nella rivista di collaboratori esterni e la costituzione di comitati nazionali per una comunicazione più efficiente dai vari paesi. Tutte queste misure, in sintonia con la vocazione mondiale della SdN, contribuirono ad allargare gli orizzonti dell'ICE, evitandone un'eccessiva italianizzazione o un pesante condizionamento societario¹⁵.

La terza misura adottata dall'ICE per respingere eventuali influenze di Roma e Ginevra fu il coinvolgimento degli ambienti cinematografici professionisti, sia con nomine all'interno del consiglio d'amministrazione – tra cui spicca quella di Louis Lumière, divenutone nel 1933 membro onorario a vita – che con la creazione nel 1933 di un comitato consultivo tecnico capace di colmare le distanze fra l'Istituto e gli addetti ai lavori professionisti della settimana arte¹⁶.

L'ICE e l'URSS attraverso la stampa (1929-1931)

Prima di affrontare l'analisi della documentazione relativa direttamente alle Mostre di Venezia del 1932 e 1934 di cui l'ICE si occupò direttamente, ci soffermeremo ora sui rapporti fra l'Unione Sovietica e l'Istituto Internazionale del cinema educativo dalla seconda metà del 1929 fino all'estate del 1937. Le fonti utilizzate sono state principalmente due: per quanto riguarda il periodo 1932-1937 abbiamo esaminato la corrispondenza rinvenuta all'archivio statale della Federazione Russa di Mosca; per gli anni precedenti, in mancanza di altre carte, abbiamo proceduto ad uno spoglio sistematico dell'organo ufficiale dell'Istituto "Rivista

¹⁴ C. Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., pp.135-141

¹⁵ Ivi, pp.141-148

¹⁶ Ivi, pp.148-151

internazionale del cinema educatore” (RICE) alla ricerca di articoli scritti da sovietici o che comunque trattassero della settima arte in URSS.

Il primo numero della rivista, uscito nel luglio 1929, presentava già due pezzi firmati da operatori del cinema sovietico, nello specifico documentario. L'autore del primo è Vladimir Erofeev¹⁷ il quale racconta una delle primissime esperienze di ripresa del territorio afgano con tutto il fascino e allo stesso tempo tutte le difficoltà incontrate dalla troupe, fra le quali Erofeev evidenzia quella di filmare le donne. Fa riflettere come le sue osservazioni e la sorpresa nel 1929 relativamente alla posizione femminile non si discostino poi molto da tanti altri reportage su quella stessa terra, girati in questi ultimi anni, ossia da quando l'Afganistan è entrato tristemente al centro delle cronache dei media: “Per quanto riguarda le donne non si vedono nelle città che dei fantocci semoventi, velati dalla testa ai piedi. Al primo scatto dell'apparecchio automatico, che portavamo con noi, queste ombre grigie e fantomatiche facevano il possibile per nascondersi in un angolo o nel vano di una porta”¹⁸.

Interessante poi la riflessione di Erofeev sulla supremazia del cinema documentario dovuta alla sua funzione conoscitiva; una visione in piena sintonia con lo spirito di “mutua comprensione dei popoli” che animò sempre l'Istituto romano: “Io ritengo questo genere di film [*documentario*] superiore a qualunque altro quadro artistico di messinscena poiché soltanto le pellicole che si fondano sopra fatti e fenomeni reali danno un'idea esatta del mondo che ci circonda e contribuiscono ad allargare l'orizzonte intellettuale dello spettatore”¹⁹.

Il secondo articolo presente nel primo numero della RICE fu scritto dal cineoperatore V.Strukov e racconta invece dell'avventura intrapresa per raggiungere la spedizione scientifica Kulik e filmare il meteorite, o meglio le conseguenze della sua caduta nella taiga siberiana, a 5000 chilometri da Mosca²⁰. Il mese successivo comparve un articolo firmato da V.Šnejderov²¹, autore anche di film a soggetto, sull'altopiano del Pamir nell'attuale

¹⁷ Vladimir Erofeev, iscritto al partito comunista, fu definito da Dziga Vertov “il più sincero entusiasta del documentario e del film non a soggetto”. Fu nominato membro di una delegazione, insieme a Ejzenštejn e Dovženko, da inviare al congresso internazionale del cinema indipendente di Losanna svoltosi dal 2 al 7 settembre 1929. Tuttavia Ejzenštejn non fu ammesso in Svizzera dal governo del paese per questioni di ordine pubblico. 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.101-103, 1069

¹⁸ V.Erofeev, *A proposito del film “L'Afganistan”. Il mio passato e il mio avvenire*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, ICE, luglio 1929, p.65

¹⁹ Ivi, p.66

²⁰ N.Strukov, *Alla ricerca del meteorite nella taiga*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, ICE, luglio 1929, pp.69-72

²¹ Šnejderov intervenne nel gennaio 1935 alla prima conferenza nazionale dei cineasti sovietici, a cui accenneremo nel terzo capitolo, convocata in occasione del quindicesimo anniversario della nascita del cinema

Tagikistan. Anche in questo caso la capacità della macchina da presa di portare agli occhi del pubblico luoghi remoti del pianeta e momenti avventurosi al limite del pericolo costituiva il merito fondamentale dell'attività documentaria, nello specifico a metà strada fra i documentari divulgativi e i vari "real tv", dai contenuti spesso catastrofici, presenti nei palinsesti televisivi: "La caduta di cavalli in un precipizio, il passaggio di fiumi vorticosi e di ponti sospesi, la caduta persino di un uomo in un crepaccio fra i ghiacci, tutto fu riprodotto nel film e fra breve gli schermi del cinema potranno far vedere il paese ignoto che, sino a poco tempo fa, macchiava di un segno candido le carte del Pamir"²².

A conferma dell'ampio spazio occupato dal cinema documentario sovietico fra le pagine della RICE nel 1929 si trova un pezzo di Aleksandr Tjagaj sul film non a soggetto, comprendente anche le pellicole di matrice scientifica, che segnalava la rilevanza attribuita al genere dagli stessi addetti ai lavori anche in termini di finanziamenti: "Fra i piani tematici delle organizzazioni cinematografiche dell'URSS il film documentario occupa un posto notevole. Alla produzione di films [sic] per la propaganda culturale sono stati assegnati dal 20 al 25% dei capitali investiti nella produzione di pellicole cinematografiche"²³.

Il 1930 fu molto più vario nelle tematiche legate al cinema didattico e di insegnamento prodotto in URSS rispetto all'anno precedente, sebbene anche allora non mancarono dei pezzi dedicati al documentario²⁴. Si trovano ad esempio gli studi sul cinema sonoro dell'ingegner Šorin a un anno dall'uscita di *Putevka v žizn'* (Il cammino verso la vita) di Nikolaj Ekk, primo film a soggetto sovietico concepito per il sonoro e presente alla prima Mostra di Venezia nel 1932²⁵. Inoltre apparvero diversi articoli sull'organizzazione dei generi con particolare riferimento al "film culturale" e delle case di produzione, senza dimenticare un interessante rapporto sulle misure prese nel campo della campagna cinematografica per l'igiene²⁶.

sovietico. Cfr. *Vystuplenie V.Šnejderova* (Intervento di V. Šnejderov), in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii (8-13 janvarja 1935 g. Moskva)* (Per una grande arte cinematografica. Conferenza nazionale artistica degli operatori della cinematografia sovietica. 8-13 gennaio 1935. Mosca), Kinofotoizdat, Moskva 1935, p.144

²² V.Šnejderov, *Nella regione inesplorata del Pamir*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", ICE, agosto 1929, pp.192-195

²³ A.Tjagaj, *Le pellicole per la propaganda culturale nell'URSS*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", ICE, ottobre 1929, pp.432-433

²⁴ Si possono citare l'articolo del celebre critico e storico del cinema Nikolaj Lebedev *Le porte del Caucaso* apparso nel numero di febbraio della rivista e un nuovo reportage di Šnejderov pubblicato a ottobre dal titolo *Una spedizione cinematografica allo Yemen*.

²⁵ Cfr. *Il cinema sonoro nella Repubblica dei Soviet*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", ICE, gennaio 1930, p.75; A.Šorin, *Il cinema parlante*, Ivi, febbraio 1930, pp.211-213

²⁶ Cfr. *Il cinema nella Repubblica dei soviet*, Ivi, gennaio 1930, pp.95-96; *Come è organizzata la propaganda igienica per mezzo del cinematografo nei vari stati. URSS*, Ivi, maggio 1930, pp.572-573; *L'industria cinematografica sovietica*, Ivi, pp.776-778; *Notiziario cinematografico sovietico*, Ivi, settembre 1930, pp.1149-1152; A.Tjagaj, *Il film culturale nell'URSS*, Ivi, pp.1446-1447

Mentre il 1929 fu dominato, per quanto riguarda gli articoli di marchio sovietico presenti nella rivista, da scritti sul documentario di viaggio e l'anno successivo da una maggiore varietà tematica, il 1931 si distinse per l'approfondimento del "film culturale" (*kul'turnyj fil'm*). Riprendendo la definizione apparsa proprio in un pezzo apparso sulla RICE l'anno precedente al fine di distinguerlo dal documentario, il film culturale

serve per finalità universali di conoscenza ed è adattato a tutti coloro che vogliano la precisazione, attraverso l'opera dello schermo, di elementi generali o specializzati della vita che si svolgono attorno ad essi. Il tipo documentario rientra invece in modo distinto nella categoria folkloristico-paesistica o di viaggi²⁷.

Non pare affatto casuale tale spostamento di interesse da parte della cinematografia sovietica non a soggetto all'inizio degli anni trenta verso quello che si potrebbe definire il "film-manuale": l'ispirazione didattica del cinema sovietico fu infatti il terreno in cui a partire dalla fine degli anni venti, nel generale clima della "rivoluzione culturale"²⁸, si sviluppò la tendenza verso un rapporto più stretto fra arte e società, 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 forzata e dalla collettivizzazione dell'agricoltura, divenivano estremamente utili degli ausili didattici capaci di giungere facilmente ai loro principali destinatari: questi ultimi, che potevano essere tanto la nuova forza-lavoro operaia giunta in città dalle campagne quanto gli stessi contadini dei colcos alle prese con nuove attrezzature²⁹, avrebbero avuto in teoria meno difficoltà a imparare dalle immagini piuttosto che dai libri.

In una prospettiva comparata dell'ispirazione didattico-propagandistica del cinema educativo, è estremamente interessante notare come quella preoccupazione di fornire strumenti visivi di ausilio alle attività produttive, che agitavano l'URSS soprattutto in corrispondenza dei grandi mutamenti socioeconomici del paese, fossero molto simili alle esigenze formative e informative del regime fascista durante le grandi campagne di

²⁷ Pellicole culturali erano considerate ad esempio quelle di carattere industriale; quelle che investono problemi di produzione e di lavoro; quelle di carattere agricolo; quelle di prevenzione sociale e di infortunistica; quelle di carattere igienico. *Films culturali* in "Rivista internazionale del cinema educatore", ICE, marzo 1930, pp.311-312

²⁸ Per "rivoluzione culturale" si intendeva, negli anni del primo piano quinquennale, lo scontro, di carattere politico-sociale, tra la vecchia *intelligencija* "borghese" e i comunisti "proletari", tramite il quale questi ultimi volevano rovesciare il dominio borghese in ambito culturale ereditato dal passato. Il modo per raggiungere questo obiettivo era considerato la "lotta di classe" che avrebbe permesso la creazione di un "intelligencija proletaria" e più in generale di una classe dirigente di estrazione operaia. Per un'ampia analisi di questo fenomeno si veda S.Fitzpatrick (a cura di), *Cultural revolution in Russia 1928-1931*, Indiana University Press, Don Mills 1978; V.Strada, *Dalla rivoluzione culturale al realismo socialista in Teoria del marxismo*, vol°3, tomo 2°, Einaudi, Torino 1981

²⁹ Si pensi, seppure nel campo del cinema di finzione, alla celebre sequenza della scemmatrice meccanica in *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo, 1929) di Ejzenštejn.

mobilitazione, in primo luogo agricole. In questo contesto si comprendono meglio i numerosissimi articoli apparsi sulla RICE sul tema rurale e agricolo, proprio negli anni della grande operazione bonificatrice dell'Agro Pontino³⁰ capace di soddisfare l'inclinazione ideologica ruralista del fascismo. Rileva Brunetta: "Il vero obiettivo della rivista è quello di appoggio alla politica ruralista del regime: gli articoli dedicati ai problemi del mondo rurale sono, dal '29 al '34, ben 32 e tendono a combattere e a frenare l'esodo rurale offrendo un ampio panorama dei vantaggi dell'agricoltura"³¹.

In URSS già nelle sue risoluzioni finali della prima conferenza nazionale del partito comunista russo sul cinema, svoltasi dal 15 al 21 marzo del 1928, si era messa in evidenza proprio la necessità di rendere accessibile questa forma di "cinema utile" alle grandi masse:

Ritenendo il film culturale (divulgativo-scientifico, etnografico, per la scuola, didattico) uno dei più potenti mezzi di diffusione e divulgazione delle conoscenze generali e tecniche, è necessario metterlo in produzione in modo esemplare; per questo è indispensabile garantire l'accessibilità del film culturale allo spettatore di massa tramite il suo contenuto³².

Il supporto visivo diventava in questo modo uno strumento di istruzione in egual misura complementare a quelli tradizionali e necessario se si tiene poi conto dell'alto tasso di analfabetismo già presente negli anni della NEP³³. L'idea del cinema come strumento di lotta

³⁰ Come vedremo successivamente, una delegazione dell'aeronautica sovietica in missione in Italia nell'agosto del 1934, in concomitanza peraltro con la seconda Mostra del cinema di Venezia, venne invitata a visitare il grande spazio naturale risanato e reso abitabile, oltre che coltivabile.

³¹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.246. Lo stesso Istituto LUCE ebbe tra i suoi primi obiettivi quello di offrire un sostegno diretto alla politica agricola e all'ideologia ruralista del fascismo: nel 1925, nei primi mesi cioè della sua esistenza, vennero infatti girati i due documentari *La battaglia del grano* e *La foresta fonte della ricchezza*. Cfr. Ivi, pp.237-238

³² *Rezoljucii pervogo vsesojuznogo partijnogo kino-soveščanija. Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoj kinematografii. Obščestvenno-političeskie zadači kino* (Le risoluzioni della prima conferenza nazionale del partito sul cinema. Gli esiti della costruzione del cinema in URSS e i compiti della cinematografia sovietica. I compiti politico-sociali del cinema) in *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

³³ Così Nicolas Werth sottolinea la piaga dell'analfabetismo in URSS negli anni venti e le soluzioni tentate per arginarlo: "In contrasto con la vita intellettuale brillante dell'intelighenzia, negli anni della NEP il livello culturale delle masse progredì lentamente. [...] L'alfabetizzazione segnò il passo, malgrado gli sforzi dell'Armata rossa e dell'associazione «Abbasso l'analfabetismo». Questa associazione, composta da volontari, si rivelò dall'inizio inefficace per mancanza di mezzi. Di fronte all'immensità del compito, l'alfabetizzazione non poté che essere selettiva. Nel 1924, nella provincia di Smolensk (2,5 milioni di abitanti, di cui il 58% analfabeti), appena 4500 persone – in maggioranza giovani operai iscritti a un sindacato – avevano seguito un corso di alfabetizzazione. Il censimento del 1926 rivelò che il 55% della popolazione rurale maggiore di 9 anni (i contadini costituivano più dei quattro quinti della popolazione totale) era analfabeta." N.Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2000, pp.219-220. La funzione di istruzione e diffusione della cultura attraverso il cinema fu uno degli scopi dell'ODSK (*Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino*), l'associazione degli amici del cinema sovietico, fondata nel 1925. Il suo primo presidente Feliks Dzeržinskij, fondatore peraltro della ČEKA, antenata del KGB, così si espresse a proposito delle finalità della settima arte in URSS: "Il cinema può e deve diventare un potente strumento di crescita culturale del nostro paese operaio-contadino. Siamo arretrati, privi di cultura, analfabeti, ma ci siamo dati un compito difficilissimo: in breve tempo diventare il paese più progredito, più acculturato e il più alfabetizzato. In questo il cinema dovrà svolgere un ruolo di non poco conto.

all'analfabetismo venne d'altra parte ribadita proprio nel 1931 in un volume del dirigente del partito comunista, oltre che addetto ai lavori, Konstantin Jukov:

Sappiamo che in un paese analfabela, arretrato non si costruirà il socialismo e, al fine di rafforzare in modo deciso ed autenticamente fermo ogni settore dell'edificazione socialista, in primo luogo occorre costruire la base della rivoluzione culturale – liquidare l'analfabetismo delle vaste masse dei lavoratori. [...] La cellula dell'OZPKF³⁴ per lo svolgimento di questa attività si trova in una condizione vantaggiosa in quanto possiede il mezzo più forte della rivoluzione culturale – il cinema³⁵.

In questo senso il moltiplicarsi degli articoli dedicati dai corrispondenti sovietici della RICE al “film culturale”, non a caso negli anni della “rivoluzione culturale”, erano sintomatici della volontà espressa dalla leadership politica di sfruttare a pieno il mezzo cinematografico, e più in generale artistico, per realizzare i progetti di edificazione socialista: un disegno che investiva quindi tanto il cinema non a soggetto quanto quello di finzione, come sarebbe stato esplicitato dalle decisioni del partito degli anni successivi con la codificazione di un unico metodo di creazione artistica, il realismo socialista, su cui ci soffermeremo successivamente.

L.M.Sucharebskij, libero docente all'Università Statale di Mosca e una delle massime autorità nel campo del film culturale di quegli anni³⁶, firmò due brevi saggi sull'uso del cinema in URSS per promuovere la prevenzione sociale in campo sanitario e lavorativo³⁷. Un altro argomento affrontato fu quello del rapporto fra cinema e campagna, sia dal punto di vista organizzativo, come diffusione del mezzo cinematografico nelle aree rurali dello sterminato territorio sovietico (in russo *kinofikacija*, letteralmente “cineficazione”), che come trasposizione sullo schermo delle grandi trasformazioni determinate dal processo di collettivizzazione delle terre imposto dal regime³⁸.

Abbiamo ritenuto opportuno passare in rassegna i diversi contributi sulla produzione cinematografica sovietica a carattere didattico e pedagogico, apparsi sull'organo ufficiale dell'ICE nei primi tre anni di esistenza dell'Istituto per diversi motivi. In primo luogo perché

«cinema e radio in campagna e nei quartieri operai», che sia questo il nostro slogan, che il cinema e la radio favoriscano il rapidissimo superamento della nostra mancanza di cultura.” “Kino”, n°47, 1928

³⁴ La OZPKF, *Obščestvo Za proletarskoe Kino i Foto*, era l'Associazione per il cinema e la fotografia proletaria.

³⁵ K.Jukov, *Licom k rabočemu zritelju* (Davanti allo spettatore operaio), Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva – Leningrad 1931, p.12

³⁶ Sucharebskij curò l'uscita in URSS di diversi volumi sul cinema di educazione e insegnamento nella seconda metà degli anni venti fra cui: *Naučnoe kino* (Il cinema scientifico), Kinopečat', Moskva 1926; *Obzor sanprosvetitel'nych kinofil'm za 10 let proletarskoj revoljucii. 1917-1927* (Rassegna di film sull'educazione sanitaria in dieci anni di rivoluzione proletaria. 1917-1927), Izdatel'stvo Moszdravotdela, Moskva 1928; *Kul'turfil'ma. Politiko-prosvetitel'naja fil'ma* (Il film culturale. Il film politico-educativo), Teakinopečat', Moskva 1929; *Učebnoe kino* (Il cinema didattico), Teakinopečat', Moskva 1929

³⁷ L.Sucharebskij, *Il film igienico e sociale nell'URSS*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, ICE, febbraio 1931, pp.251-257; L.Sucharebskij, *Il cinema a servizio della protezione del lavoro e della tecnica della sicurezza nell'URSS*, Ivi, giugno 1931, pp.594-600

³⁸ Cfr. *Il cinema rurale nell'URSS*, Ivi, agosto 1931, pp.852-853; *Saggi di pellicole agricole russe*, Ivi, settembre 1931, pp.954-956

non avendo per il periodo indicato una documentazione diretta sui rapporti fra URSS e ICE, lo spoglio della rivista aiuta a farsi un'idea su quale fosse il terreno d'intesa tematico e di collaborazione fra i due soggetti. Inoltre, questo tipo di panoramica aiuta a precisare maggiormente i contorni di quel concetto di "cinema di educazione e di insegnamento", altrimenti vago nella sua genericità. La conclusione che si può trarre a proposito di questo primo triennio di collaborazione fra ICE e URSS, sulla base dell'analisi della RICE, è che esso costituì, per la robusta e costante presenza sovietica fra pagine della rivista, una solida base per il suo futuro proseguo.

Questo sodalizio avrebbe raggiunto il suo apice nella prima metà degli anni trenta, non casualmente in diretta corrispondenza con la generale volontà del Cremlino di diventare protagonista della scena internazionale come dimostrato, oltre che dall'accordo politico del 1933 con la stessa Italia, dal suo ingresso proprio nella Società delle Nazioni nel settembre 1934. La firma del patto di amicizia, non aggressione e neutralità, posta a Palazzo Venezia da Mussolini e dall'ambasciatore sovietico a Roma Vladimir Potemkin³⁹ il 2 settembre 1933, infatti costituì formalmente il punto più alto delle relazioni italo-sovietiche, instauratesi ufficialmente quasi dieci anni prima⁴⁰. Spostandoci sul versante della Mostra di Venezia, è

³⁹ Vladimir Potemkin (1874-1946) fu a capo della rappresentanza diplomatica sovietica in Italia dall'ottobre del 1932 al dicembre del 1934. In quest'ultimo anno figurò fra i membri del Comitato direttivo della Mostra del cinema di Venezia. Fu autore di una monumentale *Storia della diplomazia*, la cui edizione italiana consta di cinque volumi e venne pubblicata a Roma da Editori Riuniti nel 1956. Per una ricostruzione dell'esperienza diplomatica di Potemkin in Italia si veda N.Žukovskij, *Na diplomatičeskom postu* (Sul fronte diplomatico), Izdatel'stvo Političeskoj literatury, Moskva 1973, pp.150-210

⁴⁰ Si è soliti porre come data di inizio delle relazioni ufficiali fra Italia e URSS 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, con conseguente nomina degli ambasciatori Manzoni a Mosca e Jurenev a Roma. Va precisato che si parla di riconoscimento *de iure*, in quanto già prima dell'avvento del fascismo, all'inizio degli anni venti, i rapporti, soprattutto commerciali fra le due nazioni erano già stati avviati *de facto*. Per uno studio delle relazioni fra i due paesi negli anni fra la rivoluzione bolscevica e il riconoscimento ufficiale si vedano i contributi italiani: R.Bertoni, *Russia: trionfo del fascismo*, La Prora, Milano 1937; R.Mosca, *La diplomazia italiana e la Russia dalla rivoluzione d'ottobre alla marcia su Roma*, Relazione al VI congresso degli storici italiano e sovietici, Venezia, 2-5 maggio 1974; M.Pizzigallo, *Mussolini e il riconoscimento dell'URSS*, Giuffrè, Milano 1977; E.Serra, *l'Italia e il riconoscimento della Russia sovietica*, "Affari Esteri", 1978; G.Petracchi, *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Laterza, Roma-Bari 1982; C.Loizzi, *Mussolini – Stalin. Storia delle relazioni italo-sovietiche prima e durante il fascismo*, Editoriale Domus, Milano 1983; S.Noiret, *Le origini della ripresa delle relazioni fra Roma e Mosca. idealismo e realismo balcanico: la missione Bombacci-Cabrini a Copenaghen nell'aprile 1920*, "Storia Contemporanea", anno XIX, N°5, ottobre 1988, pp.797-850; M.Pizzigallo, *Mediterraneo e Russia nella politica italiana 1922-1924*, Giuffrè, Milano 1983. Per quanto riguarda la storiografia sovietica sull'argomento si veda I.D.Ostoj-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, edita in concomitanza col quarantesimo anniversario della formazione delle relazioni diplomatiche frai due paesi. Fra la fine degli anni ottanta e l'inizio del nuovo decennio, anche in corrispondenza dell'imminente 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

molto significativo che il patto di amicizia si inserì proprio fra la due esperienze dell'URSS al Lido nel 1932 e 1934, che precedettero la sua prima lunga assenza protrattasi fino alla fine della seconda guerra mondiale. In questo senso siamo indotti a sottolineare il parallelismo non casuale fra la presenza dei film sovietici a una manifestazione ospitata, oltre che allestita, da un organo ispirato dal governo italiano e l'ufficializzazione della bontà dei rapporti fra le due entità statali⁴¹.

istorikov” (L'Italia nei lavori degli storici sovietici), IVI AN SSSR, Moskva 1989 e *Zaključenie sovjetsko-ital'janskogo dogovora o trgovle 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 I.Chormač, *Otnošenija meždu sovjetskim gosudarstvom i Italiej 1917-1924 gg.* (Le relazioni fra lo stato sovietico e l'Italia 1917-1924), Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1993. L'autrice è ritenuta la massima esperta russa delle relazioni fra Roma e Mosca.

⁴¹ Il testo del patto firmato da Mussolini e Potemkin a Palazzo Venezia e le indicazioni date dal ministero degli Esteri alle rappresentanze diplomatiche italiane nel mondo su come interpretare tale atto si trovano in Ministero degli Affari Esteri, *I Documenti Diplomatici Italiani*, settima serie 1922-1935, volume 14, doc.n.140-141, pp.146-149. Per uno studio specifico delle ragioni che condussero alla firma dell'accordo del 2 settembre 1933 si veda A.Lopez Celly, *Le origini del patto di non aggressione italo-sovietico del 2 settembre 1933*, in “Storia e politica”, marzo 1980, n°1, pp.71-113. Altri specialisti si sono occupati delle ragioni 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, nel suo *Italia – Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, cap.III, pp.103-150 interpreta l'atto diplomatico come una contropartita offerta da Mussolini all'URSS preoccupata per l'esclusione dal progetto di “Patto a quattro”. Contro questa tesi si esprime decisamente Enzo Collotti in *Fascismo e politica di potenza*, op.cit, p.191, sostenendo la posizione di F.D'Amoia, *Declino e prima crisi dell'Europa di Versailles. Studio sulla diplomazia italiana e europea (1931-1933)*, op.cit., p.393, secondo cui il patto del 2 settembre non fu una contropartita bensì un'integrazione del disegno di “Patto a quattro”. D'altra parte Collotti, sempre in *Fascismo e politica di potenza*, op.cit, p.480, rigetta in pieno la tesi di fondo della Quartararo secondo la quale alla base delle relazioni italo-sovietiche ci fu il costante atteggiamento di Mussolini privo di ogni dogmatismo ideologico in politica estera e mirato unicamente all'interesse nazionale. Manfredi Martelli in un lavoro recentissimo evidenzia invece come Mussolini si rivolse a Mosca, desiderosa da tempo di sottoscrivere un accordo formale con l'Italia, in seguito al ridimensionamento del progetto di “Patto a quattro” e all'avvicinamento franco-sovietico. Cfr. M.Martelli, *Mussolini e la Russia. Le relazioni italo-sovietiche dal 1922 al 1941*, Mursia, Milano 2007, pp.188-189 (per uno studio specifico del “Patto a quattro” si veda G.Giordano, *Il patto a quattro nella politica estera di Mussolini*, Forni, Correggio Emilia 1976). La Chormač insiste sul fatto che al patto del 2 settembre Italia e URSS arrivarono più che altro per inerzia, quando la fase di accelerazione e approfondimento dei legami si era sostanzialmente conclusa. Più una constatazione di condizioni preesistenti quindi che la conquista di nuove posizioni, un punto d'arrivo e non di partenza, a cui si giunse principalmente per le mutate condizioni politiche in Europa all'inizio del nuovo decennio. I.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. Si vedano inoltre il classico di uno specialista dei rapporti italo-russi come G.Petracchi, *Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia 1861-1941*, Bonacci, Roma 1993 e C.Clarke, *Russia and Italy against Hitler. The Bolscevick-Fascist Rapprochement of the 1930*, Greenwood Press, New York 1991, in cui l'attenzione è rivolta alla funzione antinazista dell'intesa italo-sovietica. Dal punto di vista della pubblicazione dei documenti si ricordi *SSSR-Italija. stranicy istorii, 1917-1984: dokumenty i materialy* (URSS-Italia. Pagine di storia, 1917-1984: documenti e materiali), Politizdat, Moskva 1985, raccolta uscita in URSS in occasione del doppio anniversario: i sessant'anni dallo stabilirsi delle relazioni italo-sovietiche e i quaranta dal loro ripristino nel 1944. Recentemente è stata edita in Russia una nuova raccolta a cura di T.N.Sevast'janov, *Moskva-Rim: Politika i diplomatija Kremlja 1920-1939. Mosca-Roma: Politica e diplomazia del Cremlino 1920-1939. Sbornik dokumentov*, Rossijskaja Akademija Nauk, Nauka, Moskva 2003

Il viaggio di De Feo in URSS

La prima testimonianza rinvenuta sui contatti per così dire burocratici fra l'ICE e l'associazione sovietica per i rapporti culturali con l'estero (VOKS)⁴², avente la funzione di comitato nazionale sovietico del primo, al fine di uno scambio d'informazioni e materiali di argomento cinematografico, sembra risalire al 12 gennaio 1932. In quella data il direttore De Feo chiese al VOKS, in relazione a un'inchiesta ICE condotta in diversi paesi, di raccogliere informazioni circa la produzione e sulla conservazione in URSS di dischi da grammofono in strutture statali o private, oltre che di film etnologici, sul folclore e sulle lingue⁴³.

Nel febbraio, come vedremo meglio in seguito, giunse l'invito per Venezia, mentre il 16 marzo J.Roitman, capo aggiunto della sezione latina del VOKS, spedì a De Feo una missiva con la lista del materiale informativo sul cinema sovietico mandatogli, fra cui spicca la trama approfondita e illustrata del film *Putevka v žizn'* di Nikolaj Ekk, che sarebbe stato proiettato con successo alla prima mostra veneziana qualche mese dopo⁴⁴. Restando sulla lettera di Roitman, ci sembra opportuno riportare le sue richieste riguardo la tipologia di materiale utile all'ICE e alla sua rivista, per sottolineare l'assoluta disponibilità e cordialità del VOKS nel collaborare con l'Istituto:

Faremo il nostro possibile per proseguire l'invio dei cinemateriali, ma vi preghiamo di volerci far sapere che tipo di materiale può essere il 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 documentazione⁴⁵.

Questo fu il tono di fondo di assoluta cortesia e apertura su cui si svilupparono i rapporti fra i due enti per tutto il periodo di collaborazione relativamente alle informazioni richieste dall'ICE sul cinema sovietico e sul suo uso a fini didattici, mentre, come vedremo, un po' diversamente andò quando il cinema sovietico venne invitato a prender parte personalmente ad alcune iniziative promosse dall'Istituto.

⁴² Il VOKS, *Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej* (Associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero) fu creato il 5 aprile 1925 come organizzazione sociale (*obščestvennaja organizacija*) con la finalità di favorire la creazione e lo sviluppo delle relazioni in ambito scientifico e culturale fra gli enti, le associazioni, le organizzazioni e i singoli operatori della cultura e della scienza dell'URSS e dei paesi stranieri. Il VOKS interruppe la sua attività su decreto del Consiglio dei Ministri del 5 settembre 1957 e sulla sua base venne creato il SSOD (*Sojuz sovetskich obščestv družby i kul'turnoj svjazi s zarubežnymi stranami*, l'Unione delle associazioni sovietiche dell'amicizia e dei rapporti culturali con i paesi stranieri) *Putevoditel'*. *Fondy GARF po istorii SSSR. Tom 3* (Guida. I fondi del GARF per la storia dell'URSS. Tomo 3), Izdatel'stvo GARF 1997, pp.644-645

⁴³ GARF, f.5283, op.7, d.615, p.75. La risposta, contenente i riferimenti richiesti sulle discoteche, venne inoltrata il 9 febbraio. Ivi, p.73

⁴⁴ Ivi, p.72

⁴⁵ Ibidem

Intanto l'estate del 1932 vide realizzarsi il viaggio dello stesso direttore De Feo in URSS⁴⁶. Questo viaggio rappresentò un ulteriore consolidamento dei buoni rapporti fra l'ente italo-societario e il paese dei soviet, sancito in quegli anni sia dal patto di amicizia con l'Italia del settembre 1933, cui seguì due mesi dopo il riconoscimento diplomatico da parte degli USA e l'anno successivo l'ingresso nell'organizzazione ginevrina. Quest'ultima fu una decisione figlia del nuovo corso della diplomazia sovietica che, nella figura del suo responsabile Litvinov, già all'inizio degli anni trenta si era affacciata sulla scena mondiale dopo un decennio di sostanziale isolazionismo⁴⁷, facendosi portavoce, tanto più con l'insorgere della minaccia nazista, dell'idea di "interdipendenza", sostenuta dai concetti della "sicurezza collettiva" e del "paese indivisibile"⁴⁸.

Il primo documento relativo alla trasferta sovietica di De Feo è una lettera scritta, fra il 13 e il 20 maggio, dal vicedirettore del settore della propaganda tecnica del commissariato del popolo all'industria pesante E.Cetlin e avente come destinatari il capo del settore tecnico-scientifico del VOKS Baskin⁴⁹. Nella missiva Cetlin richiedeva delucidazioni relativamente alla possibilità e alle condizioni di invito, oltre che di De Feo, anche di Walter Guentner della

⁴⁶ Brunetta parla di un viaggio di De Feo in URSS durante il quale venne a contatto coi maestri dell'avanguardia sovietica degli anni venti e maturò il progetto di un Festival internazionale di cinema. G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.311. Tuttavia, come vedremo meglio dopo, difficilmente Brunetta si riferisce al viaggio dell'estate 1932 perchè già in febbraio il direttore dell'ICE aveva inoltrato l'invito di partecipazione all'URSS alla Mostra. D'altra parte nei documenti esaminati non c'è nessun accenno a precedenti viaggi di De Feo in URSS.

⁴⁷ Per un'analisi della posizione isolazionista dell'URSS negli anni venti si vedano di A.Di Biagio, *Le origini dell'isolazionismo sovietico: l'Unione Sovietica e l'Europa dal 1918 al 1928*, Franco Angeli, Milano 1990; Id., *Coesistenza e isolazionismo. Mosca, il Komintern e l'Europa di Versailles (1918-1928)*, Carocci, Roma 2004

⁴⁸ I documenti relativi alla politica estera sovietica negli anni di Litvinov (1930-1939) sono reperibili nelle opere a cura dello stesso ministro: M.Litvinov, *Vnešnjaja politika SSSR. Reči i zajavlenija 1927-1935* (La politica estera dell'URSS. Discorsi e dichiarazioni 1927-1935), Gosudarstvennoe social'no-ekonomičeskoe izdatel'stvo, Moskva 1935; M.Litvinov, *Cremlino segreto*, Mondadori, Milano 1956. Per un'analisi specifica della figura di Litvinov si vedano A.Pope, *Maxim Litvinov*, Lecker and Warburg, New York 1965; D.Dennis, *Maksim Litvinov, Commissar of contradiction*, "Journal of Contemporary History", vol.23, n°2, aprile 1988, pp.221 e segg.. Per uno studio del passaggio della politica estera dell'URSS al suo inserimento nel contesto internazionale si veda il recente S.Salzmann, *Great Britain, Germany and the Soviet Union: Rapallo and after, 1922-1934*, Boydell Press, Woodbridge 2003, oltre che X.Eudin, *Soviet Foreign Policy 1928-1934. Documents and Materials*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1966. Per un'indagine completa sulla politica estera sovietica degli anni trenta, quindi dall'abbandono dell'isolazionismo alla ricerca dell'alleanza diplomatica con le democrazie occidentali, fino alla svolta del 1939 e all'avvicinamento alla Germania, si vedano J.Haslam, *Soviet Foreign Policy, 1930-1941*, Basingstoke, London 1983; Id., *The Soviet Union and the Struggle for Collective Security in Europe, 1919-1939*, Basingstoke, London 1984. Sulla seconda parte del decennio e quindi sul progressivo fallimento della politica della sicurezza collettiva si concentrano invece V.J.Sipols, *Vnešnjaja politika Sovetskogo Sojuza: 1936-1939* (La politica estera dell'Unione Sovietica: 1936-1939), Nauka, Moskva 1987 e S.Pons, *Stalin e la guerra inevitabile (1936-1941)*, Einaudi, Torino 1995. Si ricordino inoltre, anche se abbracciano un arco temporale più ampio, i classici sulla politica estera sovietica: M.Beloff, *La politica estera della Russia sovietica*, Vallecchi, Firenze 1955; G.F.Kennan, *La Russie sovietique et l'Occident. Quarante annes d'Histoire*, Calmam-Levy, Paris 1962; A.Ulam, *Storia della politica estera sovietica 1917-1967*, Rizzoli, Milano 1970; J.Laloy, *La politique extérieure de l'Urss, 1917-1975*, Paris 1975; J.Levesque, *L'Urss et sa politique internationale de Lenine à Gorbatchev*, Armand Colin, Paris 1987; G.Gorodetckij, *Soviet Foreign Policy 1917-1991. A retrospective*, University Press, Oxford 1994.

⁴⁹ GARF, f.5283, op.7, d.615, p.36

Camera del film di educazione di Bale in Svizzera. Lo scopo della visita, preferibilmente dalla durata di 2-3 settimane nel mese di giugno, sarebbe stato “una relazione sulla situazione e le prospettive del film didattico in occidente”⁵⁰. La lettera indicava anche la possibilità per gli invitati di portare con sé del materiale informativo, oltre che le migliori realizzazioni in quel campo, e un tecnico specializzato per la proiezione⁵¹.

La risposta di De Feo, inviata il 20 maggio ad Anna Kurskaja, responsabile del VOKS presso l’ambasciata sovietica a Roma, fu entusiastica in quanto rappresentava un’occasione irripetibile non solo di presentare in URSS la situazione del cinema di educazione in occidente ma anche, e soprattutto, come scrisse il direttore, “di conoscere lo sviluppo magnifico della cinematografia sovietica”⁵². Intanto il 4 giugno il terzo dipartimento occidentale del commissariato agli affari esteri, nella persona di Lev Gel’fand⁵³, diede il suo assenso alla visita di De Feo in suolo sovietico⁵⁴. Il programma del soggiorno⁵⁵, anche se incompleto, si può riassumere nel seguente schema:

Giorno	Città	Attività e visite
24 giugno	Arrivo a Mosca	Incontro alla stazione; colazione al Grand Hotel coi rappresentanti del commissariato all’industria pesante, del Sojuzkino e di altre organizzazioni; Giro della città con soste allo stadio della Dinamo, alla scuola sulla Krasnaja Presnja; alla sede del commissariato delle finanze; Pranzo “Sirokko” al Kamernyj teatr
25 giugno	Mosca	Visita agli stabilimenti della Mežrabpomfil’m; Colazione; visita alla Galleria Tret’jakovskij; “Amleto” al teatro Vachtangov
26 giugno	Mosca	Visita agli stabilimenti della Sojuzkino; “Turandot” al teatro Vachtangov
28 giugno	Mosca	Visita all’Istituto “Bach”; relazione sul film pedagogico al Museo Politecnico; Partenza per Leningrado
29 giugno	Leningrado	Visita al Museo “Ermitaž”; Giro della città; Visita all’Istituto dell’accademico Ioffe; “Chovancina”
30 giugno	Leningrado	Visita alla fabbrica “Russkij Dizel”; Visita a Petergof (palazzo-museo, parco, fontane, giardino)
1 luglio	Leningrado	Visita agli stabilimenti del Belgoskino; Colloquio col direttore; partenza per Mosca

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Ibidem

⁵² Ivi, p.48

⁵³ Gel’fand, nominato poi incaricato d’affari sovietico in Italia, fu protagonista di un piccolo incidente diplomatico proprio alla Mostra di Venezia del 1934: presente al Festival come rappresentante dell’URSS, abbandonò la città lagunare offeso perché non era stata eseguita “l’Internazionale”. M.Martelli, *Mussolini e la Russia. Le relazioni italo-sovietiche dal 1922 al 1941*, op.cit., p.220

⁵⁴ GARF, f.5283, op. 7, d.615, p.58

⁵⁵ Ivi, pp.41, 55b

Prova della sua incompletezza è un documento, sottoscritto dal coordinatore del gruppo cinema (*kinograppa*) del settore propaganda tecnica del Commissariato all'industria pesante Dunaevskij, che riporta come De Feo lesse il 3 luglio a Mosca una relazione sulle questioni fondamentali della produzione e l'utilizzo del film didattico in occidente, accompagnandola con la proiezione di film italiani e svedesi⁵⁶.

L'assoluta fiducia e l'ammirazione dei padroni di casa nei confronti di De Feo, della sua attività e delle sue buone intenzioni sono testimoniate in modo inequivocabile da un rapporto redatto da R.Tugendchol'd del settore latino del VOKS il 27 giugno, ossia prima della partenza del direttore dell'ICE per Leningrado⁵⁷. La prima annotazione fatta da Tugendchol'd riguarda il rapporto di personale amicizia di De Feo con Mussolini e la sua dedizione completa ed appassionata alla causa del cinema didattico ed educativo. Dopo aver riferito le "dichiarazioni d'amore" di De Feo per la settima arte dei soviet tipo "il futuro di tutta la cinematografia nel complesso dipende per il 90% dal cinema sovietico" o ancora "gli italiani hanno da imparare da voi", l'autore della relazione cita le opinioni dell'ospite italiano su quel possibile terreno d'intesa, anche ideologica, fra i sistemi dominanti a Mosca e a Roma:

[De Feo] afferma che anche il fascismo sta andando verso il comunismo, solo «per altre vie»; che già ora c'è molto in comune perché essi (cioè i fascisti) come noi sono interessati a una lotta ferocissima all'influenza demoralizzante del partito socialdemocratico e che sa dare il giusto giudizio ad ogni calunnia internazionale sull'URSS perché sa come nella stessa «scala internazionale» vengono diffuse bugie e calunnie sull'Italia fascista⁵⁸.

Aldilà del possibile opportunismo presente nel comportamento non solo filosovietico di De Feo ma tutto improntato a trovare quelle continuità delle posizioni italiane e sovietiche in campo politico e politico internazionale⁵⁹, va detto che le parole del direttore dell'ICE non costituirono solo un modo di compiacere facilmente chi l'aveva invitato, e neanche un improvvisato quanto rischioso gioco di equilibrismo politico. De Feo riprendeva infatti, più o meno consapevolmente, i termini di un dibattito, apertosi già l'anno prima fra le pagine di "Critica Fascista", su differenze e/o possibili somiglianze fra i due regimi e che vedeva contrapposte, come rileva la Quartararo, due distinte correnti: da una parte i fautori dell'irriducibile antitesi delle due formazioni statali, sebbene nate entrambe come reazione al sistema liberal-democratico; dall'altra la cosiddetta "ala sinistra" del fascismo, incline a riscontrare notevoli vicinanza persino in campo economico: l'esperienza totalitaria e

⁵⁶ Ivi, p.34

⁵⁷ Ivi, p.55a

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Si ricordi che la posizione di condanna dei partiti socialisti espressa dal congresso del Comintern del 1928 sarebbe stata rovesciata dalla creazione dei "Fronti popolari" a quello successivo del 1935, come si vedrà meglio avanti.

totalizzante del fascismo avrebbe infatti a suo avviso condotto Roma verso una progressiva soppressione degli interessi singoli e di categoria, identificandoli nel bene nazionale collettivo⁶⁰.

La studiosa conclude l'esame delle diverse scuole di pensiero che avevano dato vita alla querelle apparsa su "Critica Fascista" affermandone il carattere di ulteriore spia dell'estrema attenzione rivolta in quello specifico periodo all'URSS tanto a livello governativo, quanto di opinione pubblica:

Il dibattito su «Critica Fascista» [...] conferma l'interesse che l'Italia fascista nutriva per la Russia sovietica, con la quale, in ogni caso, si ravvisano delle affinità ben precise almeno in merito a due punti focali: in primo luogo, nel fatto che entrambe le rivoluzioni avevano avuto, come nemico comune, il liberalismo e la democrazia; e in secondo luogo, nel fatto che entrambi i regimi perseguivano il modello dello stato etico e totalitario. Entrambi, infine, erano sorti ad opera della «superumanità» di Lenin e Mussolini e continuavano a gravitare intorno al mito del «capo»⁶¹.

Ritornando al discorso di De Feo e al risultato della sua visita a Mosca e Leningrado, protrattasi in ogni caso non oltre il 10 luglio⁶², la sensazione è che il direttore dell'ICE conquistò i sovietici tanto che il redattore del rapporto sul suo conto dichiarò che i suoi discorsi, insieme alla presentazione di una speciale "invenzione audioisolante", utilizzabile non solo nel cinema ma anche in campo strategico-militare, erano "indicativi del suo atteggiamento sinceramente amichevole verso l'URSS"⁶³. Allargando ulteriormente il cerchio è possibile inserire l'invito di De Feo in URSS in quella cornice di visite effettuate da rappresentanti dei media del mondo occidentale, come quella dei giornalisti americani sorpresi dalla rapidità del processo di ammodernamento e potenziamento industriale che investì la terra dei soviet negli anni dei primi piani quinquennali: un processo che peraltro avrebbe trovato una sua rappresentazione anche sul grande schermo proprio in un film, *Kljatva* (Il giuramento) di Michajl Čiaureli del 1946, presentato, come vedremo, alla manifestazione lagunare postbellica dello stesso anno⁶⁴.

Nel mese di giugno, ossia prima della partenza di De Feo, la corrispondenza non si era affatto interrotta, anzi in una comunicazione del 13 giugno a Roitman, dopo i ringraziamenti

⁶⁰ R.Quartararo, *Roma e Mosca – L'immagine dell'URSS nella stampa fascista (1925-1935)*, op.cit. Per uno studio dell'immagine dell'Unione Sovietica durante il fascismo si vedano anche G.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; L.Zani, *L'immagine dell'URSS nell'Italia degli anni '30*, in "Storia Contemporanea", a.XXI, n°6, dicembre 1990, pp.1197 e sgg.

⁶¹ Ibidem

⁶² Questo è deducibile dal fatto che la prima missiva inviata da De Feo al VOKS, in cui ringrazia per l'ospitalità e auspica una collaborazione sempre più proficua, risale all'11 luglio. GARF, f.5283, op. 7, d.615, p.24

⁶³ Ivi, p.55a

⁶⁴ Sull'immagine dell'URSS in Occidente negli anni trenta si veda M.Flores, *L'immagine dell'URSS. L'Occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Il Saggiatore, Milano 1990

di rito, il direttore stilò un elenco del materiale che sarebbe stato utile all'ICE. Questo comprendeva: a) documentazione sull'attività cinematografica sovietica "tanto nel campo artistico, documentario, scientifico e tecnico" (sottolineato a penna da Roitman), suddivisibile in libri e pubblicazioni periodiche; b) informazioni tecniche su installazioni per riprese, sistemi ed apparecchi per registrazioni foto-acustiche, proiettori muti e sonori costruiti in URSS, materiale sensibile e ottico, notizie su ricerche in corso; c) inchieste a livello scolastico in materia di insegnamento aventi per oggetto l'uso del film ed informazioni di carattere legislativo sul cinema; d) dati per la compilazione di un catalogo internazionale del film culturale; e) collaborazione alla rivista internazionale del cinema educativo con la richiesta di ricevere articoli di argomento cinematografico o i riferimenti di chi avrebbe potuto contribuire⁶⁵. Ci è sembrato opportuno riportare questo elenco del materiale richiesto da De Feo per chiarire quali fossero le necessità dell'Istituto e che tipo di materiale rendeva concretamente utile e proficua la collaborazione di quello con l'URSS.

Il 1933: diritti d'autore e doveri della censura

La sinergia fra i due enti si prolungò successivamente, vedendosi riconfermata anche per l'anno successivo, come dimostra la risposta positiva di De Feo, datata 3 gennaio 1933, all'offerta del VOKS, nella persona del capo della sezione latina Ingber, di rinnovare il servizio di scambio di materiale ed informazioni⁶⁶. Il fatto che il VOKS stesso avesse in un certo senso anticipato l'ICE nel proporre la continuazione del rapporto è un segnale a nostro parere molto importante di quella volontà sovietica degli anni trenta, più volte ricordata, di uscire dall'isolamento per inserirsi nel concerto internazionale, approfittando anche delle possibilità che venivano date, ad esempio, da un ente subordinato alla massima istituzione sopranazionale ginevrina, come era l'ICE.

Per quel che attiene al 1933, dopo alcune richieste relative ad indagini sull'uso didattico dello strumento cinematografico nelle università e sulle potenzialità del sonoro⁶⁷, l'attenzione della corrispondenza venne concentrata su un'area tematica che spaziava dalla questione dei diritti d'autore all'esistenza o meno in URSS di archivi cinematografici, fino al controllo della produzione e l'uso della censura. In due lettere, datate 1 e 6 maggio, De Feo richiese infatti informazioni sugli argomenti sopraccitati alle quali Černjanskij, capo della

⁶⁵ GARF, f.5283, op.7, d.615, pp.25-27. Una parte della documentazione richiesta arrivò a Roma al ritorno di De Feo dalla trasferta sovietica, come si deduce da una sua lettera di ringraziamento e di ulteriore richiesta di invio di materiale, spedita il 22 luglio. Ivi, p.22

⁶⁶ Ivi, p.16

⁶⁷ Ivi, p.13; GARF, f.5283, op.7, d.624, pp.63-64

sezione arti del VOKS, rispose il 13 luglio allegando due rapporti. Il primo attestava che l'URSS non era in possesso di archivi o musei speciali per la conservazione di film e diapositive. Le uniche strutture esistenti in tal senso a Mosca erano: l' "Archivio statale di foto e cinema", fondato nel 1926, che raccoglieva filmati e materiale fotografico sulla storia della rivoluzione; una filmoteca scientifica dell'ufficio degli archivi storici presso l' "Istituto di ricerche scientifiche di foto e cinema" che conservava film di finzione e documentari sovietici, prerivoluzionari e stranieri usati per le attività dell'Istituto; un'altra filmoteca, dell'Istituto statale di cinema contenente tutti i film necessari agli studi dell'Istituto⁶⁸.

Si precisava inoltre che il materiale veniva concesso solamente previa autorizzazione speciale e che la creazione di una "cineteca centrale dell'Unione" era prevista dal secondo piano quinquennale, ossia nel lustro 1933-1937. A questo riguardo è interessante segnalare come la pianificazione sovietica fu, in questa occasione come in tante altre, poco aderente alla realtà, se si pensa che una vera cineteca di stato, il *Gosfilmofond*, sarebbe stata allestita ben trentacinque anni dopo, in relazione, come vedremo, al problema di catalogare e conservare i "film-trofeo" stranieri.

Il secondo rapporto riguardava invece la legislazione sovietica in materia di diritti d'autore per la proiezione pubblica di film muti e sonori, entrata in vigore nel novembre 1932 su ordinanza del Commissariato del popolo per l'istruzione pubblica⁶⁹.

Approfittiamo dei dati forniti da Ingber per capire un po' meglio come funzionava il sistema di tutela dei diritti d'autore in ambito cinematografico nell'URSS dei primi anni trenta: un'analisi che illumina peraltro sulla visione del potere sovietico riguardo il rilievo dato alle diverse figure impegnate nel processo artistico di creazione di un film. Per la proiezione pubblica di un film muto veniva trattenuto il 2% dell'incasso netto, percentuale ripartita poi nel modo seguente: all'autore del soggetto e della sceneggiatura spettavano il 75% della somma percepita e il restante 25% andava all'autore dei "fogli di montaggio", solitamente il regista stesso. Se autore del soggetto e della sceneggiatura non coincidevano si aggiungeva un contratto per stabilire le rispettive spettanze. Per l'accompagnamento musicale scritto appositamente per i film muti (colonna sonora originale) la percentuale trattenuta sull'incasso netto era dell'1,5% a spettacolo mentre in caso di musica non originale la quota scendeva di mezzo punto percento. Se invece si trattava della proiezione di un film sonoro il guadagno per i diritti d'autore saliva al 3,5% sugli introiti netti del singolo spettacolo e veniva poi così ripartito: il 25% per l'autore dei fogli di montaggio, solitamente il regista; il restante

⁶⁸ Ivi, p.35

⁶⁹ Ivi, p.33

75% della quota per il compositore, se la musica accompagnava tutto il film e il resto all'autore di soggetto e sceneggiatura. Alcune note precisavano poi che in caso di opere, operette e drammi musicali la quota del compositore avrebbe potuto aumentare in base ad accordi con l'autore drammatico; che le modalità di ripartizione degli onorari relativamente ai film sonori non erano estendibili ai film parlanti, per i quali occorreva un accordo reciproco e che tutte le clausole di ripartizione dei diritti d'autore erano regolate da una Società degli autori e dei compositori drammatici. I diritti d'autore venivano pagati dagli stabilimenti di proiezione (sale, cineclub etc.), in base agli incassi ottenuti, alla suddetta Società. Era infine questa sorta di SIAE con la falce e il martello a versare le somme spettanti secondo termini stabiliti, ma che raramente superavano la frequenza mensile⁷⁰.

Abbiamo creduto opportuno riportare questi dati per due ragioni. Da una parte per dimostrare lo zelo e la precisione con cui il VOKS collaborava e assisteva l'ICE nella raccolta di informazioni a tutto tondo sull'universo cinematografico. D'altra parte tali elementi permettono di fare alcune riflessioni riguardo la diversa considerazione rivolta dal legislatore sovietico al tema della "autorialità", che rivelano anche una indiretta scala gerarchica del rilievo dato alle figure impegnate nella fase creativa di produzione del film. Il primo aspetto da sottolineare è la maggior tutela economica riservata a sceneggiatore e autore del soggetto, ossia a chi scrive il film, rispetto a chi poi lo monta, connotandola con la sintassi propria del linguaggio cinematografico.

Non è difficile intravedere in questa situazione una ben determinata visione da parte delle autorità competenti sul riconoscimento della paternità artistica dell'opera cinematografica. Alla base della disparità di trattamento – 75% contro 25% per il film muto e sempre 25% per chi monta e poco più del 70% per l'autore di soggetto e sceneggiatura nel caso di film sonoro per la presenza anche del compositore – risiedeva la convinzione, allora in voga fra gli addetti ai lavori più vicini al potere, per cui nell'economia generale del film la funzione della sceneggiatura era superiore rispetto al lavoro di ripresa e montaggio del regista. Questa tesi è suffragata dal fatto che nei titoli di testa delle pellicole di allora il nome dello sceneggiatore veniva prima di quello del regista (*postanovščik*) e prende ancor più forza poi con l'avvento del film sonoro e parlato.

Alla già citata conferenza del partito comunista russo sul cinema del marzo 1928 il potere aveva lanciato una campagna per l'ingresso dei letterati nella settima arte il cui scopo fu da una parte il tentativo di porre fine alla cosiddetta "crisi delle sceneggiature" derivante

⁷⁰ Ivi, p.34

dalla scarsità di addetti ai lavori qualificati, e dall'altra l'opposizione alla tendenza degli sceneggiatori di professione a rinchiudersi nel proprio ambiente costruendo una sorta di feudo di difficile accesso⁷¹. In tal modo veniva ribadito il ruolo guida svolto dalla letteratura in URSS rispetto alle altre discipline artistiche, in continuità con una tradizione che trovava origine nella storica funzione sociale svolta dagli scrittori nella Russia zarista. Inoltre si cercava di penetrare un mondo, quello della cinematografia, i cui meccanismi di produzione e realizzazione erano noti solo agli specialisti. In questa direzione era andato pure il decreto del 1929 sul rafforzamento dei quadri dei lavoratori del cinema che imponeva una più stretta e continua collaborazione fra le organizzazioni cinematografiche e quelle degli scrittori proletari⁷².

Come detto, la questione della sceneggiatura divenne sempre più importante nella realizzazione del film, soprattutto quando il sonoro da semplice esperimento si trasformò in una realtà tecnica utilizzabile su larga scala: la voce, la musica, le canzoni amplificavano notevolmente il potenziale di influenza sullo spettatore, esaltando così la funzione del testo scritto, della sceneggiatura e del suo autore, rispetto al regista. Questa sottovalutazione del ruolo del realizzatore andava contro i principi seguiti fino alla fine degli anni venti dai maestri del cinema di montaggio, che presupponevano la loro assoluta egemonia⁷³.

Che la sceneggiatura fosse diventata la parte più importante del film è dimostrato dal fatto che la censura negli anni trenta partiva già dal testo drammaturgico e ciò spiega la presenza della schiera dei cosiddetti consulenti, ossia di figure, spesso giovani e inesperte, col compito di evidenziare eventuali eresie ideologiche e non, presenti nello script. Il dibattito approdò sulle pagine della stampa specializzata e ratificò il primato della sceneggiatura, come attesta l'editoriale del n°5-6 del "Sovetskoe Kino" del 1933 dal titolo *O samom glavnom* (Sulla cosa più importante). La cosa più importante in questione era appunto la sceneggiatura, dalla cui qualità dipendevano tanto le questioni più tecniche quanto l'efficacia ideologica del film, a tal punto che il successo o meno della pellicola stava scritto, secondo l'articolo, fra le pagine del copione: "La sceneggiatura è l'essenziale, la cosa più importante, la garanzia del

⁷¹ *Rezoljucii pervogo vsesojuznogo partijnogo kino-soveščanija. Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoj kinematografii. Vopros o kadrach rabotnikov kino, o kino i obščestvennosti* (Le risoluzioni della prima conferenza nazionale del partito sul cinema. Gli esiti della costruzione del cinema in URSS e i compiti della cinematografia sovietica. La questione dei quadri dei lavoratori del cinema, del cinema e l'opinione pubblica), in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, op.cit, pp.438-441

⁷² Cfr. *Ob ukreplenii kadrov rabotnikov kino*, in "Pravda", 3 febbraio 1929

⁷³ Così riportò polemicamente il critico e storico del cinema sovietico Nikolaj Lebedev: "Il letterato, lo sceneggiatore, il drammaturgo non sono quindi elementi indispensabili all'arte cinematografica: li sostituisce il regista. Secondo Ejzenštejn, il regista è onnipotente. Lui, e soltanto lui, è l'unico autore e creatore dell'opera cinematografica." N.Lebedev, *Očerki istorii kino SSSR. Nemoje kino* (Compendio di storia del cinema dell'URSS. Il cinema muto), Goskinoizdat, Moskva 1947, (ed.it. *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962, p.240)

successo o insuccesso del film futuro. E così sarà sempre fra di noi, perché noi creiamo un'arte non formalista, ma raffinatamente estetica, un'arte di grande contenuto sociale e dalla forma accessibile a milioni”⁷⁴.

La frecciata antiformalista conduce a quello che secondo noi era il nocciolo della questione, cioè il rapporto fra sceneggiatori e registi per quello che essi rappresentavano agli occhi del potere: da una parte i registi, padroni indiscussi dell'età d'oro del cinema sperimentale d'avanguardia sovietico della NEP, portatori di un codice espressivo talvolta di difficile interpretazione per i profani, fra i quali figurava la maggioranza della dirigenza politica sovietica; dall'altra il movimento degli sceneggiatori che, dopo l' "appello" fatto agli scrittori a fine anni venti di cimentarsi nella settima arte per far fronte alla crisi produttiva, rischiava di trasformarsi in una mera appendice del mondo letterario, sentito, quest'ultimo, tradizionalmente più vicino, più familiare dallo stesso potere e perciò, rispetto al cinema, più facilmente controllabile e manipolabile dall'esterno⁷⁵. Marc Ferro ha giustificato la sua ipotesi riguardo al carattere "sfuggente" e nascostamente autonomo del cinema sovietico con questa indecifrabilità del linguaggio cinematografico e così ha commentato il tentativo del potere sovietico di controllare il film soprattutto dalla sceneggiatura:

la commissione incaricata del controllo del film ne esamina solamente il soggetto, le tematiche, la sceneggiatura; non pensa assolutamente a controllare mentre si gira, ad assistere al montaggio. Il film così sfugge in gran parte a coloro che, nella superficialità della loro cultura, credono che, avendo letto Marx o Stalin, si possa controllare tutta la realtà di un film⁷⁶.

L'altra grande questione, oggetto di scambio di informazioni fra il VOKS e l'ICE nel 1933, fu proprio il tipo di controllo esercitato dal potere sovietico sulla produzione dei film, al quale si è già in qualche modo accennato, in riferimento alla logica sottostante il sistema di tutela dei diritti d'autore. Dopo una prima richiesta inviata da De Feo il primo di maggio, fu la stessa ambasciata italiana a sollecitare l'inoltro di quello specifico materiale il 25 agosto con una lettera alla quale rispose il 10 dicembre Černjavskij⁷⁷. Quest'ultimo, capo della sezione arti del VOKS, illustrò il funzionamento del sistema di controllo della produzione dei film sovietici: l'ente di gestione dell'industria cinematografica organizzava all'inizio di ogni anno una riunione per esaminare, insieme a numerosi esponenti dell'opinione pubblica, il piano

⁷⁴ *O samom glavnom* (Sulla cosa più importante), in "Sovetskoe Kino", n°5-6, 1933, p.2

⁷⁵ Per un'analisi del rapporto fra sceneggiatura e regia in termini di autorialità dell'opera filmica e la posizione del potere a proposito si veda il paragrafo "Il congresso degli scrittori e la "dittatura letteraria" nel cinema" in S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Cagliari, A.A.2003-2004, pp.135-155

⁷⁶ M.Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980, p.28.

⁷⁷ GARF, f.5283, op.7, d.624, p.21

tematico annuale. Stabilite le tematiche su cui concentrare le risorse, creative ed economiche, iniziava il lavoro di elaborazione delle sceneggiature e di realizzazione dei film, entrambi sottoposti al controllo della sezione artistica della casa produttrice, della redazione politica e delle organizzazioni sociali (sindacati, gioventù comunista etc.) tramite letture dei testi e proiezioni separate prima della distribuzione nelle sale pubbliche. L'ultima tappa prima della diffusione del film era rappresentata dal vaglio del *Glavrepertkom*⁷⁸, suprema istanza statale di controllo sugli spettacoli artistici⁷⁹. Tale comitato, secondo le parole di Černjavskij, si occupava sia del lato "metodico", ossia della possibilità di presentare un film a un pubblico di bambini (al di sotto dei 14 anni era loro vietato l'ingresso al cinema dopo le 21), di operai etc., che dell'aspetto legato alla comprensibilità dell'opera presentata⁸⁰. Non possiamo fare a meno di notare una omissione fatta dal dirigente del VOKS riguardante l'elemento principale dell'attività del *Glavrepertkom*, ossia quello della censura ideologica, del tutto assente nella relazione presa in esame. Non c'è infatti il minimo accenno al controllo della qualità politica richiesta dalla direzione del partito: le uniche indicazioni, peraltro molto vaghe, fanno riferimento alla presenza di redazioni politiche all'interno delle case di produzione e alla verifica di una indefinita "comprensibilità" da parte del comitato statale. Non possiamo dire se Černjavskij abbia ommesso volontariamente o meno il lato ideologico del controllo sui film ma è sicuro che in questo modo fornì all'ICE un quadro della situazione mancante del suo tassello fondamentale.

Il congresso internazionale del cinema d'insegnamento e di educazione: l'assenza sovietica

Il 1934 fu un anno molto importante per l'ICE in quanto a Roma dal 19 al 25 aprile si svolse il congresso internazionale del cinema d'insegnamento e di educazione, che costituì un momento di riflessione sui sei anni di attività fino allora svolti dall'Istituto. Il congresso servì per sistemare e sintetizzare tutto il materiale teorico fin lì raccolto in tutto il mondo al fine di impostare delle misure che concretizzassero le conclusioni cui si era giunti a livello di studio e

⁷⁸ Il *Glavrepertkom*, forma abbreviata di *Glavnoe upravlenie po kontrolju za zreliščami i repertuarom* (Direzione centrale per il controllo degli spettacoli e del repertorio), dipendente dal Consiglio dei Commissari del popolo, era stato creato nel 1923 e avrebbe interrotto la sua attività solo nel 1991: esso controllava l'ortodossia ideologica non solo dei film, ma anche delle teatrali. Tuttavia, se negli anni venti il controllo riguarda fondamentalmente i film importati, dalla fine del decennio i film sovietici bloccati si contarono a decine con un cambiamento anche sul sistema di controllo che venne esercitato direttamente all'interno degli studi cinematografici. Cfr. N.Laurent, "*L'oeil du kremlin*": *Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, Editions Privat, Toulouse 2000, p.47

⁷⁹ GARF, f.5283, op.7, d.624, p.21

⁸⁰ Ibidem

ricerca. Inoltre la convocazione di una maxi assise avrebbe portato all'attenzione dei governi e dell'opinione pubblica internazionale la questione delle potenzialità didattiche e pedagogiche dell'immagine filmica promossa dall'ICE, rappresentando così un indiscutibile strumento mediatico di sensibilizzazione della società mondiale⁸¹. Il programma dei lavori prevedeva tre grandi sezioni di lavoro, ognuna delle quali ripartita in diverse commissioni, come riportato dalla Taillibert⁸²:

PRIMA SEZIONE	SECONDA SEZIONE	TERZA SEZIONE
INSEGNAMENTO	EDUCAZIONE	IL CINEMA E LA DOCUMENTAZIONE NELLA VITA DEI POPOLI
Metodo di insegnamento tramite il film e la psicologia del bambino	Il cinema d'igiene e prevenzione sociale	Futuro del cinema nella vita intellettuale e sociale
Il cinema nell'insegnamento scolastico	Il cinema e l'educazione del popolo	Problemi internazionali sollevati dal cinema parlato e sonoro
Il cinema e la vita tecnica e professionale	La previdenza e il risparmio	Influenza del cinema sulle differenti mentalità dei popoli
Il cinema e la vita agricola	Lo Stato e il cinema	Il cinema e la propaganda internazionale per la conoscenza reciproca e la mutua comprensione fra i popoli
	Problemi tecnici relativi alla diffusione nazionale e internazionale del film d'insegnamento e di educazione	Il cinema e i sistemi di controllo
		Il cinema e la protezione della gioventù

Secondo i dati forniti dalla ricercatrice transalpina i delegati presenti al convegno furono ben 419, in rappresentanza di 45 paesi, ai quali occorre aggiungere dieci funzionari in rappresentanza degli organismi della Società delle nazioni legati all'attività dell'Istituto⁸³.

L'Unione Sovietica, in base alla documentazione rinvenuta, non prese parte al congresso, in aperta contraddizione con l'atteggiamento estremamente disponibile e aperto dimostrato fino allora nei confronti dell'ICE e del suo direttore De Feo, che era stato pure ospitato nella terra dei soviet nell'estate del 1932. Prima di cercare di capire le ragioni di tale

⁸¹ C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., p.289

⁸² Ivi, pp.292-293

⁸³ Ivi, p.293

assenza “pesante”, vediamo quale fu l’evoluzione dei contatti fra l’Istituto e il VOKS in merito alla partecipazione al congresso dell’aprile 1934. La prima volta in cui l’ICE comunicò ufficialmente al VOKS la volontà di organizzare tale congresso sembra risalire al 9 agosto 1933, allorquando De Feo richiese ai sovietici, dando per scontata la loro presenza, le loro considerazioni sulle possibili questioni da trattare in attesa della definizione del programma⁸⁴. L’approccio adottato da De Feo lasciava intendere che la presenza sovietica all’assise internazionale sarebbe stata gradita non solo in qualità di ospite ma anche di coorganizzatore dell’evento. Non ci fu una risposta immediata del VOKS in quanto l’organizzazione di una delegazione per un viaggio all’estero avrebbe inderogabilmente previsto la consultazione degli organi superiori, come dimostra la scritta a penna ”Per il compagno Šumjackij”⁸⁵, direttore, quest’ultimo, della Direzione Generale dell’industria fotocinematografica (GUKF)⁸⁶ sulla lettera inviata da De Feo⁸⁷.

Poco più di due mesi dopo, il 16 ottobre, il direttore dell’ICE tornò alla carica con una richiesta di adesione, a suo parere formale, visto che dalle parole utilizzate la partecipazione sovietica sembrava essere un elemento imprescindibile per il buon esito dell’evento stesso:

Sarà per me una grande soddisfazione poter salutare al prossimo Congresso Mondiale del Cinema d’Insegnamento gli eminenti rappresentanti del vostro paese, che ho avuto l’onore [sottolineato dal VOKS] e il piacere di conoscere l’anno scorso a Mosca. Inoltre al momento della discussione delle questioni poste all’ordine del giorno l’opinione dei rappresentanti

⁸⁴ GARF, f.5283, op.12, d.311, p.5

⁸⁵ Boris Šumjackij (1886-1938) fu a capo del settore della cinematografia sovietica dall’autunno del 1930. Amministratore e buon conoscitore dell’apparato del partito (apparteneva alla vecchia guardia bolscevica), era al contrario ignorante di cinema. Autentica bestia nera dei registi cosiddetti “formalisti”, fu tuttavia lui a condurre la doppia rivoluzione costituita, per il cinema sovietico degli anni trenta, dall’avvento del sonoro e dall’adozione del realismo socialista. Lo scarto tra gli obiettivi prefissi e i risultati effettivamente raggiunti costituì, per i dirigenti dell’industria cinematografica, una vera e propria condanna. Malgrado il concreto ottenimento di alcuni risultati, come una migliore centralizzazione dell’industria, un netto miglioramento della qualità “ideologica” dei film, una minor dipendenza dall’estero in fatto di materiali, Šumjackij fu infine rimproverato per il numero decrescente di film prodotti anno dopo anno. Vittima di una campagna che cominciò nella stampa nel 1937, fu arrestato l’8 gennaio del 1938 per “sabotaggio” e denunciato sulla “Pravda” dell’indomani come “nemico del popolo”. Mentre dal 2 al 13 marzo si svolse il terzo e ultimo grande processo staliniano, Šumjackij fu condannato, inviato in un campo e fucilato nel luglio del 1938. Cfr. N.Laurent, “L’oeil du kremlin”: *cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.35-37; *Bolšaja Sovetskaja Enciklopedija*, Izdatel’stvo “Sovetskaja Enciklopedija”, Moskva 1976, vol.29, p.520

⁸⁶ Il GUKF (*Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti*), Direzione generale dell’industria fotocinematografica, sostituì all’inizio del 1933 il *Sojuzkino* come ente di gestione del settore cinematografico sovietico. Il GUKF, rispetto al suo predecessore, ebbe il rango di ministero in quanto era direttamente dipendente dal *Sovnarkom*, ossia dal Consiglio dei Commissari del popolo. Inoltre si creò una doppia linea, a livello delle diverse repubbliche e della stessa Unione, che avrebbe dovuto eliminare le difficoltà di un’unica organizzazione panunionistica. Tuttavia tale decentramento amministrativo non significò una maggiore autonomia delle strutture delle repubbliche in quanto le decisioni finali venivano sempre prese dall’organismo centrale. Per la ricostruzione dei primi anni di attività del GUKF si veda il paragrafo *Il GUKF e l’insoddisfazione del partito comunista* in S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell’affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.120-134

⁸⁷ GARF, f.5283, op.12, d.311, p.5

dell'URSS ci sarà molto preziosa e di grande aiuto, per l'esperienza e l'applicazione del film nel campo educativo e dell'insegnamento nel vostro paese ⁸⁸.

È interessante sottolineare come De Feo non utilizzi il condizionale riguardo alla contentezza di poter rivedere gli addetti ai lavori conosciuti l'anno precedente, quasi volesse mettere i sovietici davanti al fatto compiuto sulla loro partecipazione all'iniziativa di cui tuttavia chiedeva conferma formale. Altrettanto degna di nota la strategia linguistica del direttore sempre tesa a lusingare l'interlocutore allo scopo di ottenere una reazione positiva alle istanze inoltrate. Nel documento giunto al VOKS si trova nuovamente una nota di chi lo lesse con indicato "Scritta richiesta a Šumjackij" e la data del 28 ottobre, a ulteriore conferma della necessità di avere un parere dall'alto prima di intraprendere qualsiasi azione.

Mentre da Mosca non arrivava nessun segnale, lo stesso presidente dell'ICE Alfredo Rocco inviò il 10 novembre all'ambasciatore sovietico in Italia Vladimr Potemkin l'invito preliminare al congresso che a quell'epoca era stato programmato per il 4 aprile 1934, anche se poi l'inaugurazione sarebbe stata differita di due settimane. Preliminare perché lo stesso Rocco precisava che di lì a poco il governo italiano avrebbe fatto pervenire a quello sovietico, tramite l'ambasciata in Italia di quest'ultimo, l'invito ufficiale⁸⁹. Tale invito ufficiale sarebbe stata una circolare firmata il 20 novembre direttamente da Mussolini, conscio del ritorno d'immagine garantito dal personale sostegno offerto, e inoltrata, come segnala la Taillibert, a tutte le sedi diplomatiche in Italia delle nazioni invitate⁹⁰.

Il primo documento ritrovato relativo a un confronto interno sulla possibilità di prender parte al congresso è una comunicazione di Ulovič, con ogni probabilità dipendente VOKS, al vice presidente della stessa organizzazione E.O.Lerner nella quale dichiara di aver iniziato le trattative con gli operatori del consorzio del cinema didattico *Sojuztechfil'm* per la partecipazione al convegno romano. Il consorzio avrebbe predisposto alcuni buoni film scientifici e didattici, oltre che articoli e libri mentre per quanto riguardava l'invio di uno specialista sul film d'insegnamento la questione non era stata ancora discussa dalla direzione dell'ente di gestione della cinematografia. La lettera si concludeva con la preghiera di porre l'intera questione all'attenzione della successiva seduta dell'ufficio direttivo del VOKS⁹¹.

Intanto De Feo, approfittando di una richiesta di informazioni sullo scambio fra diverse nazioni di film a scopo didattico e pedagogico senza costi doganali, effettuata dalla sezioni arti del VOKS a fine gennaio 1934, si fece vivo nuovamente annunciando la

⁸⁸ Ivi, op.7, d.624, p.24

⁸⁹ Ivi, op.12, d.311, p.7

⁹⁰ C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., p.291

⁹¹ GARF, f.5283, op.12, d.311, p.6

variazione di data del congresso⁹². Tale documento è significativo anche perché riporta la scritta aggiunta a penna “NKID”, sigla del Commissariato agli esteri, sottintendendo la necessità di portare a specifica conoscenza di quel dicastero le informazioni sul congresso e su una eventuale adesione sovietica. Venti giorni dopo giunse l’ennesimo invito da parte di De Feo, il quale dopo aver evidenziato che il congresso avrebbe rappresentato il risultato dei primi cinque anni d’esistenza dell’ICE, spiegò le ragioni della necessità dell’assise:

dopo il lungo e meticoloso lavoro di preparazione che l’Istituto di Roma ha compiuto per lo studio di tutti i problemi relativi alla vita dello schermo chiamato a educare ed istruire, era indubbiamente necessario convocare tutti gli educatori, tutti coloro che mettono al primo posto delle loro attività l’uso del film come elemento d’integrazione e diffusione della cultura e della vita sociale, affinché il lavoro fatto in tutte le parti del mondo – forse un po’ disordinatamente a causa del carattere forzatamente dispersivo delle iniziative e delle ricerche – fosse coordinato e posto all’esame di un contraddittorio mondiale⁹³.

Le richieste si fecero poi più pressanti, come testimoniano le due note dell’ambasciata italiana a Mosca datate 2 e 7 marzo nelle quali si pregava il Commissariato agli Esteri di fornire una sollecita risposta⁹⁴. La perorazione dell’importanza del congresso sembrò sortire l’effetto sperato allorché, finalmente, il capo della sezione arti del VOKS Černjavskij rispose a De Feo il 14 marzo scrivendogli che il *Sojuztechfil’m* stava preparando 2-3 film e un articolo da inviare alla fine del mese⁹⁵. Nonostante queste promesse però, tre settimane dopo, lo stesso Černjavskij scrisse che, seppur con gran dispiacere e nella speranza di ricevere ugualmente notizie sul suo svolgimento, l’URSS non avrebbe presenziato al congresso di Roma per due motivi fondamentali: da una parte si affermava che il *Sojuztechfil’m* aveva a disposizione solo dei film tecnici e didattici “non troppo specifici”; dall’altra tali pellicole, essendo commentate in lingua russa, non sarebbero state capite dalla maggioranza dei convenuti al congresso e ciò “avrebbe sicuramente nuociuto al loro successo”⁹⁶.

In questo modo l’URSS, sempre pronta a soddisfare le richieste di De Feo in fatto di informazioni e materiale sul proprio cinema, rinunciò a esser presente all’evento più importante organizzato dall’ICE nei suoi dieci anni di vita, assieme alle mostre veneziane del 1932 e dello stesso 1934, a cui invece partecipò. Il fatto è ancora più sorprendente se si pensa al “DNA” didattico del cinema sovietico che già dagli anni venti si era dato una missione di educazione delle masse, non solo in senso di indottrinamento politico ma anche e primariamente di educazione civile e sociale, oltre che di accrescimento del livello generale di

⁹² Ivi, op.7, d.624, p.11

⁹³ Ivi, p.12

⁹⁴ Ivi, op.17, d.311, pp.2-3

⁹⁵ Ivi, op.7, d.624, p.7

⁹⁶ Ivi, p.6

istruzione. Non ci sono documenti relativi al parere dei vertici della cinematografia sull'invio al convegno di materiali o di una delegazione, sebbene il rovesciamento di posizione compiuto da Černjavskij nel giro di poche settimane potrebbe indurre a pensare a un intervento di divieto dall'alto. Ma sono solo ipotesi non suffragate da documenti concreti.

Due sono invece le affermazioni che possiamo fare con un certo margine di sicurezza. Innanzitutto tale scelta non rientrava in un piano di boicottaggio sovietico delle attività dell'ICE in quanto, oltre a non avere nessuna ragion d'essere alla luce dei rapporti di costante cordialità istituitisi fra l'Istituto e il VOKS, pochi mesi dopo l'URSS prese parte alla Mostra di Venezia e sempre su proposta dell'ente diretto da De Feo⁹⁷. La seconda riflessione è che l'URSS preferì non andare a Roma, piuttosto che esserci ma non al massimo delle sue potenzialità: in questo modo diveniva evidente la preoccupazione sovietica di fornire all'estero un'immagine il più possibile positiva e di successo. Ciò avveniva a maggior ragione in un campo ritenuto di grande rilevanza mediatica come la settima arte e in un momento cruciale dato dall'inserimento dell'Unione Sovietica nell'arena internazionale che condusse all'ingresso nella Società delle Nazioni; questo fatto venne salutato dallo stesso De Feo in una lettera per il capo della prima sezione occidentale del VOKS S.Gransberg, risalente 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 Istituto"⁹⁸.

Tuttavia la speranza di De Feo, stando ai documenti in possesso, venne in un certo senso delusa in quanto le relazioni con l'URSS, anziché aumentare, invece andarono progressivamente a diradarsi, tanto che se la corrispondenza per il periodo dal 1932 alla fine del 1934 consta di cinque dossier, il materiale trovato nell'archivio del VOKS relativamente al successivo triennio 1935-1937 è contenuto in un solo plico.

⁹⁷ La corrispondenza ICE-VOKS nel 1934 continuò regolarmente e fu incentrata sulle seguenti iniziative e proposte dell'Istituto romano: coinvolgimento di insegnanti e professori da diversi paesi per una collaborazione finalizzata alla creazione di una serie di film didattici; creazione di commissioni nazionali per la realizzazione di film scientifici nel campo della medicina e chirurgia; proposta di collaborazione cinematografica italo-sovietica (che affronteremo meglio in seguito); organizzazione di un concorso per il miglior film sportivo realizzato, anche in vista delle Olimpiadi di Berlino del 1936. Ivi, op.16, d.217, p.7

⁹⁸ Ivi, op.7, d.664, p. 65

1.2 L'URSS e l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa dal 1934 al 1937

La fase calante delle relazioni ICE-URSS

Va premesso innanzitutto che per lo stesso Istituto, con la chiusura del congresso dell'aprile 1934, si aprì una nuova fase della sua esistenza e della sua attività nella quale, considerata sostanzialmente esaurita la sua missione nello specifico campo del cinema di educazione e di insegnamento, rivolse il suo impegno verso nuovi spazi di ricerca. In estrema sintesi tali interessi furono, come segnala la Taillibert, una rinnovata attenzione per il cinema spettacolare di finzione, che portò alla chiusura dell'ormai anacronistica "Rivista internazionale del cinema educativo" in favore di "Intercine" e una considerazione più approfondita degli esperimenti sulla televisione e sulle sue potenzialità didattiche di massa⁹⁹. In questo senso iniziarono a venir meno i presupposti della felice intesa fra l'Istituto romano e Mosca, nata proprio in funzione di scambio di esperienze in un settore, quello delle possibilità pedagogiche e didattiche del grande schermo, al quale i sovietici erano particolarmente sensibili, per la vocazione stessa del suo cinema.

A questo va aggiunta la specifica congiuntura politica internazionale per cui la seconda metà degli anni trenta registrò il progressivo deteriorarsi delle relazioni italo-sovietiche a cui si accompagnò una lenta ma inesorabile presa di coscienza da parte di Mosca dell'impotenza della SdN nel contenere l'aggressività nazista. Le relazioni italo-sovietiche nei primissimi anni della seconda metà degli anni trenta furono messe a dura prova da una serie di eventi capaci di deteriorarle a tal punto da far venir meno, malgrado alcuni momenti in cui sembrò possibile un ravvicinamento, quei presupposti di interessi comuni sui quali si era basata la loro peculiare intesa e far riemergere parallelamente le contraddizioni ideologiche.

In primo luogo la decisione italiana di invadere l'Etiopia contro cui l'URSS, da poco membro della SdN, non poté che reagire a livello ufficiale negativamente, pronunciandosi per l'applicazione delle sanzioni economiche: la posizione sovietica, che provocò l'indignata reazione di Roma e una dura campagna antisovietica sulla stampa¹⁰⁰, fu allora determinata

⁹⁹ C. Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif*, op.cit., pp.303-330

¹⁰⁰ Il 1935 era già iniziato con una nota di protesta di Litvinov in merito all'atteggiamento della stampa italiana verso l'URSS, inoltrata a Mussolini il 2 gennaio dall'ambasciatore a Mosca Attolico. Cfr. Ministero degli Affari Esteri, *I Documenti Diplomatici Italiani*, settima serie, vol.XVI, documento n.372, pp.379-381. Il 16 maggio, in un colloquio con Mussolini, a quei tempi ministro degli Esteri oltre che capo del governo, il nuovo ambasciatore sovietico a Roma Stein si era lamentato per le accuse subite sulla stampa dall'URSS in relazione al patto franco-sovietico. Mussolini rispose che tali accuse erano una risposta alle azioni ostili dell'URSS per i piani espansionistici dell'Italia in Etiopia. Stein replicò che l'URSS non era assolutamente interessata alla questione

dalla priorità di non screditare l'attività di Ginevra in quanto sede a cui ci si sarebbe dovuti rivolgere in caso di contenzioso con la Germania¹⁰¹.

In secondo luogo nell'economia del raffreddamento italo-sovietico, non va trascurato il fatto che la consapevolezza dei pericoli insiti nella rapida ascesa del nazismo aveva portato il movimento comunista internazionale diretto dall'URSS ad abbandonare la politica della "classe contro classe" e a sostituirla con quella della più ampia alleanza antifascista dei "fronti comuni". Il settimo congresso del Comintern, tenutosi a Mosca nell'estate del 1935, infatti aveva approvato, sul modello francese, la coalizione di comunisti, socialisti e di tutte le altre forze democratiche ed antifasciste nei governi di "fronte popolare" allo scopo di scongiurare una vittoria delle destre e in particolare dell'estrema destra¹⁰². Questa posizione, se da una parte aveva rafforzato il ruolo internazionale di primo attore dell'URSS, dall'altra rappresentava una concreta misura per costituire un fronte antifascista organizzato in

etiopica. Cfr. Ministero degli Affari Esteri, *DDI*, ottava serie 1922-1935, vol.1, doc.n.228, pp.242-243. Il 10 agosto l'ambasciatore Stein si lamentò nuovamente in un colloquio col sottosegretario italiano agli Esteri Suvich per l'atteggiamento critico tenuto dalla stampa italiana verso la delicata posizione di Litvinov sulla questione etiopica all'interno della SdN. Cfr. Ivi, doc.n.710, p.723. Il 17 ottobre il delegato italiano aggiunto alla SdN Alfredo Rocco in una comunicazione a Mussolini riferì degli ulteriori reclami di Litvinov per l'antibolscevismo sensibile nella stampa italiana. Cfr. Ivi, doc.n.369, p.348

¹⁰¹ Sulla posizione dell'URSS rispetto all'invasione italiana dell'Etiopia si veda, oltre le opere già citate sulle relazioni italo-sovietiche negli anni trenta, il contributo specifico *Ital'janskaja agresija v Eftopii v 1935-1936 gg. i pozicija SSSR* (L'aggressione italiana dell'Etiopia nel 1935-1936 e la posizione dell'URSS) in *Rossija, SSSR i mez'dunarodnye konflikty pervoj poloviny XX veka* (Russia, URSS e i conflitti internazionali nella prima metà del XX secolo), AN SSSR, Moskva 1992. Si veda anche G.Procacci, *Il socialismo internazionale e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 1978. Per una bibliografia esauriente sul conflitto italo-etiopico e su come questo si inserisca nella politica coloniale italiana si veda la già citata nota bibliografico-storiografica presente in E.Collotti, *Fascismo e politica di potenza*, op.cit., pp.477-478 e l'aggiunta all'interno della stessa nota di Nicola Labanca, Ivi, pp.481-483. Fondamentali sono i contributi dello stesso Labanca per la ricostruzione dell'esperienza coloniale italiana: N.Labanca, *Storia dell'Italia coloniale*, Fenice 2000, Milano 1994; Id., *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dall'Africa italiana*, Museo storico italiano della guerra, 2001; Id., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002; Id., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹⁰² Sul settimo congresso del Comintern dell'estate del 1935 si vedano: F.De Felice, *Fascismo, democrazia, fronte popolare. Il movimento comunista alla svolta del settimo congresso dell'Internazionale*, De Donato, Bari, 1973; A.Agosti (a cura di), *La stagione dei fronti popolari*, Cappelli, Bologna 1989; C.Natoli, *Rinnovatori e conservatori nella preparazione del VII Congresso dell'Internazionale Comunista*, in A.Natoli-S.Pons (a cura di), *L'età dello stalinismo*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp.425-455; Id., *Dal fronte unico ai Fronti popolari (1934-1939)*, in AA.VV., *Luigi Longo. La politica e l'azione*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp.159-182; C.Natoli, *Tra continuità e rinnovamento: la svolta nella politica del Comintern*, in S.Teroni (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma 2002, pp.9-28. Per una ricostruzione delle vicende della Terza Internazionale attraverso i documenti si vedano: J.Degras, *Storia dell'Internazionale Comunista attraverso i documenti ufficiali (1919-1943)*, 3 voll., Feltrinelli, Milano 1975; A.Agosti, *La terza internazionale (Documenti)*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1977; *Istorija Kommunističeskogo Internacionala. 1919-1943: Dokumental'nye očerki* (Storia dell'Internazionale Comunista. 1919-1943: Saggi documentari), Moskva, 2002. Per uno studio del Comintern attraverso le figure principali del movimento comunista internazionale si vedano A.Agosti (a cura di), *Togliatti negli anni del Komintern (1926-1943) Documenti inediti dagli archivi russi*, Carocci, Roma 2000 e S.Pons (a cura di), G.Dimitrov, *Diario. Gli anni di Mosca (1934-1945)*, Einaudi, Torino 2002. Per una prospettiva generale si vedano inoltre F.Borkenau, *The Communist International*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1962; K.Mc Kenzia, *Comintern e rivoluzione mondiale (1928-1943)*, Sansoni, Firenze 1969; D.Desanti, *L'Internationale communiste*, Paris 1970; E.H.Carr, *Le origini della pianificazione sovietica. L'Unione Sovietica, il Komintern e il mondo capitalistico*, Einaudi, Torino 1976.

Europa¹⁰³, di cui Mosca intendeva prendere la guida, che non poteva certo lasciare indifferente Roma¹⁰⁴.

Conclusasi la vicenda etiopica, un altro grosso avvenimento di portata europea, la guerra civile spagnola iniziata nel luglio del 1936, oltre a destabilizzare ulteriormente i già traballanti equilibri continentali, contribuì non poco al deteriorarsi delle relazioni fra Mosca e Roma le quali, dopo le collisioni diplomatiche sulla campagna africana, si scontrarono militarmente in territorio iberico. Ciò che in questa sede più interessa, aldilà delle reali motivazioni dell'intervento delle potenze straniere e dell'evoluzione delle vicende belliche è che lo scontro fra fascisti e Brigate Internazionali in Spagna, trasferitosi poi nell'opinione pubblica dei rispettivi paesi, mostrò come gradualmente stessero scomparendo quegli interessi comuni in grado di far da collante fra due paesi dai sistemi socio-politici e ideologici così differenti¹⁰⁵.

In questo quadro è più che verosimile supporre che l'invasione dell'Etiopia prima – lo stesso De Feo soggiornò in Africa per organizzare un dipartimento dell'Istituto Nazionale LUCE a Asmara – e la guerra in Spagna poi influirono negativamente quantomeno

¹⁰³ Ne è un esempio chiaro il Congresso degli scrittori per la difesa della cultura, tenutosi a Parigi alla fine di giugno del 1935, che contribuì decisamente al riconoscimento del ruolo guida che l'URSS andava ricoprendo nel largo fronte antifascista. Gli atti del congresso sono riprodotti in S.Teroni-W.Klein, *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, EUD, Dijon 2005. Si veda inoltre S.Teroni (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, op.cit.

¹⁰⁴ Occorre sottolineare che dalla lettura dei documenti diplomatici italiani non sono emersi particolari riferimenti al settimo congresso del Comintern. In una comunicazione del nuovo ambasciatore italiano a Mosca Arone a Mussolini del 19 settembre 1935 si sottolinea piuttosto la crescente tensione tedesco-sovietica, rafforzata proprio in quel periodo dall'assise di Mosca e da un congresso nazista a Norimberga: "Non è il solito quadro di contrasti di ideologie: v'è tutto uno stato [...] di accumulazione di odio tra i due paesi. Alla lotta contro il "fascismo" tedesco proclamato dall'Internazionale Comunista di Mosca, contro cui nessuna protesta sinora era partita da quest'ambasciata germanica, viene oggi contrapposta dal convegno hitleriano. La cruenta lotta al "comunismo", ossia, al dire dei sovietici, contro l'URSS". Arone aggiunse inoltre che la stampa sovietica stava tenendo verso l'Italia un atteggiamento di benevolenza al fine di non irritarla e averla al suo fianco in funzione antitedesca. Cfr. Ministero degli Affari Esteri, *DDI*, ottava serie, 1935-1939, vol.2, doc.n.145, pp.132-134

¹⁰⁵ Sull'intervento sovietico nella guerra civile spagnola si veda il recente D.Kowalsky, *La Unión soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Critica, Barcelona 2004, oltre che i classici di D.T.Cattel, *Communism and the Spanish Civil War*, Berkeley 1956 e *Soviet Diplomacy and the Spanish Civil War*, Berkeley 1957. Sul contesto della guerra di Spagna si veda: G.Di Febo-C.Natoli (a cura di), *Spagna anni Trenta. Società, cultura, istituzioni*, Franco Angeli, Milano 1993. Per una bibliografia fino agli anni ottanta si vedano: G.Duran, *La guerra civil española: fuentes*, Editorial Critica, Barcelona, 1985; N.Torcellan, *Gli italiani in Spagna. Bibliografia della guerra civile spagnola*, Franco Angeli, Milano 1985. Si vedano poi A.Rovighi, F.Stefani (a cura di), *La partecipazione italiana alla guerra civile spagnola 1936-1939*, 2 voll., Ufficio Storico Sme, Roma 1992-1995 e *La Spagna nel nostro cuore. 1936-1939. Tre anni di storia da non dimenticare*, edito a cura dell'Associazione Italiana Combattenti Volontari Antifascisti di Spagna, Roma 1996. Gli ultimi anni hanno visto un rinnovarsi dell'interesse per lo studio della guerra di Spagna in generale e sulla presenza italiana a quella nello specifico. Per il primo aspetto generale si vedano per esempio P.Preston, *La guerra civile spagnola 1936-1939*, Mondadori, Milano 1999; H.Browne, *La guerra civile spagnola 1936-1939*, Il Mulino, Bologna 2000; G.Jackson, *La repubblica spagnola e la guerra civile 1931-1939*, Il Saggiatore, Milano 2003. Al secondo gruppo si possono ascrivere M.Heiberg, *Emperadores del Mediterraneo. Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Critica, Barcelona 2004; P.Rapalino, *La regia marina in Spagna (1936-39)*, Mursia, Milano 2007

sull'aspetto quantitativo dei rapporti fra l'ICE e l'Unione Sovietica. Inoltre l'assenza dell'URSS dalla Mostra di Venezia del 1935, svoltosi dal 10 agosto all'1 settembre, a ridosso cioè dell'avvio delle operazioni belliche in Africa potrebbe avere fra le diverse chiavi di lettura proprio la questione etiopica e il contrasto nato in seno alla SdN: quest'ultimo non casualmente era l'organo da cui dipendeva l'Istituto per la Cinematografia Educativa, che era a sua volta la principale promotrice delle prime due edizioni della rassegna veneziana. La politica dei "fronti popolari", d'altra parte, che non contribuì di certo a un ravvicinamento fra Roma e Mosca, non poteva certo migliorare neanche i rapporti fra la capitale sovietica e Venezia.

In questo continuo intreccio di Storia delle relazioni internazionali, di ricostruzione dei rapporti ICE-URSS e di storia della presenza dell'URSS alla Mostra di Venezia, si capisce che, se i contrasti diplomatici del 1935 intorno al problema africano avevano potuto avere un qualche riflesso sulla decisione italiana di invitare i sovietici o sull'accettazione da parte di questi ultimi dell'appello veneziano, ancora minori sarebbero stati i margini per una nuova presenza del cinema dei soviet in laguna alla luce del confronto bellico in Spagna. Dopo l'edizione del 1934, l'URSS non prese più parte alla Mostra per più di dieci anni, fino alla ripresa nel dopoguerra. Di certo il raffreddarsi, o surriscaldarsi, a seconda dei punti di vista, delle relazioni italo-sovietiche nel biennio 1935-1936, parallelamente all'avvicinamento fra Roma e Berlino, lasciò un segno forte su tali relazioni che negli anni successivi non riuscirono a riacquistare più quei caratteri presenti fino alla firma del patto del 1933: è credibile pensare che altrettanto successe in quel microcosmo di legami internazionali quale la Mostra di Venezia fu in quegli anni.

Il 1935 si aprì, per le relazioni fra l'ICE e l'URSS, con una lettera di De Feo al VOKS (nell'intestazione tale dicitura era preceduta da quella "Comitato russo dell'ICE"): ad essa si allegava, a mò di memorandum per le azioni future dell'Istituto e per un'applicazione di tali misure da parte dei governi nazionali, la "Risoluzione generale sul ruolo internazionale del cinema" approvata al congresso dell'anno precedente al quale i sovietici non avevano partecipato. In tale risoluzione, oltre che affermare una serie di principi derivanti dalla concezione della cinematografia come "strumento di ravvicinamento degli spiriti", si dava spazio al completamento della monumentale "Enciclopedia delle arti e delle industrie del cinema"¹⁰⁶. Questo imponente progetto, partito già nel 1929, venne realizzato solo alla fine

¹⁰⁶ GARF, f.5283, op.7, d664, pp.63-68

del 1937, mentre stava chiudendo lo stesso Istituto, con la stampa del primo volume del quale tuttavia non è rimasta misteriosamente traccia.

Anche i sovietici furono coinvolti nel processo di creazione dell'opera, come dimostrato almeno da due documenti. Il primo è una richiesta, inoltrata il 4 gennaio 1934 al vice direttore dell'ente di gestione del cinema sovietico V.F.Pletnev, di redigere un articolo da pubblicare nella suddetta enciclopedia¹⁰⁷. Il secondo è la risposta di ringraziamento, datata 27 febbraio, da parte di De Feo per aver ricevuto il materiale relativo all'invenzione del professor Šorin, uno dei padri del cinema sonoro sovietico, di uno strumento di ripresa e registrazione delle correnti elettriche del corpo umano: il direttore promise che tale documentazione sarebbe stata inserita nell'enciclopedia alla voce "cinema scientifico"¹⁰⁸. Proseguendo poi in ordine cronologico ci imbattiamo in un vuoto che dalla fine di febbraio si prolunga fino all'ottobre del 1936¹⁰⁹: più di un anno e mezzo di silenzio non casualmente concomitanti, a nostro avviso, col periodo di preparazione e successiva realizzazione della campagna etiopica e lo scoppio del conflitto spagnolo, segnato, quest'ultimo notoriamente dal confronto fra fascisti e brigate internazionali un terra iberica. Inoltre non va dimenticata la trasferta africana dello stesso De Feo che dal 1932 aveva rappresentato l'unico interlocutore diretto dell'ICE per l'Unione Sovietica.

La corrispondenza riprese con una certa regolarità alla fine dell'anno prolungandosi fino alla conclusione dell'estate 1937, anche se fu caratterizzata da un nuovo rifiuto sovietico: l'iniziativa proposta in questo caso, il congresso mondiale di documentazione universale che si sarebbe svolto in agosto a Parigi, non era organizzata direttamente dall'ICE ma l'Istituto chiedeva ugualmente un supporto per presentarsi al meglio a quell'appuntamento al quale era stato invitato¹¹⁰. Dopo alcuni solleciti, il 15 aprile giunse la risposta, negativa, da Mosca. Fu D.Miljutin, responsabile del primo settore occidentale del VOKS a scrivere a De Feo. La comunicazione fu lapidaria e senza la minima motivazione per l'assenza, ben diversa dal tono di cordialità adottato in occasione del rifiuto di partecipare al congresso del 1934: "Ci dispiace dovervi informare che le istituzioni cinematografiche sovietiche alle quali ci siamo rivolti, in merito a un'eventuale partecipazione al Congresso Mondiale di Documentazione Universale, ci hanno risposto che non potranno farsi rappresentare a questo congresso"¹¹¹.

¹⁰⁷ Ivi, d.624, p.20

¹⁰⁸ Ivi, d.664, p.40

¹⁰⁹ A quel periodo risale infatti l'invio all'ICE da parte del membro della direzione del VOKS S.Gransberg del materiale richiesto sulla condizione del lavoro femminile, infantile e giovanile nelle imprese cinematografiche sovietiche. Ivi, p.38

¹¹⁰ Ivi, pp.20-22

¹¹¹ Ivi, p.10

Purtroppo non conosciamo le ragioni reali di tale decisione da parte dei vertici della cinematografia sovietica e non è detto che lo stesso Miljutin ne fosse a conoscenza: infatti nella richiesta del 9 marzo inoltrata dal dirigente del VOKS a Šumjackij, direttore del GUKF, si trova un appunto aggiunto a penna datato 17 marzo con la scritta “A questo non prenderà parte”, senza ulteriori precisazioni¹¹². Dopo questo rifiuto la corrispondenza esaminata comprende un altro paio di lettere di poca rilevanza fino all’ultimo documento in ordine cronologico datato 9 agosto sulla richiesta di De Feo di dati statistici relativi alla proiezione di film nuovi e vecchi, nazionali e stranieri nelle sale pubbliche dell’Unione Sovietica, ai giorni di proiezione e alla quantità degli spettatori¹¹³. Questa costituisce l’ultima lettera di De Feo al VOKS, conservata nell’archivio dell’organizzazione sovietica per i rapporti culturali con l’estero, che fungeva, come visto, da comitato nazionale dell’ICE.

Il 1937, come detto, vide a dicembre la stessa chiusura dell’Istituto romano, determinata dal ritiro dell’Italia dalla Società delle Nazioni. Tale abbandono, interpretabile sia come gesto di protesta per il mancato riconoscimento dell’impero africano che come segno di ostilità per l’impotenza di Ginevra nei confronti di una politica di revisionismo aggressivo¹¹⁴, era anche legato al forte avvicinamento alla Germania nazista. La convergenza con la Germania hitleriana aveva trovato le sue fondamenta nella condivisione del generale obiettivo di scardinare l’ordine scaturito da Versailles e dare un nuovo assetto allo scacchiere del potere in Europa¹¹⁵. Dopo che la questione etiopica aveva formalmente isolato l’Italia nel contesto societario, la comune assistenza ai ribelli franchisti nell’estate 1936 contribuì a creare i presupposti per un ulteriore rafforzamento dei rapporti fra Roma e Berlino. A conferma di tale tendenza si era avuta la firma a ottobre dei protocolli dell’”Asse Roma-Berlino”¹¹⁶ e, per consolidare i rapporti di collaborazione, l’adesione italiana il 6 novembre

¹¹² Ivi, p.12

¹¹³ Ivi, pp.2-3. Tale missiva col relativo questionario da compilare venne inoltrata da Miljutin il 30 agosto alla direzione della cinematografia per avere un parere. Ivi, foglio 1

¹¹⁴ E.Collotti, *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, op.cit., p.336

¹¹⁵ Sui rapporti fra Mussolini e Hitler si veda il contributo fondamentale di Renzo De Felice *Mussolini il duce*, Einaudi, Torino 1974, cap.V. Altro classico contributo per uno studio dei rapporti italo-tedeschi è J.Petersen, *Hitler e Mussolini. La difficile alleanza*, Laterza, Roma-Bari 1975. Per una prospettiva comparata della politica estera dei due totalitarismi si veda di M.Knox, *Destino comune. Dittatura, politica estera e guerra nell’Italia fascista e nella Germania nazista*, Einaudi, Torino 2003. Per i rapporti fra fascismo e nazismo prima dell’avvento di Hitler al potere si vedano R.De Felice, *Mussolini e Hitler. I rapporti segreti 1922-1933*, Le Monnier, Firenze 1975. Per le relazioni italo-tedesche prima della salita al potere di Hitler si veda F.Scarano, *Mussolini e la Repubblica di Weimar. Le relazioni diplomatiche tra Italia e Germania dal 1927 al 1933*, Giannini Editore, Napoli 1996. Per una prospettiva più generale si vedano inoltre E.Anchieri, *Les rapports italo-allemands pendant l’ère nazifasciste*, “Revue d’histoire de la deuxième guerre mondiale”, VII, 26 (aprile 1957), pp.1-23 e K.P.Hoepke, *La destra tedesca e il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1971

¹¹⁶ Su come si arrivò alla costruzione dell’”Asse Roma-Berlino” si vedano B.Mantelli, *Dagli “scambi bilanciati” all’Asse Berlino-Roma*, “Studi Storici”, XXXVII, 1996, n°4, pp.1201-1226 e E.Wiskemann, *L’Asse*

1937 al patto tedesco-giapponese anticomintern, per quanto essa possa esser letta più in funzione antiinglese che anticomunista¹¹⁷.

D'altra parte lo stesso andamento della corrispondenza sovietico-defeiana nel 1937 sembrò seguire l'evoluzione delle relazioni italo-sovietiche nel 1937, con l'iniziale ripresa dei rapporti che non si dimostrò più che un fuoco di paglia, vista la degenerazione avutasi nella seconda parte dell'anno: si ricordino infatti la suddetta adesione di Roma all'accordo anticomintern e la risposta di Mosca con l'interruzione degli scambi commerciali e la chiusura delle sedi consolari¹¹⁸.

Un forte raffreddamento dei rapporti che, come detto, ebbe un'ulteriore dimostrazione nella assenza del cinema sovietico dagli schermi della Biennale di Venezia dal 1935 fino alla fine del conflitto mondiale. Un'assenza sulla quale influirono, oltre che la congiuntura politica internazionale, lo spostamento, come vedremo, della macchina organizzativa festivaliera dalle mani dell'ICE al ministero italiano della propaganda. Tale passaggio di consegne, con la relegazione dell'ICE a semplice organo consulente, aveva eliminato di fatto Luciano De Feo: era stato infatti De Feo il vero trait d'union fra Italia e URSS in tutti quegli anni di collaborazione VOKS-ICE, colui che aveva destato un'ottima impressione durante la sua visita nella terra dei soviet; colui infine che, aldilà di ogni possibile opportunismo, aveva dimostrato un interesse inesauribile per il mantenimento di ottimi legami culturali fra l'Istituto, dietro cui stavano Italia e SdN, e l'Unione Sovietica.

1.3 L'Associazione culturale "Italia-URSS" nel dopoguerra

Scopi, struttura e crescita dell'associazione

Nel dicembre 1944, nel tentativo di allargare la sfera dei rapporti italo-sovietici, venne costituita a Roma, su iniziativa di un gruppo di intellettuali e col patrocinio governativo, l'"Associazione italiana per i rapporti culturali con l'URSS". La nascita di tale organismo

Roma-Berlino, La Nuova Italia, Firenze 1949. Sulla genesi dell'alleanza militare fra i due paesi si veda M.Toscano, *Le origini diplomatiche del patto d'acciaio*, Sansoni, Firenze 1956.

¹¹⁷ Cfr. V.Ferretti, *Il Giappone e la politica estera italiana 1935-1941*, Giuffrè, Milano 1995, pp.169-171.

Lo stesso Galeazzo Ciano aveva definito l'accordo con Germania e Giappone "patto a tre anticomunista per modo di dire, ma in realtà nettamente antibritannico". G.Ciano, *Diario 1937-1938*, Cappelli, Bologna 1948, 2 novembre 1937

¹¹⁸ R.Quartararo, *Italia – Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, op.cit., pp.195-198

avveniva pochi mesi dopo il ripristino della relazioni fra i due paesi¹¹⁹ e l'ingresso nel governo italiano delle forze politiche antifasciste in seguito alla svolta di Salerno di Togliatti¹²⁰. L'associazione "Italia-URSS" contribuì in modo fondamentale alla conoscenza

¹¹⁹ Irina Chormač, massima studiosa russa dei rapporti fra Italia e URSS, puntualizza che il 14 marzo 1944 furono stabilite fra i due paesi relazioni "dirette" e non diplomatiche *tout court*: il regime di armistizio imposto dal comando alleato all'Italia le impediva infatti di essere riconosciuta senza l'avallo dello stesso comando. Vyšinskij, vice commissario agli esteri, spiegò agli ambasciatori britannico e americano Kerr e Garriman che Mosca aveva stabilito delle relazioni dirette con l'Italia perché, a differenza degli alleati, non aveva con Roma dei contatti diretti. Le relazioni diplomatiche vere e proprie vennero ristabilite il 25 ottobre 1944 con l'insediamento di M.Kostylev in Italia e la nomina di Pietro Quaroni a Mosca che tuttavia era presente nella capitale già da maggio, ossia successivamente allo stabilimento delle relazioni dirette fra i due paesi. Va detto che in questo caso i rapporti diplomatici formali con Roma erano già stati stabiliti, prima dell'azione sovietica, da USA e Gran Bretagna. Cfr. I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanje v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.* (URSS-Italia e la contrapposizione in blocchi in Europa: seconda metà degli anni '40-prima metà degli anni '60), Institut rossijskoj istorii RAN, Moskva 2005, p.27, 44. Da segnalare inoltre la natura speculare del riconoscimento fra Italia e URSS a distanza di vent'anni: se infatti nel 1924 era stata l'Italia di Mussolini a riconoscere per prima la Russia sovietica, nel 1944 i ruoli si erano invertiti e fu il Cremlino a legittimare diplomaticamente il governo di Badoglio. La scuola storiografica sovietica ha offerto pochi contributi per uno studio specifico delle relazioni italo-sovietiche nel dopoguerra e durante la guerra fredda. Inoltre essi si basano soprattutto sull'analisi della stampa e risentono degli orientamenti generali della storiografia sovietica degli anni sessanta e settanta: si vedano A.S.Protopopova, *Vnešnjaja politika Italii posle vtoroj mirovoj vojny. Kratkij očerk* (La politica estera dell'Italia. Breve compendio), Moskva 1963 e A.Vanin, *Sovetsko-ital'janskije otnošenija. Problemy, tendencii, perspektivy* (Le relazioni italo-sovietiche. Problemi, tendenze, prospettive), Moskva 1982. L'apertura degli archivi sovietici dopo la caduta dell'URSS ha permesso di intraprendere delle ricerche, anche sui rapporti italo-sovietici, complete della documentazione russa. Tuttavia finora sono stati più gli studi relativi al legame con l'Italia fascista che quelli dedicati alla ripresa delle relazioni fra Mosca e Roma nel 1944 e al dopoguerra. Fra questi ultimi si veda S.V.Mazov, *SSSR i sud'ba byvsich ital'janskich kolonij. 1945-1950 gg.* (L'URSS e il destino delle ex colonie italiane. 1945-1950), in *Rossija i Italija. Vyp.3: XX Vek* (Russia e Italia. Terza uscita: XX secolo), Moskva 1998

¹²⁰ La genesi della svolta di Salerno ha dato vita a un lungo e controverso dibattito storiografico. La tesi classica della svolta di Salerno come di una linea elaborata da Togliatti, senza che questo escludesse peraltro la possibilità di un accordo con Mosca, è sostenuta in opere fondamentali come P.Spriano, *Storia del partito comunista italiano*, V, *La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Einaudi, Torino 1975; E.Ragionieri, *La storia politica e sociale*, in *Storia d'Italia*, vol.IV, t.III, Einaudi, Torino 1976, p.2372. Questo è stato l'orientamento generale seguito anche in altri contributi essenziali come quelli offerti da Aldo Agosti: si veda A.Agosti (a cura di), *Togliatti e la fondazione dello stato democratico*, Franco Angeli, Milano 1986. Tale orientamento viene da lui riconfermato in A.Agosti, *Palmiro Togliatti*, UTET, Torino 1996, pp.274-275; Id., *Dizionario della Resistenza*, Einaudi, Torino 2002, vol.II, p.654; Id., *Sui compiti all'ordine del giorno dei comunisti italiani* (documento redatto da Togliatti nel febbraio 1944), "L'Unità", 28 ottobre 1991. Infatti l'apertura negli anni novanta degli archivi sovietici aveva avviato una nuova stagione di studi anche per quanto riguarda il tema della paternità della svolta di Salerno. Alcuni studiosi hanno messo in dubbio che tale soluzione sia stata frutto di una scelta indipendente di Togliatti, insistendo sul fatto che sia stato lo stesso Stalin a imporre l'alleanza della coalizione antifascista col governo Badoglio: in Italia è il caso di E.Aga-Rossi, V.Zaslavaky, *L'URSS, il PCI e l'Italia: 1944-1948*, in "Storia Contemporanea", n°6, 1994; Id., *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Il Mulino, Bologna 1997 [nuova ed.2007]. Silvio Pons, che ha lavorato a lungo sugli archivi sovietici dopo la loro apertura, mitiga tale interpretazione di tipo "revisionista" parlando di un accordo fra Stalin e Togliatti, in quella che definisce comunque una svolta repentina. Cfr. S.Pons, *L'Italia e il PCI nella politica estera dell'URSS*, in F.Gori - S.Pons (a cura di), *Dagli archivi di Mosca. L'Urss, il Cominform e il PCI (1943-1951)*, Carocci, Roma 1998, pp.35-36. Tappa fondamentale di tale dibattito è stato il convegno internazionale organizzato dall'Istituto Gramsci, i cui interventi sono contenuti in R.Gualtieri (a cura di), *Il PCI nell'Italia repubblicana. 1943-1991*, Carocci, Roma 2001; lo stesso Gualtieri è l'autore di un articolo apparso sulla rivista "Millenovecento" in cui, intervenendo proprio sulla questione di Salerno, propone una terza via fra quelle dell'assoluta autonomia del leader italiano e dell'altrettanto totale subordinazione a Stalin. Cfr. R.Gualtieri, *Tra Roma e Mosca*, "Millenovecento", ottobre 2003, pp.12-20. Giuseppe Vacca parla di scelta autonoma di Togliatti nella prefazione a *Il PCI nell'Italia repubblicana, 1943-1991*, op.cit., pp.XXVI-XVII e in G.Vacca, *Togliatti sconosciuto*, L'Unità, Roma 1994, pp.69-70, riprendendo, piuttosto che l'idea di "svolta", il concetto di "continuazione" di una posizione filobadogliana di Togliatti già espressa nei discorsi alla radio

dell'universo sovietico nel nostro paese nel secondo dopoguerra ed ebbe un peso decisivo nello sviluppo delle relazioni culturali fra i due stati fino alla sua dissoluzione, in corrispondenza con la fine dell'Unione Sovietica nel 1991¹²¹.

Il primo articolo successivo a quello dell'atto di costituzione dell'associazione, contenuto nel progetto di statuto datato 21 ottobre 1944, pone fra gli scopi del neonato ente quelli di

promuovere e di sviluppare i rapporti culturali con l'URSS, e particolarmente essa intende: a) promuovere la conoscenza nella [sic] URSS delle correnti letterarie, artistiche, tecniche e scientifiche italiane mediante la divulgazione delle opere più significative; b) promuovere in Italia la conoscenza delle analoghe correnti dei popoli della URSS, a mezzo di conferenze, mostre artistiche, spettacoli teatrali, rappresentazioni cinematografiche, iniziative editoriali, e in genere con tutti quei mezzi che si ritengono adatti; c) coordinare e valorizzare l'opera di quanti in Italia intendono dedicarsi alla conoscenza dei problemi culturali, artistici e scientifici dell'URSS¹²².

Presidente dell'associazione fu fino al dicembre 1946 lo storico della filosofia Guido De Ruggiero, militante del Partito d'Azione e poi membro della Democrazia Cristiana, che ne volle indirizzare l'attività al solo scambio di materiale fra gli uomini di cultura e di scienza

dell'ottobre precedente. Tale posizione era già presente in G.Bocca, *Palmiro Togliatti*, Laterza, Roma-Bari, 1973, p.358 e Maurizio e Marcella Ferrara, *Conversando con Togliatti*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1953, p.339. Ennio Di Nolfo, che già aveva seguito l'interpretazione classica della svolta di Salerno (in E.Di Nolfo, *La svolta di Salerno come problema internazionale* in A.Placanica (a cura di), 1944, *Salerno. Istituzioni e società*, Est, Napoli 1986, pp.21-45), l'ha riproposta in difesa dagli attacchi dell'interpretazione "revisionista" in E.Di Nolfo, *I vincoli internazionali di una diplomazia incompiuta*, in A.Giovagnoli (a cura di), *Interpretazioni della repubblica*, Il Mulino, Bologna 1998, p.123; Id. *La repubblica delle speranze e degli inganni*, Ponte alle Grazie, Firenze 1996, p.515, n.29. In relazione alla storiografia Russia, Irina Chormač, massima studiosa delle relazioni italo-sovietiche, in *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope*, op.cit.p.29, attribuisce a Togliatti la scelta della svolta. L'autorevole storico russo delle relazioni internazionali Michajl Narinskij, che pure ha una posizione più equilibrata rispetto alle interpretazioni "revisioniste", propende per l'affidare a Stalin la decisione sulla svolta, sulla base del colloquio Stalin-Togliatti del 4 marzo 1944, il cui contenuto fu trovato in un documento d'archivio sovietico. Cfr. M.Narinskij, *Togliatti, Stalin i "povorot v Salerno"* (Togliatti, Stalin e la svolta di Salerno) in Ržeševskij (a cura di), *Vtoraja mirovaja vojna. Aktual'nye problemy* (La seconda guerra mondiale. Problemi attuali), Nauka, Moskva 1995; Id., Togliatti, *Stalin e la svolta di Salerno*, in "Studi Storici", n°3, 1994, p.11. Il documento che attesterebbe l'imposizione fatta da Stalin a Togliatti in merito alla svolta di Salerno era stato portato alla luce da Konstantin Scirinia nel 1989. Cfr. K.Scirinia, *Protiv uproščennogo predstavlenija o kominternovskoj koncepcii mirovoj revoljucii i o diktate Stalina v kominterne* (Contro la semplificazione della concezione della rivoluzione mondiale da parte del comintern e la dittatura nel comintern di Stalin), in *Komintern: opyr, tradicii, uroki. Materialy naučnoj konferencii posvjaščennoj 70-letiju Kominterna* (Il Komintern: esperienza, tradizioni, lezioni. Materiali della conferenza scientifica dedicata al settantesimo anniversario del Komintern), Institut markizma-leninizma pri CK KPSS, Moskva 1989, pp.65-66. Altri storici russi sostengono la tesi che vede Stalin principale ispiratore della svolta di Salerno. Si vedano ad esempio: V.Volkov, *Sovetskoe rukovodstvo i nekotorye problemy Jugo-Vostočnoj Evropy v poslednij god vojny, 1944-1945 g.* (La leadership sovietica e alcuni problemi dell'Europa sudorientale nell'ultimo anno di guerra, 1944-1945), relazione presentata alla Conferenza internazionale sull'instaurazione dei regimi comunisti in Europa Orientale, 1945-1950, Mosca, marzo 1994; L.Gibianskij, *Formirovanie sovetskoj blokovoje politiki* (Formazione della politica del blocco sovietico), in A.Čubarian-N.Egorova, *Cholodnaja vojna 1945-1963. Istoričeskaja perspektiva* (La guerra fredda 1945-1963. Prospettiva storica), Moskva 2003, p.146.

¹²¹ Per una ricostruzione d'insieme dell'attività dell'organizzazione dalla sua costituzione allo scioglimento si veda G.Gravina, *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS* in "Slavia", A.II, luglio-settembre 1993

¹²² Una copia del primo progetto di statuto contenente l'articolo citato, insieme a un esemplare dello statuto definitivo che porta la data del 28 gennaio 1945, si trovano in GARF, f.5283, op.16, d.218, pp.22-25, 36-40

dei rispettivi stati. In seguito il lavoro venne ampliato, in conformità all'articolo dello statuto sopraccitato, con un maggior coinvolgimento pubblico a conferenze, mostre, concerti, pubblicazione di stampa periodica¹²³ e proiezioni di film.

Nella seconda metà degli anni quaranta la crescita di "Italia-URSS" fu vertiginosa: nel 1946 si contavano 12 sezioni fra le quali non rientravano altre di grandi dimensioni come Livorno, Verona, Ferrara e Taranto; nel 1947 i membri dell'associazione erano già 20000 e le sezioni locali erano salite a 16¹²⁴; un anno dopo gli associati erano più di 71000 con 132 sezioni mentre alla fine del 1950 si raggiunse una crescita record con mezzo milione di iscritti¹²⁵.

Questa crescita straordinaria ebbe fra le sue cause, oltre la generale impennata di consenso riscossa dal movimento comunista nella seconda metà degli anni quaranta, anche l'avvicendamento del prof. De Ruggero alla presidenza dell'associazione e la trasformazione di quest'ultima da organismo culturale di elite a struttura fiancheggiatrice del PCI con base di massa, sebbene a Roma e a Mosca ci fossero state visioni diverse a proposito: se infatti l'associazione auspicava la propria immediata riconversione in organizzazione di massa con finalità propagandistiche dell'Unione Sovietica, anche se non ufficiali, il Cremlino invece puntava a un'evoluzione più graduale dei compiti e della natura di massa di "Italia-URSS". Una comunicazione del 1946 inviata a Mosca dal segretario generale dell'associazione Giuseppe Berti fu esplicita delle intenzioni italiane:

¹²³ Dal luglio 1945 iniziò la pubblicazione della rivista "Cultura Sovietica" in cui personaggi politici e pubblici scrivevano articoli di ogni genere sull'URSS e sulle relazioni con l'Italia. Tuttavia per mancanza di mezzi nel 1946 uscirono solo tre numeri della rivista e fu sostituito da un bollettino bisettimanale "Rassegna della stampa sovietica" (3000 esemplari) che uscì fino alla fine dell'anno per quattro volte. La sezione giovanile pubblicò nel 1946 un bollettino settimanale dedicato alla vita della gioventù sovietica. Nel 1947 l'attività editoriale dell'associazione aumentò sensibilmente: continuò l'uscita della "Rassegna della stampa sovietica", uscì per la prima volta "Università" mentre il 7 novembre, per celebrare il trentesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre, apparve in 25000 copie la rivista "URSS". Dal giugno del 1948 si rinnovò l'edizione della rivista illustrata "Italia-URSS" col raggiungimento, alla fine dell'anno, di una tiratura di 26000 copie. Quest'ultima pubblicazione dal 1953 divenne un mensile di attualità illustrata col titolo "Realtà sovietica". Cfr. I.Chormač, *SSSR-Italija i blokvoe protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., pp.186

¹²⁴ Una sezione distaccata dell'associazione venne creata anche a Tempio Pausania, secondo quanto indicato da una missiva inviata il 15 aprile 1947 da Antonio Biancareddu alla sede romana dell'ente culturale. GARF, f.5283, op.16, d.218, p.103. Antonio Biancareddu, di professione falegname, fu tra i fondatori della sezione del partito socialista a Tempio e tra il 1944 e il 1946 segretario della Camera del Lavoro della cittadina gallurese. La mancanza di ulteriori informazioni sulla presunta sezione staccata di "Italia-URSS", che Biancareddu comunica di aver costituito a Tempio induce a pensare, in linea peraltro con quanto segnalato nei diversi rapporti della sede centrale romana relativamente ai piccoli centri, che alla costituzione non seguì un'effettiva attività per difficoltà organizzative, economiche o di altro tipo. Le informazioni su Antonio Biancareddu sono state gentilmente concesse dal Sig. Agostino Spano di Tempio Pausania.

¹²⁵ I.Chormač, *SSSR-Italija i blokvoe protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., pp.187, 191-192

Noi vediamo la possibilità di uno sviluppo dell'associazione soltanto nella sua trasformazione in una larga associazione di massa tipo "France-URSS". Noi riteniamo a questo proposito che i motivi politici che ne hanno impedito la creazione su queste basi nel 1945 oggi nella stessa misura non esistono. L'associazione dovrebbe, di fatto [*sottolineato nel testo*], non ufficialmente, diventare il braccio destro del Partito per la propaganda dell'URSS, pur mantenendo il suo carattere politico largo e accogliendo nella sua direzione elementi dei vari partiti. È chiaro che l'associazione per il suo stesso carattere potrebbe fare per l'URSS un lavoro più efficiente di quanto non possa fare il Partito stesso e prendere posizione in molti casi in cui il Partito per ragioni evidenti non può farlo ¹²⁶.

La risposta sovietica, databile verso la fine del 1946, fu affidata a E.M.Meleško, direttore del dipartimento dell'Europa occidentale del VOKS, che scrisse al membro della direzione A.D.Kislovoj:

Tuttavia occorre considerare che la trasformazione dell'associazione in organizzazione di massa incontrerà l'opposizione da parte del presidente De Ruggero, da parte della classe intellettuale di sinistra che sta attorno a lui e da parte del governo italiano, dal quale dipende in gran parte il futuro dell'associazione: il governo ne è infatti il finanziatore. Ci sembra che un passaggio netto nell'attività dell'associazione verso un'organizzazione di massa e una propaganda politicamente aspra possa allontanare dall'associazione quella classe intellettuale che ora riunisce e del sostegno della quale ora si serve, e allo stesso modo suscitare un conflitto tra l'associazione e il governo. Né una cosa, né l'altra, secondo noi, non sono desiderabili in quanto, allo stato attuale delle cose questo può minacciare la stessa esistenza dell'associazione "Italia-URSS". Considerando tutto questo, oltre che lo svolgimento della propaganda politica costituisce uno dei compiti del VOKS, il nostro dipartimento propone di: 1) indirizzare tutta l'attività della sezione italiana del VOKS in modo tale che possa contribuire a una graduale trasformazione dell'associazione in un'organizzazione di massa ¹²⁷.

La cautela insita nelle parole del dirigente del VOKS è giustificata dal fatto che, a livello di gestione, ancora nell'agosto del 1947, sebbene la direzione fosse composta per la grande maggioranza da iscritti al partito comunista, eran tuttavia presenti anche dei membri di altre forze politiche o senza partito ¹²⁸: un'improvvisa virata verso posizioni più radicali avrebbe probabilmente determinato l'allontanamento di chi nell'associazione vedeva finalità principalmente culturali. Inoltre la prudenza dei sovietici aveva anche ragioni economiche: un'aperta offensiva propagandistica dell'associazione avrebbe infatti potuto offrire alle componenti non di sinistra del governo ragioni sufficienti per tagliare i finanziamenti statali, come si sarebbe verificato in seguito, in corrispondenza con l'inasprirsi della lotta politica interna. In questo caso la motivazione economica, il taglio dei finanziamenti pubblici a

¹²⁶ GARF, f.5283, op.16, d.218, p.130

¹²⁷ Ivi, p.52

¹²⁸ Nella relazione inviata dall'associazione al VOKS in data 5 agosto 1947 risultano appartenenti alla direzione i seguenti nomi: Ranuccio Bianchi Bandinelli, senza partito ma simpatizzante comunista, in qualità di presidente provvisorio, succeduto a De Ruggero; Maria Romita, socialista nella carica di vice presidente. Al comitato direttivo appartenevano: Giuseppe Berti, comunista, segretario generale dell'associazione; il prof. Colonnetti, democristiano, Concetto Marchesi, comunista; il prof. De Maria, liberale; Natalino Sapegno, non iscritto a nessun partito ma di idee comuniste; Vezio Crisafulli, comunista; Gastone Manacorda, comunista; il prof. Azzi, senza partito; Ettore Lo Gatto, senza partito; Delio Cantimori, di orientamento comunista ma non tesserato; Massimo Bontempelli, senza partito; Il prof. Greppi, repubblicano. Ivi, pp.309-311

“Italia-URSS”, sottintendeva una ragione politica ben precisa: la circospezione da parte di Mosca rispondeva in ultima istanza all’esigenza di non rompere l’alleanza antifascista che permetteva alle forze di sinistra di stare al governo di un paese, comunque, appartenente alla sfera d’influenza occidentale; tutto ciò avveniva poi in un momento (la risposta del VOKS è della fine del 1946) decisamente delicato della storia nazionale e mondiale.

All’inizio di febbraio in Italia era infatti entrato in funzione il terzo governo De Gasperi, che aveva sostituito quello nato all’indomani del referendum, mentre lo stesso presidente del consiglio a gennaio era volato a Washington per sollecitare il governo USA ad approvare l’erogazione dei prestiti della Export-Import Bank e degli altri aiuti economici¹²⁹. Fra la crisi di governo del gennaio e quella del maggio, che avrebbe determinato la rottura del patto tripartito, ci fu uno dei passaggi fondamentali nell’economia della montante guerra fredda, ossia il messaggio di Truman al Congresso americano del 12 marzo sulla necessità di sostenere la Grecia e la Turchia davanti alla “minaccia comunista” e sul generale impegno degli USA a difendere “i popoli liberi del mondo”¹³⁰. La dottrina Truman, che trovava una

¹²⁹ Il dibattito storiografico sulla presunta contropartita politica richiesta dagli ambienti finanziari e governativi americani a De Gasperi in cambio del sostegno economico ha portato a esiti diversi e contrastanti. Secondo Giorgio Amendola, De Gasperi fu obbligato a rompere il tripartito per ricevere l’investitura ufficiale di Washington. Cfr. G. Amendola, *Riflessioni su un’esperienza di governo del PCI. 1944-1947* in “Storia Contemporanea”, V, 1974. Warner, pur parlando di implicito ricatto economico, non si sbilancia nel sostenere che De Gasperi ricevette durante il soggiorno americano dirette pressioni per allontanare i comunisti dall’esecutivo. Cfr. G. Werner, *L’Italia e le potenze alleate dal 1943 al 1949*, in AA.VV., *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Laterza, Roma-Bari 1974, p.375. Antonio Gambino ritiene arbitrario dichiarare che De Gasperi estromise le sinistre dal governo su ordine del Dipartimento di Stato americano. Cfr. A. Gambino, *Storia del dopoguerra dalla liberazione al potere DC*, Laterza, Roma-Bari 1978, p.374. Secondo la Aga-Rossi, Truman e l’establishment politico di Washington vedevano in De Gasperi un leader debole e dubitavano della capacità da parte del segretario della DC di stare alla guida del governo, sebbene proprio la sua visita negli States era stato un segno della sua affidabilità. E. Aga-Rossi, *PCI e URSS nel periodo staliniano (1944-1953)*, in G. Nicolosi (a cura di), *I partiti politici nell’Italia repubblicana*, Soneria Mannelli, Rubbettino 2006, pp.102-103

¹³⁰ All’interno della sterminata storiografia sulla guerra fredda si indicano i contributi che concentrano l’attenzione sulle sue origini: J.-L. Gaddis, *The United States and the Origins of the Cold War: Implications, Reconsiderations, Provocations*, Columbia University Press, New York 1972; A. Gambino, *Le conseguenze della seconda guerra mondiale. L’Europa da Jalta a Praga*, Laterza, Bari 1972; D. Yergin, *Shattered peace. The Origins of the Cold War and the National Security State*, Penguin, London 1980; E. Aga-Rossi, *Gli Stati Uniti e le origini della guerra fredda*, Il Mulino, Bologna 1984; D. Reynolds (edited by), *The origins of the Cold War in Europe*, Yale University Press, New Haven-London, 1994; J. Dulffer, *Yalta, 4 febbraio 1945. Dalla guerra mondiale alla guerra fredda*, Il Mulino, Bologna 1999. Sulla guerra fredda in generale si vedano: C. Pinzani, *Da Roosevelt a Gorbačev. Storia delle relazioni fra Stati Uniti e Unione Sovietica nel dopoguerra*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992; E. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991. L’era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1994; J. Gaddis, *We know now. Rethinking Cold War History*, Clarendon Press 1998; B. Bongiovanni, *Storia della guerra fredda*, Laterza, Roma-Bari 2001. Per un’analisi del ruolo e delle vicende dell’Europa nello scacchiere mondiale durante il bipolarismo della guerra fredda si veda W. Hitchcock, *Il continente diviso. Storia dell’Europa dal 1945 a oggi*, Carocci, Roma 2003. I contributi più importanti della storiografia russa post-sovietica sulla guerra fredda e le sue origini sono quelli di M. Narinskij (pod red.), *Cholodnaja vojna: Nove podchody, Nove dokumenty* (La guerra fredda: nuovi approcci, nuovi documenti), RAN, Moskva, 1995; Id., *Istorija meždunarodnyh otnošenij 1945-1975* (Storia delle relazioni internazionali 1945-1975), MGIMO, Moskva 2004; di A. Čubarian, *Stalin i cholodnaja vojna* (Stalin e la guerra fredda), RAN, Moskva 1998; di V. Lel’čuk (pod red.), *SSSR i cholodnaja vojna* (L’URSS e la guerra fredda), MGU, Moskva 1995; e *Stalinskoe desjatiletie cholodnoj vojny: Fakty i gipotezy* (Il decennio staliniano della guerra fredda: fatti e ipotesi), Nauka,

corrispondenza con la tesi del “contenimento” enunciata dall’incaricato d’affari americano a Mosca G.F.Kennan, se da un lato presupponeva l’implicito riconoscimento all’URSS dello status di superpotenza, in grado di creare una propria area di influenza privilegiata, come stabilito peraltro a Jalta, dall’altro responsabilizzava gli stessi USA a difendere i punti più deboli e politicamente instabili del mondo occidentale¹³¹.

In Italia il 12 maggio De Gasperi si dimise dopo poco più di tre mesi di governo facendo così cadere il suo terzo gabinetto. Comunisti e socialisti vennero estromessi dall’esecutivo. La svolta centrista e filooccidentale dettata dalla creazione, il 31 maggio, di un nuovo governo monocolore ancora a guida degasperiana pose la parola fine all’unità nazionale antifascista circa tre anni dopo la prima fondamentale svolta politica dell’Italia postfascista, ossia quella di Salerno¹³².

Occorre peraltro aggiungere che la sinistra italiana, ancor prima della crisi politica del 1947, si vedeva già impegnata nel collocare nel contesto nazionale la posizione dell’URSS in merito ad alcune questioni molto spinose che toccavano in modo profondo e trasversale la società italiana del dopoguerra come i confini orientali¹³³, il rimpatrio dei reduci dai campi

Moskva 1999; *Sovetskaja vnešnjaja politika v gody “cholodnoj vojny” (1945-1985). Novoe pročtenie* (La politica estera sovietica negli anni della “guerra fredda” (1945-1985). Una nuova lettura), *Meždunarodnye otnošenija*, Moskva 1995

¹³¹ Per uno studio specifico della “dottrina Truman” e delle sue conseguenze nella politica interna, oltre che estera degli Stati Uniti si veda R.Freeland, *The Truman Doctrine and the Origins of the McCarthyism: Foreign Policy, Domestic Policy and International Security, 1946-1948*, Knopf, New York, 1972

¹³² L’apertura degli archivi della DC conservati presso la Fondazione Sturzo ha favorito negli ultimi anni un nuovo interesse degli studiosi sulla crisi che nel maggio 1947 portò all’estromissione delle sinistre dal governo. A questo proposito si vedano: G.Formigoni, *De Gasperi e la crisi politica italiana del maggio 1947*, in “Ricerche di storia politica”, ottobre 2003, 3, pp.380-388; F.Grassi Orsini, *I Liberali, De Gasperi e la “svolta” del maggio 1947*, “Ventunesimo secolo”, marzo 2004, 3, pp.33-69; P.Craveri, *De Gasperi*, Il Mulino, Bologna 2006, pp.267-309; AA.VV., *1947. L’anno della svolta*, “Ventunesimo secolo”, 12, febbraio 2007. Sull’argomento si vedano inoltre i classici: L.Basso, *Il colpo di stato di De Gasperi*, Edizioni Civiltà, Milano 1953; G.Amendola, *La rottura della coalizione tripartita*, in “Il Mulino”, n°235, novembre-dicembre 1974; P.Scoppola, *De Gasperi e la svolta del maggio 1947*, in “Il Mulino”, XXIII, 1974; S.Galante, *La fine di un compromesso storico. PCI e DC nella crisi del 1947*, Franco Angeli, Milano 1980. Per una ricostruzione generale delle vicende politiche italiane del tempo si vedano G.Candeloro, *Storia dell’Italia moderna*, vol.11, Feltrinelli, Milano 1986; G.Caredda, *Governo e opposizione nell’Italia del dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 1995; P.Ginsborg, *Storia d’Italia 1943-1996 Famiglia, società, Stato*, Einaudi, Torino 1989, pp.82-141; la prima parte (*Dalla fine della guerra al centrismo*) di G.Mammarella, *L’Italia contemporanea 1943-1998*, Il Mulino, Bologna 2001; A.Giovagnoli (a cura di), *Interpretazioni della Repubblica*, op.cit.

¹³³ Per quanto riguarda la questione di Trieste, una delle più complesse lasciate dalla seconda guerra mondiale, fra i contributi più recenti si vedano quelli di M.Cattaruzza, *1945: alle origini della “questione di Trieste”*, in “Ventunesimo secolo”, n°7, 2005, pp.97-111; Id., *L’Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna 2007. Si vedano inoltre: B.C.Novak, *Trieste, 1941-1954. The Ethnic, Political and Ideological Struggle*, Chicago 1970 trad.it. *Trieste, 1941-1954, la lotta politica, etnica, ideologica*, Mursia, Milano 1973; D.De Castro, *La questione di Trieste. L’azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, Lint, Trieste 1981; A.G.De Robertis, *Le grandi potenze e il confine giuliano, 1941-1947*, Laterza, Roma-Bari 1983; G.Valdevit, *La questione di Trieste, politica internazionale e contesto locale*, Angeli, Milano 1986; Id. (a cura di), *La crisi di Trieste, maggio-giugno 1945. Una revisione storica*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1995; L.Gibijskij, *La questione di Trieste tra i comunisti italiani e jugoslavi*, in E.Aga-Rossi,

sovietici¹³⁴ e il pagamento delle riparazioni all'Unione Sovietica nell'ambito del trattato di pace¹³⁵.

La struttura associativa di "Italia-URSS" si divideva in sei sezioni principali: letteratura¹³⁶ (cui afferiva anche quella cinematografica), scienza, economia, architettura, agricoltura, gioventù. Dal punto di vista del controllo politico, se nel 1946 le autorità governative non cercarono di intromettersi né di ostacolare i lavori dell'organizzazione, nel 1947, in concomitanza con l'inasprimento della situazione politica interna e internazionale, lanciarono una grossa offensiva: il ministero degli Esteri e il ministero delle Finanze rifiutarono di finanziarne le iniziative, concretizzando così i timori del VOKS prima esaminati, mentre l'Istituto italiano per i rapporti culturali tentò, su ordine del dicastero degli Esteri, di coordinarne l'attività a fini di vigilanza¹³⁷. Irina Chormač evidenzia come nonostante tutto lo scopo di propagandare lo "stile di vita" sovietico venne nel complesso raggiunto¹³⁸. D'altra parte la stessa studiosa precisa che i risultati di "Italia-URSS" non potevano essere paragonati con quelli ottenuti nello stesso campo dagli angloamericani per tre fondamentali motivi: l'abissale differenza di risorse economiche investite e investibili; il fatto che non tutti i soci

G.Quagliarello (a cura di), *L'altra faccia della luna. I rapporti tra PCI, PCF e Unione Sovietica*, Il Mulino, Bologna 1997.

¹³⁴ La questione dell'ARMIR ha prodotto in Italia una serie impressionante di opere memorialistiche e letterarie, oltre che di documentazione di carattere scientifico. Fra queste ultime si veda M.T.Giusti, *I prigionieri italiani in Russia*, Il Mulino, Bologna 2003, oltre che i meno recenti G.Messe, *Inchiesta sui dispersi in Russia*, Rizzoli, Milano 1964 e *Gli italiani sul fronte russo* (Atti del convegno tenutosi a Cuneo nel 1979), De Donato, Bari 1979. La produzione memorialistica, che conta più di cento volumi, sembra in costante aumento. Fra le ultime pubblicazioni si vedano: C.Vicentini, *Noi soli vivi*, Mursia, Milano 1997; C.Bertoldi, *La mia prigionia nei lager di Stalin, 1942-46*, s.l., a cura dell'Università della terza età delle Valli del Cellina e del Colvera, 2001; F.Martini, *Fui prigioniero in Russia*, Tip.Ceccarelli, Grotte di Castro 2001; A.Marsetic, *Dall'Adige al Don. Il 79° reggimento fanteria nella campagna di Russia*, Mursia, Milano 2002; M.Martini, *612° ospedale da campo. Memorie di un medico alpino in Russia*, Edizioni Biografiche, Milano 2003; N.Revelli, *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Einaudi, Torino 2003 (a metà strada fra lo studio documentato e la ricostruzione biografica); L.Zoccai, *Prigioniero in Russia. Un guastatore alpino nei lager sovietici. 1943-1950*, Mursia, Milano 2004; G.Martelli, *L'ultimo incontro a Oranki. Ricordo di Dodo (Vittorio Rondelli, 1918-1943)*, Pendragon, Bologna 2005.

¹³⁵ Per uno studio approfondito del trattato di pace italiano si veda il recentissimo S.Lorenzini, *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, Il Mulino, Bologna 2007. Alla questione delle riparazioni e della posizione sovietica nei confronti del trattato di pace italiano è dato ampio spazio anche in: R.Morozzo della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948)*, op.cit.pp.175-218; I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit.pp.30-151.

¹³⁶ Una relazione del 1946 indica fra i membri della sezione letteraria i seguenti nominativi (fra parentesi riportiamo l'appartenenza politica segnalata nel documento): Ezio Taddei (ex anarchico, ora orientato verso i comunisti, ma non iscritto al partito), Barbara Allason (Giustizia e Libertà), Massimo Bontempelli (ex fascista, ora liberale), Prof. Falco (senza partito ma orientato verso il Partito d'Azione), Sibilla Aleramo (comunista), Trilussa (senza partito), Alberto Moravia (simpatizzante comunista), Carlo Levi, Natalia Ginzburg, (entrambi del Partito d'Azione), Prof. Carlo Zavattini, (indipendente), Pietro Paolo Trompeo (socialista), Umberto Saba (comunista), Carlo Bernari (comunista), Franco Calamandilì (azionista), Guido Calogero (liberalsocialista), Luigi Diemoz (comunista), Silvio D'Amico (cattolico), Prof. Momigliano (liberale). GARF, f.5283, op.16, d.218, p.59

¹³⁷ I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., p.187

¹³⁸ Ibidem

dell'associazione fossero allo stesso tempo simpatizzanti politici; infine le difficoltà incontrate nella ricezione costante del materiale da Mosca¹³⁹.

A proposito dei ritardi e dell'incostanza con cui l'Unione Sovietica inviava il materiale all'associazione è interessante riportare uno stralcio della lettera spedita dal segretario generale di "Italia-URSS" Giuseppe Berti al presidente del VOKS l'8 marzo 1947 che testimonia delle difficoltà alle quali l'ente culturale dovette far fronte:

Più di una volta nei nostri resoconti vi abbiamo fatto presente la necessità di migliorare, per una più attiva collaborazione con l'URSS, il lavoro di scambio. Disgraziatamente fino ad oggi ben pochi passi avanti si sono fatti in questo campo; è anzi necessario notare che da novembre salvo qualche pacco sporadico niente è più arrivato. Alle lettere degli istituti italiani o si risponde con un ritardo di quattro o cinque mesi, o addirittura non si risponde¹⁴⁰.

"Italia-URSS" e il cinema

Relativamente alla settima arte, l'associazione fu nel 1946, come vedremo approfonditamente in seguito, in strettissimo contatto con la delegazione sovietica dei cineasti durante il loro soggiorno italiano in occasione della Mostra di Venezia. È particolarmente interessante segnalare che nel 1946 della sezione cinema di "Italia-URSS" facevano parte alcuni addetti ai lavori¹⁴¹, che avevano frequentato gli ambienti del Centro Sperimentale di Cinematografia, fondato nel 1935 e posto sotto la diretta dipendenza del Ministero della Stampa e della Propaganda. Fra questi ci furono Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti e Francesco Pasinetti fra i docenti e Giuseppe De Santis¹⁴² tra gli allievi. La presenza degli stessi nomi prima nel Centro Sperimentale di Cinematografia, voluto dal fascismo, e poi all'interno di un'associazione come "Italia-URSS" conferma la tesi di una irregimentazione difettosa del regime mussoliniano nei riguardi della settima arte, come sostiene Brunetta:

Lungi dall'essere strumento di formazione di intellettuali fascisti il Centro diventa scuola di antifascismo, oltre che di autentica formazione professionale. Barbaro proietta di continuo ai suoi allievi film di registi sovietici e comunica loro direttamente [...] le sue ipotesi per una poetica cinematografica assai diversa da quella auspicata dal fascismo. Non uno dei diplomati si inquadra e integra nel processo di fascistizzazione della cultura cinematografica e gli stessi militanti fascisti più rappresentativi si ritirano, a partire dall'entrata in guerra della Germania, in posizione di neutralità. Negli anni di guerra la diffusione degli anticorpi antifascisti servirà

¹³⁹ Ivi, pp.187-188

¹⁴⁰ f.5283, op.16, d.230, p.2

¹⁴¹ Della sezione cinema nel 1946 facevano parte (riportiamo l'appartenenza politica e le annotazioni indicate nel documento originale): Umberto Barbaro (comunista), Alessandro Blasetti (ex fascista ma oggi orientato a sinistra), Luchino Visconti (comunista), Libero Solaroli (comunista), Dott. Tallarico (senza partito), Mario Soldati (socialista), Giuseppe De Santis (comunista), Dott. Vito Pandolfi (socialista), Umberto Bollero (socialista), L.Quaglietti (indipendente), E.Macorini (indipendente), G.Paolucci (senza partito), Dott. Pasinetti (senza partito), G.Puccini (comunista). Ivi, f.5283, op.16, d.218 p.59.

¹⁴² Cfr. F.De Santis, *Il CSC dal fascismo all'antifascismo*, in *Vivere il cinema*, Presidenza del Consiglio, Roma 1986

da scudo e mezzo di protezione per l'intero complesso. I militanti in camicia nera saranno alla fine della guerra assolti completamente da tutte le loro colpe, mentre gli effetti di quel lavoro preparatorio saranno subito visibili e contribuiranno a modificare il paesaggio del cinema italiano, oltre che quello teorico e critico, fin dai primi anni quaranta¹⁴³.

Il fatto che Umberto Barbaro fosse allo stesso tempo direttore del Centro e membro della sezione cinema di "Italia-URSS" permise inoltre nel dopoguerra una stretta collaborazione in fatto di scambio di materiali fra la Scuola nazionale di cinema di Roma e quella di Mosca, sul modello della quale era appunto nato nel 1935 l'istituto italiano di cinematografia¹⁴⁴.

Nel 1947 "Italia-URSS" accrebbe la sua attività e, oltre alle già citate iniziative culturali e artistiche (tra l'altro furono proiettati 13 film), alla stampa di diverse pubblicazioni e alla traduzione di opere letterarie come quelle di Il'ja Erenburg e Konstantin Simonov, ci fu la visita di quattro delegazioni da Mosca: una dei sindacati che partecipò al congresso nazionale della CGIL a Firenze; quella dei cineasti ospiti proprio alla Mostra di Venezia; quella dei partigiani sovietici presenti al primo congresso nazionale del movimento partigiano italiano e infine quella delle donne sovietiche. Occorre sottolineare che tali iniziative furono tutte promosse e realizzate direttamente da "Italia-URSS", mentre il VOKS, si occupò di sostenere la trasformazione di quella in un'associazione di massa e di combattere la propaganda antisovietica.

Un forte sostegno arrivò dall'ambasciatore a Mosca Manlio Brosio¹⁴⁵ che fra l'altro si impegnò personalmente per risolvere la questione della proiezione di film sovietici in Italia e viceversa. Tuttavia, come anticipato in precedenza, va riportato il tentativo da parte del governo italiano, per mezzo dello stesso Brosio, di indirizzare l'attività di scambio culturale su canali istituzionali più controllabili e non lasciare i contatti a un'unica associazione, "Italia-URSS": essa infatti, per quanto fino allora avesse ricevuto finanziamenti statali, rimaneva

¹⁴³ G.P.Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari 2004, p.190.

¹⁴⁴ Testimonianza di tali contatti è la corrispondenza fra il regista Pudovkin, appartenente alla sezione cinema del VOKS, e lo stesso Barbaro che tradusse anche le opere del grande cineasta sovietico. Cfr. GARF, Fondo 5283, dossier 230, fogli 39, 43. Lo stesso Pudovkin era stato invitato dal Centro Sperimentale di Cinematografia, quindi da Barbaro, a tenere qualche lezione alla scuola italiana di cinema alla fine di agosto del 1946. Tale invito è attestato da una lettera dell'allora direttore dell'*Agitprop* Aleksandrov al segretario del Comitato centrale del partito comunista, nonché capo dell'ideologia Ždanov. Aleksandrov era stato avvertito dall'ambasciatore in Italia Kostylev che Pudovkin avrebbe potuto in questo modo tenere anche una conferenza all'inaugurazione del Festival di Venezia. Aleksandrov si esprime negativamente su questa possibilità perché Pudovkin era allora impagnato nelle riprese di *Admiral Nachimov*. Cfr. RGASPI, f.17, op.125, d.469, p.48. Su Umberto Barbaro e il suo contributo all'affermarsi nel cinema italiano del neorealismo si veda G.P.Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969

¹⁴⁵ Per una ricostruzione dell'esperienza di Brosio come ambasciatore italiano a Mosca si veda M.Brosio, *Diari di Mosca 1947-1951*, Il Mulino, Bologna 1986

comunque un ente privato politicamente manovrabile dalle forze della sinistra¹⁴⁶. A conferma di quanto detto è interessante considerare una comunicazione di Brosio al VOKS nella quale l'ambasciatore, dopo aver auspicato un'intensificazione degli scambi culturali fra i due paesi, informava dell'esistenza di due strutture statali in grado di poter intrattenere proficui rapporti con gli omologhi sovietici:

a) anzitutto l'I.R.C.E., Istituto Relazioni Culturali con l'Estero, [sottolineato nel testo] Roma Piazza Firenze, che è l'organo esattamente equivalente al VOCS [sic] in Italia. b) In secondo luogo l'Istituto Nazionale delle Ricerche [...]. Tali due enti statali potranno agire d'accordo con la Società per i Rapporti Culturali Italo-Sovietici che è stata costituita in Roma in forma privata, e naturalmente potrebbe collaborare validamente con l'attività degli organi ufficiali¹⁴⁷.

Non pare affatto casuale che tale missiva, prova della volontà del governo di sottrarre dalle mani di "Italia-URSS" il monopolio dei rapporti culturali con Mosca, fosse datata 31 marzo 1947: siamo infatti proprio a cavallo delle due crisi di gennaio e maggio che condussero all'esclusione delle sinistre dal governo italiano e alla formazione da parte di De Gasperi del primo gabinetto centrista; in quest'ottica è possibile interpretare l'intromissione di organismi statali nella gestione delle relazioni culturali con l'URSS come il tentativo di aprirsi un varco in quello che altrimenti sarebbe rimasto un territorio appannaggio interamente delle forze politiche più vicine a quel mondo. Una situazione che anticipò in qualche modo l'acutizzarsi delle tensioni in campo internazionale e nella stessa Italia¹⁴⁸, avutosi nell'estate dello stesso anno dapprima con la proposta americana, estesa anche a Mosca e ai suoi satelliti, di aderire al piano Marshall di ricostruzione economica dell'Europa¹⁴⁹ e in seguito, in risposta ad essa, con la formazione del Cominform nel settembre¹⁵⁰.

¹⁴⁶ I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanje v Evropi: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., p.191

¹⁴⁷ GARF, f.5283, op.16, d.231, p.19

¹⁴⁸ Per uno studio della dimensione internazionale della storia nazionale e per un'analisi del peso avuto dalla contrapposizione tra i blocchi nella politica interna si vedano i contributi degli anni novanta: A.Giovagnoli, *Il partito italiano. La democrazia cristiana dal 1942 al 1994*, Laterza, Bari 1996; G.Formigoni, *La democrazia cristiana e l'alleanza occidentale*, Il Mulino, Bologna 1996; M.Flores-N.Gallerano, *Sul PCI: un'interpretazione storica*, Il Mulino, Bologna 1992

¹⁴⁹ È interessante vedere come la storiografia post-sovietica ha interpretato la scelta della leadership staliniana di rifiutare e far rifiutare ai suoi satelliti l'adesione al Programma di Ricostruzione Europea (ERP). Il grande storico russo delle relazioni internazionali M.Narinskij lo ha definito un grossolano errore della diplomazia sovietica. M.M.Narinskij, *Sovetskaja vnešnjaja politika i proischozhenie cholidnoj vojny* (La politica estera sovietica e l'origine della guerra fredda) in *Sovetskaja vnešnjaja politika v retrospektive 1917-1991* (La politica estera sovietica in retrospettiva 1917-1991), Moskva 1993, p.126. J.Aksjutin ha sottolineato la necessità per il partito-stato sovietico di mantenere una certa stabilità interna, che l'apertura al sostegno americano avrebbe potuto far vacillare, considerata la situazione critica dell'economia dell'URSS nel dopoguerra, ulteriormente aggravata dalla sua forte militarizzazione e dal rifornimento ai paesi satelliti. J.Aksjutin, *Počemu Stalin dalnejšemu sotrudničestvu s sojuznikami polja pobedy predpočel konfrontaciju s nimi* (Perché Stalin preferì a un'ulteriore collaborazione con gli alleati lo scontro con loro) in M.Narinskij (a cura di), *Cholidnaja vojna. Noveye podchody. Noveye dokumenty*, op.cit., pp.47-63. La Chormač lega tale scelta ai principi di fondo del totalitarismo sovietico del dopoguerra: "La storia non si fa con i condizionali ma probabilmente vale la pena notare che per i vertici

Tornando al cinema, le due esperienze delle delegazioni sovietiche a Venezia nel 1946 e 1947, per il buon esito delle quali “Italia-URSS” diede il proprio sostegno organizzativo, servirono anche per facilitare quella comunicazione e quello scambio che, come precedentemente evidenziato dalle parole del segretario generale Berti, risultavano abbastanza problematici. Proprio di questa funzione mediatrice svolta dalla Mostra scrivono Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi, direttori della “Biblioteca cinematografica” della casa editrice milanese “Poligono”, in una lettera dell’ottobre 1947 inoltrata poi al VOKS da Giuliana Tabet, membro della direzione di “Italia-URSS”:

L’anno scorso e quest’anno ai festival cinematografici di Venezia abbiamo scambiato idee e propositi con i capi delle Vostre delegazioni (Sergio Budaev l’anno scorso si impegnò di consegnare a Grigori Roscial il nostro libro “UMANITÀ DI STROHEIM ED ALTRI SAGGI”, un capitolo del quale tratta diffusamente del film “Notti bianche di S.Pietroburgo”), e specialmente con i Vostri delegati registi Michele Ciaureli e Grigori Aleksandrov. Aleksandrov, finalmente, ci ha consigliato di rivolgerci direttamente a Voi con una lettera esplicita e diffusa¹⁵¹.

Una delle iniziative più importanti e di maggiore impatto sull’opinione pubblica organizzata da “Italia-URSS” fu certamente l’anno seguente, nell’ottobre-novembre del 1948, “il mese dell’amicizia italo-sovietica” che ebbe fra le sue tante manifestazioni un festival di cinema sovietico contemporaneo. Tale rassegna, tenutasi fra il 17 e il 23 ottobre 1948 si inserì quindi in una serie di progetti mirati a promuovere e rafforzare il legame culturale fra le due

direttivi di una superpotenza (specialmente totalitaria) che aspira al ruolo di una delle prime, il sostegno economico significa talvolta meno del possesso dell’area degli alleati. E pochi pensano alle condizioni del popolo”. I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoe protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., p.164. In effetti, se si pensa alla campagna di orgoglioso patriottismo, come vedremo in seguito, capillarmente imposta dai vertici di partito in tutti i settori della società sovietica alla fine del secondo conflitto mondiale, risulta veramente difficile pensare che il nuovo polo del potere mondiale avrebbe potuto “umiliarsi” e accettare il sostegno del “nemico” americano, al di là delle risposte ufficiali sull’inopportunità di un’ingerenza statunitense negli affari interni di altri paesi.

¹⁵⁰ Sulla costituzione e i primi anni di attività del Cominform si vedano le raccolte di documenti: G.Procacci (a cura di), *The Cominform. Minutes of the Three Conferences 1947/1948/1949*, Feltrinelli, Milano 1994, che presenta anche saggi di vari autori; *Soveščanija Kominforma. 1947, 1948, 1949. Dokumenty i materialy* (Le conferenze del Kominform. 1947, 1948, 1949. Documenti e materiali), Moskva, 1998. Sulle origini del Cominform si vedano L.Marcou, *Le Kominform: le communisme de guerre froide*, Paris 1977, [ed.it] L.Marcou, *Il Kominform: il comunismo della guerra fredda*, Roma 1979, che offre una ricca bibliografia e P.Spriano, *I comunisti europei e Stalin*, Einaudi, Torino 1983, pp.280-294. Su materiali d’archivio si basa lo studio di L.Gibianskij, *Cominform v deistvii. 1947-1948. Po archivnym dokumentam* (Il Cominform in azione. 1947-1948. Su documenti d’archivio), in “Novaja i novejšaja istorija”, 1996, n°2. Per un quadro specifico della posizione dei comunisti italiani nel Cominform si vedano i classici E.Reale, *Nascita del Cominform*, Milano 1958; E.Ragionieri, *La storia politica e sociale*, in *Storia d’Italia*, vol.IV, t.III, Einaudi, Torino 1976, 2466-2469; A.Guerra, *Gli anni del Cominform*, Milano 1977. Su quest’ultimo argomento si veda il relativamente recente F.Gori-S.Pons (a cura di), *Dagli archivi di Mosca. L’Urss, il Cominform e il PCI (1943-1951)*, op.cit. e S.Pons, *La politica estera dell’URSS, il Cominform e il PCI (1947-1948)*, in “Studi Storici”, 1994, n°4, pp.1123-1147, basati sulle nuove acquisizioni archivistiche russe. Altri contributi importanti sono: F.Claudin, *The Communist movement: from comintern to cominform*, New York London 1975; G.Adibekov, *How the first conference of the Cominform came about*, Feltrinelli, Milano 1994; G.Adibekov, *Kominform i poslevoennaja Evropa 1947-1956* (Il Cominform e l’Europa del dopoguerra), Moskva 1994.

¹⁵¹ GARF, f.5283, op.16, d.232, p.313

nazioni in un momento difficile per il comunismo in Italia, caratterizzato dalla pesante sconfitta del Fronte popolare alle elezioni del 18 aprile.

Alla serata inaugurale, che coincideva con l'apertura del mese dell'amicizia, fra gli altri erano stati invitati due figure centrali della letteratura sovietica come Aleksandr Fadeev¹⁵² e Il'ja Erenburg¹⁵³. L'invito fu spedito il 18 settembre da Berti ed è interessante riportarne quantomeno l'incipit in quanto ci permette di percepire l'atmosfera di tensione dell'epoca:

La nostra organizzazione, [...] che ha come compito la lotta contro l'antisovietismo per il miglioramento delle relazioni politiche, economiche e culturali con l'URSS, per la pace in un momento come questo in cui le forze imperialiste e reazionarie tentano di creare una psicosi di odio contro l'Unione Sovietica e preparano le condizioni per una nuova e più terribile guerra, ha preso l'iniziativa di un mese per l'amicizia con l'URSS che avrà inizio il 17 ottobre¹⁵⁴.

Al centro dell'attenzione stava il tema dell' "antisovietismo" fomentato dalle "forze imperialiste e reazionarie" che non a caso era stato, come vedremo meglio in seguito, anche alla base dei rifiuti a Venezia di quegli anni: in queste condizioni una manifestazione del genere costituiva secondo i sovietici uno dei pochi spazi sgombri da dubbi su possibili macchinazioni esterne miranti a deformare o mettere in difficoltà l'immagine dell'URSS all'estero.

La necessità per l'URSS di esser comunque presente sul territorio italiano con iniziative alternative che potessero attrarre l'opinione pubblica, vista la sensazione negativa provata riguardo a quelle istituzionali (vedi Venezia), conferma e prolunga al post-18 aprile la percezione di Morozzo della Rocca circa la doppia visione che Mosca aveva dell'Italia come governo e come popolazione:

¹⁵² Aleksandr Aleksandrovič Fadeev (1901-1956), membro del partito comunista russo dal 1918, dal 1926 fu uno dei massimi dirigenti della RAPP (Associazione russa degli scrittori proletari) e dal 1934 dell'Unione degli scrittori sovietici. Fu uno dei principali assertori e teorici del realismo socialista. Intervenne, come membro del comitato organizzativo dell'Unione degli scrittori sovietici, a favore dell'adozione anche da parte del cinema della nuova estetica imposta dall'alto. Le sue opere più celebri hanno come tema la lotta partigiana, a cui prese parte direttamente: *La disfatta* (1927), *L'ultimo degli Udege*, rimasto incompiuto. Durante la seconda guerra mondiale scrisse *La giovane guardia* (1945, premio Stalin 1946, edizione riveduta nel 1951). Morì suicida nel 1956 dopo il XX congresso del PCUS. Cfr. G.Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, Editori Laterza, Bari 1967, p.70; S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, op.cit., pp.112-117

¹⁵³ Il'ja Grigor'evič Erenburg (1891-1967), scrittore e pubblicista, ha trascorso parte della sua vita all'estero anche come corrispondente di giornali russi e sovietici durante entrambe le guerre mondiali: i suoi articoli patriottici e antifascisti ebbero risonanza planetaria. Dopo la morte di Stalin fu uno dei più attivi sostenitori della liberalizzazione nel campo della letteratura e dell'arte e del disgelo culturale che diede peraltro il titolo a una delle sue opere più celebri, *Ottepel'* (Il disgelo, 1954). Partecipò attivamente al movimento dei partigiani della pace ricevendo nel 1952 il premio Lenin "per il rafforzamento della pace tra i popoli". Fra le sue opere più note si ricordino *Julio Jurenito* (1922), *Il secondo giorno* (1933), *La caduta di Parigi* (1942), *La tempesta* (1948), il già citato *Il disgelo* (1954) e l'autobiografia *Uomini anni vita* (1962-64).

¹⁵⁴ GARF, f.5283, op.16, d.230, pp.55,58

Nei confronti delle autorità di governo italiane e delle forze politiche che ad esse facevano più o meno riferimento, la stampa [sovietica] [...] soprattutto si soffermava sui collegamenti di tali ambienti politici con gli americani e con la reazione internazionale in genere [...]. I sovietici erano invece assai preoccupati, nei primi mesi del 1948, di accreditarsi presso l'opinione pubblica italiana, ciò che avrebbe aiutato sensibilmente i comunisti italiani. A questo fine avevano cura di mostrare un atteggiamento amichevole [...] verso tutto ciò che riguardava l'Italia in generale e pertanto poteva influire sugli orientamenti della sua popolazione¹⁵⁵.

Passando dalle relazioni italo-sovietiche ai rapporti sovietico-veneziani, è estremamente importante fare una considerazione in riferimento a quella sorta di schizofrenia a cui accenna Morozzo della Rocca a proposito dell'atteggiamento dall'URSS verso l'Italia fra la fase conclusiva della guerra e la consultazione elettorale del 1948. Un comportamento del tutto simile infatti è riscontrabile, come vedremo più avanti, dall'esame dei resoconti delle delegazioni sovietiche presenti alle Manifestazioni veneziane del 1946 e 1947. Il riferimento è al modo in cui i rappresentanti sovietici manifestarono forti sospetti e diffidenze riguardo al trattamento non favorevole riservato loro dall'organizzazione della Biennale. La dirigenza politica intravedeva infatti dietro quella l'ombra di un malcelato filoamericanismo, se non un diretta macchinazione USA, come vedremo approfonditamente in seguito. Allo stesso tempo Mosca, tramite i suoi delegati, cercò insistentemente il contatto diretto con i propri interlocutori potenzialmente privilegiati (operai e intellettuali fra tutti) e non perse occasione di esternare la propria simpatia verso il popolo italiano, la sua rinnovata cultura cinematografica. Nel 1946 i meriti di questa nuova cultura della settima arte, come osserveremo più avanti, sarebbero stati attribuiti dai sovietici alla positiva influenza del fenomeno resistenziale, sebbene i semi fossero stati gettati già in epoca fascista grazie all'attività del citato Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il Festival del cinema sovietico organizzato da "Italia-URSS" nell'ottobre del 1948 durò una settimana esatta e vide la proiezione di un film al giorno¹⁵⁶, quasi tutti appartenenti alla recente produzione del 1947. L'aver messo in programma pellicole praticamente contemporanee, anziché dedicare la rassegna, ad esempio, ai classici, rispose probabilmente a due esigenze: mostrare all'estero il nuovo punto di vista del potere sovietico tramite il suo

¹⁵⁵ R.Morozzo della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948)*, op.cit., p.324

¹⁵⁶ Le pellicole proiettate, elencate in ordine temporale a partire dal 17 ottobre, furono: *Skazanie o zemle sibirskoj* (Leggenda della terra siberiana, 1947) di Ivan Pyrev, *L'incrociatore Variag* di Viktor Ejzmont, *Pirogov* (Il professor Pirogov, 1947) di Grigorij Kozincev, *Podvig razvedčika* (presentato col titolo "Atto eroico", 1947) di Boris Barnet, *Sel'skaja Učitel'nica* (presentato col titolo "L'educazione dei sentimenti", 1947) di Mark Donskoj, *Starinnyj vodevil'* (L'antico vaudeville, 1946) di Igor' Savčenko, *Russkij vopros* (La questione russa, 1947) di Michajl Romm. GARF, f.5283, op.16, d.218, f.9

cinema¹⁵⁷ e sopperire all'assenza alla Mostra veneziana con una manifestazione in cui l'URSS e il suo prodotto cinematografico fossero protagonisti assoluti in uno spazio "amico". Anche la scelta dell'ordine dei film rispondeva a quelle istanze di strategia ideologica che l'URSS non poteva mettere in pratica in laguna. Si pensi, ad esempio, alla pellicola selezionata per la serata conclusiva *Russkij vopros* (La questione russa) di Michajl Romm¹⁵⁸: il film di Romm infatti, che è ritenuto la prima opera cinematografica sovietica consacrata alla guerra fredda, si inseriva perfettamente come culmine di una settimana che dall'artistico si colorava inevitabilmente di politico. Un colore politico a quel tempo di strettissima attualità, considerato il contrasto sovietico-occidentale proprio di quei mesi, col passaggio dagli slogan ai fatti: il blocco di Berlino ovest, imposto dal Cremlino nell'estate, avrebbe condotto l'anno successivo alla divisione della Germania con la nascita della Repubblica Federale Tedesca e della Repubblica Democratica Tedesca.

Il cinema sovietico e il pubblico italiano nel biennio 1946-47

Ma come questi film sovietici, per la proiezione dei quali "Italia-URSS" tanto si adoperava, venivano recepiti dal pubblico? Rimandando a una parte successiva l'esame della critica italiana alle pellicole sovietiche presentate alle diverse edizioni della Mostra di Venezia, abbiamo a disposizione alcune testimonianze su come fu accolta in generale la produzione a falce e martello del dopoguerra giunta in Italia. Innanzitutto quelle difficoltà organizzative che riguardavano in generale lo scambio di materiale fra "Italia-URSS" e il VOKS si ripercossero anche nel cinema. Il resoconto sull'attività dell'associazione nel biennio 1946-1947 segnala, aldilà dei risultati abbastanza buoni ottenuti nel campo della proiezione di film sovietici:

¹⁵⁷ La corrispondenza fra produzione cinematografica e esigenza ideologica del momento fu un problema che si dovette affrontare nei primi anni del dopoguerra, in relazione ai repentini mutamenti soprattutto nelle relazioni internazionali e al progressivo inasprimento dei rapporti con gli ex alleati di guerra. La situazione è ben descritta dalla Laurent: "Molti film si sono scontrati con questa impossibilità di far coincidere totalmente e costantemente la produzione cinematografica e gli obiettivi ideologici del partito. Ivi comprese le opere apparentemente più ortodosse come *Russkij vopros*, che è generalmente presentato come il primo film sovietico della guerra fredda. Lo scrittore Simonov, coautore della sceneggiatura si ricorda della seduta nel corso della quale il Consiglio artistico del Ministero esaminò il film di Romm (3 gennaio 1948): «in realtà essi [i membri del consiglio] esigevano da Romm qualcosa che non c'era nella pièce teatrale *Russkij vopros*: durante il tempo necessario a realizzare il film, le relazioni con l'America si erano fortemente deteriorate ed erano divenute tese, ed essi volevano che Romm trasponesse meccanicamente questa nuova situazione nel suo film, mentre l'azione del film [...] si situava appena dopo la guerra e non nell'atmosfera del 1948». N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928 – 1953)*, op.cit., p.208

¹⁵⁸ Il film, peraltro, insieme a *Skazanie o zemle sibirskoj* di Pyrev era stato spedito già da qualche mese in Italia con un decreto del 2 aprile. Si veda *Postanovlenie Sekretariata CK BKP(b) o demonstracii sovetskich kinofil'mov za granicej* (Decreto della Segreteria del Comitato centrale del partito comunista sulla proiezione di film sovietici all'estero), RGASPI, f.17, op.116. d.344, p.51, riprodotto in *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, Materik, Moskva 2005, p.171

a) che solo pochi film dati a noleggio culturale sono a un livello artistico alto. b) che non sono doppiati e che questo rende difficile la comprensione allo spettatore anche quando ci si serva di traduttori. c) che fino a oggi non è giunto quel tipo di documentari che sarebbe di particolare interesse per il nostro lavoro [...] d) d'altra parte [...] pochi [*film*] sono stati doppiati con successo, ed è evidente la necessità di affidare la diffusione dei film a enti culturali che li possano presentare diversamente ¹⁵⁹.

Occorre evidenziare che in questo caso, oltre ai problemi oggettivi legati al doppiaggio e quindi alla stessa possibilità da parte dello spettatore italiano di capire il film, la questione toccava la stessa qualità dell'opera inviata, come detto chiaramente nel primo punto.

Tale insoddisfazione per il valore dei film sovietici presentati in Italia venne ribadita dallo stesso segretario Berti nell'agosto 1947. In riferimento alle difficoltà di ricevere e diffondere il cinema sovietico nel nostro paese Berti, dopo aver segnalato alcuni film che avevano riscosso un certo consenso di pubblico, evidenziò come invece la maggior parte delle pellicole sovietiche viste in Italia non solo non piacesse al grande pubblico, ma addirittura non fosse apprezzata nemmeno da operai e iscritti al partito comunista, destinatari ideali. Il segretario generale affermò con rammarico il mutamento del giudizio del pubblico italiano su quel cinema, dovuto a una generale involuzione artistica di quest'ultimo, per la quale non era corretto nemmeno accusare la cattiva influenza americana, vista l'ottima ripresa per esempio della settima arte nella stessa Italia:

Prima vi era un'enorme aspettativa per i film sovietici e un enorme rispetto per i grandi registi sovietici, Pudovkin e altri. Oggi in Italia la situazione è cambiata, anche fra le masse popolari. Parecchi dei nuovi film non piacciono, vengono criticati dal punto di vista artistico anche dagli operai. È una questione che va affrontata seriamente. Non è vero che questo accade sotto l'influenza cattiva anzi pessima degli orribili film americani. No, il film italiano caduto il fascismo, ha già raggiunto un alto livello artistico e film come "Roma città aperta", "Paisà", "Il sole sorge ancora", "Caccia tragica" sono giudicati dal pubblico italiano, che ha una secolare tradizione artistica, artisticamente migliori della più parte dei film sovietici ¹⁶⁰.

Le parole di Berti, la risposta sovietica alle quali purtroppo ci manca, costituiscono, visto il suo stesso orientamento politico, lo specchio insindacabile della reale posizione del pubblico italiano rispetto a quel cinema: una posizione che peraltro era sostanzialmente, come vedremo, anche quella della critica.

Ulteriore conferma di questa disaffezione del pubblico italiano nei riguardi del cinema sovietico contemporaneo giunse dalle parole di Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi i quali, nella già citata lettera a nome della casa editrice "Poligono", esplicitarono senza remore il problema e i possibili responsabili:

¹⁵⁹ GARF, f.5283, op.16, d.218, pp.131-132

¹⁶⁰ Ivi, p.305

Il problema dei rapporti fra la cinematografia sovietica e il pubblico italiano è tuttora aperto. Il pubblico italiano, come sapete, è costituito di diverse categorie e classi sociali, le quali hanno reagito in modo molto diverso di fronte ai Vostri film. Noi tuttavia riteniamo che errori siano stati compiuti sia dalle persone che presiedevano ai nostri uffici di importazione, sia dai Vostri incaricati diretti che non hanno studiato sufficientemente la condizione del nostro mercato. Noi abbiamo analizzato sulla nostra stampa specializzata questo complesso problema, e speriamo vivamente che i nostri articoli siano stati presi in considerazione, per i loro dati obbiettivi, dai Vostri responsabili ¹⁶¹.

Queste testimonianze acquistano un forte valore aggiunto in quanto non provengono da possibili “avversari” ideologici di quel cinema e del sistema che lo produceva, ma giungono dall’interno, distinguendosi perciò per una sincerità e un’onestà intellettuale indubitabili; in altri termini, una critica priva di possibili timori reverenziali e finalizzata a uno sfruttamento più proficuo del mezzo cinematografico che comunque in URSS aveva preso una direzione ben precisa, lontana da quella conosciuta e mitizzata in occidente in generale e in Italia nello specifico.

A peggiorare la situazione giunse poi l’aumento della frattura fra Est e Ovest nel 1949, con la firma a marzo del patto atlantico. L’adesione del governo di Roma all’alleanza militare della NATO non poté non influire negativamente nel rapporto già squilibrato fra presenza americana e sovietica sugli schermi italiani. In quell’anno la rappresentanza del *Soveksportfil’m*, acronimo di *Vsesojuznoe Ob’edinenie po eksportu i importu fil’mov*, Associazione nazionale per l’import-export di film, in Italia possedeva solo tre film per la grande distribuzione nelle sale su un totale di 585, di cui 507 erano pellicole americane; per quanto riguarda la distribuzione nella rete non commerciale (circoli, cineclub etc.) i film sovietici furono 10¹⁶².

Questi dati acquistano ancor più valore se vengono comparati con le cifre sulla diffusione dei film sovietici in Italia nel periodo di poco successivo al ripristino delle relazioni italo-sovietiche e alla formazione dei governi di unità antifascista. Una relazione segreta della primavera del 1946 sull’esportazione dei film sovietici ¹⁶³, redatta dal ministro della Cinematografia Bol’sakov per l’allora capo dell’*Agitprop* Aleksandrov, segnalava che in Italia la *Sojuzintorgkino*, acronimo di *Vsesojuznaja kontora po kinoeksportu i importu* (Ufficio nazionale per l’esportazione e l’importazione cinematografica), antenato della *Soveksportfil’m*, aveva aperto un suo ufficio nel settembre 1944. Bol’sakov precisò che la *Sojuzintorgkino* aveva affidato la distribuzione alla società GDV, avente sede a Roma e uffici in 11 zone

¹⁶¹ Ivi, d.232, p.314

¹⁶² I.Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.*, op.cit., p.192

¹⁶³ RGASPI, f.17, op.125, d.639, pp.35-55

d'Italia. In un anno, dal settembre 1944 all'ottobre 1945 erano stati mandati 60 lungometraggi e 50 cortometraggi sonorizzati in italiano. Il capo della cinematografia sovietica dichiarò inoltre che le società di distribuzione angloamericane facevano di tutto per rendere difficoltosa la promozione dei film sovietici, come ad esempio requisire la pellicola italiana per impedire il doppiaggio e la moltiplicazione delle copie, motivo per cui i sovietici dovevano rivolgersi o alla madrepatria o al mercato nero italiano, a prezzi più elevati. Al 1 agosto 1945 si contavano 348 copie di distribuzione doppiate o sonorizzate in italiano. Secondo i dati forniti da Bol'sakov in Italia si trovavano all'epoca 4183 sale cinematografiche; fra il settembre 1944 e l'agosto successivo la proiezione di soli 13 lungometraggi aveva portato un pubblico di 2.745.460 persone¹⁶⁴.

Il confronto fra i numeri del biennio 1944-45 e quelli di cinque anni dopo riguardo la diffusione dei film sovietici in Italia dimostrano come l'evoluzione della situazione politica interna, legata a doppio filo coi capitali mutamenti dello scenario internazionale, influirono decisamente su un settore d'importanza strategica come quello della macchina del consenso, oltre che economica, del cinema. Una macchina che, nel caso sovietico, viste le testimonianze sulla generale insoddisfazione del pubblico italiano per i film presentati, sembra aver avuto non pochi problemi sia a livello di quantità che di qualità dei prodotti offerti.

“Italia-URSS” e la campagna per la pace

A cavallo fra la fine degli anni quaranta e i primi anni cinquanta, nonostante fossero aumentati gli ostacoli posti dalle autorità politiche allo sviluppo delle relazioni culturali fra Italia e URSS, l'associazione riuscì spesso a organizzare eventi capaci di approfondire la conoscenza della realtà sovietica da parte degli italiani. A questo contribuì anche l'accresciuto interesse da parte dell'ambasciata sebbene la bussola politica del governo fosse orientata in tutt'altra direzione. Due furono le direttrici di fondo su cui “Italia-URSS” indirizzò le proprie energie in questi anni nei quali la contrapposizione politico-ideologica dettata dalla guerra fredda divenne anche in Italia particolarmente aspra: da una parte la lotta all'antisovietismo e dall'altra la difesa della pace, in stretta corrispondenza con la campagna lanciata dal Cremlino nel gennaio 1949¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ivi, foglio 42

¹⁶⁵ A questo proposito basta citare alcuni dei titoli di volumi usciti a cura dell'associazione fra la fine degli anni quaranta e l'inizio dei cinquanta: G.Berti, *La via della pace. Discorso di apertura al primo congresso nazionale Italia-URSS*, Roma 1949; *L'Associazione Italia-URSS per la democrazia e la pace nel mondo*, Roma 1950; G.Berti, *L'antisovietismo contro l'Italia. A cura dell'Associazione Italia-URSS*, Roma 1951; A.Monti, *Nell'interesse nazionale italiano per la pace, migliori rapporti tra l'Italia e L'Unione Sovietica*, Roma 1952.

Gli anni dal 1949 (adesione di Roma al Patto Atlantico) alla morte di Stalin sono caratterizzati a livello statale da una forte freddezza fra l'Italia e l'URSS mentre la costituzione del Cominform nell'autunno del 1947 aveva indubbiamente aumentato il livello di supervisione di Mosca sull'attività del PCI. In questo periodo il compito principale del movimento comunista internazionale, guidato dal Cremlino, fu il dispiegamento di una grande campagna di mobilitazione sociale "per la difesa della pace"¹⁶⁶. L'iniziativa aveva avuto una sua prima prova generale nell'estate del 1948 con il "congresso internazionale degli intellettuali in difesa della pace" organizzato dal Cominform a Wroclaw in Polonia alla fine di agosto, avente come fine "la mobilitazione delle forze progressive della classe intellettuale per la lotta contro la politica aggressiva dell'imperialismo americano, contro la reazione internazionale, in difesa della pace, della democrazia e della cultura"¹⁶⁷.

L' "offensiva per la pace" venne formalmente approvata da un decreto del *Politbjuro* del partito comunista sovietico del 6 gennaio 1949 che stabiliva di convocare un Congresso Mondiale dei "partigiani della pace" (*storonniki mira*)¹⁶⁸, svoltosi poi alla fine di aprile a Parigi. Il congresso, presieduto dal famoso fisico francese Joliot-Curie, vide la presenza, tra gli altri, di Albert Einstein, Aleksandr Fadeev e Pablo Picasso che per l'occasione disegnò la celebre colomba, assunta poi a simbolo di ogni movimento per la pace. Lo studioso del pacifismo come fenomeno storico Marco Guarella evidenzia il valore dell'assise: "Nonostante le difficoltà, la riunione raggiunse il suo scopo, segnando la prima affermazione a livello internazionale, non solo nel rifiuto della bomba atomica e di tutti i mezzi di distruzione di massa, ma anche nella legittimazione della difesa della pace come "affare di tutti i popoli"¹⁶⁹.

Il "Comitato sovietico per la difesa della pace" fu costituito formalmente in occasione della prima conferenza nazionale dei partigiani della pace nell'agosto del 1949. Il Comitato ricopriva il ruolo di organo permanente di dirigenza del movimento dei partigiani della pace nell'URSS. Primo presidente del Comitato fu nominato il letterato Nikolaj Tichonov. Il

¹⁶⁶ Per un'ampia trattazione dell'argomento con particolare riferimento all'Italia si veda A.Guiso, *La colomba e la spada. Lotta per la pace e antiamericanismo nella politica del partito comunista italiano (1949-1954)*, Ed.Rubbettino, Catanzaro 2007

¹⁶⁷ *Iz postanovlenija Politbjuro CK VKP(b) "Ob učastii na meždunarodnom kongresse dejatelej kul'tury v zaščitu mira"* (Dal decreto del Politbjuro del CC del partito comunista (bolscevico) "Sulla partecipazione al congresso internazionale dei personaggi della cultura in difesa della pace", RGASPI, f.17, op.3, d.1072, p.17. Il testo del decreto è riprodotto in *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit.p.186. Al congresso parteciparono, in rappresentanza di 45 nazioni, più di 500 fra scienziati, scrittori e artisti. Cfr. M.Guarella, *Pace, un ideale che ha più di 2mila anni*, in "Millenovecento", n.7, maggio 2003, p.103

¹⁶⁸ RGASPI, f.17, op.3, d.1073

¹⁶⁹ M.Guarella, *Pace, un ideale che ha più di 2mila anni*, in op.cit., pp.102-103. Per uno studio della storia dell'idea pacifista si vedano tra gli altri: G.Procacci, *Premi Nobel per la Pace e guerre mondiali*, Feltrinelli, Milano 1989; A.Benzoni-L.Cefisi, *Il pacifismo. Storia di idee e movimenti contro la guerra*, Edizioni Associate, Roma 1995; M.Howard, *L'invenzione della pace. Guerre e relazioni internazionali*, Il Mulino, Bologna 2002.

bollettino ufficiale del Comitato, “Vek XX i mir”¹⁷⁰ (Il XX secolo e la pace), veniva pubblicato in cinque lingue: russo, inglese, francese, tedesco e spagnolo¹⁷¹.

La “campagna per la pace” divenne l’obiettivo principale dei partiti comunisti occidentali, in conformità a quanto indicato dalla terza conferenza del Cominform del novembre 1949. In quell’occasione il capo dell’*Agitprop* Suslov¹⁷² parlò anche del tentativo degli USA di imporre il proprio stile di vita in occidente con lo strumento di influenza ideologica dell’arte:

Uno degli importanti strumenti di elaborazione ideologica dei paesi “da americanizzare” è rappresentato dall’inondarli coi polizieschi letterari americani e coi film di Hollywood, dove gangster e assassini, sadici e corruttori, bigotti e ipocriti immancabilmente vengono dipinti come protagonisti. Un’”arte” e una “letteratura” di questo tipo avvelenano e inebetiscono lettori e spettatori¹⁷³.

La terza riunione del Comitato mondiale dei Partigiani della Pace, svoltasi a Stoccolma nel marzo 1950 fece propria una formula, rivelatasi dettata dallo stesso Stalin, che venne utilizzata come appello da sottoscrivere in quella che fu una delle campagne più massicce della guerra fredda¹⁷⁴. Il PCI, anche tramite l’intensa attività di organizzazioni come “Italia-URSS”, fu estremamente impegnato nel sostenere la campagna per la pace e contro la bomba atomica che acquistava automaticamente i connotati di una mobilitazione anticapitalistica e antiamericana alla quale si cercò di creare un’ampia coalizione in grado di accogliere non solo i comunisti, ma anche il pacifismo cattolico, gli “indipendenti” e

¹⁷⁰ Il 13 febbraio 1950, poco prima dell’incontro di Stoccolma, il *Politbjuro* del partito comunista decretò la pubblicazione per il Comitato sovietico per la difesa della pace dell’edizione in russo di “Storonniki mira” (I Partigiani della pace), mensile del Comitato permanente del Congresso mondiale dei partigiani della pace. Fu decisa la stampa di 20000 copie: metà da distribuire in URSS e l’altra metà per i paesi della “democrazia popolare”. Cfr. RGASPI, f.17, op.3, d.1080, pp.2-3. Il decreto del *Politbjuro* del partito comunista è pubblicato in *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.553

¹⁷¹ *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.281

¹⁷² Michajl Andreevič Suslov (1902-1982), fino al marzo 1946 presidente dell’Ufficio del Comitato centrale del partito per la Lituania, fu membro dell’*Orgbjuro* del Comitato centrale dal 1946 al 1952. Dall’aprile del 1946 fu direttore del Dipartimento di politica estera del CC; dal maggio divenne segretario di quest’ultimo e allo stesso tempo capo del Direttorato del CC per il controllo degli organi di partito. Partecipò alla riunione dell’*Orgbjuro* del 9 agosto del 1946 che fu all’origine della grande campagna ideologica del dopoguerra sferrata dal partito in campo artistico e culturale. Nel settembre 1947 prese il posto di G.F.Aleksandrov, in seguito al suo siluramento, come assistente di Ždanov alla Direzione dell’*Agitprop*, fino al luglio 1948 e di nuovo dal luglio del 1949. Contemporaneamente, dal luglio del 1949 al giugno del 1951, fu caporedattore della “Pravda”, mentre fino al luglio 1950 coprì la carica di presidente della Commissione per gli espatri del Comitato centrale. *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.729; N.Laurent, *L’oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.164, 221-223

¹⁷³ *Iz doklada M.A.Suslova “Zaščita mira i bor’ba s podžogateljami vojny” na tret’em soveščanii Kominforma* (Dalla relazione di M.A.Suslov “La difesa della pace e la lotta ai fomentatori della guerra” alla terza conferenza del Kominform) in *Soveščanie Informacionnogo bjuro kommunističeskich partij v Vengrii vo vtoroj polovine nojabrja 1949 g.* (Conferenza del Kominform in Ungheria nella seconda metà del novembre 1949), Moskva 1949, pp.31, 32, 41-43; riprodotto in *Soveščanija Kominforma. 1947, 1948, 1949. Dokumenty i materialy*, op.cit., pp.507-745; *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.531

¹⁷⁴ E.Aga-Rossi, V.Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, op.cit., pp.271-272

addirittura i giovani del MSI¹⁷⁵. Secondo Guarella il movimento dei “partigiani per la pace” in Italia, all’origine di quello antimilitarista non-violento che negli anni '60 si sarebbe espresso nella marcia Perugia-Assisi, fu almeno fino al 1955 l’organizzazione pacifista più forte e radicata in occidente¹⁷⁶. Riguardo le accuse al movimento di essere manovrato da Mosca, lo stesso studioso, pur precisando la natura trasversale del fenomeno, capace di accogliere anche democristiani e sacerdoti, ammette l’effetto negativo che l’influenza dell’URSS esercitò nella successiva attività dei “partigiani per la pace”:

Nonostante le esagerazioni e gli attacchi caricaturali, certamente l’identificazione con le posizioni del blocco sovietico costituiscono un elemento di debolezza per il pacifismo, sia a livello nazionale che mondiale. E se dopo i fatti del '56 questa collaborazione entrò in crisi sul piano internazionale, in Italia lo era già da prima, proprio a causa della compresenza di correnti diverse: l’abbandono dell’organizzazione da parte di molti aderenti, come conseguenza della loro uscita dal PCI, fu soltanto la manifestazione di una crisi latente, che portò il movimento a esaurirsi dall’interno più che a crollare per mano di nemici esterni¹⁷⁷.

Trasferendoci sulla laguna veneziana, il generale aumento critico delle tensioni fra i due blocchi progressivamente costituitisi ci offre, ancor prima di esaminare i documenti direttamente relativi alla questione, una cornice storica ben delineata su cui indagare e inserire le ragioni dell’inizio dell’assenza sovietica alla Mostra proprio nel 1948. Mentre nel biennio 1946-1947 il contesto internazionale, dal quale la specifica situazione italiana non poteva prescindere, permetteva ancora la possibilità di un interesse sovietico a partecipare a un’iniziativa come quella veneziana, proprio per la volontà di Mosca di mettersi in vetrina davanti all’opinione pubblica nostrana, già nel 1948 l’acuirsi delle problematiche e delle contrapposizioni contribuirono indubbiamente a spostare l’ago della bilancia decisionale verso il niet del Cremlino. Per la precisione l’URSS disse no a quelle manifestazioni come la Biennale nelle quali presentava la possibilità di un trattamento penalizzante, cercando altrove i modi per continuare a mostrarsi con successo al pubblico italiano. La formalizzazione poi del patto atlantico e l’inserimento dell’Italia in esso nel marzo del 1949 produssero l’effetto di amplificare, come una cassa di risonanza, quella situazione di inconciliabilità che avrebbe trovato una sostanziale tregua solo nel 1953 con la morte di Stalin. Fu allora che i primi effetti del disgelo si poterono osservare anche dalla rinnovata presenza della bandiera con la falce e il martello, sventolante sul palazzo del cinema.

¹⁷⁵ E.Aga-Rossi, *L’influenza sovietica in Italia nel periodo staliniano*, op.cit., pp.20-21

¹⁷⁶ M.Guarella, *Pace, un ideale che ha più di 2mila anni*, in op.cit., p.105

¹⁷⁷ Idem

Capitolo Secondo

L'invito alla Mostra del cinema di Venezia: le risposte sovietiche

2.1 Le assenze dell'URSS negli anni trenta

La “fascistizzazione” della Mostra

La peculiarità della presenza intermittente dell'URSS alla Mostra di Venezia permette di analizzare non solo gli anni in cui essa prese parte alla manifestazione, lo faremo successivamente, ma anche quei momenti in cui l'Unione Sovietica non comparve nell'elenco dei paesi rappresentati: infatti solo nel confronto fra presenze ed assenze, accettazione della proposta veneziana e rifiuto, ostracismi indiretti e contromisure prese è possibile creare un quadro chiaro e completo del complesso rapporto che legò il paese dei soviet a una delle massime istituzioni culturali mondiali in anni decisivi per la storia dell'URSS e non solo, come quelli dello stalinismo e all'alba del nuovo corso poststaliniano.

Innanzitutto occorre sottolineare un interessante e curioso parallelismo nel modo in cui si svilupparono le relazioni URSS-Venezia negli anni trenta e quaranta: il cinema sovietico partecipò infatti alle prime due edizioni di entrambi i decenni (1932-1934 e 1946-1947), per poi scomparire dalla scena lagunare per diverso tempo. A tal proposito giova ricordare che l'interruzione della Mostra causata dalla guerra durò tre anni, dal 1943 al 1945, e comportò ovviamente una forte cesura nella continuità organizzativa della manifestazione; a ciò va poi aggiunta una componente molto importante e cioè che le edizioni dal 1940 al 1942, quelle svoltesi durante l'alleanza italo-tedesca in guerra, non vennero conteggiate all'indomani della ripresa postbellica¹. Quanto detto dimostra come effettivamente si pensasse a una sorta di nuovo anno zero per la manifestazione lagunare con, da un lato, la fine del conflitto che ne aveva determinato la temporanea chiusura e dall'altro la deriva nazifascista culminata nel 1940, allorché la Mostra ebbe la dizione aggiuntiva di “Settimana cinematografica italo-

¹ E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985, pp.78, 84, 92

germanica” e solo sette nazioni partecipanti (Boemia, Germania, Italia, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria), con la proiezione di 14 film su 21 (i due terzi) di produzione italiana o tedesca². Se quindi consideriamo la “Manifestazione” (così venne ribattezzata quell’anno) del 1946 come una sorta di nuovo battesimo per la Biennale cinematografica, risulta che l’URSS fu presente sia negli anni trenta che nel decennio successivo alle edizioni di apertura (e riapertura), “resistendo” per due anni in entrambi i casi, prima che diverse circostanze mutassero a tal punto da rendere impossibile il proseguo di tale sodalizio.

Ma quali furono concretamente tali circostanze? Aldilà delle possibili interferenze degli scenari politici internazionali prima rilevate, occorre concentrarsi anche sulle condizioni specifiche della Mostra, su eventuali mutamenti organizzativi che possano aver influito sulla non-presenza della cinematografia sovietica a Venezia. La crescita d’attenzione da parte del governo fascista verso la cinematografia spettacolare³ come potenziale strumento di consenso⁴ lo portò, nella seconda metà degli anni trenta, a inserirsi più attivamente nell’organizzazione della Mostra, modificando il generale disinteresse da parte del potere politico agli albori della Mostra cinematografica; rileva a proposito Francesco Bono, storico della Biennale del cinema:

In una ricostruzione dei rapporti tra la Mostra e il regime fascista, gli anni tra il 1932 e il 1934 appaiono infatti, considerevolmente, come un’eccezione, e contrastano con l’attenzione sempre maggiore con cui il fascismo intervenne sulla manifestazione nella seconda parte del decennio, un’assenza quasi generale delle istituzioni politiche nelle prime due edizioni della Mostra. Alla nascita della Mostra, il regime era rimasto essenzialmente estraneo e dalla corrispondenza di quei mesi fra la Biennale e il gabinetto della presidenza emerge il disinteresse, quando non la diffidenza, con cui Mussolini guardò all’iniziativa⁵.

² Ivi, pp.78-81

³ Per un’analisi approfondita dell’intervento fascista nel cinema, sia negli aspetti industriali-organizzativi che in quelli più propriamente estetico-ideologici si rimanda in primo luogo ai contributi fondamentali di M.Argentieri, *L’occhio del regime*, Vallecchi, Firenze 1979, e di G.P.Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano. 1.Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, op.cit.; Id., *Storia del cinema italiano*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1979-1982. Altra autorità indiscussa per lo studio dei rapporti fra cinema e fascismo è J.Gili, *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma 1981; Id., *L’Italie de Mussolini et son cinéma*, Henri Veyrier, Paris 1985; Id., *Le cinéma italien à l’ombre des faisceaux (1922-1945)*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990. Si veda anche il recente V.Zagarrio, *Cinema e fascismo. Modelli, film, immaginari*, Marsilio, Padova 2004.

⁴ Per uno studio generale dei rapporti fra fascismo e organizzazione del consenso si vedano: P.V.Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975; V.De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell’Italia fascista. L’organizzazione del dopolavoro*, Laterza, Roma-Bari 1981; S.Colarizi, *L’opinione degli italiani sotto il regime, 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 2000; E.Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993. Si veda inoltre la raccolta documentaria di M.Isnenghi, *L’educazione dell’italiano*, Cappelli, Bologna 1979. Su fascismo e intellettuali si rimanda a G.Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980; G.C.Marino, *L’autarchia della cultura*, Editori Riuniti, Roma 1983; L.Mangoni, *L’interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1994; R.Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004. Sull’ideologia si veda P.G.Zunino, *L’ideologia del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1985; E.Gentile, *Le origini dell’ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna 2001

⁵ F.Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, in *Venezia. 1932. Il cinema diventa arte*, Edizione La Biennale di Venezia, Venezia 1992, p.103. Per un’informazione più ampia sullo sviluppo della

Tale relativa indifferenza aveva permesso all'ICE di agire con un certo margine di autonomia per quanto riguarda le prime due edizioni. La Taillibert rintraccia tale indipendenza organizzativa dell'ICE nel 1932 e 1934 in una serie di scelte "filologicamente" all'avanguardia da parte del direttore, che testimoniano la deferenza di De Feo verso il film inteso come opera artistica e quindi nei confronti della sua "autorialità": "Oltre la libertà rivendicata nella selezione dei film, Luciano De Feo impose anche un certo numero di condizioni per la loro proiezione: da un parte l'assenza totale di ogni forma di censura, e dall'altra la loro proiezione in versione originale non doppiata, ma sottotitolata per i film sonori"⁶.

Subito dopo la fine della seconda edizione della Mostra del cinema di Venezia il regime iniziò a esercitare un maggiore controllo sul settore cinematografico. Questo interesse si concretizzò fra l'altro con la costituzione, nel settembre del 1934, di una Direzione Generale per la Cinematografia⁷ all'interno del ministero per la Stampa e la Propaganda (dal 1937 ministero per la Cultura popolare) che, sotto la guida di Luigi Freddi⁸, 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"⁹. Lo stesso Freddi nel discorso inaugurale per l'istituzione della Direzione Generale per la Cinematografia fu chiaro sul ruolo attivo che lo Stato avrebbe avuto da quel momento nello sviluppo del sistema cinematografico italiano: "Lo Stato inquadra, Lo Stato aiuta. Lo Stato premia. Lo Stato controlla. Lo Stato sprona"¹⁰. Brunetta precisa che l'intento del neodirettore del suddetto organismo non era tanto quello di

Mostra sino al 1939 si rimanda a Id., *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in "Storia Contemporanea", a.XXII, n.3, giugno 1991, pp.513-549

⁶ C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, op.cit.p.265

⁷ Secondo Brunetta la costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia rappresenta il punto d'arrivo di un processo graduale di ingerenza e accentramento effettuato dal potere fascista nei confronti di questo settore: "La politica cinematografica del regime va collegata, per quanto è possibile, alla più ampia programmazione della cultura di massa varata fin dal 1926. Nel quadro della politica generale delle istituzioni, il cinema, se pur non diventa un impegno prioritario, è tuttavia un obiettivo che il regime mette a fuoco, attraverso una serie di passi e di interventi, che culminano nel 1934 con l'istituzione della direzione generale per la cinematografia, grazie a cui avrebbe dovuto attivarsi, in breve tempo, un deciso processo di fascistizzazione diretta dei prodotti cinematografici." G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.303

⁸ Per un approfondimento della figura di Luigi Freddi si vedano le sue memorie pubblicate nel dopoguerra L.Freddi, *Il cinema*, 2 voll., L'Arnia, Roma 1948; E.Piovano, *Il sogno di Freddi*, "Il nuovo spettatore cinematografico", n.10, 1985

⁹ L.Freddi, *Relazione sul cinema italiano, 1933-1934*, in F.Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime in Venezia. 1932. Il cinema diventa arte*, op.cit., p.108

¹⁰ L.Freddi, *Nascita della Direzione generale per la cinematografia*, in C.Carabba, *Il cinema nel ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974, pp.120 e sgg.

statalizzare l'industria cinematografica, come era avvenuto nella Russia sovietica quindici anni prima, quanto piuttosto sostenere con l'intervento diretto delle strutture statali lo sviluppo in Italia della settima arte in tutti i suoi molteplici aspetti, finanziari, estetici, ideologici e professionali: "L'obbiettivo di Freddi non sarà mai – sia chiaro – quello di dar vita ad un cinema di Stato, ma riuscire a promuovere un cinema capace di svilupparsi sotto il controllo e con il concorso produttivo diretto dello Stato"¹¹.

Altri chiari segnali della volontà del regime di occuparsi attivamente del mezzo cinematografico, sebbene Brunetta parli di "fascistizzazione imperfetta" della settima arte da parte del regime mussoliniano¹², furono 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; ed infine l'inaugurazione nel 1937 degli studi di Cinecittà.

Un'ipotesi affascinante e allo stesso tempo abbastanza 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'ammirazione e la conseguente ipotesi dell'imitazione del modello organizzativo del sistema artistico-culturale sovietico da parte del potere fascista è avanzata anche da Igor Golomstock, che le segnala come presenti già a partire dalla fine degli anni venti:

Mentre in Italia i critici ammettevano l'evidente superiorità dell'arte sovietica quanto a stile e contenuti, i funzionari fascisti l'assumeranno a modello. Era proprio quello che poteva essere prodotto dalla megamacchina culturale totalitaria; era quello che essi stessi stavano cercando di costruire. Antonio Maraini, ad esempio, segretario generale della XVI Biennale di Venezia, in un suo articolo pubblicato sul quotidiano romano "Tribuna" del 24 dicembre 1928, plaudiva al sistema sovietico di incoraggiamento dell'arte di stato, affermando che era servito a risvegliare negli artisti l'interesse per la vita del paese, e auspicando che venisse applicato anche in Italia¹³.

La delegazione sovietica alla Mostra del 1934, come si vedrà meglio più avanti, ricevette il premio per la migliore rappresentativa nazionale, ammettendone in questo modo implicitamente, oltre il valore tecnico, la capacità dello stato di sfruttare in modo proficuo lo strumento cinematografico. A questo riguardo è utile segnalare quantomeno alcune spie che testimoniano del grande interesse e rispetto da parte dell'Italia per la capacità e l'esperienza

¹¹ G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.315

¹² Cfr. G.P.Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 1.Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, op.cit., pp.179-190

¹³ I.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

dell'URSS nella strutturazione e nell'uso del cinema. Un segnale inequivocabile di tale attenzione fu l'intervista effettuata da Eugenio Giovanetti per il "Giornale d'Italia" al capo della delegazione sovietica Boris Šumjackij in merito all'organizzazione e alla didattica del cinema in URSS¹⁴.

Altrettanto significativo l'intervento di Alberto Consiglio ne "L'Italia Letteraria" a proposito delle enormi 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 nell'ottobre del '22, fermo a una concezione negativa, di sola censura, dell'intervento sul grande schermo:

Il cinema è una forza di primo ordine dalla quale è necessario trarre vantaggio. Né si può ignorarla e confidare che una commissione di censori possano neutralizzare i suoi danni, se è utilizzata da qualcuno che non è lo stato. 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'ottobre [*la marcia su Roma*]¹⁵.

Sin dall'inizio degli anni trenta peraltro negli ambienti degli addetti ai lavori si erano levate voci a favore di un maggiore presenza dello stato fascista nel cinema, sull'esempio di quanto avveniva in URSS già da un decennio: "Perché a fianco del cinematografo ispirato alla rivoluzione comunista non nascerebbe il cinematografo ispirato alla grande rivoluzione fascista?"¹⁶

Alla luce di ciò non è da escludere che nella costituzione del nuovo organo di controllo del cinema il governo italiano si sia in un certo senso ispirati al modello sovietico centralizzato di cui si era saputo qualcosa di più proprio nell'estate del 1934 in occasione della Mostra. D'altra parte si esaltava la lungimiranza di Mussolini nell'aver compreso l'importanza del cinema in funzione educativa. Ecco cosa scrisse a proposito la rivista "Echi e commenti":

Allorché il duce, dieci anni or sono, volle l'Istituto Nazionale Luce, e più tardi, sempre in Roma, l'Istituto internazionale per la cinematografia educativa, additò a noi e agli altri, con antivedente sapienza, il vero compito dello schermo in uno sforzo supremo di educazione e di elevamento. Può dirsi che da allora il cinema sia assunto a dignità di fattore sociale, [...]

¹⁴ E.Giovanetti, *Come studia e crea il cinema russo (Nostra intervista con il commissario Chumiarski)*, in "Il Giornale d'Italia", 23 agosto 1934, p.3

¹⁵ A.Consiglio, *La seconda Biennale del cinema. Ultime conclusioni*, in "L'Italia Letteraria", 1 settembre 1934

¹⁶ G.V.Sampieri, *Lo stile e gli indirizzi del nuovo cinema italiano*, in "Rivista italiana di cinetecnica", a.III, n°4, maggio 1930, p.5

Avvalersi di questo incomparabile ausilio nelle varie branche dell'attività umana può essere titolo di fierezza per generazioni. L'Italia fascista può reclamare il vanto di avere precorso¹⁷.

Quindi dal 1935 l'organizzazione stessa della Mostra passò dalle mani dell'ICE proprio alla neonata Direzione Generale per la Cinematografia e venne inaugurata dal ministro Ciano¹⁸. Il suo discorso d'apertura risuona come una chiamata alle armi della propaganda per l'arte italiana:

Un'arte che oggi, in pieno anno tredicesimo, volesse uniformarsi a schemi esotici o ispirarsi a formule tradizionalistiche, un'arte che non riproducesse quell'ansia di combattimento che è nelle mostre 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, e da questa stessa inutilità, condannata a inaridirsi e cadere. 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 arma¹⁹.

Qualche giorno dopo il "Corriere della Sera" dedicò l'editoriale alla situazione del cinema italiano traendo spunto proprio dal discorso di Ciano e evidenziando come la settimana arte in Italia dovesse assolutamente rispecchiare i valori nazionali:

Quando si parla di cinema italiano non si deve intendere soltanto la produzione che si svolge materialmente in Italia, con artisti e registi italiani e su argomenti più o meno nazionali: ciò che conta è lo "spirito" che domina il lavoro e lo distingue nettamente dagli stranieri; è la struttura interiore dell'opera d'arte, che la fa più o meno aderire all'anima nazione ne rispecchia i caratteri salienti. Questo intendeva senza dubbio il giovane e geniale ministro quando parlava del "Cinematografo inteso come fatto politico". La formula politica riassume tutte le altre: nella politica fascista si armonizza l'opera sociale, morale, educativa, militare, religiosa del regime²⁰.

È interessante constatare come le parole del ministro italiano non si discostino tanto nella sostanza dai discorsi sovietici sulla *partijnost'* (partiticità o spirito di partito) della cultura e sul "realismo socialista", che in URSS avevano trovato una loro codificazione ufficiale già un anno prima dell'intervento di Ciano, al primo congresso degli scrittori sovietici nell'estate del 1934, come vedremo meglio successivamente. Ciò che possiamo

¹⁷ G.Paulucci di Calboli Barone, *Compiti della cinematografia* in "Echi e Commenti", 25 agosto 1935. Occorre segnalare come l'autore di tale articolo, il diplomatico Giacomo Barone, suggerì a Luciano De Feo, primo ideatore del LUCE (denominato nel 1924 S.I.C. – Sindacato Istruzione Cinematografica) di presentare la propria idea a Mussolini con una variazione significativa: la casa di produzione, oltre che realizzare documentari educativi, sarebbe servito da organo di comunicazione alla Presidenza del Consiglio dei ministri. La proposta venne accettata da Mussolini, conscio della potenzialità propagandistica del grande schermo, ribattezzando l'ente "Istituto LUCE" (L'Unione Cinematografica Educativa). Giacomo Paulucci di Calcoli, come visto, succedette nel 1935 ad Alfredo Rocco alla presidenza dell'ICE e vi rimase in carica fino al 1937.

¹⁸ F.Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, in *Venezia. 1932. Il cinema diventa arte*, op.cit., p.108

¹⁹ "La Gazzetta di Venezia", 11 agosto 1935

²⁰ *Idee sul cinema* in "Corriere della Sera", 14 agosto 1935

affermare è che l'aspirazione della politica a penetrare nell'arte e a condizionarla "dall'interno" è un motivo che l'Italia può aver preso in prestito anche dal modello sovietico: tuttavia questo non fu un motivo sufficiente per i sovietici per aderire alla Mostra di Venezia del 1935.

È quindi indiscutibile che il Festival del 1935 fu un'occasione per affermare in Italia la necessità di interessarsi maggiormente alla questione cinematografica e per constatarne il valore extraartistico. Gian Piero Brunetta segnala questo cambiamento che, a suo parere, influenzò anche l'attività della critica la quale col tempo ebbe meno spazio per esigere pellicole fondate su meri principi estetici e assistette all'introduzione di nuovi canoni coi quali interpretare le opere filmiche: "Certo, dal 1935 in poi, le battaglie a favore del "cinema cinematografico" risulteranno sempre più compromesse dal prevalere di spinte dall'esterno, tendenti a imporre e modificare il giudizio sulla base di parametri e categorie tutt'altro che artistiche"²¹. Il grande storico del cinema italiano sottolinea poi come l'attivazione di una commissione internazionale per l'assegnazione dei premi, sempre a partire dal 1935, trasformò il giudizio finale in un gioco di equilibri in cui tener conto di ragioni e interessi "sulla base di opportunità e opportunismi politici, diplomatici e culturali di vario tipo"²².

Questo preambolo sull'evoluzione, o involuzione, della Mostra di Venezia nella seconda metà degli anni trenta, fornisce, in mancanza di documenti inequivocabilmente chiarificatori, una chiave di lettura per spiegare l'assenza dell'URSS dagli schermi della Biennale dopo le prime due fortunate apparizioni nel 1932 e 1934, ossia quelle direttamente organizzate dall'ICE. Proprio questo passaggio di consegne fra l'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo di De Feo, ridimensionato a semplice organo consulente, e la Direzione Generale per la Cinematografia, può essere uno dei fattori che più incisive nell'assenza sovietica per due motivi fondamentali: in primo luogo perché i rapporti con l'Unione Sovietica, come già visto precedentemente, erano stati fino allora curati dall'ICE e personalmente dal direttore De Feo che aveva stabilito con Mosca un rapporto privilegiato, culminato nella sua visita in terra sovietica nel 1932. In questo senso l'uscita di scena di De Feo, almeno dallo staff dirigenziale dell'organizzazione, potrebbe aver determinato se non una rottura quantomeno una diminuzione dei rapporti fra URSS e Venezia. E tutto ciò va considerato sull'orizzonte del graduale ma costante deteriorarsi dei rapporti fra l'Italia e

²¹ G.P. Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996, p.26

²² Ibidem. Brunetta riporta come il rapporto fra ragioni artistiche e politiche si modificò a netto vantaggio delle ultime, ricordando per esempio l'esperienza del 1938 con la premiazione ex aequo dell'italiano *Luciano Serra pilota* di Alessandrini e del tedesco *Olympia* di Leni Riefensthal, quasi a suggellare col cinema la ricerca di un'unità di intenti e una parità di condizione fra le due nazioni neoalleanze. Ibidem

l'Unione Sovietica, che nel 1935 vide al centro delle discussioni la questione etiopica, per quanto, come già osservato, l'atteggiamento sovietico fu ambiguo, nel tentativo, da un lato, di non screditare l'attività della Società delle Nazioni (in vista di un possibile contenzioso con la Germania) e, dall'altro, di non rovinare i buoni rapporti politici e economici con l'Italia. In questa prospettiva, la progressiva fascistizzazione dell'organizzazione della Mostra non poteva non risentire delle trasformazioni e dell'inasprimento della situazione internazionale nella seconda metà del decennio e non trasferire al suo interno quel mutamento di umori, sensazioni e relazioni che avrebbero successivamente portato allo scoppio del conflitto.

Il Festival del cinema di Mosca del 1935: una risposta a Venezia?

Intanto, proprio nel 1935, nel paese dei soviet era stato allestito il primo Festival internazionale di cinema. Secondo Leyda l'organizzazione del Festival moscovita 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 Europa²³. Come momento di confronto tra l'URSS e la comunità intellettuale internazionale, il Festival di Mosca del 1935 in un certo senso anticipò il già citato congresso degli scrittori per la difesa della cultura tenutosi a Parigi nel giugno dello stesso anno. L'alta densità delle relazioni culturali fra l'Unione Sovietica e Occidente non fascista era la diretta conseguenza dell'apertura politica del Cremlino verso l'Europa democratica e gli USA, che era stata formalizzata dall'ingresso sovietico nella SdN nel settembre 1934 e dal riconoscimento diplomatico da parte di Washington nel novembre 1933.

Occorre precisare che esso si inquadrò all'interno delle celebrazioni per il quindicesimo anniversario della nascita del cinema sovietico²⁴: tali festeggiamenti erano iniziati già alla fine dell'anno precedente, 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

²³ Lo storico americano del cinema indica questa manifestazione come l'iniziativa più riuscita dell'amministrazione Šumjackij che probabilmente lo portò ad elaborare progetti più ambiziosi, determinandone il fallimento e la caduta. J.Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano 1964, vol.2°, p.488

²⁴ La nascita del cinema sovietico è tradizionalmente legata alla firma, il 27 agosto 1919, da parte di Lenin del decreto del Consiglio dei Commissari del popolo *o perechode fotografičeskoj i cinematografi trgovli i promyšlennosti v vedente narodnogo komissariata prosvěščenija* (Sul passaggio del commercio e dell'industria fotocinematografica alla competenza del Commissariato del popolo all'Istruzione). In questo modo veniva nazionalizzato il settore dell'industria cinematografica, per quanto negli anni della NEP fossero rimasti alcuni esempi di cinema privato, come quello della *Mežrabpom-Rus'*, di cui si parlerà più avanti. Il decreto di nazionalizzazione fu spesso riprodotto dalla stampa specializzata e non solo nelle occasioni giubilari. Si veda per esempio "Sovetskoe kino", n°11-12, 1934, p.2; N.Lebedev (pod redakciej), *Lenin, Stalin, partija o kino* (Lenin, Stalin, il partito sul cinema), Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1938, pp.11-12

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 successivo²⁵.

Al rinvio del Festival moscovita contribuì probabilmente anche il pesante clima politico e sociale vissuto dall'URSS alla fine del 1934, segnato il primo dicembre dall'assassinio del segretario del partito di Leningrado Sergej Kirov²⁶, che cambiò il corso in favore di Stalin. All'omicidio di Kirov, che al XVII congresso del partito aveva sostenuto una linea più moderata rispetto a quella "superindustrialista" di Stalin e aveva ottenuto un forte consenso, seguì una fase di forte repressione da parte del potere sovietico, come rileva Nicolas Werth: "La sera stessa del 1 dicembre fu redatto un testo che permise di ridurre a dieci giorni l'istruzione delle questioni di stato, di giudicarle in assenza degli accusati e di applicare immediatamente le sentenze di morte, senza appello né ricorso"²⁷.

Nei primi mesi del 1935, in questo quadro generale di ebollizione politica e sociale, segnato dall'inizio delle repressioni sfociate poi nel "grande terrore" della seconda metà del decennio²⁸, i festeggiamenti per il giubileo del cinema sovietico toccarono il culmine con due eventi fondamentali, ossia il decreto di assegnazione delle onorificenze agli operatori del cinema e la successiva prima conferenza dei cineasti, che affronteremo meglio più avanti. Il Festival internazionale di cinema di Mosca, che avrebbe dovuto svolgersi alla fine del 1934, si tenne invece dal 21 febbraio al 1 marzo successivi; vi presero parte, oltre i padroni di casa,

²⁵ RGALI, f.2456, op.4, d.8, pp.1-2

²⁶ La figura di Kirov, legata anche allo sviluppo della casa di produzione leningradese *Lenfil'm*, venne ricordata nel numero 11-12 del "Sovetskoe Kino".

²⁷ N.Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2000, p.288. Riguardo alla tesi che vede Stalin dietro l'assassinio di Kirov, lo stesso storico francese afferma l'assenza di prove incontrovertibili, per quanto sia indubbio che il leader comunista potette servirsi dell'attentato per instaurare un clima di tensione nel paese e rafforzare la sua leadership. Cfr. Ivi, pp.288-290. Per uno studio specifico su Kirov e il suo assassinio si veda A.Kirilina, *L'assassinat de Kirov. Destin d'un Stalinien, 1888-1934*, Paris 1995

²⁸ Per uno studio specifico del regime di terrore e repressione poliziesca imposto da Stalin negli anni trenta si vedano, all'interno della sterminata bibliografia sullo stalinismo: R.Conquest, *Il grande terrore: le "purghe" di Stalin negli anni Trenta*, Mondadori, Milano 1970; R.C.Tucker, *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, Princeton 1971; M.McCauley, *Stalin and Stalinism*, Longman, London 1983 (ed.it. *Stalin e lo stalinismo*, Il Mulino, Bologna 2000). J.A.Getty-R.Manning, (a cura di), *Stalinist Terror. New Perspectives*, Cambridge 1993; A.Getty-G.Rittersporn-V.Zamskov, *Victims of the Soviet Penal System in the Prewar Years: A First Approach on the Basis of Archival Evidence*, in "American Historical Review", October 1993; R.W.Thurston, *Life and Terror in Stalin's Russia, 1934-1941*, New Haven 1996. Per uno studio mirato dei grandi processi della seconda metà degli anni trenta si vedano tra gli altri: G.Averardi (a cura di), *I grandi processi di Mosca 1936-37-38*, Rusconi, Milano 1977; N.Werth, *Les procès de Moscou*, Bruxelles 1987. Sul sistema concentrazionario sovietico si veda l'imponente raccolta di documenti, che abbraccia gli anni dalla rivoluzione d'ottobre al periodo chruščeviano, *GULAG (Glavnoe upravlenie lagerej), 1917-1960: Sb.dok.* (pod obšč.red.A.N.Jakovleva), (GULAG - Direzione generale dei campi -, 1917-1960: Raccolta di documenti - a cura di A.N.Jakovlev), Moskva 2000, 2002. Negli ultimi anni si sono moltiplicati i contributi sulla storia dei lager in URSS: J.Rossi, *Le Manuel du Gulag*, Le cherche midi éditeur, Paris 1997; E.Mo, *Gulag e altri inferni*, BUR, Milano 2003; AA.VV., *Storia di uomini giusti nel Gulag*, Mondadori, Milano 2004; A.Applebaum, *GULAG, Storia dei campi di concentramento sovietici*, Mondadori, Milano 2004, E.Dundovich-F.Gori-E.Guercetti, *Gulag: storia e memoria*, Feltrinelli, Milano 2004.

delegazioni da Francia, Italia, Inghilterra, Svezia, Cecoslovacchia, Usa, Polonia, Norvegia, Persia²⁹.

Una commissione selezionatrice scelse 26 film da portare in concorso sui 65 presentati e tra le pellicole “di casa” entrarono nel programma *Čapaev* (id.1934) di Georgij e Sergej Vasil’ev, *Krest’jane* (Contadini, 1935) di Fridrich Ermler, *Junost’ Maksima* (La giovinezza di Maksim, 1935), *Gorjačie denečki* (Giornatine calde, 1935) di Iosif Chejfic e Aleksandr Zarchi, *Častnaja žizn’ Petra Vinogradova* (La vita privata di Petr Vinogradov, 1934) di Aleksandr Mačeret, *Letčiki* (Aviatori, 1935) di Julij Rajzman, *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1934) di Aleksandr Ptuško. Il 2 marzo si tenne la seduta conclusiva del Festival con la nomina dei premiati da parte della giuria, della quale facevano parte A.Dovženko, S.Ejzenštejn e V.Pudovkin. Il primo posto (la coppa d’argento) fu assegnato alla casa di produzione di Leningrado *Len’film* per i film *Čapaev*, *Junost’ Maksima* e *Krest’jane*; il secondo posto (coppa d’argento ma di minori dimensioni) se lo aggiudicò il francese Renè Clair col film *Le dernier milliardaire*, mentre in terza posizione si classificò Walt Disney (anch’egli ricevette una trofeo d’argento) con la sua produzione di cartoni animati³⁰. La “Pravda” del 12 marzo 1935 dedicò l’editoriale agli esiti del festival recentemente conclusosi, segnalando come il successo sovietico avesse costituito “un fatto dal grande significato politico”³¹ e come il cinema dell’URSS avesse creato il cinema “dal contenuto ideologico più impegnato e artisticamente più forte al mondo”³²

Senza soffermarsi eccessivamente sullo svolgimento del Festival, se prendiamo in esame gli articoli pubblicati sul numero del “Sovetskoe Kino” ad esso dedicato³³, ci sono almeno due momenti fondamentali, scaturiti dalla visione delle pellicole straniere, che vale la pena sottolineare: in primo luogo l’affermazione della sensibile influenza del cinema sovietico sulla produzione americana ed europea; in secondo luogo il riconoscimento della grandezza tecnica della cinematografia occidentale e la necessità per i sovietici di studiarla e assimilarla. Per quanto riguarda il primo aspetto da più parti si segnalò come in diversi film della produzione “capitalista” si potessero rintracciare dei riferimenti al modo sovietico di far cinema. Così ad esempio i Vasil’ev, autori del celeberrimo *Čapaev*:

È diventato assolutamente evidente che i registi del cinema americano ed occidentale in modo straordinariamente attento tengono d’occhio i metodi di lavoro della cinematografia sovietica.

²⁹ “Kino”, 21 febbraio 1935

³⁰ “Kino”, 5 marzo 1935

³¹ *Ob itogach kinofestivalja i bečprincipnoj politike* (Sugli esiti del festival cinematografico e su una politica senza principi), in “Pravda”, 12 marzo 1935

³² Ibidem

³³ “Sovetskoe Kino”, n°4, 1935

Così una serie di grandi film, mostrati al festival, sono stati fatti indubbiamente sotto l'influenza del cinema sovietico ("Nostro pane quotidiano", la scena dell'insurrezione in "Viva Villa", "Il giovane bosco"). Caratteristico per tutto questo è che i loro autori hanno posto il personale intrigo amoroso in secondo piano, sottolineando i momenti di indirizzo sociale³⁴.

Della stessa opinione, anche se con l'attenzione puntata più verso gli aspetti tecnico-formali che contenutistici, fu un'altra coppia di registi sovietici, Iosif Chejfic e Aleksandr Zarchi:

Estremamente interessante è il fatto che i film stranieri più importanti mostrati al festival si trovano sotto l'indubbia influenza della cinematografia sovietica. I maestri stranieri, armandosi degli straordinari procedimenti delle proprie tradizioni cinematografiche, allo stesso tempo hanno quasi completamente "fatto propri" i procedimenti formali del cinema sovietico³⁵.

Tuttavia queste affermazioni non vanno interpretate solo in chiave campanilistica, come volontà di dimostrare in ogni modo la propria superiorità: allo stesso tempo, infatti, venivano celebrati i meriti e le qualità della produzione occidentale, soprattutto in chiave tecnica, riconoscendo il bisogno per la settima arte dei soviet di studiare l'esperienza artistica dei paesi "capitalisti". Lo stesso editoriale del numero di "Sovetskoe Kino" dedicato al festival, mantenendo indiscussa la superiorità ideologica delle pellicole di casa propria, non ebbe remore nell'esprimere ammirazione per i punti di forza dell'arte cinematografica dei paesi stranieri:

E la prima conclusione che traggono la direzione, i cineasti e tutta l'opinione pubblica sovietica dal confronto fra i film sovietici, di molto superiori per forza ed espressività, e quelli stranieri, consiste nella necessità per noi di impossessarsi di quella brillante tecnica di cui è carica la cinematografia straniera. Il movimento straordinariamente leggero della macchina da presa in qualsiasi spazio, la sua capacità di abbracciare vasti panorami, di operare all'aria aperta, di trasmettere le più sottili sfumature della recitazione [...], tutti questi sono esempi ai quali devono allinearsi gli operatori del cinema sovietico³⁶.

Anche il regista Grigorij Kozincev ammise che, nonostante le pellicole presentate dai paesi borghesi avessero dentro di sé un tentativo di "falsificazione della realtà", gli artisti sovietici dovevano esser capaci di vedere quanto di buono e utile si potesse trarre da quel tipo di cinema, perché, come affermò il regista "se da una parte ci è estraneo e ostile il metodo artistico di rappresentazione della realtà degli artisti borghesi occidentali, tuttavia dall'altra non solo possiamo ma dobbiamo studiare molto della pratica professionale di registi, attori, direttori della fotografia del cinema europeo e specialmente americano"³⁷.

³⁴ G. e S.Vasil'ev, *Professional'noe masterstvo* (Maestria professionale), Ivi, p.28

³⁵ I.Chejfic e A.Zarchi, *Pravdopodobnaja lož'* (Una bugia verosimile), Ivi, p.45

³⁶ *Uroki kinofestivalja* (Le lezioni del festival cinematografico), in "Sovetskoe Kino", n°4, 1935, p.3

³⁷ G.Kozincev, *Fal'sifikacija dejstvitel'nosti* (La falsificazione della realtà), Ivi, p.31

Quanto riportato testimonia di come la cinematografia sovietica in occasione del Festival di Mosca, sebbene non mettesse in discussione il primato “etico” della propria produzione, si dimostrasse decisamente aperta e disponibile al confronto con l’esterno³⁸, in linea peraltro con l’apertura e il suo ingresso ufficiale e attivo nella comunità internazionale dopo anni di isolamento; un avvicinamento che, come già ricordato, fu ancor più sensibile al sorgere della minaccia nazista, e che vide, come momenti fondamentali l’ingresso nella SdN nel settembre 1934 e la difesa da parte del commissario agli esteri Litvinov del concetto di “sicurezza collettiva”, quando l’Italia si imbarcò nell’avventura etiopica.

In questa tendenza a confrontarsi con il sistema capitalistico non si può dimenticare il viaggio in Europa e in America di una delegazione sovietica dell’estate 1935. Solo in tre (Šumjackij, il regista Fridrich Ermler e l’operatore Vladimir Nilsen) giunsero negli USA, dove visitarono pure Hollywood. In una relazione segreta datata 15 settembre 1935 Šumjackij scrisse a Stalin le sue impressioni sulla macchina cinematografica statunitense che gli aveva fatto capire quanto l’industria sovietica del settore fosse indietro dal punto di vista organizzativo-produttivo. Il segreto del successo americano stava, per il capo della cinematografia sovietica, proprio nella costruzione e nella posizione geograficamente strategica di Hollywood che, con 280/300 giorni di sole all’anno, permetteva un’attività molto più rapida, oltre che meno costosa. Al contrario a Mosca e Leningrado, per Šumjackij, non si poteva contare su più di una ventina di giorni di sole, con l’obbligo così di spostarsi al sud e aumentare lo spreco di tempo, oltre che di risorse economiche³⁹.

La portata “internazionalista” del festival moscovita, come momento di conoscenza culturale reciproca, fu colta ancora una volta da Kozincev che ne individuò anche il valore di autoanalisi: “Il festival, certamente, ha apportato un enorme vantaggio nella 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”⁴⁰. Sembrerebbe quindi che l’atteggiamento di base dell’URSS nei confronti del cinema “borghese”, o almeno della sua parte ritenuta più all’avanguardia, fosse caratterizzato da rispetto e interesse.

³⁸ Una libera affermazione della necessità di prendere come esempio l’esperienza occidentale, come vedremo, sarebbe diventata improponibile all’indomani della fine del conflitto, quando il potere lanciò la campagna per il patriottismo e una caccia alle streghe contro i cosiddetti “adulatori dell’occidente”.

³⁹ Dall’ammirazione per l’esperienza americana nacque l’idea di creare una “Hollywood sovietica” sulle rive del Mar Nero. Tale progetto, mai andato in porto, costituì uno delle ragioni della rovina del vertice della cinematografia sovietica e della sua liquidazione qualche anno dopo. La relazione segreta di Šumjackij è contenuta in RGALI, f.2456, op.4, d.15, pp.4-8

⁴⁰ G.Kozincev, *Fal’sifikacija dejstvitel’nosti*, op.cit., p.32

Tale buona predisposizione non impediva però di criticare aspramente quella che veniva percepita come la possibile degenerazione nazionalista di quei paesi che, per partito preso, non erano disposti a prendere in considerazione e valutare obiettivamente gli aspetti positivi del sistema ideologico che produceva il cinema dei soviet:

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 rinchiude negli stretti ambiti del nazionalismo e si isola da tutto ciò che di buono porta con sé il proletariato e la sua ideologia⁴¹.

Non è difficile scorgere in questo stralcio dell'editoriale del numero di "Sovetskoe Kino" dedicato al Festival di Mosca, sebbene trasposto nello specifico ambito cinematografico, quelli che sarebbero stati i principi alla base del settimo congresso del Comintern del luglio-agosto successivi: la netta contrapposizione tra l'internazionalismo, di ampio respiro di cui l'URSS si proclamava avamposto, e l'asfittico nazionalismo borghese; la bontà della proposta del movimento proletario e l'isolamento nazionalistico delle "chiacchiere demagogiche fasciste"⁴².

Il numero di agosto dello stesso "Sovetskoe Kino" fece riferimento proprio al settimo congresso del Comintern, utilizzando quei toni antifascisti già presenti alcuni mesi prima nelle pagine dedicate al Festival di Mosca. L'editoriale della rivista specializzata, intitolato *Fašizm – eto vojna, socializm – eto mir* (Il fascismo è la guerra, il socialismo è la pace), mise in evidenza come il titolo dell'articolo fosse anche la parola d'ordine politica del momento: "«Il fascismo è la guerra, il socialismo è la pace». Ecco lo slogan che definisce la situazione attuale. Il VII congresso del Comintern ha svelato con forza, chiarezza e pienezza straordinarie la situazione dei paesi borghesi divorati dalla crisi"⁴³. Come nell'editoriale del "Sovetskoe Kino" uscito in occasione del Festival moscovita, anche in questo articolo apparso in estate ritornava il termine "demagogia": "Il fascismo è l'ultimo tentativo del capitale

⁴¹ *Uroki kinofestivalja* (Le lezioni del festival cinematografico, op.cit., p.3)

⁴² Per capire quanto le parole e le formule utilizzate nell'articolo sopraccitato rientrassero nel lessico e nel linguaggio politico del tempo, che erano figli della nuova linea che il movimento comunista internazionale avrebbe di lì a poco adottato ufficialmente, ecco un passaggio dell'intervento del segretario generale del Comintern Georgij Dimitrov al congresso dell'estate 1935: "Superiore in cinismo e in ipocrisia a tutte le varietà di reazione borghese, il fascismo adatta la sua demagogia alle particolarità nazionali di ogni paese ed anche alle particolarità dei diversi strati sociali di ogni paese. E le masse della piccola borghesia, persino una parte degli operai ridotti alla disperazione dalla miseria, dalla disoccupazione e dalla precarietà della loro esistenza, cadono vittima della demagogia sociale e sciovinista del fascismo". Questo e altri stralci del discorso di Dimitrov sono ripresi e commentati in P.Spriano, *Storia del Partito comunista italiano. I fronti popolari, Stalin, la guerra*, Einaudi, Torino 1970, p.21

⁴³ *Fašizm – eto vojna, socializm – eto mir* (Il fascismo è la guerra, il socialismo è la pace), in "Sovetskoe Kino", n°8, 1935, p.3

finanziario di mantenere il proprio dominio col terrore e con una politica demagogica”⁴⁴. Venne inoltre sottolineata l’importanza del già citato congresso degli scrittori per la difesa della cultura tenutosi a Parigi nel giugno 1935, quale espressione dell’unione, politicamente trasversale, della cultura contro la “barbarie” fascista: “Al congresso della difesa della cultura si sono riuniti uomini dal differente orientamento politico, con differenti visioni filosofiche, per la stragrande maggioranza non comunisti e tutti all’unanimità hanno reclamato la salvezza della cultura umana dal terrore fascista e dalla barbarie”⁴⁵.

L’editoriale fece anche riferimento a un congresso del cinema svoltosi a Berlino nello stesso anno, definito ironicamente tra virgolette “internazionale”, nel quale il ministro della propaganda Goebbels avrebbe tentato di portare dalla propria parte la classe dei cineasti tedeschi:

Tutto il discorso di Goebbels era impregnato dell’aspirazione demagogica ad attirare verso il fascismo il più potente strumento di agitazione e propaganda, ossia il cinema. [...] Il fascismo tedesco tenta con tutti i mezzi di far passare gli artisti dalla propria parte, di costringerli a propagandare le idee del fascismo tramite il cinema. Questo succede proprio quando la censura tedesca proibisce i film con Charlie Chaplin, solo perché Chaplin è ebreo ⁴⁶.

I due editoriali presi in esame, quello dell’aprile e quello dell’agosto 1935, rispettivamente successivi al Festival del cinema di Mosca e al congresso per la difesa della cultura, che aveva anticipato a sua volta il settimo congresso del Comintern, dimostrano come l’autorevole posizione dell’URSS a capo del movimento antifascista europeo, oltre che del comunismo internazionale, trovasse spazio anche nel mondo cinematografico sovietico⁴⁷.

È difficile dire con certezza quanto le accuse di “demagogia fascista” e “nazionalismo borghese” fossero rivolte in qualche modo anche all’Italia, visto che nonostante tutto essa era stata invitata al Festival del cinema di Mosca del febbraio, mentre, ad esempio la Germania nazista, destinataria certa dell’attacco, non era presente⁴⁸. Ci sono comunque due aspetti legati

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ivi, pp.3-4. È opportuno sottolineare che, come vedremo approfonditamente nel paragrafo successivo, alla fine degli anni quaranta sarebbe stata la stessa Unione Sovietica a schierarsi violentemente contro l’intelligenza ebraica.

⁴⁷ Si ricordi a tal proposito anche l’incontro fra lo scrittore pacifista francese, premio Nobel nel 1915, Romain Rolland e una delegazione di cineasti e addetti ai lavori, avvenuto il 16 luglio 1935 alla dacia di Maksim Gorkij. Cfr. *Vstreča kinorabotnikov s Roman Rollanom* (L’incontro degli operatori del cinema con Romani Rolland), Ivi, p.5

⁴⁸ Una certa ambiguità è di certo determinata dal termine *fašizm* (fascismo), utilizzato nella stampa sovietica del tempo, così come attualmente nella lingua russa, indistintamente per indicare sia il fascismo italiano che il nazismo tedesco. Sulla questione dei “diritti d’autore” del fascismo italiano rispetto a quello di Hitler in riferimento all’URSS si soffermò il delegato aggiunto italiano alla SdN Alfredo Rocco in una comunicazione per Mussolini del 15 ottobre 1935. Rocco riportò allora il contenuto di una conversazione con Litvinov sulle rassicurazioni sovietiche riguardo all’amicizia nutrita dall’URSS per l’Italia, nonostante la posizione assunta a Ginevra sulla questione etiopica: “Confermatomi che politica dell’URSS non ha alcun interesse contro l’Italia, aggiunge che sua lotta contro il fascismo è diretta contro la cattiva copia costituita dall’hitlerismo, che purtroppo

all'Italia che occorre prender in esame e che ci riportano alla ricerca dei motivi per cui l'URSS qualche mese dopo il festival di Mosca, non comparve alla terza edizione della mostra veneziana. In primo luogo negli articoli apparsi in occasione del Festival moscovita non c'è il benché minimo accenno alla presenza di una delegazione italiana, nessun commento ai film presentati; un'assoluta indifferenza. Questo un po' stona con la calda accoglienza riservata l'anno precedente, più precisamente soltanto sei mesi prima circa, dalla stampa italiana nei confronti della comitiva giunta da Mosca.

In stretto rapporto con questo va poi esaminato un documento datato 5 aprile, quindi a più di un mese dalla conclusione dello stesso Festival moscovita, e spedito dal vicedirettore del terzo dipartimento occidentale del Commissariato agli Esteri F.S.Vejnberg a Šumjackij. In tale relazione informativa (*informacionnaja zapiska*) il mittente indicava come Attilio Fontana⁴⁹, capo della delegazione italiana al festival, avesse espresso un forte disappunto per l'accoglienza e il trattamento ricevuti dalla propria comitiva nell'ambito della manifestazione⁵⁰. Le ragioni della rabbia di Fontana derivavano dall'atteggiamento snob degli organizzatori, che avevano riservato alla nostra delegazione solo un incontro con Šumjackij e l'avevano messa in difficoltà, inserendo la proiezione delle nostre pellicole nella stessa giornata dei film sovietici, e non con i cinesi come era stato promesso. Ne era conseguito che la presenza italiana era stata ovviamente eclissata dai padroni di casa⁵¹.

Inoltre, ad aumentare il malcontento, era stata l'eccessiva attenzione rivolta alla delegazione francese, incontrata dai vertici della cinematografia sovietica ben 7-8 volte, e la presenza in giuria del capo delegazione transalpino che aveva determinato l'assegnazione di due premi al cinema del proprio paese⁵².

non si è potuto impedire per mancanza di un copyright in materia". Ministero degli Affari Esteri, *DDI*, ottava serie, 1935-1939, vol.2, doc.n.348, p.326

⁴⁹ Attilio Fontana, funzionario dell'ICE, lavorò in stretta collaborazione con De Feo per il reperimento e la selezione dei film da presentare alla prima mostra del cinema di Venezia, di cui fu segretario del comitato esecutivo (ricoprì tale carica anche nella seconda edizione). Cfr. C.Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif*, op.cit., pp.145, 259-260; E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., pp.20, 26

⁵⁰ RGALI, f.2456, op.4, d.8, pp.36-39

⁵¹ Ibidem

⁵² Non è affatto improbabile che tale fastidio per aver concesso più spazio ai francesi avesse anche delle radici politiche, se si pensa che fra il periodo fra il 1934 e la prima metà del 1935 vide Francia e URSS impegnate in due importanti progetti, malvisti da Roma, aventi alla base la preoccupazione per la progressiva crescita d'aggressività della Germania hitleriana: il primo progetto fu quello della cosiddetta "Locarno dell'est", ossia la creazione di un sistema regionale 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. Condizione essenziale per la firma dei due trattati sarebbe stato l'ingresso sovietico nella Società delle Nazioni, che avvenne il 18 settembre 1934. Il progetto della "Locarno dell'Est" naufragò per il rifiuto tedesco, e successivamente polacco, di firmare il trattato mentre Francia e URSS sottoscrissero l'accordo il 2 maggio 1935 anche se la mancanza di concrete indicazioni di tipo militare lo rese poco operativo. Per quanto riguarda il punto di vista italiano sul forte ravvicinamento franco-sovietico, quest'ultimo venne percepito negativamente, come

Altro motivo di attrito furono le parole tratte da un articolo di Šumjackij pubblicato nel marzo sulla rivista “Kino”, nel quale il direttore del GUKF faceva notare che, mentre tutto il mondo apprezzava i film sovietici, solo i fascisti non volevano tener conto di questo e mantenevano un atteggiamento negativo⁵³. Queste parole ricordano molto da vicino quello stralcio d’articolo sopra riportato sulla “demagogia fascista” e sul “nazionalismo borghese” di chi non voleva dichiarare il valore delle pellicole made in URSS⁵⁴.

Nonostante tutto Fontana ammorbidì leggermente sul finale la propria posizione trasferendo il discorso in ambito commerciale e facendo capire che, se i sovietici avessero dimostrato l’intenzione di acquistare i prodotti cinematografici italiani, “questo avrebbe fatto un’impressione straordinariamente forte e avrebbe abbattuto molte barriere per il passaggio dei film sovietici in Italia”⁵⁵. Con questa proposta finale di compromesso si concludeva la comunicazione di Fontana, inoltrata a Šumjackij dal Commissariato agli Esteri: è abbastanza evidente come tale “incidente diplomatico”, anche se col tentativo in extremis di ricucire le relazioni, non potesse che incidere negativamente sui rapporti “cinematografici” fra l’Italia e l’URSS.

Seppure manchino così dei documenti che possano testimoniare direttamente le ragioni dell’assenza del cinema sovietico a Venezia nel 1935, e di riflesso nelle successive edizioni anteguerra, ci sono diverse spie, diversi indizi i quali, considerati in una visione di insieme, rendono l’assenza sovietica maggiormente comprensibile. Tali indizi-motivazioni, come una serie di cerchi concentrici, hanno un’ampiezza diversa e vanno da ragioni più generali di carattere politico-internazionale (l’inizio del progressivo deteriorarsi delle relazioni italo-sovietiche) alle evoluzioni della politica italiana riguardo il cinema; dalla conseguente “fascistizzazione” progressiva della stessa mostra del cinema, con il venir meno quello che era stato il trait d’union fra Venezia e l’URSS (l’ICE e De Feo), all’attivazione sovietica per avere un proprio Festival internazionale d’arte cinematografica⁵⁶. In questo

rileva la Quartararo, per due motivi fondamentali: in primo luogo il rafforzamento della Francia e il relativo indebolimento della Germania avrebbero determinato una diminuzione del peso specifico dell’Italia nello scacchiere europeo, considerata la volontà italiana di sfruttare a proprio vantaggio la carta tedesca; d’altra parte il buon esito delle trattative politiche e militari fra Mosca e Parigi avrebbe potuto dare risultati negativi per gli interessi italiani nei Balcani. R.Quartararo, *Italia-URSS, 1917-1941. I rapporti politici*, op.cit., pp.151-165

⁵³ “Kino”, marzo 1935

⁵⁴ RGALI, f.2456, op.4, d.8, pp.36-39

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Sull’onda dell’entusiasmo per il successo ottenuto nel 1935, Šumjackij avanzò la proposta al Comitato Centrale del Partito di organizzare il Festival a Mosca e Leningrado anche per il 1936. La questione giunse al tavolo del Politburo ma Stalin propose di rimandare l’allestimento del Festival all’anno successivo per questioni organizzative ed economiche. L’idea del Festival sovietico tornò poi, come vedremo, nel 1948: tuttavia solo nel 1959 si tenne nuovamente la manifestazione cinematografica moscovita. Sull’idea di organizzare il festival sovietico anche nel 1936 si vedano *Dokladnaja zapiska B.Z. Šumjackogo sekretar’ju CK VKP(b) A.A.Andreevu*

senso tale iniziativa, a parte l'occasione giubilare, potremmo interpretarla come una sorta di risposta ad una manifestazione lagunare sempre più politicizzata, secondo un *modus operandi* che non casualmente sarebbe stato riproposto da parte dell'URSS alla fine degli anni quaranta in concomitanza con la nuova interruzione delle relazioni "sovietico-veneziane", dopo il temporaneo ricongiungimento postbellico.

2.2 Le assenze dell'URSS negli anni quaranta

Cultura e ideologia in URSS negli anni quaranta

Prima di prendere in considerazione le assenze del cinema sovietico da Venezia nel dopoguerra e al fine di coglierne le ragioni più profonde, è necessario soffermarsi sul quadro culturale dell'URSS nella seconda metà degli anni quaranta e sul ruolo fondamentale svolto in quella cornice dall'ideologia. Innanzitutto va segnalata una rottura con l'atteggiamento tollerante e di apertura che contraddistinse in questo ambito la politica sovietica negli anni del conflitto. Se infatti la guerra aveva portato il potere a cercare l'appoggio e la coesione con l'intelligencija per creare un fronte unico e unito contro il nemico nazista, creando negli ambienti culturali aspettative e speranze di liberalizzazione per il nuovo periodo di pace⁵⁷, la realtà dei fatti dimostrò come invece la fase del tardo stalinismo fu caratterizzata da una serie di campagne ideologiche durissime che riportarono in URSS le atmosfere di generale paura e terrore della seconda metà del decennio precedente.

Gli anni fra il 1946 e il 1948 videro, com'è noto, lo scatenarsi dell'attacco del potere, condotto dall'allora capo dell'ideologia Andrej Ždanov⁵⁸, contro il mondo della cultura e

ob organizacii v 1936 g. v Moskve i Leningrade vtorogo kinofestivalja (Referto di B.Z. Šumjackij al segretario del CC del partito comunista (bolscevico) A.A.Andreev sull'organizzazione nel 1936 a Mosca e Leningrado del secondo festival cinematografico), RGASPI, f.17, op.114, d.726, pp.141-144; *Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) ob organizacii v 1936 g. v Moskve i Leningrade vtorogo kinofestivalja* (Delibera dell'Orgbjuro del CC del partito comunista (bolscevico) sull'organizzazione nel 1936 a Mosca e Leningrado del secondo festival cinematografico), RGASPI, f.17, op.114, d.598, pp.41

⁵⁷ Per un approfondimento del rapporto fra illusioni e delusioni nell'intelligenza e più in generale nella società sovietica del dopoguerra si veda E.Zubkova, *Quando c'era Stalin. I russi dalla guerra al disgelo*, Il Mulino, Bologna 2003

⁵⁸ Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), bolscevico dal 1915, dopo l'assassinio di Sergej Kirov il 1 dicembre 1934, occupò la sua carica di segretario cittadino e provinciale a Leningrado fino al 1944. Membro del Politbjuro dal 1939 al 1948, fu pure segretario del Comitato Centrale dal 1934 al 1948. Il suo nome è entrato ella storia dell'URSS per essersi occupato in maniera molto attiva delle questioni ideologiche, avendo occupato il posto di responsabile dell'*Agitprop* nel periodo 1939-1940 e 1945-1948. Dimitrij Šepilov (fra il 1947-48 primo vicedirettore dell'*Agitprop* e dal luglio del '48 al luglio successivo titolare dello stesso organo) ricorda nelle sue memorie il grande impegno personale profuso da Ždanov nell'affrontare i problemi dell'ideologia sovietica: "Mi hanno sempre attratto il modo e il metodo di lavoro di Ždanov riguardo i complessi problemi ideologici. Non

dell'arte. Va comunque sottolineato come la campagna dello ždanovismo (dal russo *ždanovščina*), intesa come progetto di rafforzamento della direzione del partito nei diversi ambiti dell'ideologia e che si concretizzò in un controllo ossessivo delle differenti espressioni artistiche e culturali, ebbe nel ruolo di principale ispiratore lo stesso Stalin, come testimonia l'introduzione a una recente raccolta di documenti nei quali "si rispecchia il ruolo di Stalin come primo ad aver posto la questione dello stato dell'attività ideologica nei primi anni del dopoguerra"⁵⁹. L'estate del 1946 fu contraddistinta dall'apparizione di tre decreti che ben riflettono il rinnovato clima di sospetto e di caccia alle streghe vissuto dall'ambiente culturale sovietico, anche se, a differenza degli anni trenta, queste campagne condussero solitamente all'interruzione o limitazione dell'attività per gli accusati piuttosto che all'arresto e alla deportazione⁶⁰.

Il primo, "O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"" (Sulle riviste "Zvezda" e "Leningrad"), datato 14 agosto, si scagliò contro le due riviste leningradesi, con la soppressione della prima e il biasimo della seconda. L'accusa fondamentale fu quella di aver pubblicato le opere dello scrittore umorista Michajl Zoščenko definito "persona volgare e mascalzone della letteratura"⁶¹ e della poetessa Anna Achmatova, ribattezzata "tipica rappresentante di una poesia vuota, senza valore ideologico e estranea al nostro popolo"⁶². I due autori qualche giorno dopo vennero espulsi dall'Unione degli scrittori⁶³.

aspettava mai dall'Agitprop del Comitato Centrale e dai suoi aiutanti discorsi pronti per se stesso o progetti di decisioni su questioni da loro redatti. Lui stesso studiava tutti gli aspetti del problema, ascoltava attentamente gli studiosi, gli scrittori, i musicisti esperti nella questione data, confrontava i diversi punti di vista, si sforzava di immaginarsi tutta la storia della questione, catalogava tutte le dichiarazioni relative all'affare in esame fatte dai fondatori del marxismo. Su questa base lo stesso Ždanov poneva all'Agitprop i compiti di ricerca dell'argomento, formulava le conclusioni principali e le proposte." D.Šepilov, *Neprimknušij* (Non aderente), Izdatel'stvo VAGRIUS, Moskva 2001, p.96

⁵⁹ *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.7 Fra i documenti contenuti in questa raccolta che confermano il ruolo di ispiratore svolto da Stalin si vedano "Iz stenogrammy vystuplenija sekretarja CK VKP(b) A.A. Ždanov na soveščanii v Agitprope CK po voprosam propagandy" (Dallo stenogramma dell'interventi del segretario del Comitato Centrale del Partito Comunista panunionista (bolscevico) A.A. Ždanov alla conferenza all'Agitprop del CC sulle questioni della propaganda), RGASPI, f.17, op.125, d.377, pp.1-72; *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b) – VČK - OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg.* (Il potere e l'intelligenza artistica. Documenti del CC del partito comunista russo, del partito nazionale comunista, della CECA, dell'OGPU e dell'NKVD sulla politica culturale. 1917-1953), Moskva, 2002, pp.549-550

⁶⁰ Per un approfondimento del rapporto fra censura politica e mondo letterario negli anni dello ždanovismo si veda D.Babičenko, *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatura 40-ych godov pod političeskim kontrolem CK*, Rossija molodaja, Moskva 1994

⁶¹ "O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"" (Sulle riviste "Zvezda" e "Leningrad") in "Pravda", 21 agosto 1946

⁶² Ibidem

⁶³ *Proekt postanovlenija Orghjuro CK VKP(b) "O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"" s pravkoj I.V.Stalina* (Progetto di decreto dell'Orghjuro del CC del partito comunista bolscevico "sulle riviste "Zvezda" e "Leningrad"" con la correzione di I.V.Stalin), RGASPI, f.77, op.4, d.30, pp.9-14. Il testo del decreto dell'Orghjuro del Comitato Centrale del partito "Sulle riviste "Zvezda" e "Leningrad"" fu pubblicato, anche se non per intero, su "Pravda", 21 agosto 1946. Per una ricostruzione particolareggiata della preparazione e dell'adozione di tale decisione si veda D.Babičenko, *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatura 40-ych godov pod*

Meno di due settimane dopo, il 26 agosto, fu il teatro ad essere preso di mira dal decreto dell'Orgbjuro del Comitato centrale del partito "O repertuare dramatičeskich teatrov i merach po ego ulučšeniju" (Sul repertorio dei teatri di dramma e sulle misure per il suo miglioramento) col quale si voleva mettere un freno all'inserimento nei repertori teatrali di pièces di autori stranieri borghesi a favore della creazione di "opere vive, complete dal punto di vista artistico sulla vita della società sovietica e dell'uomo sovietico"⁶⁴.

Il terzo documento andò a colpire proprio il cinema: stiamo parlando della celebre delibera del 4 settembre "O fil'me "Bol'saja žizn"" (Sul film *Bol'saja žizn'*) del regista Leonid Lukov sui minatori del Donbass, biasimato e proibito innanzitutto per aver mostrato le sofferenze e le condizioni disagiate di vita e di lavoro dei minatori piuttosto che la grandezza e la modernità dell'industria sovietica; e poi per aver tralasciato il ruolo del partito e dello stato nella guida e nel sostegno al collettivo degli operai⁶⁵. Com'è noto lo stesso decreto denunciò gli ultimi insuccessi della produzione cinematografica sovietica, evidenziando gli errori di Ejzenštein con la seconda parte di *Ivan Groznyj*, di Pudovkin con *Admiral Nachimov* e di Kozincev e Trauberg con *Prostye ljudi*. I registi venivano incolpati di rapportarsi all'oggetto delle proprie opere con indifferenza e superficialità. A subire le accuse del potere fu poi il Consiglio artistico del ministero del cinema di cui si criticarono l'"apoliticità nei giudizi" e un "dannoso liberalismo"⁶⁶.

Neanche la musica fu risparmiata dallo "ždanovismo", con la delibera del Politbjuro del Comitato centrale firmata il 10 febbraio 1948 "Ob opere "Velikaja družba" V.Muradeli" (Sull'opera "La grande amicizia" di V.Muradeli). L'accusa principale lanciata all'autore fu quella di essersi allontanato dalla tradizione dell'opera e di quella russa in particolare, amata e accessibile al grande pubblico, per andare alla ricerca di una "falsa originalità". Il potere sfruttò tale circostanza per purgare l'Unione dei compositori, allargando la denuncia alla cerchia di compositori come Dimitrij Šostakovič, Sergej Prokof'ev, A.Chačaturijan, V.Šebalin, G.Popov, N.Mjaskovskij nelle cui opere venivano rappresentate, secondo il

političeskim kontrolem CK, op.cit., pp.111-147 Il progetto di decreto completo con le correzioni di Stalin è uscito in *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit.pp.66-72

⁶⁴ *Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) "O repertuare dramatičeskich teatrov i merach po ego ulučšeniju"* (Decreto dell'Orgbjuro del CC del partito comunista bolscevico "Sul repertorio dei teatri drammatici e sulle misure per il suo miglioramento), RGASPI, f.17, op.116, d.274, pp.25-30. Tale decreto fu pubblicato sulla rivista "Bol'shevik", n°16, 1946, pp.45-49

⁶⁵ *Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) o kinofil'me "Bol'saja žizn'"* (Decreto dell'Orgbjuro del CC del partito comunista bolscevico sul film *Bol'saja žizn'*), RGASPI, f.17, op.116, d.277, pp.30-34. Il decreto sul cinema venne pubblicato il 10 settembre sul quotidiano "Kultura i žizn", il 14 settembre sulla "Literaturnaja gazeta", e più tardi nel numero di gennaio del 1947 su "Iskusstvo Kino".

⁶⁶ *Ibidem*

Politbjuro, “deviazioni formalistiche, tendenze antidemocratiche nella musica, estranee al popolo sovietico e al suo gusto artistico”⁶⁷.

Non è difficile intravedere nel rigetto di ogni possibile influenza occidentale, “capitalistica” e “borghese” il minimo comune denominatore dell’attacco ideologico degli anni 1946-1948 sferrato nei diversi campi artistici dallo *ždanovismo*. Tali offensive rientravano in un più ampio disegno mirato ad aumentare in ogni sfera dell’attività umana lo spirito patriottico-nazionalista di una società sovietica che, uscita stremata seppur vincitrice dalla guerra, si trovava ora a doversi misurare e mostrarsi all’altezza del nuovo scontro ideologico con l’occidente capitalista e principalmente con gli Stati Uniti⁶⁸. Da qui la vasta operazione contro l’adulazione servile, l’asservimento (*nizkopoklonstvo i rabolepie*) all’Occidente che copre orientativamente il periodo fra il 1947 e il 1949, anche se i prodromi sono ben presenti nei decreti del 1946 sopra indicati⁶⁹. Tale battaglia da una parte si intreccia quindi con la campagna legata storicamente al capo dell’*Agitprop*⁷⁰ ma dall’altra prosegue dopo la morte dello stesso *Ždanov*: essa vede comunque nel 1947 un anno fondamentale⁷¹, un

⁶⁷ *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) “Ob opere “Velikaja Družba” V.Muradeli”* (Decreto del Politbjuro del CC del partito comunista bolscevico “Sull’opera “Velikaja Družba” di V.Muradeli), RGASPI, f.17, op.3, d.1069, pp.42-49. Il decreto fu pubblicato in “Pravda”, 11 febbraio 1948.

⁶⁸ Si veda a proposito il documento dell’*Agitprop* datato 18 aprile 1947 dall’intestazione *Plan meroprijatij po propagande sredi naselenija idej sovetskogo patriotizma* (Piano delle iniziative per la propaganda fra la popolazione delle idee del patriottismo sovietico), Ivi, pp.110-116

⁶⁹ Natacha Laurent, ad esempio, in riferimento al decreto sul cinema del 4 settembre, segnala come “il filo conduttore di questa risoluzione è apertamente il nazionalismo, ingrediente base del “secondo stalinismo”: celebrazione della grandezza e della potenza dell’Unione Sovietica, idealizzazione del suo passato (ciò che rivelano le critiche a *Admiral Nachimov* e *Ivan Groznyj*), esaltazione della cultura russa e denuncia delle influenze straniere. Quest’ultimo aspetto, anche se non sembra molto presente, appare tuttavia in filigrana: le canzoni di “*Bol’saja žizn*” sono denunciate come “estranee ai sovietici”, il principale peccato di *Ejzenštejn* è di aver rappresentato gli *opričniki* [*la guardia personale dello zar*] come “una banda di degenerati simili al Ku-Klux-Klan americano” e di aver fatto del potente Ivan il Terribile “un uomo senza forza né volontà, una sorta di Amleto”. Certo, sono solo allusioni, ma non è un caso se i riferimenti sono occidentali e più precisamente anglosassoni” N.Laurent, *L’Oeil du kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, op.cit.p.176

⁷⁰ Il Direttorato dell’*Agitprop* (*Upravlenie Propagandy i Agitacii* o UPA) nacque ufficialmente il 3 agosto 1939 su proposta avanzata da Stalin al 18° congresso del Partito nella primavera dello stesso anno. Congiunta direttamente al Comitato centrale del partito e posta sotto l’autorità generale di *Ždanov*, L’UPA era costituita da una segreteria e cinque settori (*otdel*): la propaganda del partito, affidata a G.F.Aleksandrov; la formazione dei quadri di partito e la stampa; l’agitazione, le istituzioni culturali ed educative. Aleksandrov fu dapprima promosso secondo vicedirettore e dal settembre 1940 primo direttore aggiunto dell’organo. Scopo di questa struttura fu quello di permettere al Comitato centrale di controllare più facilmente tutto ciò che concerneva l’ideologia, compresa la supervisione delle attività tanto delle riviste e dei giornali, quanto sul Comitato del cinema, sull’Unione degli scrittori, etc. L’UPA rappresentò, fra il 1939 e 1948, anno i cui subì una profonda ristrutturazione, uno dei massimi attori della censura sovietica nel cinema. Ivi, pp.61-63, 251-256

⁷¹ Pur non soffermandoci in modo particolareggiato su tutte le questioni non prettamente artistiche (come le discussioni in campo economico, linguistico, delle scienze esatte) si ricordano per completezza almeno altri due fatti che ben esprimono il valore dato dal potere alla diffusione del patriottismo nazionalistico e al conseguente tentativo di estirpare ogni possibile forma di riconoscimento della superiorità occidentale nei diversi campi del sapere umano. Forte rilevanza ebbero ad esempio le discussioni in ambito filosofico del 1947, animate dallo stesso *Ždanov*, che portarono alla condanna delle tesi sostenute dall’allora direttore della Direzione dell’*Agitprop* Georgij F.Aleksandrov nel suo volume, edito l’anno precedente, sulla storia della filosofia dell’Europa occidentale. Le accuse furono di “oggettivismo”, “mancato utilizzo dei parametri politico-ideologici

anno segnato peraltro in modo emblematico dal decreto di divieto dei matrimoni fra cittadini sovietici e stranieri approvato dal *Politbjuro* il 15 febbraio, che sarebbe stato abrogato solo nel settembre del 1953⁷².

Lo slogan della lotta al “cosmopolitismo” fu poi una diretta conseguenza dalla battaglia contro il “servilismo verso l’occidente”. Il tema del cosmopolitismo, presente sin dall’immediato dopoguerra e visto dal potere sovietico come in antitesi al patriottismo di tipo nazionalistico che si cercò di inculcare dall’alto in quegli anni, trovò sempre maggior spazio accanto alle altre questioni ideologiche nel 1947-1948: esso prese poi il sopravvento e occupò una posizione centrale nel dibattito sulla stampa fra la fine del 1948 e i primi mesi del 1949, assumendo, com’è noto, forti connotati antisemiti.

Col decreto del *Politbjuro* del partito comunista datato 20 novembre 1948 venne sciolto il Comitato Antifascista Ebraico (EAK, *Evrejskij Antifašistskij Komitet*) che durante la guerra raccolse molti fondi, soprattutto negli USA, per la causa sovietica e si pose come il rappresentante degli ebrei sovietici scampati allo sterminio perpetrato dalle truppe di occupazione naziste in terra sovietica⁷³. L’accusa che determinò la fine dell’EAK fu di essere

di classe nel giudizio della filosofia idealista tedesca”, “culto servile nei riguardi della filosofia borghese”. L’autore fu rimosso dalla sua carica anche se paradossalmente poi divenne direttore dell’Istituto di Filosofia dell’Accademia delle Scienze. Altra campagna molto dura e significativa fu quella che colpì, sempre nel 1947, il membro dell’Accademia delle Scienze mediche N.G.Kljuevaja e suo marito, il professor G.I.Roskin, colpevoli di aver proposto la pubblicazione dell’opera *La terapia dei tumori maligni* contemporaneamente in URSS e negli USA (in America non fu accettata). La risposta del potere fu l’istituzione di speciali “tribunali d’onore (*Sud česti*) nei ministeri dell’URSS e negli organi centrali” atti ad “assistere alla causa dell’educazione dei lavoratori statali allo spirito del patriottismo sovietico e della dedizione agli interessi dello stato e di un’alta coscienza del proprio compito statale e sociale, per la lotta alle azioni che compromettano l’onore e la dignità del lavoratore sovietico”. Cfr. *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) ob organizacii “sudov česti”* (Decreto del Politbjuro del Comitato Centrale del partito comunista bolscevico sull’organizzazione dei “tribunali d’onore), RGASPI, f.17, op.3, d.1064, p.32; *Zakrytoe pis'mo CK VKP(b) o dele professorov Kljuevoj i Roskina* (Lettera segreta del Comitato Centrale del partito comunista bolscevico sull’affare dei professori Kljuevaja e Roskin), RGASPI, f.17, op.122, d.258, pp.1-4 I due ricercatori subirono il processo con la sentenza di “nota pubblica di biasimo” (*obščestvennyj vygovor*), mentre l’accademico V.V.Parin, che aveva portato materialmente il manoscritto negli USA, fu condannato per spionaggio a 25 anni di reclusione; il ministro della salute G.A.Mitrev infine fu rimosso dalla sua carica. Tutti gli accusati dell’affare Kljuevaja-Roskin vennero riabilitati dopo il XX congresso del PCUS nel 1956. I tribunali d’onore furono attivi fino alla fine del 1949. A.S.Barsenkov, A.I.Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, Aspekt Press, Moskva 2006, pp.400-424. Su tale istituzione e direttamente ispirato al caso che ne determinò la nascita fu girato anche un *instant movie* intitolato proprio *Sud česti* (Tribunale d’onore), uscito il 25 gennaio 1949, in coincidenza con lo scatenarsi ufficiale della campagna contro il cosmopolitismo. Cfr. *Dokladnaja zapiska Agitpropa CK M.A.Suslovu o nedostatkach kinoscenarija A.P.Štejna “Sud česti”* (Referto dell’Agitprop del Comitato Centrale a M.A.Suslov sulle insufficienze della sceneggiatura cinematografica di A.P.Štejna *Sud česti*), RGASPI, f.17, op.125, d.630, p.34. I documenti citati sono presenti nella già citata raccolta *Stalin i kosmpolitizm*, op.cit. Per uno studio specifico dei “tribunali d’onore” si veda V.Esakov-E.Levina, *Delo “KR”: Sudy česti v ideologii i praktike poslevoennogo stalinizma* (L’affare “KR”: I tribunali d’onore nell’ideologia e nella pratica dello stalinismo del dopoguerra), Moskva 2001

⁷² *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) “O vospreščenií brakov meždu graždanami SSSR i inostrancami”* (Decreto del Politbjuro del CC del partito comunista bolscevico “Sulla proibizione dei matrimoni fra i cittadini dell’URSS e gli stranieri), RGASPI, f.17, op.3, d.1064, p.3

⁷³ L’EAK era stato istituito formalmente il 13 aprile 1942 e posto sotto il controllo del *Sovinformbjuro*, organo responsabile dell’informazione ufficiale sovietica e della propaganda in patria e all’estero, che era nato

“un centro di propaganda antisovietica” e di fornire “regolarmente informazioni antisovietiche alla rete spionistica straniera”⁷⁴. Cinque giorni dopo lo stesso organo decretò la chiusura della casa editrice in lingua ebraica “Der Emes”⁷⁵.

Fra il 1948 e il 1952 più di cento persone furono arrestate in rapporto all'affare del Comitato Antifascista Ebraico. Il 13 gennaio 1948 Salomon Michoels, figura centrale del teatro ebraico in URSS, morì in un “misterioso”⁷⁶ incidente stradale e nell'agosto dello stesso anno, prima quindi della decreto di scioglimento del Comitato Antifascista Ebraico, Ždanov ricevette una lettera di indignazione contro l'invasione degli ebrei nella stampa⁷⁷. Il 27 gennaio il Comitato per gli affari artistici presso il Consiglio dei Ministri richiese a Malen'kov l'autorizzazione a interrompere l'attività dell'Istituto Teatrale Ebraico di Mosca, intitolato allo stesso Michoels, che avrebbe poi chiuso ufficialmente i battenti dal 1 dicembre dello stesso anno⁷⁸. Nell'inverno fra il 1948 e il 1949 gran parte dei dirigenti dell'EAK fu indagata e arrestata con l'accusa di aver complottato con le autorità americane e le

all'indomani dell'invasione nazista dell'URSS. Dell'EAK furono membri, oltre le personalità ebraiche delle massime istituzioni statali e del partito, eminenti figure della cultura e della scienza sovietiche: i poeti yiddish Icik Fefer e Perec Markiš, il regista Sergej Ejzenštejn, il pubblicitista Il'ja Erenburg, il violinista David Ojstrach, la scienziata Lena Štern, il medico dell'ospedale del Cremlino Miron Vovsi, il dottor Boris Šimelovič. Per una ricostruzione documentaria dell'attività del Comitato Antifascista Ebraico dalla sua costituzione fino allo scioglimento si veda Š.Redlich-G.Kostyrčenko (pod redakcij), *Evrejskij Antifašistskij Komitet v SSSR: Dokumentirovannaja istorija* (Il Comitato Antifascista Ebraico: Storia documentata), *Meždunarodnye otnošenija*, Moskva 1996. Uno dei progetti più importanti dell'EAK, al quale contribuì in misura fondamentale Erenburg, fu la preparazione del *Libro Nero* (Černaja Kniga), una raccolta di documenti che attestavano la tragedia del genocidio degli ebrei sovietici perpetrato dalle truppe naziste di occupazione. Durante la guerra lo stesso Stalin aveva approvato il progetto, ma con la fine del conflitto e lo scatenarsi delle campagne ideologiche patriottico-nazionalistiche il *Libro Nero* dapprima subì delle censure e in seguito ne fu interdetta la pubblicazione, con la distruzione delle matrici tipografiche. È stata Irina, la figlia di Erenburg, a recuperare nel 1992 una copia dell'opera e a permettere quindi la pubblicazione dell'edizione integrale in Germania nel 1994 e in Italia nel 1999. Per la ricostruzione delle vicende legate al *Libro Nero* si veda l'appendice della stessa opera V.Grossman-I.Erenburg, *Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945*, Mondadori, Milano 1999. Per uno studio del rapporto fra URSS e olocausto si veda il recente A.Salomon, *L'Unione Sovietica e la Shoah*, Il Mulino, Bologna 2007.

⁷⁴ RGASPI, f.17, op.3, d.1073, p.18. Il decreto è riprodotto in G.Kostyrčenko, *V pleny u krasnogo faraona. Političeskie presledovanija evreev v SSSR v poslednee stalinskoe desjatiletie. Dokumental'noe issledovanie* (Nella prigione del faraone rosso. Le persecuzioni politiche degli ebrei in URSS nell'ultimo decennio di Stalin. Ricerca documentaria), Moskva 1994, p.125

⁷⁵ RGASPI, f.17, op.3, d.1073, p.22. La decisione del partito è stata pubblicata anche in *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b) – VČK - OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg.*, op.cit., p.643

⁷⁶ La figlia di Stalin, Svetlana Allilueva, avrebbe ammesso vent'anni dopo il diretto coinvolgimento del padre nella morte di Michoels e di un altro ebreo che si trovava con lui: “Michoels era stato assassinato: non c'era stato nessun incidente [...] Conoscevo fin troppo bene l'ossessione di mio padre, che vedeva complotti “sionisti” in ogni angolo”. S.Allilueva, *Soltanto un anno*, Mondadori, Milano 1969, pp.164-165

⁷⁷ RGASPI, f.17, op.4, d.73, pp.f.7-11

⁷⁸ RGASPI, f.17, op.132, d.239, p.1

organizzazioni ebraiche negli USA per la trasformazione della Crimea in una repubblica autonoma ebrea, che avrebbe fatto da base strategica americana sul Mar Nero⁷⁹.

La battaglia contro il cosmopolitismo raggiunse poi la sua fase più pubblica, aperta e antisemita per un periodo relativamente breve, fra la fine di gennaio e la fine di marzo del 1949, quando al tema dello smascheramento dei “cosmopoliti senza patria” (*bezrodnye kosmopolity*) furono dedicati solo negli organi di stampa centrali non meno di cento articoli. Il 28 gennaio sulla “Pravda” uscì l’editoriale *Ob odnoj antipatriotičeskoj grupe teatral’nych kritikov* (Su un gruppo di critici teatrali antipatriottici) dal chiaro accento antiebraico⁸⁰. L’8 febbraio fu approvato il decreto di scioglimento delle associazioni letterarie ebraiche e delle riviste letterarie in lingua ebraica⁸¹. L’attacco antisemita si inserì in una lunga serie di articoli di denuncia della presunta diffusione del cosmopolitismo nelle diverse espressioni artistiche, fra i quali si possono ricordare: *Bezrodnye kosmopolity. Ob antipatriotičeskoj grupe teatral’nych kritikov* (I cosmopoliti senza patria. Su un gruppo antipatriottico di critici teatrali)⁸²; *Protiv kosmopolitizma i formalizma v poezii* (Contro il cosmopolitismo e il formalismo nella poesia)⁸³; *Razgromit’ buržuaznyj kosmopolizm v kinoiskusstve* (Stroncare il cosmopolitismo borghese nel cinema)⁸⁴. Le indagini sull’“affare EAK”, condotte coi metodi del terrore poliziesco e l’estorsione violenta di false confessioni, durarono tre anni e mezzo. Il processo finale, svoltosi segretamente al circolo del Ministero per la Sicurezza statale (MGB, *Ministerstvo Gosudarstvennoj Bezopasnosti*) dall’8 maggio al 18 luglio 1952, si concluse con la condanna a morte, eseguita il 12 agosto, dei quattordici imputati tranne uno, l’accademica Lina Štern, condannata alla deportazione per cinque anni⁸⁵.

Nel novembre dello stesso anno, con l’accusa di aver tramato per il rovesciamento dei regimi comunisti dell’Europa dell’Est e la restaurazione del capitalismo, vennero processati quattordici dirigenti del partito comunista e del governo cecoslovacchi, undici dei quali erano ebrei. Primo imputato fu il presidente del partito comunista cecoslovacco Rudolf Slanskij. Il

⁷⁹ Š.Redlich- G.Kostyrčenko (pod redakciej), *Evrejskij Antifašistskij Komitet v SSSR: Dokumentirovannaja istorija*, op.cit., pp.385-386

⁸⁰ “Pravda”, 28 gennaio 1949

⁸¹ RGASPI, f.17, op.3, d.1074, p.24. Il documento è pubblicato in G.Kostyrčenko, *V pleny u krasnogo faraona. Političeskie presledovanija evreev v SSSR v poslednee stalinskoe desjatiletie. Dokumental’noe issledovanie*, op.cit.p.125

⁸² “Izvestija”, 10 febbraio 1949

⁸³ “Pravda”, 16 febbraio 1949

⁸⁴ “Pravda”, 3 marzo 1949

⁸⁵ Š.Redlich-G.Kostyrčenko (pod redakciej), *Evrejskij Antifašistskij Komitet v SSSR: Dokumentirovannaja istorija*, op.cit., pp.392-396. I documenti del processo ai membri dell’EAK sono pubblicati in *Nepravednyj Sud. Poslednij stalinskij rassrel (Stenogramma sudebnogo processa nad členami evrejskogo antifašistskogo komiteta)* (Un giudizio ingiusto. L’ultima fucilazione di Stalin – Stenogramma del processo giudiziario ai membri del comitato antifascista ebraico), Moskva 1994

processo ebbe termine a Praga il 27 novembre e il 3 dicembre undici degli imputati vennero impiccati⁸⁶. Secondo lo studioso Rapoport l'arresto e la condanna a morte di Slanskij furono decisi personalmente da Stalin⁸⁷.

L'ultimo atto della campagna staliniana contro gli ebrei si svolse poi nel gennaio-febbraio 1953, col cosiddetto "complotto dei medici", inaugurato sulla "Pravda" del 15 gennaio 1953, che tuttavia si sgonfiò a seguito della morte di Stalin nel marzo dello stesso anno⁸⁸. Le indagini durante le fasi più aspre della campagna antisemita spesso non si conclusero solo con la critica, la perdita del posto del lavoro o il declassamento a mansioni meno prestigiose. Secondo dati forniti da Il'ja Erenburg e riportati da un recente manuale universitario adottato in Russia, oltre il tragico epilogo dell'"affaire EAK", molti furono gli arrestati fra l'intelligencija artistica: fino al 1953 ci furono 217 fermi fra gli scrittori, 108 fra gli attori, 87 fra i pittori, 19 fra i musicisti⁸⁹. Degna di nota è l'interpretazione che della campagna antisemita scatenatasi in URSS nel secondo stalinismo danno gli autori del manuale sopra citato, secondo i quali "Questo successo probabilmente per una ragione obbiettiva: gli ebrei avevano un peso specifico, a livello quantitativo, piuttosto elevato nell'intelligenza sovietica, di molte volte maggiore che nella popolazione del paese e partecipavano attivamente alla lotta politica e ideologica nei diversi lati della barricata"⁹⁰.

⁸⁶ Per la ricostruzione del processo si veda M.Cotic, *The Prague Trial: The first anti-Zionist show Trial in the Communist Bloc*, Herzl Press, New York, 1987

⁸⁷ Cfr. L.Rapoport, *La guerra di Stalin contro gli ebrei. L'antisemitismo sovietico e le sue vittime*, Rizzoli, Milano 1991 [nuova ed.2002], p.156

⁸⁸ Sul cosiddetto "complotto dei medici" si veda J.J.Marie, *Les derniers complots de Staline: 1953. L'affaire des Blouses blanches*, Complete, Bruxelles 1993

⁸⁹ S.Barsenkov, A.I.Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, op.cit., pp.404-417. Per una raccolta di documenti sulla politica antisemita dello stalinismo si vedano *Gosudarstvennyj antisemitizm v SSSR. Ot načala do kul'minacii. 1938-1953. Sbornik dokumentov* (L'antisemitismo di stato in URSS. Dalle origini al culmine. 1938-1953. Raccolta di documenti), Moskva 2005. Per uno studio della lotta agli ebrei da parte del regime stalinista si vedano i due contributi fondamentali di G.Kostyrčenko, *Tajnaia politika Stalina: vlast' i antisemitizm* (La politica segreta di Stalin. il potere e l'antisemitismo), Moskva 2001; Id., *V pleny u krasnogo faraona. Poliitičeskie presledovanija evreev v SSSR v poslednee stalinskoe desjatiletie. Dokumental'noe issledovanie*, op.cit. Su questo tema si veda anche: G.Mele, *Gli ebrei sovietici negli anni della rivoluzione e dello stalinismo*, in M.Sechi (a cura di), *Ebraismo ed esilio*, La Giuntina, Firenze 2002; L.Rapoport, *La guerra di Stalin contro gli ebrei. L'antisemitismo sovietico e le sue vittime*, op.cit.; Ž.Medvedev, *Stalin i evrejskaja problema* (Stalin e il problema ebraico), Moskva 2003. Per una trattazione più ampia del problema ebraico durante il regime sovietico si vedano gli importanti studi A.V.Blum, *Evrejskij vopros pod sovetskoj cenzuroj 1917-1991* (La questione ebraica sotto la censura sovietica 1917-1991), Peterburgskij Evrejskij Universitet, Sankt-Peterburg 1996 e B.Pinkus (a cura di), *The Soviet Government and the Jews 1948-1967. A documented study*, Cambridge University Press, Cambridge 1984. Sulle origini dell'antisemitismo in Russia si veda C.De Michelis, *La giudeofobia in Russia*, Bollati Boringhieri, Torino 2001. Il rapporto fra ebrei russo-sovietici e URSS è visto inoltre attraverso la lente del grande patrimonio umoristico ebraico nel volume di M.Ovadia, *Lavoratori di tutto il mondo, ridete. La rivoluzione umoristica del comunismo*, Einaudi, Torino 2007

⁹⁰ Gli autori accompagnano la loro tesi con alcuni dati: "Dopo la guerra gli ebrei rappresentavano l'1,3% della popolazione del paese. Allo stesso tempo, secondo i dati dell'inizio del 1947, fra i direttori dei dipartimenti, dei laboratori e dei settori dell'Accademia delle Scienze dell'URSS per il diritto e l'economia gli ebrei erano il 58,4%; per la chimica erano il 33%; per la matematica e la fisica erano il 27, 5%; per le scienze tecniche il 25%. All'inizio del 1949 il 26,3% degli insegnanti di filosofia, marxismo-leninismo ed economia politica delle

Secondo questa prospettiva, l'orientamento antiebraico preso dalla campagna ideologica scagliata dal potere sovietico nel secondo dopoguerra sembrerebbe essere una conseguenza inevitabile della loro robusta e radicata presenza all'interno dei centri nevralgici della cultura e della scienza del paese. A questa lettura, che se non fosse integrata non sarebbe in grado di spiegare il perché allora dei diretti attacchi alle istituzioni culturali ebraiche sopra esaminati, il volume universitario russo aggiunge alcuni elementi imprescindibili, legati alla nascita nel maggio 1948 dello stato di Israele, al suo filoamericanismo e all'influenza della comunità ebraica sull'economia e sulla politica dei "nemici" americani: "[era] necessario guardare agli ebrei sovietici, che avevano grossi rapporti con i compatrioti americani e israeliani e che in maggior misura erano orientati dai tempi della guerra per lo sviluppo delle relazioni economiche e culturali coi paesi borghesi dell'Occidente, come a cittadini sovietici sospetti e potenziali traditori"⁹¹.

Siamo d'accordo ad identificare nel rinnovato scontro fra comunismo e capitalismo, dopo la parentesi bellica, il terreno in cui fiorirono le grandi operazioni politico-propagandistiche del secondo stalinismo, così come fa la già citata raccolta di documenti:

Fondamento delle campagne politico-ideologiche del dopoguerra, fra le quali vi è anche quella contro il cosmopolitismo, diventò la vecchia teoria della competizione dei "due sistemi", trasformatasi negli anni della "guerra fredda" nella teoria della lotta dei "due campi", capeggiati rispettivamente da URSS e USA. Essa fu apertamente presentata nella relazione "O meždunarodnom položenii" (*Sulla situazione internazionale*) con la quale intervenne Ždanov alla conferenza di creazione del successore del Komintern – il Kominform"⁹².

In questo senso è significativo segnalare come la teoria dei due campi opposti esposta da Ždanov con cui l'URSS inaugurava la guerra fredda (in risposta alla conferenza di Parigi sul piano Marshall) si riversasse dal campo politico-militare ed economico a quello dello scontro ideologico, denunciando come fossero stati gli stessi "avversari" a portare questo processo a un grado di polarizzazione estrema: "Nella lotta ideologica contro l'URSS gli imperialisti americani, non capendo le questioni politiche e ostentando la propria ignoranza, esternano prima di tutto l'idea di rappresentare l'Unione Sovietica come se fosse una forza

università del paese erano ebrei. Nell'Istituto accademico di storia essi rappresentavano all'inizio del 1948 il 36% di tutti i collaboratori, all'inizio del 1949 il 21%. Alla costituzione dell'Unione degli scrittori sovietici nel 1934 furono accettati nell'organizzazione di Mosca in 351. Di questi gli scrittori di nazionalità ebraica erano 124 (35,3%); negli anni 1935-1940, fra i nuovi scrittori accolti, di questa nazionalità se ne contava il 35,8%. Nel periodo 1941-1946 il 28,4%; nel 1947-1952 il 20,3%. Nel 1953 dei 1102 membri dell'organizzazione di Mosca dell'Unione degli scrittori i russi erano 662 (60%); gli ebrei 329 (29,8%); gli ucraini 23 (2,1); gli armeni 21(1,9); di altre nazionalità 67 (6,1%)" S.Barsenkov, A.I.Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, op.cit., pp.413-414

⁹¹ Ivi, p.414

⁹² *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.9

antidemocratica, totalitaria mentre gli USA e l'Inghilterra e tutto il mondo capitalista una democrazia”⁹³.

Relativamente alla prima conferenza del Cominform è interessante segnalare inoltre la comunicazione letta in quell'occasione da Malen'kov riguardo l'attività del Comitato centrale. Il futuro successore di Ždanov alla guida dell'*Agitprop* incentrò il suo discorso sull'attività fino a quel momento compiuta dal partito per l'educazione comunista del popolo sovietico. In questa prospettiva momento fondamentale diveniva per il relatore la formazione in URSS di un “forte senso della patria”, che per realizzarsi avrebbe necessitato di una “lotta feroce ai residui borghesi” presenti nella coscienza della popolazione e della classe intellettuale. In particolare Malen'kov denunciò l'idea di una sorta di un complesso di inferiorità nei riguardi dell'Occidente:

I residui di queste vecchie concezioni capitaliste sono ora sfruttate dalla rete spionistica dell'imperialismo americano e inglese che non risparmia le forze per trovare all'interno dell'URSS punti di appoggio per i propri servizi segreti e per la propaganda antisovietica. Gli agenti dei servizi segreti stranieri tenacemente cercano i punti deboli e vulnerabili fra alcuni strati instabili della nostra intelligencija, che portano su di sé il marchio della vecchia sfiducia nelle proprie forze e che sono carichi della malattia del culto servile nei confronti dell'estero. Tali persone diventano facile preda dei servizi segreti stranieri ⁹⁴.

La soluzione da adottare da parte del potere per far fronte a questa condizione psicologica di inferiorità e debolezza, provata da una certa parte della classe intellettuale sia umanistica che scientifica, sarebbe stata, secondo Malen'kov, una forte carica patriottica da iniettare sistematicamente in tutti i settori della vita culturale sovietica: “Le iniziative del Comitato centrale hanno come scopo garantire il predominio di uno spirito patriottico-sovietico militante fra le file dei personaggi della scienza e dell'arte ed elevare ad un nuovo e più alto livello tutti gli strumenti della nostra cultura socialista: la stampa, la propaganda, la scienza, la letteratura, l'arte”⁹⁵.

Concludendo il discorso generale sull'appello patriottico, il suo corollario anticospopolita e la deriva antisemita di quest'ultimo nella sfera dell'ideologia, della scienza, della cultura e dell'arte nell'URSS della seconda metà degli anni quaranta, le motivazioni precedentemente elencate di carattere interno e internazionale (necessità di riprendere il

⁹³ *Iz doklada A.A. Ždanova “O meždunarodnom položenii” na pervom soveščanii Kominforma* (Dalla relazione di A.A. Ždanova “Sulla situazione internazionale” alla prima conferenza del Kominform) in *Informacionnoe soveščanie predstavitelej nekotorych kompartij v Pol'se v konce sentjabrja 1947 g.* (Conferenza informativa dei rappresentanti di alcuni partiti comunisti in Polonia alla fine del settembre 1947), OGIZ, Gospolitizdat 1948, pp.30-35

⁹⁴ *Iz informacionnogo soobščeniija G.M.Malen'kova na pervom soveščanii Kominforma o dejatel'nosti CK VKP(b)* (Dalla comunicazione di G.M.Malen'kov alla prima conferenza del Kominform sull'attività del CC del partito comunista bolscevico) in *Soveščanija Kominforma. 1947, 1948, 1949. Dokumenty i materialy*, op.cit., pp.78-80

⁹⁵ *Ibidem*

comando della vita intellettuale a fini celebrativi e di vigilanza contro possibili dissensi dell'intelligenza in patria; riproposizione dei modelli bipolari di inevitabile scontro ideologico dell'anteguerra) possono essere completate da almeno un altro paio di considerazioni, anch'esse facenti capo alla politica interna e a quella estera, così come suggerisce Nadžanov nell'introduzione alla raccolta di documenti utilizzati in questa parte della nostra ricerca:

In primo luogo, sfruttando l'antisemitismo calcolato su una prevedibile reazione da parte di determinati strati di popolazione, la direzione del partito cercò così di mascherare il nuovo attacco all'intelligencija, con la quale il potere sovietico si trovava in permanente opposizione. In secondo luogo, legando l'attività verbale e di stampa dei "cosmopoliti senza patria" agli intrighi antisovietici dell'Occidente borghese, non solo rianimavano ma allargavano la pratica sovietica dell'anteguerra di trasferire le responsabilità dei problemi interni del paese nel campo delle relazioni internazionali, rivolgendo contro gli "imperialisti" l'insoddisfazione del popolo per le inevitabili difficoltà postbelliche⁹⁶.

Le cause principali di questo nuovo giro di vite nella sfera della cultura e dell'arte in URSS nel dopoguerra sono rintracciabili tanto nell'evoluzione di quella internazionale quanto nella situazione interna. Il fattore "esterno" che ebbe senza dubbio un impatto decisivo sullo sviluppo della politica del potere sovietico riguardo alle questioni culturali e artistiche fu certamente lo scoppio della guerra fredda e il suo progressivo inasprimento. In URSS ritornarono quei modelli di contrapposizione di classe già usati in precedenza per fare corpo unico davanti alle insidie dei paesi borghesi "reazionari", così come afferma uno dei più recenti manuali di storia nazionale adottati nelle università russe: "Il contrasto col mondo capitalistico fece ricordare i metodi e i procedimenti di affermazione dell'"approccio di classe" nell'educazione ideologica delle masse e dell'intelligencija creativi fabbricati già negli anni trenta. Ai primi segnali di raffreddamento nei rapporti con l'occidente la direzione dell'URSS strinse la morsa nei confronti dell'intelligenza, leggermente allentatasi negli anni della guerra"⁹⁷.

Relativamente poi alle condizioni interne il potere, impegnato in un'opera di ipercelebrazione nazionale e di piena espressione del culto della personalità del proprio leader, non poteva fare a meno di riprendere in mano le redini della vita intellettuale, per metterla al servizio di tale attività propagandistica. Inoltre occorre una vigilanza e un forte controllo, un po' allentatisi durante il conflitto, per evitare che la delusione e la possibile critica,

⁹⁶ *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., p.20

⁹⁷ A.S.Barsenkov, A.I.Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, op.cit., p.401

conseguenti alle difficilissime circostanze in cui versava la società sovietica nell'immediato dopoguerra, trovassero voce fra l'intelligenza⁹⁸.

Emerge in questo modo come il fattore interno avesse svolto, nelle scelte compiute in ambito ideologico dal potere, un ruolo molto più importante di quanto si fosse potuto pensare. La direzione del partito comunista seppe sfruttare l'atmosfera di paura nei confronti di un nemico esterno (che fossero gli USA, la parte "reazionaria" dell'Europa, la lobby intellettuale ebraica o gli stessi sovietici "asserviti all'Occidente") da esso stesso instillata tramite le massicce campagne ideologiche, traendone diversi vantaggi: un rinnovato controllo della società dopo il conflitto, un rafforzamento del consenso ottenuto toccando le corde emozionali dell'orgoglio e del nazionalismo patriottico e una minore attenzione della popolazione verso i reali e drammatici problemi con cui si dovette scontrare un paese uscito distrutto, seppur vincitore, dalla guerra.

Da Venezia alla "Venezia del nord": il Festival ripudiato e quello ideato

All'interno di questo quadro si inserisce l'atteggiamento di rifiuto dell'URSS di partecipare alla Mostra di Venezia, adottato a partire dal 1948⁹⁹: un lungo periodo di assenza che si sarebbe interrotto solo nel 1953 con la morte di Stalin. La documentazione rinvenuta permette di analizzare puntualmente i motivi delle assenze relative al 1948 e 1949 mentre per gli anni successivi è intuibile che si possano estendere le riflessioni fatte per il biennio sopra citato. Alla fine di febbraio del 1948 il ministro della cinematografia Bol'sakov fece pervenire al vicepresidente del consiglio dei ministri Vorosilov una comunicazione segreta¹⁰⁰ nella quale gli rendeva noto che il proprio dicastero aveva ricevuto l'invito di partecipazione ai Festival di Venezia, Cannes e a quello che si sarebbe tenuto in Jugoslavia¹⁰¹. Bol'sakov espresse un punto di vista decisamente negativo sulla possibilità di aderire alle iniziative

⁹⁸ La carestia del 1946-47 in Ucraina, Moldavia e Basso Volga mal si conciliava con l'immagine di forza e prestigio che i vertici politici volevano dare del proprio paese e avrebbero rappresentato un argomento molto forte di critica alla gestione del potere: "Nell'URSS vittorioso del dopoguerra, gli intellettuali non erano pronti a credere che il loro paese potesse essere affamato da una siccità; davanti allo scandalo della carestia – evento mobilitante, dalla fine del XIX secolo, della coscienza civica dell'intelligencija nei confronti del potere -, la critica intellettuale si sarebbe necessariamente concentrata sulla politica economica del governo, responsabile, altrettanto e più della siccità, del raccolto catastrofico del 1946." N.Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, op.cit., p.411

⁹⁹ In quello stesso anno l'URSS rifiutò anche l'invito della Biennale di Venezia d'arti figurative. Cfr. *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) o neučastii SSSR v meždunarodnoj vystavke izobrazitel'nyh iskusstv v Venecii* (Decreto del Politbjuro del CC del partito comunista bolscevico sulla non partecipazione dell'URSS alla mostra internazionale di arti figurative di Venezia), RGASPI, f.17, op.3, d.1070, p.5

¹⁰⁰ Il documento presenta in testa la data del 26 febbraio, probabilmente aggiunta da Vorosilov con l'indicazione "Chiedo di comunicare la Vostra opinione" e i seguenti nominativi: Šepilov D.T., Vyšinskij A.J., Lebedev P.I., Zverev A.G., Kemenev V.S., Abakumov V.S., RGASPI, f.17, op.125, d.639, p.132

¹⁰¹ Ibidem

italiana e francese evidenziandone le ragioni. Innanzitutto le esperienze dei Festival passati ne avevano rivelato il carattere non artistico ma puramente commerciale per cui, secondo il ministro, Cannes e Venezia erano al servizio di “americani, inglesi e altri operatori cinematografici reazionari che vanno ai festival con l’obbiettivo di fare pubblicità ai propri film, concludere con questi affari vantaggiosi, spartirsi e conquistare nuovi mercati”¹⁰². Dopo aver segnalato questo aspetto negativo, derivante dalla lente commerciale con cui gli angloamericani leggevano le manifestazioni di Venezia e Cannes, Bol’sakov indicò un pericolo tutto interno allo stesso festival, quindi in teoria ancora maggiore, ossia la volontà di personaggi influenti nell’ambito organizzativo di mettere in cattiva luce le pellicole sovietiche, falsandone davanti al pubblico la vera natura:

Nonostante il significativo successo dei film sovietici le figure reazionarie che stanno alle spalle degli organizzatori del festival in ogni modo sminuiscono i meriti artistici e ideologici dei nostri film e ammettono attacchi provocatori diretti sul loro contenuto. In tal modo i film sovietici migliori, le opere dell’arte più progressiva e all’avanguardia del mondo vengono presentate all’opinione pubblica mondiale in modo travisato¹⁰³.

Il ministro aggiunse che questa premeditata attività diffamante nei giudizi non riguardava solo le pellicole provenienti dall’URSS, ma anche le opere dei cineasti “*progressivo-democratici*” degli altri paesi e che per questo motivo sarebbe stato opportuno pensare a un nuovo spazio in cui poter presentare i prodotti del cinema con la falce e il martello e dei maestri più “*progressivi*” e all’“*avanguardia*” della cinematografia mondiale. Tale nuovo spazio venne individuato da Bol’sakov in una manifestazione da svolgersi in Unione Sovietica, più precisamente a Leningrado dal 15 agosto al 1 settembre dello stesso anno, e da ribattezzare “Festival internazionale dell’arte cinematografica democratico-progressiva”¹⁰⁴.

Non è difficile scorgere nella proposta avanzata dal ministro almeno due dirette provocazioni, se non tre, alla rassegna italiana: in primo luogo la data consigliata, fra la seconda metà di agosto e l’inizio di settembre, non casualmente si sovrapponeva al periodo in cui tradizionalmente si svolgeva la Mostra della Biennale, ponendosi in questo modo come alternativa concreta per le cinematografie di quei paesi (vedi URSS e nazioni satelliti), insoddisfatti dell’organizzazione veneziana; d’altra parte la stessa denominazione suggerita (Festival internazionale dell’arte cinematografica democratico-progressiva) sembrava quasi scelta per evidenziare indirettamente come le altre iniziative simili non fossero democratiche; inoltre la preferenza espressa riguardo la città di Leningrado a scapito della stessa capitale

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Ibidem

¹⁰⁴ Ibidem

potrebbe essere interpretata come la volontà di contrapporre allo scenario lagunare la bellezza e l'accoglienza del suo "clone sovietico", della cosiddetta "Venezia del Nord".

In questo senso l'idea esposta da Bol'sakov si rivestiva dei connotati di sfida all'istituzione principe in fatto di rassegne internazionali dedicate alla settima arte. Tuttavia la proposta di un Festival made in URSS andrebbe interpretata non solo come mera operazione propagandistica ma anche come reale necessità per l'Unione Sovietica, dopo il niet a Venezia e Cannes, di mettersi in vetrina davanti agli altri e creare una rete di relazioni utili all'esportazione del proprio prodotto: "Lo svolgimento del festival internazionale a Leningrado contribuirà a una più fortunata promozione dei nostri film all'estero e creerà i presupposti per l'allargamento della distribuzione dei film sovietici nei paesi stranieri"¹⁰⁵. Questa affermazione in qualche misura rivela come anche i sovietici ovviamente avessero un forte interesse a raggiungere i mercati stranieri, non distinguendosi poi molto dai tanto osteggiati americani e inglesi se non, come vedremo tra poco per la ricerca di un guadagno ideologico e di consenso più che meramente economico.

Per comprendere l'importanza attribuita dall'URSS a un'organizzazione ottimale del sistema di esportazione dei propri sovietici, possiamo aprire una breve parentesi e ritornare alla relazione segreta di Bol'sakov della primavera del 1946, esaminata precedentemente in merito alla diffusione del cinema sovietico in Italia nel 1944-45. Il capo del dicastero della cinema fece allora il punto della situazione riguardo le esportazioni delle pellicole dell'URSS e il programma per l'immediato futuro. Secondo tale relazione a quel tempo la distribuzione di film sovietici copriva 47 nazioni e in 25 di esse si trovava una rappresentanza della già citata *Sojuzintorgkino*. Negli ultimi cinque anni erano stati esportati 294 lungometraggi di finzione e documentari e uno stesso numero di cinegiornali e cortometraggi scientifico-divulgativi. Nelle conclusioni Bol'sakov affermò la necessità di allargare le basi produttive all'estero (Italia compresa) al fine di essere indipendenti dalle società locali e aver perciò minori spese, oltre che accelerare lo stesso processo di realizzazione. Inoltre segnalò il progetto di costruire a Mosca un grande studio in cui concentrare tutta l'attività di produzione della stampa specializzata, doppiaggio, sonorizzazione, sottotitolazione sia delle pellicole da esportare che da importare. La crescita della *Sojuzintorgkino* era poi stata così imponente, sia a livello di compiti materiali che di finalità ideologiche, che occorreva secondo Bol'sakov riorganizzarla da semplice ufficio a struttura più complessa e ramificata: nasceva in questo modo la *Soveksportfil'm*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ivi, p.133

¹⁰⁶ RGASPI, f.17, op.125, d.639, pp.35-55

Le premesse per il buon esito del Festival sovietico del 1948 erano individuate dal Ministero della Cinematografia nella qualità della produzione sovietica del 1947 che ne avrebbe garantito nell'ambito della rassegna il riconoscimento mondiale; inoltre nella positiva esperienza del Festival di Mosca del 1935 precedentemente esaminato; ed infine nella possibilità di sfruttare il ruolo di padroni di casa per poter invitare all'iniziativa gli addetti ai lavori "più lealmente predisposti verso l'Unione Sovietica" e così "conferire al festival un carattere artistico per la propaganda delle idee più progressiste nell'arte cinematografica"¹⁰⁷.

Sottolineando come i presupposti alla buona riuscita del Festival non affatto casualmente coincidessero con le premesse per il trionfo della cinematografia "di casa", secondo l'equazione per cui al successo dell'URSS avrebbe corrisposto il successo dello stesso Festival, è significativo che nella mentalità delle autorità sovietiche il felice esito della propria iniziativa avrebbe equivalso anche a screditare i Festival tradizionali e quei paesi che li avevano oramai monopolizzati: "Il successo dei film sovietici e di quelli progressisti degli altri paesi al festival e il significato propagandistico di quest'ultimo nell'insieme inferirà un colpo sensibile agli operatori del cinema americani, inglesi e agli altri reazionari che puntano nel 1948 ad occupare un posto chiave ai festival internazionali in Italia e Francia"¹⁰⁸.

Bol'shakov, che evidentemente voleva dare rapidamente una forma concreta alla sua proposta, avanzò la richiesta che si creasse un comitato organizzativo all'interno del quale sarebbero entrati: un rappresentante del suo Ministero, uno del Ministero degli Esteri, un membro a nome del VOKS, un altro per conto del Comitato per gli affari artistici presso il Consiglio dei Ministri e infine un incaricato dell'MGB, *Ministerstvo Gosudarstvennoj Bezopasnosti* (Ministero per la sicurezza nazionale)¹⁰⁹, ossia dell'organo che dal 1954 sarebbe stato ribattezzato KGB. Questa proposta del ministro della Cinematografia di coinvolgere anche un esponente del massimo organismo per la sicurezza nazionale e l'intelligence sovietica è un sintomo chiaro di come i venti della guerra fredda spirassero per l'URSS già fortemente¹¹⁰.

Occorre inoltre notare che Bol'shakov scrisse del progetto di Festival sovietico all'*Agitprop* il 21 febbraio 1948, proprio mentre si svolgeva un avvenimento molto rilevante per lo sviluppo della politica di contrapposizione in blocchi fra Est e Ovest: all'inizio del 1948 in Cecoslovacchia la discussione sull'accettazione degli aiuti del piano Marshall, avviata

¹⁰⁷ Ivi, p.133

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Per una ricostruzione puntuale delle vicende dei servizi segreti sovietici si veda il fondamentale C.Andrew-O.Gordevskij, *La storia segreta del KGB*, Rizzoli, Milano 1993

l'estate precedente, portò alla rottura della coalizione di sinistra democraticamente eletta e guidata dal comunista Gottwald. Nel febbraio i comunisti scagliarono una violenta campagna contro gli alleati di governo, provocando le dimissioni di dodici ministri e imponendo alla fine del mese al presidente Beneš un nuovo esecutivo sotto il loro diretto controllo, con la minaccia di far scoppiare la guerra civile. A marzo l'unico ministro non comunista del nuovo gabinetto, il capo degli Esteri Jan Masaryk, socialista, precipitò dalla finestra in circostanze misteriose. William Hitchcock, commentando la tragica sorte del ministro, segnala come "La morte di Masaryk diventò presto una metafora appropriata per indicare, nel suo complesso, la morte violenta della democrazia nell'Europa dell'Est. Si era trattato di un caso di omicidio o di un suicidio?"¹¹¹. Il colpo di stato "costituzionale" si completò con le elezioni a lista unica nel maggio e la definitiva trasformazione della Cecoslovacchia in una "democrazia popolare"¹¹².

Quindi, proprio mentre il blocco sovietico acquisiva una forma definitiva coi suoi paesi satelliti, il responsabile della cinematografia dell'URSS elaborava una strategia, quella del Festival del cinema "democratico-progressivo", che teoricamente avrebbe dovuto accrescere il legame gravitazionale fra il centro sovietico e le diverse periferie cinematografiche socialiste, o comunque le altre realtà della settima arte che non si riconoscevano più nei Festival tradizionali.

Bol'sakov allegò alla richiesta di organizzare il Festival di Leningrado un progetto di regolamento che prevedeva alcuni punti estremamente interessanti. Il punto due introduceva come scopo della manifestazione "la selezione e la propaganda delle migliori opere democratico-progressive dell'arte cinematografica mondiale"¹¹³.

Il punto successivo indicava che potevano essere invitati tutti i paesi del mondo e che, in riferimento all'URSS, "con diritti uguali a quegli degli altri paesi partecipano anche le cinematografie delle repubbliche dell'unione"¹¹⁴. Il punto dieci invece concerneva i poteri del comitato organizzativo e dava ad esso la facoltà di "respingere i film nel caso essi si trovino

¹¹¹ W.Hitchcock, *Il continente diviso. Storia dell'Europa dal 1945 a oggi*, op.cit.p.129

¹¹² Per una ricostruzione specifica delle vicende cecoslovacche si vedano: J.Korbel, *The Communist Subversion of Czechoslovakia, 1938-1948*, Princeton University Press, Princeton 1959, pp.198-235; R.Luza, *Czechoslovakia between Democracy and Communism, 1945-1948*, in V.S.Mamety-R-Luza (eds.), *A History of the Czechoslovak Republic, 1918-1948*, Princeton University Press, Princeton 1973, pp.387-415; P.Tigris, *The Prague Coup: The elegant Takeover*, in T.Hammond (a cura di), *Anatomy of Communist Takeovers*, Yale University Press, New Haven 1975; K.Kaplan, *The short march: The communist takeover in Czechoslovakia 1945-1948*, C.Hurst & Co, London 1987, pp.162-186.

¹¹³ RGASPI, f.17, op.125, d.639, p.134

¹¹⁴ Ibidem

ad un basso livello artistico e tecnico oppure non rispondano alle richieste della progressiva arte cinematografica d'avanguardia”¹¹⁵.

Relativamente alla giuria, infine, l'undicesimo punto contemplava la presenza di un giurato proveniente da ogni nazione partecipante con voto segreto e premio da assegnare a maggioranza assoluta ¹¹⁶. Quantomeno discutibile risultava il punto sull'ammissione dell'URSS in base alle repubbliche dell'unione che avrebbe fortemente sbilanciato gli equilibri delle nazioni partecipanti, offrendo la possibilità al paese ospitante di essere rappresentato di fatto da ognuna delle formazioni statuali che componevano il gigante sovietico.

Due giorni dopo, il 23 marzo, la proposta di Bol'sakov venne discussa e approvata alla seduta dell'Ufficio Cultura del Consiglio dei Ministri presieduto da Vorosilov; e così una commissione composta da Šepilov a nome dell'*Agitprop*, Kemenev del VOKS, oltre che dallo stesso capo del dicastero della cinematografia, si incaricò di redigere un progetto da presentare e far approvare entro cinque giorni a Stalin¹¹⁷. In seguito Il'ičev¹¹⁸, in qualità di primo supplente del capo dell'*Agitprop*, inviò una lettera al suo diretto superiore Suslov in cui constataba come il Ministero della cinematografia, pur avendo elaborato a livello generale il piano di svolgimento del festival, non avesse valutato alcune questioni fondamentali quali l'invito di singoli operatori “progressivi” del cinema dagli USA, Inghilterra, Francia e Italia e con quali film prender parte alla manifestazione¹¹⁹.

La lentezza nella discussione di questi aspetti fece saltare lo stesso progetto: “In conseguenza del ritardo nella presentazione di questi materiali il termine per la preparazione e lo svolgimento del festival è risultato scaduto in quanto è necessario invitare i partecipanti quattro mesi prima dell'apertura del festival”¹²⁰. La comunicazione si concludeva con la richiesta di Bol'sakov di rinviare l'organizzazione e lo svolgimento dell'iniziativa all'anno successivo¹²¹.

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Ivi, pp.134-135 Abakumov, capo dell'MGB inviò successivamente una nota nella quale non accettava l'ingresso dell'organo da lui presieduto nel Comitato Organizzativo del Festival. Ivi, p.149

¹¹⁷ Ivi, p.135

¹¹⁸ Leonid Fedorovič Il'ičev (1906-1990), filosofo, tra il 1944 e il 1948 fu direttore responsabile del quotidiano “Izvestija”; tra il 1948 e il luglio 1949 vice, primo sostituto del direttore dell'*Agitprop* del Comitato Centrale e contemporaneamente membro del collegio della redazione della rivista “Bol'shevik” e presidente del Consiglio artistico del Ministero della cinematografia; dal 1949 vice e tra il 1951 e 1952 direttore responsabile della “Pravda”.

¹¹⁹ RGASPI, f.17, op.125, d.639, p.139

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Ibidem

Se riflettiamo sulle ragioni per cui il Ministero della Cinematografia nel 1948 si espresse negativamente riguardo alla possibile partecipazione alla Mostra di Venezia (attività antisovietica nel dietro le quinte; attacchi contro l'immagine dell'URSS all'estero; natura non artistica ma commerciale della manifestazione), notiamo come queste si inseriscano perfettamente nella cornice ideologica della seconda metà degli anni quaranta, delineata precedentemente nei suoi tratti principali. La preoccupazione che la stessa organizzazione della Mostra potesse essere manipolata da forze ostili all'URSS (vedi USA e Inghilterra) in modo da metterne in cattiva luce le pellicole e, quindi, il sistema che le aveva prodotte, rientrava in quella logica diffamatrice di cui lo stesso Ždanov aveva parlato nel suo già citato discorso alla prima conferenza del Kominform del 25 settembre 1947:

l'aspirazione alla supremazia mondiale e il corso antidemocratico degli Stati Uniti racchiude in sé la lotta ideologica. L'obbiettivo principale della parte ideologica del piano strategico americano consiste nel ricattare l'opinione pubblica, diffondendo calunnie sull'apparente aggressività dell'Unione Sovietica e dei paesi delle democrazie popolari e, così, costituire un blocco anglosassone in funzione difensiva allontanare da sé la responsabilità per la preparazione di una nuova guerra¹²².

Risulta evidente come le accuse e le paure per uno svolgimento irregolare dell'evento cinematografico, aventi alla base una visione oramai irriducibilmente polarizzata e irrigidita delle relazioni internazionali, fossero aumentate nel 1948 rispetto ai primissimi anni del dopoguerra e diventate per i vertici sovietici delle argomentazioni più che valide per rispondere con un nient all'invito ricevuto dall'Italia.

L'altra motivazione addotta da Bol'sakov, legata all'adozione da parte della Mostra di parametri non più artistici, come era nelle intenzioni originarie della manifestazione, ma puramente commerciali, riconduce ad un altro dei dogmi della dottrina sovietica in ambito cinematografico: stiamo parlando della netta e orgogliosa differenziazione negli scopi del fare film fra URSS, orientata principalmente verso gli aspetti artistici e soprattutto ideologici, e l'occidente capitalistico e borghese (vedi USA e il suo sistema hollywoodiano), interessata esclusivamente all'aspetto economico-industriale del profitto, col conseguente scadere del valore artistico e sociale dell'opera. Questo assioma della filosofia cinematografica sovietica venne espresso dall'eminente critico comunista, nonché animatore della scuola nazionale di cinema già in epoca fascista e membro della sezione cinema di "Italia-URSS", Umberto Barbaro durante la manifestazione veneziana del 1946: "Ogni nuovo film sovietico che appare a questa Mostra internazionale d'Arte Cinematografica costringe tutti, volenti o nolenti, a

¹²² *Iz doklada A.A. Ždanova "O meždunarodnom položenii" na pervom soveščanii Kominforma*, op.cit., p.143

constatare l'enorme divario tra film d'arte e film di confezione, tra disinteressata affermazione di principi e ideali di vita e supina acquiescenza ai gusti più bassi del pubblico"¹²³.

La questione del complesso rapporto fra valore artistico, redditività economica e ideologica del cinema in URSS era stata dibattuta in modo organico sin dalla fine degli anni venti e in particolare nel 1928 quando si svolse la prima conferenza del partito comunista sul cinema che rappresentò un momento fondamentale nel processo di centralizzazione della settima arte da parte del potere. In quell'occasione si sancì la fine "ufficiale", o meglio l'inizio della fine, di quegli spazi di relativa autonomia tipici degli anni della NEP. Allora venne condannata definitivamente la visione puramente commerciale del cinema e affermata la necessaria coesistenza dei tre elementi sopra citati, seppure con la indiscutibile prevalenza del fattore ideologico-educativo. A proposito della presunta difficile convivenza di questi diversi fattori, una delle risoluzioni approvate alla conferenza del marzo 1928 affermò che tale apparente incompatibilità avrebbe potuto costituire

la base per l'affermazione delle inevitabili contraddizioni nell'impostazione e soluzione dei problemi del cinema, in particolare delle contraddizioni fra esigenze di coerenza ideologica e di valore artistico dei film e l'esigenza del vantaggio commerciale del cinema. Si capisce che questa contraddizione appare irrisolvibile solo in un'impostazione limitatamente commerciale del problema¹²⁴

Obiettivo della cinematografia sovietica, avrebbe dovuto essere quindi quello di far convergere gli interessi del potere, del pubblico e degli artisti, con film capaci di soddisfare politicamente il partito comunista, di piacere allo spettatore comune (e perciò di fare cassa), permettendo nello stesso tempo agli operatori creativi di esprimere al meglio le proprie capacità artistiche. In questo punto d'incontro consistette peraltro l'utopia della *NEP* di creare un'arte di massa altamente qualificata nella quale i suoi attori principali, le avanguardie, potessero espletare la loro funzione culturale al servizio delle aree più vaste della popolazione. Questa utopia sarebbe stata spezzata dalla lotta del potere allo sperimentalismo, incapace, a suo avviso, di creare un'arte veramente di massa¹²⁵. Va detto che vent'anni dopo, ossia nel periodo qui affrontato, il lato economico venne ancor più accantonato, o, meglio, affrontato più in termini di contenimento delle spese: di finalità commerciale, benché presente, si parlò meno, a favore dell'obbiettivo ideologico-artistico. Tale finalità era divenuta anche una giustificazione e una spiegazione, come vedremo in seguito, alla crisi produttiva attraversata dall'industria cinematografica del secondo stalinismo.

¹²³ U.Barbaro, *Ancora un bel film sovietico* in "L'Unità", 14 settembre 1946

¹²⁴ *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, op.cit., p.432

¹²⁵ S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di Laurea, op.cit., p.22

Le relazioni sovietico-veneziane, dopo il rifiuto del 1948, furono segnate l'anno successivo da un nuovo nient dell'URSS, evidenziando come ormai non ci fossero le basi per ristabilire un rapporto che, per rinsaldarsi, avrebbe necessitato di uno scossone, che sarebbe poi arrivato solo nel 1953.

Il 14 marzo Antonio Petrucci, direttore della Mostra del 1949, inviò una lettera a A.Zacharevič, capo della filiale della *Soveksportfil'm* in Italia nella quale, ricordandogli di aver già inoltrato tramite il Ministero degli Esteri italiano la lettera di invito al governo sovietico, esprimeva la speranza “di aver l'onore della vostra presenza alla decima mostra internazionale di cinema, sui cui schermi l'URSS ha ottenuto nel passato e recentemente nel 1947 un vivo e unanime successo”¹²⁶. Quindi la direzione veneziana cercò di far leva sulla tradizione positiva che aveva legato l'URSS ad essa anche se, ripensando alle motivazioni addotte da Bol'sakov riguardo alle esperienze insoddisfacenti del biennio 1946-1947 (predominio dell'aspetto commerciale, predisposizione antisovietica dell'organizzazione), difficilmente questo avrebbe potuto costituire un'argomentazione convincente.

La lettera conteneva inoltre alcune informazioni in risposta alle domande precedentemente formulate dallo stesso *Soveksportfil'm* e riguardavano: i paesi partecipanti, di cui comunque non era ancora possibile ottenere una lista completa; la giuria, nominata dal presidente della Biennale e che avrebbe visto la presenza di quattro membri italiani e altrettanti stranieri, scelti fra le personalità più celebri del mondo dell'arte, della letteratura e della critica; il numero di film da poter inviare, da calcolare in base alla produzione cinematografica annua della nazione¹²⁷. Secondo il regolamento i paesi con una produzione superiore ai 300 lungometraggi l'anno avrebbero potuto presentare fino a otto film, quelli con una produzione fra 50 e 300 avrebbero avuto diritto a quattro pellicole mentre gli stati con meno di 50 film all'anno non avrebbero potuto superare la quota di una pellicola da proporre alla Mostra. Lo stesso direttore segnalò che, in conformità al regolamento prima indicato, l'URSS avrebbe potuto presentare, come nel 1947, quattro lungometraggi a soggetto, in quanto la si considerava appartenente alla seconda fra le fasce sopra riportate¹²⁸.

Zacharevič inoltrò la lettera d'invito a Bol'sakov, il quale informò di questa Stalin¹²⁹ il 20 aprile (giorno in cui era stata tradotta la missiva di Petrucci). Il ministro della

¹²⁶ RGASPI, f.17, op.118, d.381, p.104

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Lo stesso documento venne inviato lo stesso giorno anche al segretario del Comitato Centrale Malen'kov. Ivi, fogli 100-101. Tuttavia Stalin, insieme a Suslov, era già stato informato da una comunicazione del 13 aprile firmata da Šepilov che conteneva le condizioni per la partecipazione al festival internazionale organizzato in Cecoslovacchia (a cui l'URSS prese effettivamente parte), oltre a quelli di Venezia e Cannes. Cfr. *Dokladnaja*

cinematografia puntò subito l'attenzione sulle informazioni, sia contenute nella nota della Biennale che ottenute tramite l'organo del PCI "L'Unità", relative al numero di pellicole con cui poter concorrere: l'URSS avrebbe potuto portare in via teorica solo un film e non quattro come calcolato dagli italiani. Questo perché la produzione annua si attestava sotto i 50 titoli: in tal modo, come segnalò Bol'sakov, il rapporto fra i film americani e quelli sovietici presenti alla Mostra sarebbe stato di ben otto a uno a vantaggio ovviamente dei primi¹³⁰.

Inoltre il ministro commentò negativamente il procedimento di formazione della giuria e della sua presidenza sopra riportata, evidenziando i legami fra l'ente promotore della Mostra e l'industria del film statunitense, legami che ne avrebbero inficiato la regolarità: "Una tale composizione della giuria, e allo stesso modo la piena dipendenza della associazione cinematografica "Biennale d'Arte" dalle imprese cinematografiche americane, esclude l'oggettività nella valutazione dei film"¹³¹. Per dare forza alle proprie tesi l'autore della missiva citò infine l'esperienza dell'anno precedente caratterizzato anch'esso, come visto prima, dal rifiuto sovietico: un'assenza giustificata in pieno dallo svolgimento della Manifestazione veneziana che, secondo Bol'sakov, aveva confermato "completamente la nostra supposizione sul carattere antidemocratico di questo festival, nel quale gli americani hanno assolutamente spadroneggiato"¹³².

Ovviamente la conclusione a cui giunse il ministero della cinematografia, nella persona del suo capo, fu quella di ritenere inopportuna la partecipazione alla Mostra: tale posizione fu sostenuta dal settore dell'*Agitprop* nelle persone di Šepilov e Il'ičev, i quali firmarono il 21 aprile le lettere di supporto a Bol'sakov, comprese di progetto di decreto sul no a Venezia, fatte poi pervenire a Suslov e Stalin¹³³. Esattamente una settimana dopo infine, il 28 aprile, tale progetto di decreto, insieme alle lettere di Bol'sakov e dell'*Agitprop* appena esaminate, venne inviato dalla segreteria del Comitato centrale al *Politbjuro* del partito comunista per l'approvazione: nel documento, senza riportare i motivi specificati dal ministro della cinematografia, si chiedeva di accettarne la proposta di "inopportunità" di partecipare

zapiska zav.Otdelom propagandy i agitacii CK VKP(b) D.T.Šepilova I.V.Stalinu ob učastii SSSR v meždunarodnyh kinofestivaljach 1949 g. v Čechoslovakii, Francii i Italii (Referto del responsabile del dipartimento di agitazione e propaganda del CC del partito comunista bolscevico D.T.Šepilov a I.V.Stalin sulla partecipazione dell'URSS ai festival internazionali di cinema del 1949 in Cecoslovacchia, Francia e Italia), RGASPI, f.17, op.118, d.381, pp.16-17

¹³⁰ RGASPI, f.17, op.118, d.381, p.102

¹³¹ Ibidem

¹³² Ivi, pp.102-103

¹³³ Ivi, pp.98-99

alla Mostra, in quanto “le condizioni di svolgimento [...] sono dettate dagli interessi della cinematografia americana e risultano inaccettabili per la cinematografia sovietica”¹³⁴.

Una sorte simile toccò lo stesso anno all’invito giunto da Cannes. Va sottolineato che la questione dei due Festival venne affrontata contemporaneamente dagli organi interessati (Ministero della Cinematografia, *Agitprop*, *Politbjuro*), tanto che i documenti relativi alla manifestazione transalpina sono sostanzialmente identici a quelli su Venezia già analizzati. L’unica differenza consisteva nelle condizioni imposte dal regolamento che, nel caso di Cannes, sarebbe risultato ancora più svantaggioso per l’URSS, accrescendo il convincimento di quest’ultima sulla natura “antidemocratica” della Mostra. Il divario tra i film americani e sovietici sarebbe infatti ulteriormente cresciuto rispetto a Venezia perché, se da una parte ai paesi piccoli produttori, cioè con meno di 50 film all’anno (e l’Unione Sovietica rientrava fra questi) veniva concesso solo un film (come a Venezia), dall’altra le nazioni con una produzione annua superiore a 200 lungometraggi a soggetto avrebbero potuto presentare ben dodici pellicole (in Italia invece con più di 300 film per anno si aveva il diritto a un massimo di otto opere da proiettare). Inoltre la giuria sarebbe stata nazionale e nominata su ordine del ministro degli esteri francese che in questo modo avrebbe avuto pieno controllo sulla preparazione e lo svolgimento della manifestazione¹³⁵.

Considerando nell’insieme i rifiuti sovietici del biennio '48-'49 emerge come la motivazione principale da loro espressa fosse l’accusa per la Mostra di essere organizzata in modo tale da favorire gli interessi americani (e in seconda battuta inglesi e degli altri paesi “reazionari”): con la preferenza per un cinema privo di contenuti piuttosto che dalle finalità artistiche e sociali; con un atteggiamento antisovietico in sede di giuria, fomentato dalle pressioni statunitensi; con, soprattutto, un regolamento costruito ad arte per non dare la possibilità all’URSS di competere sullo stesso piano degli USA. In altri termini il conflitto USA-URSS portò tensione anche sul Lido di Venezia, che nelle prime due edizioni postbelliche della Mostra del 1946 e 1947 sembrò poter costituire un baluardo della coesistenza dei due blocchi allora ancora in via di formazione. La guerra fredda “congelò” anche i rapporti fra Mosca e Venezia in attesa di tempi politicamente più opportuni. Come era accaduto nella seconda metà degli anni trenta il cinema, che anche grazie a iniziative come la Mostra di Venezia aveva ottenuto la sua dignità d’arte, si piegava a un’altra “forma d’arte” più potente, come quella della grande politica internazionale.

¹³⁴ Ivi, p.96

¹³⁵ Ivi, pp.89-90. Per l’intera documentazione relativa alla proposta di partecipazione al festival di Cannes del 1949 si veda Ivi, pp.85-95

La crisi della produzione cinematografica dell'URSS nel dopoguerra

Proprio quest'ultimo punto merita una riflessione a parte perché proprio la regola della proporzione fra il numero di opere da poter presentare e la produzione annua media della nazione partecipante portava alla luce uno degli aspetti più interessanti, caratteristici dell'industria cinematografica sovietica del dopoguerra staliniano: parliamo della crisi della produzione di film a soggetto (in russo “*malokartin'e*”, letteralmente “pochezza di film”) che investì il settore fino alla morte di Stalin. Alcuni dati qui schematizzati, che comparano la produzione di lungometraggi del periodo bellico con quella della fase successiva¹³⁶, chiariscono la portata di questo fenomeno:

Anno	Numero di lungometraggi prodotti	Anno	Numero di lungometraggi prodotti
1941	64	1946	23
1942	33	1947	23
1943	23	1948	17
1944	25	1949	18
1945	19	1950	13
		1951	9
		1952	24
		1953	45
Media	32,8		21,5

Sulla base di questo confronto la prima considerazione da fare è che in media furono realizzati più film all'anno durante la guerra (32,8 film) che nel periodo successivo di pace fino al 1953 (21,5 film) quasi che per il settore cinematografico il regime di conflitto fosse risultato più favorevole alla produzione rispetto a quello postbellico. Inoltre se non contiamo il 1953, anno in qualche modo già poststaliniano vista la morte del dittatore il 5 marzo, la media scende ancora a 18,1 film all'anno. Sono tre le domande fondamentali suscitate da questi pochi dati. Il primo interrogativo è perché furono realizzati così pochi film negli anni del secondo stalinismo. Inoltre vien da chiedersi come sia possibile che l'industria cinematografica di una nazione possa produrre molto di più (quasi il doppio) in stato di guerra, tenendo conto di tutte le difficoltà, materiali, economiche e organizzative, rispetto agli anni postbellici. Infine, allargando ulteriormente il raggio d'azione, è interessante rintracciare il generale effetto dello stalinismo (compreso l'anteguerra) sull'andamento della produzione cinematografica in URSS.

¹³⁶ Le cifre riportate sono quelle indicate in B.Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, Centre Pompidou-Mazzotta, Paris-Milano 2002, pp.195-203

Due sono le risposte plausibili che si possono dare alla prima domanda: da una parte le risorse economiche da investire nel settore del cinema di sicuro furono inferiori all'anteguerra e la politica seguita fu quella di una austerità orientata a concentrare tali risorse nella realizzazione di pochi ma imponenti film, dei kolossal con la falce e il martello. D'altra parte la rinnovata attività censoria, dopo l'allentamento del periodo bellico, ebbe indubbiamente una forte influenza nel processo di impoverimento quantitativo. Buttafava coglie acutamente i termini della questione, individuando come questo impoverimento fosse peraltro in forte controtendenza con il generale quadro internazionale:

Proprio in questo momento di espansione, a volte anche insensata, proprio mentre in URSS come nel resto del mondo, la gente affolla i cinematografi, per vedere, capire, sognare attraverso lo schermo, la produzione cinematografica sovietica rallenta quantitativamente, implacabilmente frenata e impaurita dai controlli capillari, dalle polemiche interminabili, dai decreti, dall'angustia delle linee direttrici ideologiche ed estetiche imposte al cinema dall'apparato. Pochi film prodotti e distribuiti, e non di rado sottoposti a revisioni, a rifacimenti, a ritardi, a divieti. [...] L'intento è quello di creare con ogni film un monumento imponente, come le stazioni della metropolitana di Mosca, i grattacieli a guglia, le statue immense che occupano le piazze sovietiche¹³⁷.

Su questo problema abbiamo la fortuna di poter esaminare le opinioni dirette delle tre figure che possono essere ritenute quelle più influenti in ambito decisionale negli anni in esame, ossia Bol'sakov, Ždanov e lo stesso Stalin. Per quanto riguarda il ministro della cinematografia, più precisamente, le parole non furono le sue ma quelle dell'attivo dei quadri creativi (*tvorčeskie rabotniki*) del cinema sovietico, in riferimento alla sua relazione del 1 marzo 1949 sullo stato generale della settima arte in URSS nel 1948 e i compiti per l'anno seguente. In rapporto al tema della bassa produzione la risoluzione, che di certo sposava quanto dichiarato dallo stesso Bol'sakov, affermava

il largo successo dei migliori film degli anni 1947-48 ha mostrato in modo evidente che l'autorità dell'arte cinematografica sovietica cresce non per la quantità dei film usciti ma per la loro qualità ideologico-artistico. Questo smentisce i ragionamenti e le congetture di alcuni cineasti i quali hanno affermato che al di fuori di una vasta produzione non possono nascere le grandi opere del cinema sovietico¹³⁸.

¹³⁷ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* (a cura di F. Malcovati), Marsilio 2000, p.93

¹³⁸ *Rezolucija sobranija aktiva tvorčeskich rabotnikov sovjetskoj kinematografii po dokladu ministra kinematografii SSSR tov. Bol'sakova I.G. "Sovetskoe kinoiskusstvo v 1948 i bližajšie zadači sovjetskoj kinematografii"* (Risoluzione dell'attivo dei lavoratori artistici del cinema sovietico sulla relazione del ministro della cinematografia dell'URSS Bol'sakov "L'arte cinematografica sovietica nel 1948 e i suoi prossimi compiti"), RGASPI, f.17, op.132, d.249, pp.43-50. Il documento è riprodotto in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačëva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., p.817. Gran parte della risoluzione sulla relazione di Bol'sakov trovò spazio due giorni dopo, il 3 marzo, su un articolo della "Pravda" firmato dallo stesso ministro e intitolato *Razgromit' buržuaznij kosmopolitizm v kinoiskusstve* (Stroncare il cosmopolitismo borghese nel cinema). Cfr. "Pravda", 3 marzo 1949

Secondo la risoluzione quindi la scarsa quantità non costituiva un grosso problema in quanto “l’alta densità” artistica e ideologica delle pellicole garantiva ugualmente lo sviluppo qualitativo del settore.

Le altre due dichiarazioni risalgono al 1948. Più specificamente quella di Ždanov è datata 14 gennaio ed è presente sugli appunti presi durante una riunione per il piano d’uscita dei film per lo stesso anno. In quella occasione il capo “formale” dell’ideologia partì dalle parole di Stalin per rimproverare Šepilov di voler paragonare la produzione sovietica con quella americana:

Il compagno Šepilov abbastanza inutilmente fomenta la questione relativa ai 350 film americani. Il compagno Stalin più di una volta ha detto che non ci metteremo a rincorrere Hollywood perché in rapporto all’alto contenuto ideologico-propagandistico dei nostri film ci interessa poco che un film esca in fretta e lasci il posto al successivo prima che questo non venga visto da una grossa fetta di popolazione. Non possiamo mettere film su film come in una torta, sfoglia su sfoglia. A noi interessa che, se il film è bello, esso passi per tutto il paese. Non abbiamo un approccio commerciale, ci interessa che ci siano meno film come “Žizn’ v cvetu” [*“Vita in fiore”, film poco prima criticato*] o “Svet nad Rossiej”¹³⁹, a film di questo genere non siamo interessati. Se ci saranno 40 bei film a soggetto allora al mese ce ne saranno cinque¹⁴⁰.

Prima di tutto va sottolineato come Ždanov, citando Stalin, ne riconoscesse l’indiscussa autorità nel campo delle scelte ideologiche e di materia artistica. A parte questo sono diverse le riflessioni suscitate da quest’ultimo intervento: in primo luogo l’ammissione di Stalin, seppur per bocca del suo braccio destro, di non voler, e aggiungiamo noi non poter, concorrere con Hollywood; secondariamente la dichiarazione, sempre del leader, di non essere nemmeno interessato a farlo perché la finalità del cinema sovietico non era “commerciale” ma “ideologico-propagandistica”. Ciò a conferma delle nostre precedenti ipotesi sul minore interesse mostrato dall’URSS nel dopoguerra verso la redditività economica, trascurata in favore di una redditività prettamente ideologica e di consenso. D’altra parte potremmo leggere questa corsa al ribasso della produzione in modo diametralmente opposto, trovando in essa proprio ragioni economiche di riduzione degli alti costi dell’industria cinematografica e conseguente aumento dei ricavi. Un’ultima annotazione sugli appunti di Ždanov riguarda la sua previsione di “40 buoni film” e la diffusa incapacità

¹³⁹ Per la questione legata alla critica del film di S.Jutkevič *Svet nad Rossiej*, che peraltro era stato inizialmente selezionato per la Mostra di Venezia del 1947, si veda la parte dedicata alla scelta dei film nel terzo paragrafo di questo capitolo.

¹⁴⁰ *Zapis’ zamečanij A.A. Ždanova na zacedanii komisii Orgbjuro CK VKP(b) po planu vypuska kinofil’mov na 1948 g.* (Appunto con le note di A.A. Ždanova alla seduta della commissione dell’Orgbjuro del Comitato Centrale del Partito Comunista (bolscevico) sul piano di uscita dei film per il 1948), RGASPI, f.17, op.3, d.23, pp.42-43

sovietica di pianificare in modo realistico: le pellicole realizzate nel 1948 furono solo 17, ossia meno della metà di quanto auspicato.

Il terzo intervento a disposizione in merito è quello dello stesso Stalin. Esso risale a una seduta del *Politbjuro* dell'11 giugno 1948, quindi cinque mesi dopo le annotazioni appena esaminate di Ždanov. A riportare in modo diretto le dichiarazioni di Stalin è proprio Šepilov, che, come visto, era stato criticato nel gennaio dello stesso anno per i suoi tentativi di paragone fra l'apparato produttivo USA e quello dell'URSS. Šepilov, nella sua autobiografia, trae da appunti personali le parole allora pronunciate dal leader comunista: "Il Ministero del cinema conduce una politica errata sulla produzione dei film. Tutti aspirano a produrre più film. Non si può aumentare la produzione di film ogni anno. I costi sono ingenti. [...] Non si preoccupano del budget. Mentre dal cinema si potrebbero ricevere due miliardi di utile netto"¹⁴¹. Ciò che contraddistingue le parole di Stalin, riportateci da Šepilov, è un forte realismo nell'analisi della situazione economica del settore cinematografico e nella critica di un atteggiamento del Ministero poco attento al rapporto fra costi e ricavi, evidenziando ancora una volta come in tali condizioni la bilancia del grande schermo sarebbe andata eccessivamente in rosso. Il segretario del partito puntò l'attenzione sull'erroneità di aumentare i ritmi produttivi solo per raggiungere i concorrenti americani, chiarendo la diversità di intenti fra i due sistemi:

Vogliono fare 60 film all'anno. Non serve. È una politica sbagliata. Bisogna fare all'anno 4-5 film a soggetto, ma belli, straordinari. In più alcuni cinegiornali e documentari scientifico-divulgativi. [...] Bisogna fare meno film, ma belli. E ampliare la rete del cinema, fare più copie. Sul cinema non ci si deve allineare agli Stati Uniti. Lì hanno completamente altri obiettivi. Lì fanno molti film e hanno un guadagno colossale. Noi abbiamo altri obiettivi ¹⁴².

Con la formula del "noi abbiamo altri obiettivi" si giustificava quindi la posizione decisamente anomala di un paese che, pur diventato una delle due superpotenze mondiali in permanente competizione con l'altro polo di dominio, non riusciva a rifornire in modo quantitativamente sufficiente uno dei settori strategici di un sistema totalitario come il proprio.

Tre giorni dopo la dichiarazione di Stalin, il 14 giugno 1948, il *Politbjuro* del Comitato centrale del partito comunista adottò una risoluzione in cui rifiutava il piano di produzione presentato dal Ministero della Cinematografia di 69 film, a favore di un altro che ne prevedeva solo 53¹⁴³. Secondo Natacha Laurent questa decisione del partito comunista fu uno stravolgimento di una filosofia della produzione cinematografica sovietica quasi trentennale:

¹⁴¹ D.Šepilov, *Nepriknuvšij*, op.cit.p.116

¹⁴² Ivi, pp.116-117

¹⁴³ N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline (1928-1953)*, op.cit., p.232

Dal decreto di nazionalizzazione del cinema nel 1919, [il partito] aveva sempre incoraggiato gli studi a produrre più film. Ogni anno l'industria del cinema si vedeva fissare, con l'intermediazione dei piani annuali, degli obiettivi ambiziosi. E ogni anno la direzione dell'Agitprop del CC rimproverava severamente al ministero del cinema di non aver adempiuto al piano. La risoluzione del 14 giugno rompe con questa tradizione e contribuisce al declino del cinema, alla fine del periodo staliniano¹⁴⁴.

Altra decisione del partito comunista dell'estate 1948 in assoluta controtendenza con gli orientamenti generali della politica cinematografica stalinista fu quella dell'agosto di autorizzare il Ministero della Cinematografia a diffondere 50 film stranieri, da mostrare in tutte le sale (*širokij ekran*) oppure in una rete parallela di clubs e case della cultura (*zakrytyj ekran*). I 50 titoli erano i cosiddetti "film-trofeo" (*trofejnye fil'my*), così chiamati perché appartenenti a un fondo di quasi 9000 pellicole recuperate nel 1939-1940 dalle truppe sovietiche durante l'occupazione dell'Ucraina occidentale, della Bielorussia, dei paesi Baltici e della Bessarabia oquisite dall'Armata Rossa durante la seconda guerra mondiale in Germania. Si trattava essenzialmente di film americani della seconda metà degli anni trenta - c'era anche *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939) di John Ford e con John Wayne - , tedeschi del periodo nazista e francesi. Anche tre film italiani rientrarono nella lista: *Giuseppe Verdi* del 1939, *Maddalena* del 1935, *La prima di "Madame Butterfly"* del 1939¹⁴⁵. La Laurent spiega questa apparentemente paradossale scelta di propinare al pubblico film stranieri mentre in patria infuriava la battaglia contro l'occidentalismo con motivazioni di natura meramente economica. In un momento di austerità per il Ministero della Cinematografia la possibilità di attingere a questa collezione, da cui nascerà l'idea della creazione della cineteca statale *Gosfilmofond*, rappresentava una vera e propria manna dal cielo: nessuna spesa di produzione, nessun pagamento per i diritti, gli unici costi sarebbero stati quelli di doppiaggio e di censura ideologica. Proprio quest'ultimo aspetto è molto rilevante perché portò all'istituzionalizzazione della pratica brutale del "ri-montaggio" (*peremontaž*) delle pellicole a fini censori e ideologici¹⁴⁶. Vien da chiedersi a questo punto cosa avrebbe potuto pensare un "purista" della settima arte come Luciano De Feo, che più di quindici anni prima si era battuto perché anche i film sovietici potessero essere proiettati nell'Italia fascista senza tagli censori, proponendo addirittura i sottotitoli al posto del doppiaggio per limitare al massimo l'intervento esterno sulla pellicola.

¹⁴⁴ Ibidem

¹⁴⁵ Cfr. *Spisok zagraničnych kinofil'mov dlja vypuska na zakrytyj i širokij ekran* (Elenco dei film stranieri per l'uscita nelle sale pubbliche e negli altri circuiti), RGASPI, f.17, op.118, d.143, pp.51-71

¹⁴⁶ N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.234-240.

Soffermandoci ulteriormente sulle realistiche affermazioni di Stalin precedentemente riportate, è vero che le risorse da destinare al cinema soffrivano delle inevitabili difficoltà postbelliche, ma il dato sopra rilevato sulla produzione media annuale negli anni del conflitto (quasi 33) rispetto al periodo della *malokartin'e* (18 senza contare il 1953) mostrano una situazione paradossale: attenendosi alla motivazione economica, si dovrebbe infatti giungere alla conclusione che ci fossero maggiori mezzi durante la guerra che all'indomani della sua conclusione. Una spiegazione possibile a tale anomalia, e di conseguenza alla seconda questione precedentemente posta, è che l'urgenza propagandistica durante il conflitto abbia permesso di mantenere la produzione su livelli accettabili per quel tipo di circostanze, nonostante ci fosse stata una normale flessione rispetto all'anteguerra¹⁴⁷.

Inoltre, come già rilevato, il periodo bellico determinò una certa rilassatezza degli organi di censura, la quale, avendo aperto relativamente le proprie maglie, lasciò passare indenni più opere. Al contrario, come osservato in merito ai film da portare alla Mostra, dopo il conflitto la censura cinematografica si distinse per rigidità, dovuta alla proliferazione degli organi di controllo, i quali vigilavano e intervenivano nei diversi stadi di preparazione del film: ovvia conseguenza di questo meccanismo contorto fu, come segnalato prima dalle parole di Buttafava, un forte rallentamento del processo di realizzazione, con interruzioni, ritardi e spesso la definitiva interdizione dei lavori. Da notare come la tendenza al ribasso raggiungesse nelle parole di Stalin livelli record (4-5 film all'anno), ai quali la produzione sovietica si avvicinò nel 1951, quando toccò la soglia minima storica di solo nove film realizzati. Šepilov, ripensando a posteriori a questa forzata ipoattività, afferma nelle sue memorie che questa, lungi dal determinare un innalzamento del livello qualitativo, portò con sé non pochi danni alla dinamicità e alla generalità vitalità dell'ambiente dei cineasti:

¹⁴⁷ Due sono le linee principali della produzione cinematografica nel periodo bellico, unite sotto il comune denominatore del fervore patriottico e della demoniaca malvagità nazista: quella dei film di finzione e dei documentari. Alla prima appartengono fra gli altri l'antologia di 12 episodi *Boevoj kinosbornik* (Cineraccolta d'assalto, 1941-42), *Čelovek n.217* (Matricola n.217, 1944) di Michajl Romm, *Odnadždy noč'ju* (Una volta di notte, 1945) di Boris Barnet, *Ona zaščiščaet rodinu* (Compagno P., 1943) di Fridrich Ermler, *Dva bojca* (Due combattenti, 1943) di Leonid Lukov. e il più celebre *Raduga* (Arcobaleno, 1943) di Mark Donskoj, vincitore del premio dato dal quotidiano americano "Daily news" come miglior film straniero apparso sugli schermi USA nel 1944. In patria *Raduga* fu campione d'incassi con 23,6 milioni di spettatori. Secondo Buttafava però è nel documentario, nel reportage dal fronte che si possono trovare esiti qualitativi maggiori. Da ricordare: *Razgrom nemecko-fašistkich vojsk pod Moskvoj* (La disfatta delle armate tedesco-naziste nei pressi di Mosca, 1942) di Leonid Varlamov e Il'ja Kopalın, giudicato dall'Accademia Americana del cinema miglior documentario straniero dell'anno; *Bitva za nashu sovetskiju Ukrainu* (La battaglia per l'Ucraina sovietica, 1943) di Aleksandr Dovženko. G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, op.cit., pp.82-84; *Sovetskoe Kino 1919-1991*, Interros, Moskva 2006, pp.114, 118, 120. Per un'analisi del rapporto fra opinione pubblica e cinema durante le guerra, non solo in URSS, si veda M.Ferro, *La seconda guerra mondiale. Problemi aperti*, Giunti, Firenze 1993, pp.12-33

E tuttavia le assai particolari vedute di Stalin erosero il cinema alla base. [...] Una tale impostazione da parte di Stalin condusse a una riduzione di anno in anno dei film a soggetto fino letteralmente a poche unità. I grandi maestri del cinema furono condannati a un ozio forzato e si dequalificarono. Gli attori passarono ad altri tipi di arte. In conseguenza di ciò il cinema si trovò in una situazione molto difficile ¹⁴⁸.

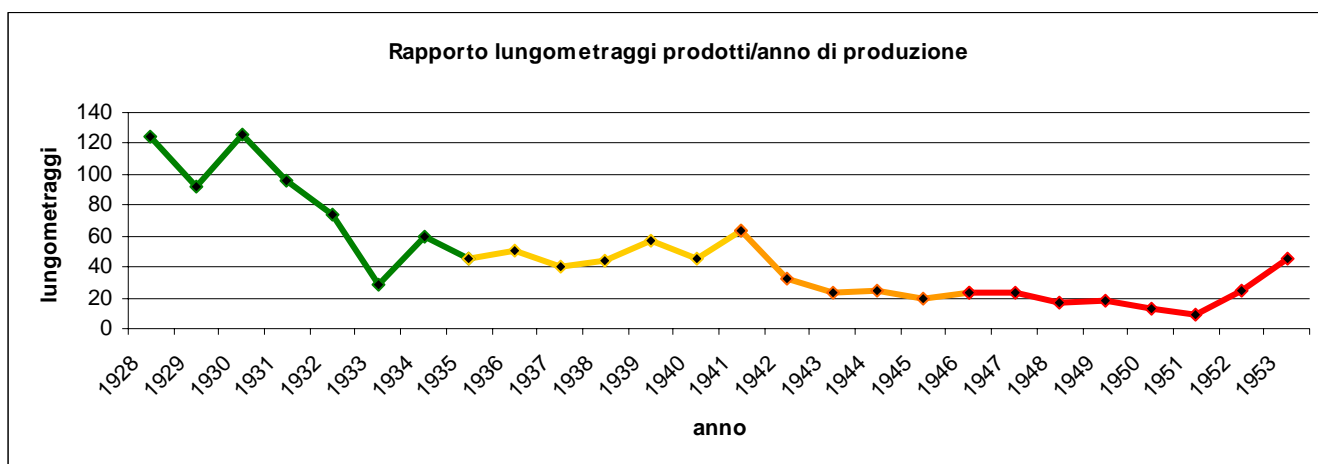
Se poi volessimo allargare la questione della produzione cinematografica all'intera età dello stalinismo ¹⁴⁹, rispondendo così alla terza domanda, occorre prendere in considerazione una maggiore quantità di dati che possono essere suddivisi in quattro periodi: andando a ritroso, oltre i due appena esaminati, è fondato pensare alle fasi 1928-1934 e 1935-1940 come due blocchi abbastanza omogenei per alcuni eventi legati all'evoluzione del cinema e dell'arte sovietica che ne segnano in qualche modo i confini ¹⁵⁰.

Anno	Numero di lungometraggi prodotti	Anno	Numero di lungometraggi prodotti	Anno	Numero di lungometraggi prodotti	Anno	Numero di lungometraggi prodotti
1928	124	1935	46	1941	64	1946	23
1929	92	1936	50	1942	33	1947	23
1930	126	1937	40	1943	23	1948	17
1931	96	1938	44	1944	25	1949	18
1932	74	1939	57	1945	19	1950	13
1933	29	1940	46			1951	9
1934	60					1952	24
						1953	45
Media	85,8		47,1		32,8		21,5

¹⁴⁸ D.Šepilov, *Neprimknuvšij*, op.cit., p.118

¹⁴⁹ In questo caso per "Età dello stalinismo" intendiamo la classica periodizzazione dalla fine degli anni venti, con l'introduzione del primo piano quinquennale nell'industria e la collettivizzazione dell'agricoltura, fino alla morte del dittatore. Per uno studio sull'applicazione dell'aggettivo "staliniano" e "stalinista" al cinema sovietico di quella fase si veda F.Albera, *Que peut-on appeler cinéma stalinien* in N.Laurent (sous la direction de), *Le Cinéma "stalinien". Questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003, pp.19-38 Per qualche riferimento all'abbondante bibliografia sullo stalinismo si vedano: R.Medvedev, *Lo stalinismo* (ed.it.), Mondatori, Milano 1972; F.Benvenuti-S.Pons, *Il sistema di potere dello stalinismo*, Angeli, Milano 1988; A.Natoli-S.Pons, *L'età dello stalinismo*, Editori Riuniti, Roma 1991; M.Lewin, *Storia sociale dello stalinismo*, (ed.it.), Einaudi, Torino 1988; Ž.Medvedev-R-Medvedev, *Stalin sconosciuto*, (ed.it.), Feltrinelli, Milano 2006

¹⁵⁰ I dati sulla quantità dei film, poi inseriti nella tabella e nel grafico da noi redatti, sono contenuti in B.Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, op.cit., pp.195-203



Il periodo 1928-1934 è delimitato all'inizio dalla già citata conferenza del partito comunista sul cinema del marzo 1928 che determinò un interesse più concreto e diretto del potere sulla settima arte, e alla fine dal celebre decreto del 23 aprile 1932 sulla riorganizzazione delle associazioni letterarie ed artistiche, su cui ci soffermeremo ampiamente in seguito, che rappresentò una svolta nel processo di subordinazione dell'arte sovietica, cinema compreso, alla politica¹⁵¹. Un processo che troverà un suo punto d'arrivo con la convocazione nell'estate del 1934 del primo congresso degli scrittori sovietici, anch'esso sarà successivamente oggetto d'analisi, e l'affermazione in quell'occasione del "realismo socialista" quale unico metodo creativo per gli artisti sovietici¹⁵². Ciò che caratterizza la fase 1928-1934 è un'oscillazione abbastanza marcata da mettere in relazione al passaggio graduale ma inesorabile dal cinema della NEP, con la sua relativa libertà di produzione, grande varietà di generi, flessibilità nell'osservazione dei piani tematici, al cinema del "realismo socialista", con maggiori controlli, presenza più ingombrante degli organi di censura, rigidità nell'imposizione dei piani tematici. La media annua, nonostante un sensibile calo negli anni '32-'34, momento cruciale per l'affermazione della nuova estetica imposta dall'alto, è alta e si aggira intorno agli 86 film¹⁵³.

¹⁵¹ *O perestrojke literaturno-chudožestvennich organizacij*, in "Pravda", 24 aprile 1932

¹⁵² Gli atti del congresso sono contenuti in *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934 g. Stenografičeskij otčet* (Il primo congresso nazionale degli scrittori sovietici del 1934. Resoconto stenografico), Gosizdat, Moskva 1934. La raccolta degli interventi è tradotta in G.Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, op.cit.

¹⁵³ La notevole diminuzione nella produzione di film fra il 1932 e il 1933 può essere letta come conseguenza della critica ricevuta nell'aprile '33 dal *Glavrepertkom*, il principale organo di censura degli spettacoli cinematografici e teatrali. Il 5 aprile 1933 A.Steckij, capo del *Kul'tprop (Otdel kul'tury i propagandy leninizma CK*, il Dipartimento per la cultura e la propaganda del leninismo del Comitato centrale), scrisse al segretario del Comitato Centrale del partito Kaganovič sull'"indiscutibile liberalismo" manifestato dai vertici del *Glavrepertkom* nell'esercizio della loro funzione censoria. Tale accusa si basava anche sulla constatazione delle poche lamentele giunte dallo stesso settore cinematografico: "Negli ultimi tempi non ci sono stati casi di

Il periodo 1935-1940, inaugurato, come vedremo meglio in seguito, nel cinema dalla conferenza dei cineasti sovietici¹⁵⁴ e dal decreto di onorificenza del settore cinematografico in occasione del suo quindicesimo anniversario¹⁵⁵, può esser visto come la fase di consolidamento e piena affermazione del “realismo socialista” quale arte si stato. Tale periodo verrà interrotto e troverà nuovi orientamenti con l’ingresso dell’Unione Sovietica in guerra. Gli anni 1935-1940, ribattezzati come quelli di rafforzamento dei nuovi canoni artistici e organizzativi introdotti, si distinguono per un certo equilibrio e un’oscillazione nei numeri abbastanza bassa (fra i 40 del 1937 e 57 del 1939), a dimostrazione di come si fosse passati da un periodo, quello precedente, non lineare, di passaggio a un altro di stabilizzazione e consolidamento. La media si attesta sui 47 film annui, con un calo medio fortissimo rispetto al '28-'34 di quasi il 50%.

Andando avanti arriviamo agli anni della guerra, in cui la media è sensibilmente sollevata dal 1941 ma che, nonostante ciò, comportarono una naturale flessione dei ritmi produttivi, seppur minore di quanto ci si sarebbe potuti aspettare per i motivi prima citati di necessità propagandistiche e di conseguente allentamento della morsa censoria. La media è all’incirca di 33 film a stagione, con un abbassamento rispetto alla fase precedente del 30% circa. Infine, come già visto, la media scende ancora nell’ultima tranche 1946-1952/53, fase con un deficit di quasi il 45% rispetto agli anni della guerra, se non si prende in analisi il 1953, considerato anno già del dopo Stalin.

Prendendo quindi solo le media dei quattro blocchi il dato emerso è che dal 1928 fino alla morte di Stalin la produzione cinematografica in URSS si assottigliò vistosamente

lamentele del *Sojuzkino* o delle organizzazioni teatrali per l’interdizione dell’una o dell’altra cosa”. Steckij poi confrontò la situazione del cinema e del teatro con quella opposta della letteratura, in cui forte era invece il controllo: “qui abbiamo una situazione opposta a quella del *Glavlit* [organo di censura della letteratura]. Mentre il compagno Volin si accosta con grande severità ai libri che devono uscire e al primo dubbio li trattiene e poi la questione si esamina da noi, nell’attività dei compagni Litovskij e Bljachin [dirigenti del *Glavrepertkom*] occorre introdurre delle correzioni sul versante opposto. Questa situazione è anormale”. RGASPI, f.17, op.114, d.345, p.80. Due giorni dopo, in occasione dell’interdizione del film *Moja rodina* (La mia patria) della coppia Chejfic-Zarchi, che era già stato lodato sulla stampa, un decreto dell’*Orgbjuro* del Comitato centrale del partito comunista decise di “Obbligare il *Kul’tprop* del Comitato centrale a ripristinare la pratica dell’esame preliminare delle sceneggiature e dei film con conseguente approvazione di ogni pellicola da parte dell’*Orgbjuro* del Comitato centrale”. RGASPI, f.17, op.114, d.344, p.7. Alla luce di questi documenti dell’aprile 1933 è del tutto plausibile che la netta diminuzione dei film fra il 1932 e il 1933 (da 74 a 29) sia dovuta al richiamo fatto dal potere al *Glavrepertkom* e alla decisione di aumentare i controlli anche sulle sceneggiature. Per la ricostruzione del caso legato al film *Moja rodina* si veda S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell’affermazione dello stalinismo*, Tesi di Laurea, op.cit., pp.121-125

¹⁵⁴ Gli interventi della conferenza sono raccolti in *Za bol’šoe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskij kinematografii (8-13 janvarja 1935 g. Moskva)*, op.cit.

¹⁵⁵ *Postanovlenie Poltbyuro CK VKP(b) o nagraždenii rabotnikov sovetskij kinematografii* (Decreto del Poltbyuro dl Comitato Centrale del Partito Comunista Russo (bolscevico) sulla premiazione dei lavoratori del cinema sovietico), RGASPI, f.17, op.3, d.958, pp.15, 45-47

passando dai quasi 86 film della primi annui fino ai 18-20 degli ultimi, con una depressione di più del 75%: ossia per ogni film realizzato nel dopoguerra, ne venivano fatti ben 4 fra la fine degli anni venti e l'inizio del decennio dopo. La conclusione che si può trarre è che i venticinque anni di dittatura staliniana (avendo sempre come punto di partenza il 1928) determinarono un costante calo della produzione di film secondo un rapporto di proporzionalità inversa fra intensità del controllo politico sull'arte, sebbene il cinema sia un'arte sui generis per la dipendenza da fattori economici e industriali, e la risposta produttiva della stessa arte oggetto di controllo. In altri termini la statistica sull'andamento della produzione cinematografica a soggetto in URSS negli anni dello stalinismo ha dimostrato che l'aumento della pressione da parte del potere politico, lungi dal costituire uno stimolo alla crescita della produzione, costantemente invocata peraltro dallo stesso potere almeno fino alla guerra, ha determinato al contrario una compressione delle realizzazioni¹⁵⁶.

Una curva discendente difficilmente conciliabile col concetto, di leniniana memoria, di cinema come “la più importante delle arti”. Una proporzionalità inversa che trova la sua massima espressione proprio nei suggerimenti di Stalin di produrre 4-5 film l'anno e nella decisione del partito comunista datata 14 giugno 1948, secondo la formula di ottenere il massimo risultato (ideologico) col minimo sforzo (economico). In questa situazione è possibile vedere come il cinema del periodo staliniano rimase vittima della natura totalitaria del regime, quale fu quello imposto da Stalin, ancor più nel dopoguerra: maggiore fu l'impegno profuso dal potere nel cercare di avere sotto controllo tutti gli aspetti della realtà culturale-artistica, alla ricerca di un modello “ideologico-ideale” funzionale alla conservazione del consenso, più i risultati si assottigliarono quantitativamente¹⁵⁷.

La lotta al cosmopolitismo nel cinema

In riferimento alla “questione veneziana” allora si può affermare che i *niet* della fine degli anni quaranta, poi prolungatisi fino al 1952, se da una parte sono da ascrivere al rifiuto dei vertici sovietici di prender parte a una manifestazione secondo loro chiaramente

¹⁵⁶ Maja Turovskaja trova la risposta al progressivo calo produttivo della cinematografia sovietica, riferendosi solamente agli anni trenta, nel passaggio di consegne avvenuto fra domanda privata e offerta pubblica: “Il monopolio sul cinema, avvenuto agli inizi degli anni trenta, assieme al regime di autarchia, comportarono inevitabilmente una ideologizzazione sempre più rigida e un progressivo impoverimento del repertorio a carattere evasivo. La varietà del mercato cinematografico diventò sempre più lineare e la domanda del pubblico fu soffocata dall'offerta di Stato”. M.Turovskaja, *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta* in *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, La Biennale di Venezia, Venezia 1990, p.32

¹⁵⁷ Non è assolutamente casuale quindi che subito dopo la morte del dittatore la produzione cinematografica riprese a crescere molto velocemente tornando nel 1956 alla tripla cifra (104 film) dopo ben ventisei anni. Cfr. B.Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, p.204

dipendente dagli interessi dei “nemici” americani, dall’altra vanno sottolineate le carenze proprie del settore cinematografico di quel tempo, figlie della congiuntura “economico-ideologica” dell’URSS del dopoguerra. Su questo fenomeno di progressiva diminuzione della produzione incise non poco lo scatenarsi della battaglia contro il cosmopolitismo nel cinema. Uno dei documenti più rilevanti relativi alla caccia ai “cosmopoliti senza patria” (*bezrodnye kosmopolity*) nella settima arte è sicuramente la già citata risoluzione dell’attivo degli operatori artistici del cinema datata 1 marzo 1949 sulla relazione di Bol’šakov “Il cinema sovietico nel 1948 e i suoi prossimi obiettivi”¹⁵⁸. Il primo grande accusato fu il regista Leonid Trauberg, il cui errore sarebbe consistito nell’essere eccessivamente cultore del cinema americano con la conseguente sottovalutazione di quello sovietico:

A capeggiare il gruppo di cosmopoliti borghesi e formalisti estetizzanti nel cinema era Leonid Trauberg. Dichiarandosi apertamente ammiratore del cinema americano, in modo diffamante ha affermato la dipendenza del cinema sovietico da Hollywood, ha insultato e screditato in ogni modo gli avvenimenti più progressisti della cultura classica russa e sovietica¹⁵⁹.

Oltre Trauberg, il primo gruppo di accusati comprendeva anche critici, teorici e sceneggiatori come Blejman, Sutyryn, Otten, Juzovskij, Borščagovskij, Levin e Maljugin:

Sfruttando la loro posizione di membri della commissione cinema dell’Unione degli scrittori sovietici, di membri del collegio redazionale dello studio di sceneggiatura e del quotidiano “Sovetskoe Iskusstvo”, di redattori e autori di sceneggiature, questi con la loro attività sovversiva in tutti i modi hanno screditato le opere migliori della cinematografia sovietica, i suoi singoli maestri e così hanno tentato di frenarne il movimento in avanti¹⁶⁰.

Poi fu la volta di un altro gruppo di addetti ai lavori a essere denunciato, fra i quali spiccava il nome del celebre critico Nikolaj Lebedev, autore del volume *Očerki istorii kino SSSR* (Compendio di storia del cinema dell’URSS), che per decenni ha rappresentato un punto di riferimento per lo studio del cinema sovietico in occidente¹⁶¹. Lebedev fu aspramente criticato per aver schematizzato lo sviluppo della settima arte in URSS nella lotta fra innovatori e tradizionalisti facendo passare così il messaggio che gli autentici innovatori fossero i “formalisti coerenti e gli epigoni del cinema borghese”¹⁶².

¹⁵⁸ *Rezoljucija sobranija aktiva tvorčeskich rabotnikov sovetsoj kinematografii po dokladu ministra kinematografii SSSR tov. Bol’šakova I.G. “Sovetskoe kinoiskusstvo v 1948 i bližajšie zadači sovetsoj kinematografii”*, in *Kul’tura i vlast’ ot do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.815-823

¹⁵⁹ Ivi, p.819

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Del volume di Lebedev è stata tradotta in Italia la prima parte riguardante il periodo del muto col titolo *Il cinema muto sovietico* (Prefazione di Guido Aristarco), Giulio Einaudi editore, Torino 1962. Nel 1965 Lebedev fu membro della giuria internazionale, insieme peraltro a Jay Leyda, della XXVI Mostra del cinema di Venezia.

¹⁶² *Rezoljucija sobranija aktiva tvorčeskich rabotnikov sovetsoj kinematografii po dokladu ministra kinematografii SSSR tov. Bol’šakova I.G. “Sovetskoe kinoiskusstvo v 1948 i bližajšie zadači sovetsoj*

Fu preso di mira anche il regista Sergej Jutkevič, come Trauberg appartenente alla vecchia guardia dei cineasti sovietici. Il problema anche in questo caso stava nell'esaltazione della cultura cinematografica americana, in particolare di Griffith e Chaplin, un'esaltazione, secondo la critica, causa del fallimento del suo film *Svet nad Rossiej* (Luce sulla Russia), che peraltro, come vedremo dopo, era stato proposto per Venezia prima di essere vietato¹⁶³. L'attacco a Jutkevič e in genere l'offensiva anticospopolita contro i cineasti "adulatori servili" della cinematografia americana ed europeo occidentale acquista maggiore interesse se la si confronta con la grande libertà con cui invece i registi al Festival di Mosca del 1935 espressero, come visto sopra, la necessità per la cinematografia sovietica di imparare proprio da quel modo di fare film.

A tale riguardo, sempre nel 1935 alla prima conferenza artistica dei cineasti sovietici, lo stesso Jutkevič aveva esternato il suo disappunto per l'incapacità di saper cogliere quanto di buono l'esperienza americana avrebbe potuto dare al grande schermo con la falce e il martello:

Perché abbiamo smesso di rivolgere la nostra attenzione a i bei vecchi modelli del muto? Davvero da quello non si può ricavare un'intera serie di cose di valore? Ritengo che questo si possa e si debba fare. Senza la conoscenza di questa cultura non andremo avanti nel cinema. Lo studio della scuola di Mark Sennet, delle situazioni comiche, della recitazione dei migliori attori americani del periodo di fioritura del realismo ci darebbe moltissimo. Tuttavia, anziché studiarli nei nostri film, in modo acritico diciamo cose risapute dei brutti film americani¹⁶⁴.

Questo confronto illumina su come nel cinema sovietico della metà degli anni trenta, nonostante si fosse nel pieno dell'affermazione del "realismo socialista", si potesse trovare ancora un po' di spazio per una valutazione positiva di una certa parte del cinema occidentale e hollywoodiano, delle loro potenzialità tecniche e dell'esperienza da essi acquisita. Uno spazio praticamente assente dieci anni dopo, quando aprioristicamente quasi tutto ciò che veniva dall'America veniva bollato come "reazionario" e nocivo alla tradizionale nazionale.

La battaglia del potere contro il cosmopolitismo nel cinema sovietico si connotò anch'essa di antisemitismo, ben riconoscibile peraltro nell'etichetta dei *bezrodnye kosmopolity*. Una buona parte degli addetti ai lavori del cinema accusati nella risoluzione del primo marzo 1949, adottata al termine della riunione dei loro stessi colleghi, aveva infatti origine ebraica: i registi Jutkevič, Trauberg, i critici e teorici Blejman, Sutyryn, Otten e

kinematografii”, in *Kul'tura i vlast' ot do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., p.820

¹⁶³ Così la risoluzione attaccò Jutkevič: “S.Jutkevič nel suo lavoro al film *Svet nad Rossiej* ha logicamente fallito proprio per il fatto che in tutta la concezione e nell'elaborazione del film si sono fatti sentire le tendenze all'estetismo cosmopolita e al formalismo non superate”. Ibidem

¹⁶⁴ *Vystuplenie S.Jutkeviča* (Intervento di S. Jutkevič) in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii (8-13 janvarja 1935 g. Moskva)*, op.cit., p.92

N.Kovarskij. La Laurent sottolinea come in quell'occasione gli stessi operatori del settore furono molto duri verso i propri compagni di lavoro, tanto che Pudovkin, che aveva criticato con astio Jutkevič, in seguito gli fece le sue scuse rivelando come fosse stato costretto ad intervenire all'assise contro la sua volontà:

A differenza della campagna dell'estate 1946, che era stata accompagnata da manifestazioni di solidarietà da parte di alcuni cineasti nei riguardi dei colleghi vittime della risoluzione del 4 settembre, quella del 1949 ebbe come conseguenza la disunione di quella comunità professionale, di renderla più vulnerabile, e quindi più facilmente controllabile da parte del Comitato centrale¹⁶⁵.

Il 6 maggio 1949, cioè circa due mesi dopo la risoluzione sul cosmopolitismo e la pubblicazione dell'articolo di Bol'sakov sulla "Pravda", il vicedirettore del dipartimento dell'*Agitprop* Il'ičev e il direttore del settore cinema dello stesso dipartimento Maslin scrissero a Suslov a proposito dei controlli effettuati all'interno del Ministero della Cinematografia in seguito ad alcune lettere anonime giunte al Consiglio dei Ministri e al Comitato centrale del partito, denuncianti "disordini" all'interno del sopra citato dicastero¹⁶⁶. Tali controlli portarono, oltre a licenziamenti ed espulsioni dal partito, all'arresto del capo della direzione tecnica (*načal'nik tehničeskogo upravljenja*) Grigorij Irskij, poi giustiziato, e alla rimozione, per "errori cosmopoliti", del già perseguitato Jutkevič dal ruolo di professore del GIK (*Gosudarstvennyj Institut Kinematografii*), l'Istituto Statale di Cinema¹⁶⁷.

La conferenza internazionale del cinema progressista di Perugia

Alla luce di questo, anche il fattore dell'aperta offensiva antic cosmopolita nel cinema si inserisce come il pezzo di un puzzle che ricostruisce le circostanze storiche, ideologiche e culturali tramite le quali si comprendono a fondo le assenze dell'URSS dalla Mostra di Venezia. Vuoti che l'Unione Sovietica tentò di colmare, come visto, ideando negli anni che diedero avvio alla propria assenza, dei propri Festival internazionali. Tuttavia va ribadito che, se nel 1935 l'idea fu realizzata, nel 1948 ciò non avvenne, tanto che l'esperienza del 1935 sarebbe stata ripetuta solo nel 1957. L'organizzazione di manifestazioni simili a quella di Venezia è interpretabile con la volontà di non sparire del tutto dalla scena internazionale ma di trovare delle soluzioni politicamente più gradite: tutto ciò allo scopo di continuare ad esser

¹⁶⁵ N.Laurent, *L'Oeil du kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, op.cit., p.246

¹⁶⁶ *Dokladnaja zapiska Agitpropa CK M.A.Suslovu o "neporjadkach" v Ministerstve Kinematografii SSSR* (Relazione di servizio dell'Agitprop del Comitato Centrale a M.A.Suslov sui "disordini" nel Ministero della Cinematografia dell'URSS), RGASPI, f.17, op.132, d.249, pp.24-25. La relazione di Suslov è riprodotta in *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.399-400

¹⁶⁷ Ivi, p.399. Il regista avrebbe ripreso a lavorare nel cinema con continuità solo dopo la morte di Stalin. Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, op.cit., pp.82-83

presente sulla ribalta mondiale e diffondere la propria cultura cinematografica con la certezza di avere dalla propria parte delle condizioni favorevoli.

Il biennio 1948-1949 in questo senso fu esemplare perché vide l'URSS, che pure aveva rifiutato di partecipare al Festival in laguna, giungere per "motivi cinematografici" in Italia e prender parte a due importanti eventi. Quindi non solo tentativi di fare qualcosa in casa propria in risposta ai Festival tradizionali, ma addirittura una sorta di controffensiva, col sapore di sfida, con l'arrivo in Italia. Gli eventi in questione sono il Festival del cinema sovietico svoltosi fra il 17 e il 23 ottobre 1948 a Roma nell'ambito del mese dell'amicizia con l'Unione Sovietica promosso dall'associazione culturale "Italia-URSS", cui abbiamo accennato in precedenza, e la Conferenza internazionale degli operatori progressisti del cinema tenutasi a Perugia fra il 24 e il 27 settembre 1949.

Quest'ultima manifestazione, svoltasi nella città umbra, non costituì tanto la possibilità di poter proiettare le proprie pellicole¹⁶⁸, quanto un momento di confronto per quegli addetti ai lavori della settima arte che proponevano una visione di cinema diversa da quella propagandata della supermacchina hollywoodiana. Il comitato organizzativo era composto dal gotha del nuovo cinema italiano e della cultura esplosi nel dopoguerra e comprendeva: Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Alberto Moravia, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Luchino Visconti, Luigi Zampa e Cesare Zavattini¹⁶⁹. Il solo testo della brochure di invito chiariva in modo chiaramente polemico le ragioni della convocazione dell'incontro: "In un momento in cui i festival di Venezia, Cannes [...] e Locarno hanno perso tutti i segni di rassegna artistica per il prevalere di interessi commerciali, ardente desiderio dei nostri artisti è organizzare un'ampia discussione tra i migliori maestri della cinematografia mondiale per un approfondimento artistico, morale e sociale del cinema"¹⁷⁰. La questione principale da dibattere alla conferenza sarebbe stata: "Sono rappresentati nel cinema attuale i problemi riguardanti l'uomo contemporaneo?"¹⁷¹

Bisogna evidenziare che la denuncia della natura commerciale dei Festival di Venezia e Cannes, a scapito delle dichiarate intenzioni artistiche, era stata utilizzata, come visto in precedenza, proprio dai sovietici per giustificare il no alla Biennale l'anno prima: in questa prospettiva era ovvio che avrebbero accettato l'invito di Perugia, visto che così si sarebbe

¹⁶⁸ Altri Festival di cinema sovietico furono organizzati comunque nel settembre-ottobre di quell'anno dall'Associazione "Italia-URSS" e dalla *Sovetskospportfilm* in altre province italiane con 80 mila presenze di spettatori. RGASPI, f.82, op.2, d.958, p.82

¹⁶⁹ RGALI, f.2456, op.4, d.198, p.5

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ *Ivi*, p.6

realizzata, seppur in forma non di Festival ma di dibattito teorico, la loro idea del 1948 di proposta cinematografica alternativa. A maggior ragione se tutto questo accadeva nella stessa nazione che promuoveva una manifestazione sentita oramai come “antidemocratica”. Si ricordino le parole del ministro della Cinematografia Bolšakov il quale, riferendosi alla Mostra di Venezia del 1948, aveva affermato come quello avesse suffragato “completamente la nostra supposizione sul carattere antidemocratico di questo festival, nel quale gli americani hanno assolutamente spadroneggiato”¹⁷². E lo stesso direttore dell’*Agitprop* Šepilov, commentando l’eventualità di una partecipazione alle mostre di Venezia e Cannes, non aveva fatto altro che ribadire il medesimo concetto: “Le condizioni dei festival cinematografici in Francia e in Italia sono inaccettabili per il cinema sovietico in quanto questi festival sono organizzati sotto il pieno controllo dei governi di questi paesi e avranno un carattere antidemocratico”¹⁷³.

Alla conferenza parteciparono rappresentanti giunti, oltre che dall’Italia, da URSS, Olanda, America, Francia, Cecoslovacchia, Ungheria e Polonia, dimostrando così la forte presenza dei paesi del blocco socialista. La comitiva sovietica era composta da N.Sakontikov, vice di Bol’šakov, nelle vesti di capodelegazione, Vsevolod Pudovkin, lo sceneggiatore M.Mamav e l’attore Boris Čirkov che aveva sostituito all’ultimo momento il regista Sergej Gerasimov impegnato in quel periodo al congresso della pace in Cina¹⁷⁴. Tale occasione fu colta dai sovietici per esportare ed esporre in una tribuna internazionale i capisaldi teorici della propria cinematografia dopo averli fatti passare, al pari delle altre relazioni, al vaglio della commissione politica estera del Comitato centrale¹⁷⁵. Così venivano sintetizzati quei capisaldi nel resoconto del capodelegazione:

1) La sostanza del realismo socialista; 2) Le basi socio-filosofiche della nostra arte e il suo ruolo di avanguardia nell’arte mondiale; 3) Lo smascheramento del ruolo corruttore del cinema reazionario (principalmente americano) e il suo legame coi diretti fomentatori della nuova guerra imperialistica 4) L’appello all’unione delle forze della classe intellettuale progressista nella generale lotta per la pace; 5) L’indicazione sul significato dell’arte cinematografica sovietica quale quella più d’avanguardia per il suo contenuto di impegno ideologico¹⁷⁶.

Senza soffermarsi singolarmente su ognuno dei punti della relazione di Sakontikov, è sufficiente, per capire l’orientamento del suo intervento, riportarne qualche stralcio in cui l’attacco all’America si fa più duro e diretto:

¹⁷² RGASPI, f.17, op.118, d.381, pp.102-103

¹⁷³ Ivi, p.16

¹⁷⁴ Ivi, pp.9, 19-21

¹⁷⁵ Ivi, p.25

¹⁷⁶ Ivi, pp.24-25

Ma a chi servono le persone elaborate dalla produzione cinematografica americana contemporanea, a chi serve un qualunque che se ne infischia della politica, che ritiene che il patto atlantico più la bomba atomica è tutto ciò che serve per garantire la pace sulla terra? [...] A chi serve convincere le persone del fatto che l'America è il paradiso? Del fatto che l'America è destinata a governare il mondo? Convincerli del fatto che gli americani sono persone e tutti gli altri più o meno dei selvaggi? [...] La risposta è una sola: tutto questo serve a chi teme un'opinione pubblica intelligente, a chi teme l'indiscutibile verità sulla reale situazione in cui si trova l'umanità contemporanea¹⁷⁷.

L'accusa principale lanciata contro l'America, in cui è percepibile l'antiamericanismo di cui era anche composta la campagna per la pace promossa da Mosca in quegli anni, concerneva la diffusione di un cinema autoreferenziale, capace di giustificare l'aggressività della propria politica, in nome di una presunta missione governatrice universale; una volontà di presentare attraverso il filtro persuasivo del grande schermo la liceità del proprio atteggiamento e rivestirlo così di un'aurea di assoluta verità e giustizia. Sakontikov si spinse ancora più in fondo fino a trovare delle forti comunanze fra l'atteggiamento americano di caricare la sua popolazione tramite il medium cinematografico e gli strumenti ideologici utilizzati dal nazismo: "La banda hitleriana aveva effettuato a suo tempo un trattamento simile del popolo tedesco. Ma bisogna dire che i suoi eredi americani li hanno superati per l'ampiezza e l'arroganza della propria attività pedagogica"¹⁷⁸. Questo paragone fra America e Germania nazista, uno dei leitmotiv ideologici dell'"offensiva per la pace" di quegli anni¹⁷⁹, mostra tutta l'intensità della critica sovietica per il sistema cinematografico americano e la sua assoluta dipendenza dagli orientamenti ideologici impartiti dal potere. Direttive atte ad inculcare al pubblico-popolazione l'idea sulla propria superiorità, non differenziandosi tanto, aggiungiamo noi, dai principi di strumentalizzazione ideologica e di influenza

¹⁷⁷ Ivi, p.53

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Tale similitudine quanto mai azzardata sarebbe stata riproposta due mesi dopo da M.A.Suslov alla terza conferenza del Cominform nel novembre 1949 proprio in relazione alla tematica della "difesa della pace": "In questo modo, similmente agli aggressori fascisti prima della seconda guerra mondiale, il blocco imperialistico angloamericano conduce i preparativi per una nuova guerra su tutte le direzioni: iniziative strategico militari, pressione politica e ricatto, espansione economica e asservimento dei popoli, stordimento ideologico delle masse e rafforzamento della reazione in tutti i campi della vita pubblica". *Iz doklada M.A.Suslova "Zaščita mira i bor'ba s podžogateljami vojny" na tret'em soveščanii Kominforma* (Dalla relazione di M.A.Suslov "La difesa della pace e la lotta ai fomentatori della guerra" alla terza conferenza del Cominform), in *Soveščanie Informacionnogo bjuro kommunističeskich partij v Vengrii vo vtoroj polovine nojabrja 1949 g.* (Conferenza del Cominform in Ungheria nella seconda metà del novembre 1949), Moskva 1949, pp.31, 32, 41-43. La relazione di Suslov è riprodotta per intero in *Soveščanija Kominforma. 1947, 1948, 1949. Dokumenty i materialy*, op.cit., pp.507-745. Il confronto USA-Germania nazista venne utilizzato anche in Italia durante la guerra in Corea nell'ambito di conferenze sull'"imperialismo americano" dove si affermava che "L'America si comporta come Hitler – e peggio di Hitler [...] adopera la violenza in Corea come Hitler in Polonia". Cfr. A.Guiso *La colomba e la spada. Lotta per la pace e antiamericanismo nella politica del partito comunista italiano (1949-1954)*, op.cit., pp.288-292

sull'interpretazione della realtà con cui la stessa URSS si rapportava al cinema e, più in generale, all'arte¹⁸⁰.

Il viceministro della Cinematografia infine toccò brevemente nel suo intervento proprio la “questione veneziana” affermando come l'assenza sovietica quell'anno dalla vetrina festivaliera, conclusasi peraltro poche settimane prima della convocazione della stessa conferenza, fosse stata il frutto delle macchinazioni degli americani, spaventati dal possibile confronto con le pellicole sovietiche: “Non a caso all'ultimo festival di Venezia i faccendieri americani hanno fatto di tutto perché i film sovietici non fossero ammessi a partecipare al concorso. Li temevano, come il pipistrello ha paura della luce”¹⁸¹. Tramite questa similitudine illuminante sulla visione estremamente manichea dell'incompatibilità fra il vampiresco “pipistrello” americano e la “luce” portata dall'URSS, Sakontikov dichiarava in pratica che l'assenza dalla manifestazione lagunare non era stata figlia di una libera scelta, ma era il risultato inevitabile dei condizionamenti americani sul regolamento. Veniva così omessa la crisi, o, secondo i vertici sovietici, le “diverse finalità” della cinematografia sovietica del dopoguerra che, ribadiamo ancora una volta, mettevano a nudo l'incongruenza fra il ruolo di superpotenza mondiale dell'Unione Sovietica e la sua impotenza produttiva nel settore artistico ritenuto di maggiore redditività ideologica.

I rifiuti sovietici fra guerra fredda e politica interna

Concludendo questa lunga panoramica sulle assenze del cinema sovietico dalla Mostra di Venezia negli anni quaranta, poi protrattesi fino alla morte di Stalin, esse sono interpretabili secondo i documenti in possesso, relativi al biennio 1948-1949, che parlano della non volontà di prender parte a un evento di natura competitiva costruito, secondo loro, platealmente in modo da penalizzare l'URSS a favore degli USA, ritenuti gli autentici burattinai della manifestazione. Le certezze sovietiche sull'impostazione proamericana della Mostra si poggiavano su alcuni fattori: l'inclinazione meramente commerciale presa dalla Biennale cinematografica a scapito del valore artistico e sociale dei film; il metodo di composizione della giuria, tendente ad assicurare un maggiore sostegno agli USA; la questione del

¹⁸⁰ Georges Sadoul, a proposito dell'uso propagandistico del cinema in URSS e nell'Occidente capitalistico ne affermava la sostanziale uguaglianza: “è stato spesso detto che il cinema sovietico è un cinema di propaganda. Ma se è vero che i film russi servono a consolidare e a sviluppare il socialismo e a difendere gli interessi della classe operaia, si deve anche riconoscere che nel complesso la produzione cinematografica dei paesi capitalistici serve agli scopi dei capitalisti e dei monopoli e difende più o meno direttamente gli interessi borghesi; solo eccezionalmente in questi paesi si producono film che difendono i lavoratori. Ad ogni modo ogni film, come ogni opera d'arte, ha un lato propagandistico, sia esso o no dichiarato” G.Sadoul, *Manuale del cinema*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1960, p.93

¹⁸¹ RGALI, f.2456, op.4, d.198, p.58

regolamento in merito al numero di pellicole da poter presentare che, legando tale quantità alla produzione media annua della nazione partecipante, avrebbe squilibrato eccessivamente dalla parte americana la bilancia delle opere con cui poter concorrere.

Quest'ultimo elemento, come ampiamente analizzato, riconduce poi alla particolare condizione della cinematografia sovietica del dopoguerra, caratterizzata da una forte depressione produttiva (*malokartin'e*), che era figlia di quella che abbiamo definito come una congiuntura economico-ideologica: alle difficoltà economiche postbelliche, a cui ascrivere il decreto dell'agosto 1948, si aggiunse il ripristino della stretta censoria¹⁸², conseguenza delle campagne ideologiche della seconda metà degli anni quaranta. Tali campagne ideologiche, tese a rafforzare lo spirito patriottico-nazionalistico e a reprimere le tendenze antisovietiche e filooccidentali, pur crescendo nel terreno del rinnovato scontro contro "l'occidente borghese e capitalista" alimentato dalla guerra fredda, trovarono nelle ragioni di carattere interno le motivazioni di fondo, non meno significative di quelle legate all'inasprimento della situazione internazionale. Queste ragioni furono essenzialmente la ripresa del comando e della vigilanza sulla vita intellettuale, indispensabili per il totalitarismo sovietico, e il rafforzamento dell'unità del popolo intorno a un pericolo esterno, capace di distogliere l'attenzione dai problemi interni¹⁸³.

Risultato di questa combinazione fra la scarsità delle risorse da investire e il giro di vite negli ambienti culturali e artistici fu un'ipoproduzione (giunta al record negativo di nove

¹⁸² Un ruolo fondamentale nell'aumento della pressione della censura venne svolto dalla riorganizzazione del Consiglio artistico del ministero della Cinematografia avvenuta nella primavera del 1947. Quest'organismo, composto in maggioranza da membri dell'intelligenza artistica, era stato istituito nel settembre 1944 con funzioni consultive riguardo eventuali modifiche da apportare alle sceneggiature e ai film. Il riassetto subito dal Consiglio artistico, con l'approvazione da parte del *Politbjuro* del partito comunista della lista presentata il 16 aprile dall'*Orgbjuro*, comportò l'eliminazione di tutti gli addetti ai lavori del cinema a favore di personaggi in prevalenza con incarichi politici. Con questa decisione il potere sovietico affermava, ristabilendo in un certo senso ruoli e competenze, che la censura doveva essere affare ad appannaggio esclusivo della politica. Così la Laurent definisce la differenza fra il Consiglio artistico prima e dopo la riorganizzazione della primavera del 1947: "In effetti, se la funzione del primo Consiglio aveva conservato una certa ambiguità, questa è eliminata dalla riorganizzazione dell'aprile 1947: il Consiglio artistico del ministero del Cinema, praticamente trasformato in una succursale della Direzione dell'Agitprop del Comitato centrale, è pregato di esercitare uno stretto controllo ideologico sulla produzione cinematografica. Per fare ciò ha l'obbligo ufficiale di intervenire in tutte le tappe: piano tematico e di produzione, sceneggiature, scelta degli attori, prima stampa, montaggio – niente deve scappare alla sua vigilanza. Gli vengono sottoposti tutti i lungometraggi, a soggetto, documentari e film didattici e il Consiglio deve trasmettere, per ciascuno di loro, una conclusione dettagliata al Comitato Centrale e al Consiglio dei ministri". N.Laurent, *L'Oeil du kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.217-218

¹⁸³ Si veda l'introduzione alla già citata raccolta di documenti *Stalin i kosmopolitizm. 1945-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.6-22. Un'analisi della lotta al cosmopolitismo si trova in E.Gromov, *Iskusstvo i vlast'* (Arte e potere), Eksmo, Moskva 2003, pp.466-486. Testimonianze dirette della lotta al cosmopolitismo nella letteratura e nel teatro si hanno, dalla parte, rispettivamente, dei rappresentanti del potere e dell'intelligenza perseguitata in K.Simonov, *Glazami čeloveka moego pokolenija. Razmyšlenija o I.V.Staline* (Con gli occhi di un uomo della mia generazione. Riflessioni su I.V.Stalin), Moskva, 1989 e A.Borščagovskij, *Zapiski balovnja sud'by* (Appunti di un beniamino della sorte), Moskva 1991

film nel 1951), giustificata dai vertici del potere con la formula “pochi ma buoni”¹⁸⁴: si puntava sul carattere non commerciale ma ideologico-artistico della propria filosofia cinematografica, facendo in questo modo di necessità virtù. Il fenomeno tuttavia appare meno strano se si considera l’intera parabola produttiva dell’industria cinematografica sovietica negli anni dello stalinismo: infatti, come visto, il periodo del dopoguerra, sotto questo aspetto, si inserisce come ultima fase di una curva discendente che condusse la produzione a calare costantemente, dalla media di 85 film all’anno dei primi anni (1928-1934) ai 18-20 dell’arco temporale 1945-1952/53.

In questo senso quindi i nati a Venezia hanno in fondo anche delle motivazioni interne, come la contraddizione fra il ruolo sovietico di gigante politico e il suo essere nano nella produzione cinematografica. Nonostante ciò il nodo della questione fu indiscutibilmente la frattura nelle relazioni internazionali con gli USA e, di conseguenza, con i paesi occidentali, che nel 1948 era diventata ormai insanabile: il blocco di Berlino, che tracciò la strada alla creazione, l’anno successivo, delle due Germanie, rappresentò per la guerra fredda il passaggio dalle parole ai fatti; inoltre fu, a nostro avviso, fondamentale la sconfitta della coalizione di sinistra nelle elezioni del 18 aprile 1948 che aveva sancito definitivamente la posizione filoamericana dell’Italia.

Il senso dell’evoluzione delle posizioni sovietiche avvenuto nei riguardi della Mostra di Venezia fra il 1947 e il 1948, in relazione al degradarsi dei rapporti internazionali, lo si può percepire sensibilmente dal fatto che quella condizione di inferiorità numerica nelle pellicole da portare al festival rispetto agli USA - uno dei motivi del rifiuto del 1948 - era stata invece accettata l’anno precedente, quando gli Stati Uniti poterono presentare ben dodici lungometraggi a fronte dei quattro dell’URSS. Inoltre, come poi vedremo meglio, anche in relazione alla giuria, i sovietici decisero di partecipare pur sapendo che il presidente e la maggior parte dei membri avrebbero avuto un orientamento a loro sfavorevole. Appare chiaro il perché, mentre nel 1947 l’invito della Biennale fu accolto, l’anno successivo, pur con condizioni simili, ci fu uno sdegnoso rifiuto: la risposta sta proprio nel cambiamento della generale atmosfera politica la quale, inasprendosi e polarizzandosi sempre di più, portò l’URSS a sentire maggiormente la competizione e perciò a non voler rischiare di perdere il confronto, inevitabilmente creatosi all’interno della manifestazione, con gli ormai “nemici” americani. Anche questi no, e le relative contromisure prese (ideazione, non realizzata, di un “controfestival” a Leningrado, allestimento di una rassegna proprio in Italia, partecipazione

¹⁸⁴ Buttafava definisce invece ironicamente questa fase della produzione cinematografica sovietica con lo slogan “pochi ma brutti”. G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, op.cit., p.92

alla conferenza di Perugia) furono dettati dalla volontà di non subire ricadute negative a livello di immagine nel contesto internazionale e di far sentire il proprio peso anche lì dove si “giocava” fuori casa. Lette in questo modo, anche le assenze, alla pari delle partecipazioni, si inseriscono dunque a pieno titolo fra le strategie di diffusione all'estero della settima arte con falce e martello e, più in generale, del proprio modello culturale.

2.3 L'iter burocratico verso la partecipazione

Gli organi coinvolti negli anni trenta

Ma attraverso l'instaurazione di quali canali si rendeva concreta la presenza dei film sovietici alla Mostra? Quali organi si facevano proponenti, quali mediatori e quali, infine, avevano l'ultima parola sulla possibilità o meno di partecipare? L'organizzazione delle delegazioni e la scelta dei film da presentare costituiva poi un altro momento fondamentale dell'iter burocratico che conduceva l'URSS al Festival di Venezia: chi e cosa l'avrebbe rappresentata concretamente in terra straniera? Quali facce, dal vivo e sul grande schermo, e quali storie avrebbero visto gli italiani e gli altri convenuti?

Per quanto riguarda il 1932 abbiamo rinvenuto un solo documento, benché di estremo valore: si tratta dell'invito di partecipazione alla nascente manifestazione cinematografica, sottoscritto e inoltrato il 25 febbraio 1932 dal direttore dell'ICE Luciano De Feo ad Anna Kurskaja, rappresentante del VOKS presso l'ambasciata sovietica a Roma¹⁸⁵. In realtà, più che un invito, quella di De Feo fu una sorta di controproposta. La Kurskaja aveva infatti precedentemente contattato l'ICE a nome del VOKS, proponendo l'allestimento nella capitale italiana di una “mostra concernente i progressi raggiunti dal cinematografo e dalla fotografia al quindicesimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre”¹⁸⁶. Il solo fatto che la rappresentante del VOKS in Italia potesse “permettersi” di chiedere l'allestimento in terra fascista di un'esposizione sullo sviluppo della tecnica cinematografica sovietica, per di più in

¹⁸⁵ La Kurskaja compare fra i membri della Commissione internazionale per l'ammissione dei film di cui facevan parte anche, oltre lo stesso De Feo: Charles Delac (Francia), presidente della camera francese dell'industria cinematografica e nel 1934 divenuto membro del Comitato consultivo tecnico dell'ICE; Will Hays (USA), presidente della *Motion Picture Producers and Distributors of America* e promotore dell'omonimo codice di moralizzazione degli spettacoli cinematografici, adottato negli USA nel 1930; Frederick L.Herron dell'ICE; Ryszard Ordynski (Polonia) presidente dell'Associazione polacca dei produttori cinematografici, nonché membro del Consiglio di amministrazione dell'ICE; Walther Plugge (Germania), direttore del comitato tedesco dell'ICE. Abbiamo forti dubbi sul fatto che la Kurskaja abbia davvero fatta parte di tale organo vista la mancata adesione ufficiale del suo paese. C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, op.cit., pp.143, 151, 239, 311-313

¹⁸⁶ GARF, f.5283, op.7, d.615, p.69

occasione del giubileo della rivoluzione bolscevica, dimostra ulteriormente quanto sottolineato in precedenza sulla bontà delle relazioni italo-sovietiche nei primi anni trenta. D'altra parte, pur ritenendo la richiesta della Kurskaja eccessiva e inopportuna, per quanto pensiamo che i rapporti tra Roma e Mosca potessero autorizzare tali proposte, occorre rimarcare il modo in cui De Feo seppe cogliere l'occasione e indirizzarla verso il suo progetto.

Il direttore dell'Istituto rispose infatti consigliando una variazione all'idea sovietica, alla quale diceva di voler offrire comunque il massimo sostegno. De Feo così 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”: “In fin dei conti il cinema è una espressione di arte; potrebbe dirsi che in molti casi esso sia la sintesi di molte manifestazioni artistiche”¹⁸⁷.

Fatta questa premessa sulla genesi estetica dell'iniziativa e ricordata la rilevanza internazionale della Biennale d'arte di Venezia, dove peraltro l'URSS aveva già un suo padiglione¹⁸⁸, De Feo espresse la volontà congiunta dell'ICE e della Biennale 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”¹⁸⁹. Il direttore mise in evidenza come, grazie a straordinarie concessioni fatte dal Governo italiano, sarebbero state proiettate opere nella loro versione originale senza interventi censori, eliminando così eventuali riserve sovietiche di natura ideologica¹⁹⁰. Un tale evento avrebbe costituito la cornice ideale in cui inserire la rassegna promossa in occasione dell'anniversario rivoluzionario: “Io penso che una più bella, interessante e completa circostanza non potrebbe verificarsi per l'attuazione integrale del piano che il Comitato centrale del V.O.K.S. vuol realizzare. Non solo ma l'ICE e la Esposizione Internazionale di Arte sarebbero pronti a dare un carattere specialmente importante, singolare alla manifestazione Soviettica [*sic*]”¹⁹¹. Insomma De Feo cercò di confezionare nel migliore dei modi la proposta all'URSS che però,

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ L'URSS aveva un proprio padiglione alla Biennale d'arte di Venezia già dal 1924, ossia da quando l'Italia l'aveva riconosciuta ufficialmente. Tale presenza, secondo Golomstock, costituì una delle primissime apparizioni internazionali dell'arte dei soviet: “La nuova arte sovietica infatti poté mostrarsi al mondo per la prima volta proprio in Italia; dal 1924 in poi l'URSS partecipò in modo regolare e massiccio alla Biennale di Venezia. Nel 1924 le opere della sezione sovietica, che comprendevano contributi di Aleksandr Vesnin, Malevič, Popova, Matjušin, Rodčenko e Stepanova, erano quasi il doppio di quelle esposte dalla Francia e dall'Inghilterra (578 contro 259 e 250 rispettivamente) e sei volte di più di quelle esposte dalla Germania. Le opere dell'avanguardia non vennero tuttavia presentate alle esposizioni successive”. I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, op.cit., p.71.

¹⁸⁹ GARF, f.5283, op.7, d.615, p.69

¹⁹⁰ Occorre dire che *Putevka v žizn'* (Il cammino verso la vita) di Nikolaj Ekk, proiettato senza problemi alla prima edizione della Mostra di Venezia, fu successivamente vietato dalla censura e non diffuso nelle sale cinematografiche italiane. Ivi, op.8, d.208, p.16

¹⁹¹ Ivi, op.7, d.615, pp.69-70

come sappiamo, non l'accettò, costringendo gli organizzatori a procurarsi da sé le pellicole sovietiche da presentare e a simulare una presenza voluta dell'Unione Sovietica¹⁹².

Le motivazioni del rifiuto, in assenza della risposta ufficiale della Kurskaja a De Feo, sono presenti nel resoconto di Boris Šumjackij sulla partecipazione della delegazione sovietica alla seconda edizione della Mostra nel 1934. Questi ammise che al tempo della prima Esposizione una presenza organizzata dell'URSS non sarebbe stata vantaggiosa: "Parlando secondo coscienza, per noi, che allora avevamo avviato il cinema sonoro, non sarebbe stato per niente produttivo [...] partecipare alla competizione internazionale, perché in quell'anno (1932) avevamo solo iniziato a prendere quota nella creazione delle grandi opere cinematografiche sovietiche"¹⁹³. Se pensiamo che fu la stessa Unione Sovietica a farsi avanti chiedendo la collaborazione dell'ICE per l'allestimento di una rassegna nazionale di film sul suolo italiano, bisogna dedurre, come supportato dalla testimonianza di Šumjackij, che il timore di non essere all'altezza del confronto e di sfigurare in un contesto internazionale furono le cause della rinuncia: "Dovevamo ancora lavorare a lungo e tenacemente prima di deciderci ad andare alla competizione internazionale"¹⁹⁴. Non è assolutamente casuale che il capo della cinematografia sovietica usasse il termine "competizione" (*sorevnovanie*): già dagli albori la Mostra di Venezia veniva intesa dai sovietici come luogo in cui misurarsi, come spazio non solo di confronto, ma anche, e in taluni momenti soprattutto, di vero e proprio scontro.

L'invito di De Feo alla Kurskaja prima esaminato ha un grosso valore documentario, in primo luogo perché esso costituisce in un certo senso il punto di partenza ideale della nostra ricerca: è la prima attestazione dei rapporti cinematografici sovietico-veneziani all'interno della prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica, una sorta di "big ben" per il nostro studio. L'altra ragione che conferisce valore a questa lettera è che essa si inserisce fra le primissime testimonianze della concreta organizzazione dell'Esposizione stessa. Lo storico della Biennale Francesco Bono, nella sua indagine sulle origini della Mostra

¹⁹² Una testimonianza di come gli allestitori cercarono di consegnare ai posteri una prima edizione della mostra del cinema di Venezia nella quale apparisse una presenza sovietica organizzata è il fatto che De Feo disse, a proposito delle opere di origine sovietica, "I russi vi avevano mandato quella che era, e resta ancor oggi, la loro cosa più originale del cinema sonoro: "Verso la vita" di Nicolai Ekk". L.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. I russi, come visto, non avevano in realtà mandato nulla in quanto era stato l'ICE a procurarsi le pellicole.

¹⁹³ B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke* (Il film sovietico alla mostra internazionale di cinema), Kinofotoizdat, Moskva 1934, p.7

¹⁹⁴ Ivi, p.8

e nella difficoltà di stabilire con precisione a chi appartenga l'idea primigenia¹⁹⁵, afferma che “di fatto, il primo accenno alla Mostra è in un appunto del 17 dicembre 1931, dove si menziona, tra le iniziative della Biennale «ultimo, un Festival Cinematografico»”¹⁹⁶. Christel Taillibert data la decisione finale sulla realizzazione della manifestazione al mese di maggio, sottolineando in quanto poco tempo De Feo e i suoi collaboratori dovettero mettere in piedi un'iniziativa di tale portata¹⁹⁷. Il nostro documento si situa all'incirca a metà strada fra la programmazione del 17 dicembre 1931 e l'approvazione definitiva che mise in moto la macchina organizzativa all'inizio del maggio successivo. Tuttavia, secondo quanto scritto da De Feo, l'idea, già a fine febbraio, aveva già una veste abbastanza concreta, almeno che non si voglia pensare che il direttore dell'ICE abbia volutamente presentato alla Kurskaja l'iniziativa conferendole una compiutezza che in realtà ancora le mancava.

Per quanto riguarda l'edizione del 1934 De Feo stabilì contatti preliminari con l'ambasciatore sovietico a Roma Vladimir Potemkin informandolo, con una lettera datata 26 ottobre 1933, che l'URSS avrebbe potuto inviare tre film e esprimendo la richiesta per cui tali pellicole fossero presentate in anteprima proprio alla Mostra¹⁹⁸. Si era allora all'apice delle relazioni diplomatiche fra Italia e Unione Sovietica in quanto Potemkin e Mussolini avevano sottoscritto poco più di un mese prima a Palazzo Venezia il patto d'amicizia, non aggressione e neutralità.

Il 1 novembre, il Commissariato del popolo per gli Affari Esteri (*Narkomindel*) spedì una comunicazione, firmata dal capo del terzo dipartimento occidentale Rubinin e dal consulente responsabile Tereščenko. I destinatari della missiva erano Boris Šumjackij, capo del *Sojuzkino*, l'ente di gestione della cinematografia sovietica, e Červsinyj, dirigente del VOKS, l'Associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero¹⁹⁹. La lettera informava

¹⁹⁵ Sono tre le figure che si contendono la paternità dell'idea del Festival di Venezia: Antonio Maraini, noto scultore e artista del tempo che dal 1928 ricopriva la carica di segretario generale della Biennale; il conte Giuseppe Volpi di Misurata, governatore della Tripolitania dal 1921 al 1925, poi ministro delle finanze e dal 1930 presidente della Biennale; il terzo candidato è Luciano De Feo. Secondo Flavia Paulon fu un concorso di idee e impegno di De Feo e Maraini. Per Brunetta invece il merito dell'ideazione è da attribuire al solo De Feo che incontrò la volontà del conte Volpi di rilanciare turisticamente la città lagunare. Claudio Quarantotto propende per Maraini che propose di spostare l'iniziativa, inizialmente ideata da Attilio Fontana dell'ICE per Viareggio. Anche Ludovico Toeplitz, nel 1932 amministratore delegato della maggiore casa di produzione cinematografica italiana, la Pittaluga, rivendica la paternità dell'ideazione della Mostra. Documentazioni precise a proposito non ci sono ma il carteggio fra l'ICE e la Biennale evidenzia la centralità del ruolo di De Feo, non solo a livello organizzativo, come affermò Maraini al discorso inaugurale del 6 agosto, ma anche in fase di ideazione. Bono, e noi con lui, propende per mettere in primo piano la figura di De Feo. F.Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime*, op.cit., pp.92-95

¹⁹⁶ Ivi, p.92

¹⁹⁷ C.Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, op.cit., p.260

¹⁹⁸ GARF, f.5283, op.7, d.615, p.4

¹⁹⁹ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.1

questi ultimi che la rappresentanza diplomatica dell'URSS in Italia aveva appunto ricevuto dal Comitato esecutivo della Biennale l'invito ufficiale alla seconda edizione della Mostra d'arte cinematografica. A questo proposito il rappresentante dello stesso Comitato esecutivo in un colloquio col plenipotenziario Potemkin aveva dimostrato di essere, a nome della mostra, "straordinariamente interessato alla partecipazione dell'Urss all'imminente mostra"²⁰⁰.

Il commissariato agli Esteri, in merito all'eventualità di portare le realizzazioni del grande schermo sovietico a Venezia nel 1934, mise in evidenza l'opportunità di sfruttare questa occasione per superare le difficoltà di circolazione dei film made in URSS nell'Italia fascista: "Il Commissariato del popolo per gli Affari Esteri trova la presenza dell'URSS alla sopraindicata mostra ancora più auspicabile in relazione agli ostacoli che potrebbero mettere le autorità italiane alla proiezione di film sovietici in Italia; essa rappresenta una comoda occasione per porre la questione dell'eliminazione dei suddetti ostacoli per i nostri film"²⁰¹. Il *Narkomindel* caldeggiò quindi la proposta in vista di un possibile allargamento del bacino di utenza della produzione cinematografica: la strategia suggerita mirava all'utilizzo della vetrina veneziana come strumento funzionale a una maggiore circolazione dei propri prodotti nel mercato dell'Italia fascista, senza tuttavia specificare se il target fosse solo di carattere commerciale, o se ci fossero pure intenti propagandistici.

Šumjackij parlò poi dell'auspicata partecipazione alla Mostra in una lettera del 25 marzo 1934 al segretario del Comitato centrale del partito comunista Lazar' Kaganovič²⁰²: oggetto principale della missiva era il viaggio che il capo dell'industria cinematografica sovietica avrebbe dovuto compiere negli Stati Uniti e in Europa allo scopo di studiare la tecnica e l'organizzazione del settore all'estero²⁰³. Quattro giorni dopo, il 29 marzo, il segretario generale del VOKS M.Apletin scrisse a Vejnberg, vicedirettore del terzo dipartimento occidentale del Commissariato agli Esteri, che a Venezia, insieme alle pellicole,

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.1

²⁰² La stessa lettera venne redatta e inviata con data 5 aprile 1934, con delle piccole variazioni a Stalin. L'unica variazione tra le due lettere stava in una piccola aggiunta nella versione per Stalin per cui anziché esserci scritto "il nostro prossimo compito ha cominciato a essere ostacolato dalla mancanza di cognizioni della tecnica straniera e dell'organizzazione della materia cinematografica." si trova "il nostro prossimo compito, innanzitutto l'eliminazione di una serie di errori organizzativi della nostra cinematografia, ha cominciato a essere ostacolato dalla mancanza di cognizioni della tecnica straniera e dell'organizzazione della materia cinematografica". Come si può notare, nella redazione per Stalin, Šumjackij non fa altro che premere, in conformità al principio della "autocritica bolscevica" sulle insufficienze del sistema cinema sovietico. Šumjackij allegò alla missiva un progetto di decreto con l'autorizzazione alla missione e alla partecipazione al Festival. Ivi, p.3; RGASPI, f.82, op.2, d.958, pp.1-2

²⁰³ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.2

sarebbero stati inviati i materiali per una mostra “15 anni di cinema sovietico”, comprendenti foto dai film, foto e brevi biografie dei registi²⁰⁴.

Con l'approssimarsi della Mostra, la cui inaugurazione era fissata per il primo agosto, la corrispondenza interna agli organi di potere si fece più fitta. Il 28 giugno 1934 Šumjackij e Arosev, massimi vertici del settore cinematografico, riorganizzatosi nel GUKF²⁰⁵, e del VOKS, sottoscrissero una comunicazione al *Politbjuro* del Comitato centrale del partito comunista²⁰⁶. Nella loro richiesta di autorizzazione al *Politbjuro* il GUKF e il VOKS si mostrarono favorevoli alla spedizione dei film in laguna facendo leva, oltre che sull'esportazione all'estero delle pellicole, sulla quasi certezza del successo al Festival-competizione:

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 premio (alla 1° mostra l'Urss ricevette la medaglia d'oro)²⁰⁷.

E in effetti l'ottimismo sovietico e le “semipromesse” del comitato veneziano ebbero un certo riscontro nella realtà se si pensa che l'URSS, come vedremo più avanti, ricevette in quell'edizione il premio per la migliore presentazione statale.

Ad ogni modo il GUKF il VOKS rimettevano al più alto organo di potere del partito comunista, il *Politbjuro*, la decisione sulla partecipazione e la eventuale autorizzazione alla missione, sollecitando il destinatario a una rapida risposta in merito, vista l'imminente inaugurazione della manifestazione. Più precisamente i due organi richiedevano di:

1) Autorizzare la partecipazione alla 2° Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia dell'agosto del corrente anno. 2) Autorizzare la missione per questa mostra e per l'annesso congresso dei cineasti dei compagni Šumjackij, Pudovkin, Jutkevič e due direttori della fotografia (concordare i loro nomi col compagno Steckij). Periodo della missione – 15 giorni 3) Proporre alla Commissione economica speciale di rilasciare per la missione di 5 persone per un periodo di 15 giorni la somma di 800 rubli in oro²⁰⁸.

²⁰⁴ GARF, f.5283, op.12, d.311, p.1

²⁰⁵ Il settore dell'industria cinematografica sovietica aveva subito una trasformazione 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 ad una nuova tappa) in “Sovetskoe Kino”, n°1-2, 1933, pp.1-5

²⁰⁶ Una copia venne inviata anche all'alto dirigente del Commissariato agli Esteri Krestinskij e al capo del *Kul'tprop* (Sezione cultura e propaganda del leninismo) del Comitato Centrale Steckij. RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.6; RGASPI, f.17, op.163, d.1032, p.153

²⁰⁷ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.6

²⁰⁸ Ibidem

Riguardo l'ultimo punto, di carattere economico è interessante riportare le memorie del delegato Grigorij Rošal', che ricorda come la situazione finanziaria per la delegazione sovietica a Venezia non fosse delle più rosee:

Poi abbiamo passeggiato per la via del Lido, davanti a diversi negozi e negozietti, hotel e alberghetti, e abbiamo deciso anche di comprare qualcosa. Tuttavia Šumjackij ci avvertì: "In poche parole voi non avete soldi. Siamo obbligati a vivere nell'albergo "Excelsior" come delegazione dei cineasti sovietici. Ce lo impone il prestigio. Ma l'alloggio in un albergo così ci viene a costare molto più della somma supposta. Certo, qualcosa rimarrà, ma..." Ricordo con quale umorismo Petrov [*altro delegato*] accolse questa situazione ²⁰⁹.

La risposta del *Politbjuro* non fu così rapida come richiesto dal GUKF e dal VOKS, se si pensa che 18 giorni dopo, il 16 luglio, lo stesso Šumjackij si vide costretto a redigere una nuova comunicazione, questa volta indirizzata personalmente a Stalin, Molotov, Kaganovič e Ždanov, ossia il gotha del partito comunista. Il mittente aveva appena ricevuto un telegramma da Potemkin il quale riferiva dell'insistenza del Comitato 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 successo del Sojuzkino alla scorsa mostra, esso [*il Comitato*] insiste quest'anno categoricamente per una nostra partecipazione autonoma e responsabile ad essa ²¹⁰.

Tale avvertimento costituiva un ulteriore incentivo capace di rendere ancora più auspicabile la presenza sovietica organizzata alla mostra del cinema di Venezia del 1934. Šumjackij insistette su una rapida presa di posizione favorevole da parte dei vertici di partito: "Alla luce della grande importanza di questo fatto e della reale minaccia degli organizzatori di acquistare i primi film "russi" emigranti capitati e farli passare per i nostri migliori sovietici, chiedo urgentemente di esaminare la questione e decidere in senso positivo"²¹¹. Nel caso specifico per il capo dell'industria cinematografica andare a Venezia sarebbe stato necessario anche per evitare che in Italia, nell'ambito di un evento di tale respiro internazionale, si potesse creare un'immagine distorta, o comunque filtrata, della produzione artistica e culturale dell'Unione Sovietica. Questa era un'eventualità da scongiurare in ogni modo, considerato anche l'imminente ingresso ufficiale dell'URSS da protagonista nella scena

²⁰⁹ G. Rošal', *Kinolenta žizni* (Il film della vita), Iskusstvo, Moskva 1974, p.243

²¹⁰ RGALI, f.2456, op.4, d.1, f.7

²¹¹ *Ibidem*

politica mondiale con l'adesione alla Società delle Nazioni, da cui l'ICE peraltro, promotrice della Mostra, dipendeva.

Forse fu proprio questo ultimatum, insieme all'effettivo approssimarsi della Mostra – Šumjackij scrisse a sole due settimane dalla cerimonia di apertura – a smuovere la situazione: il 20 luglio il *Politbjuro* diede il suo assenso²¹² e il 23 dello stesso mese, quando mancavano solo otto giorni alla serata inaugurale, finalmente fu emanato il decreto di autorizzazione del *Sovnarkom* (*Sovet narodnych komissarov*, il Consiglio dei commissari del popolo) ovvero del governo sovietico, secondo le fondamentali richieste espresse dal GUKF e dal VOKS con la lettera del 28 giugno²¹³. Le uniche differenze stavano nella composizione della delegazione, di cui si dirà più avanti, e in un punto in più, presente nel decreto sottoscritto dal vicepresidente del *Sovnarkom* Rudzutak e dal capoufficio amministrativo (*upravljajuščij delami*) Mirošnikov, rispetto ai tre stilati da Šumjackij e Arosev²¹⁴.

Delegazioni e selezione dei film negli anni trenta

Nel 1934 l'importanza di chi avrebbe portato la bandiera con falce e martello fra le gondole fu amplificata per diverse ragioni. In primo luogo era la prima volta che si poneva il problema di formare una "squadra" per Venezia, visto che nel 1932 non c'era stata una delegazione da Mosca. Relativamente al 1932 l'ipotesi più verosimile è che alla prima esposizione d'arte cinematografica di Venezia i film sovietici fossero stati reperiti dallo stesso ICE, come aveva minacciato di fare nel 1934: a supporto di questa tesi occorre evidenziare, come già rilevato, che l'ICE conosceva già il film di Ekk, avendo ricevuto del materiale su quello dal VOKS. Secondariamente il Comitato organizzativo comunicò che, in occasione della Mostra, si sarebbe tenuta una conferenza di cineasti e perciò espresse "il desiderio che a questa conferenza partecipassero i più illustri esponenti dell'arte cinematografica sovietica, come Ejzenštejn, Pudovkin e altri"²¹⁵. Questo esplicito invito è una spia abbastanza significativa di come in Italia i nomi dei due grandi maestri degli anni d'oro del muto fossero i più conosciuti e stimati²¹⁶. Tuttavia tale proposta non venne accettata e così gli organizzatori

²¹² RGASPI, f.17, op.3, d.949, p.15

²¹³ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.8

²¹⁴ Il quarto punto in questione decretava di: "Consegnare al GUKF presso il Sovnarkom l'incasso in valuta proveniente dalla realizzazione all'estero del film *Čeljuskin*" Ibidem. Il documentario *Čeljuskin* fu uno dei film portati alla mostra stessa.

²¹⁵ Ivi, d.1, p.1

²¹⁶ Una conoscenza, soprattutto quella di Pudovkin, favorita in Italia dalle traduzioni delle sue opere e dagli scritti di Umberto Barbaro a partire dagli anni trenta: V.Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1932; U.Barbaro, *Pudovkin attore e critico* in "Lo Schermo", a.II, n°6, giugno 1936; V.Pudovkin, *L'attore nel film* (a cura di U.Barbaro), Ed.Bianco e Nero, 1939, ripubblicato dalle Edizioni Ateneo, 1947; V.Pudovkin, G. Aleksandrov, S.Ejzensštejn, *Un manifesto del 1928* in "Cinema", n°108, dicembre 1940;

dovettero fare a meno dei due celebri registi. Nella richiesta di partecipazione redatta per il Comitato centrale del partito dal GUKF e dal VOKS il 28 giugno era presente un punto in cui venivano suggeriti i nomi di Šumjackij, Pudovkin, Jutkevič e due cineoperatori da concordare con il capo del dipartimento di cultura e propaganda del Comitato centrale²¹⁷. Nella lettera successiva inviata a Stalin, Molotov, Kaganovič e Ždanov, Šumjackij da una parte lasciò il suo nominativo e quello di Pudovkin, dall'altra inserì i registi Vladimir Petrov e Grigorij Rošal'; inoltre eliminò quello di Jutkevič e nel testo infine si trovano due nomi depennati: uno, facilmente riconoscibile, è quello di Michajl Romm²¹⁸; il secondo, più difficile da decifrare, potrebbe essere proprio quello di Ejzensštejn²¹⁹.

Il decreto di autorizzazione alla missione, emanato come abbiamo visto a una settimana dall'inaugurazione, conteneva l'elenco definitivo di chi sarebbe partito alla volta di Venezia: questi furono Šumjackij, il cineoperatore A.M. Šafran, i registi Petrov e Rošal'²²⁰. A questi nomi va aggiunto, come ulteriore rappresentante dell'URSS, il plenipotenziario sovietico a Roma Potemkin che, come già indicato, fu inserito tra i membri della giuria internazionale.

L'atto ufficiale di nomina dei membri della delegazione non fa invece nessun riferimento ai film selezionati che furono *Groza* (L'uragano) di Petrov, *Peterburgskie noči* (Le notti di Pietrobugo) di Rošal', *Čeljuskin* di Šafran e M.A. Trojanovskij e il cortometraggio documentario *Parad molodosti* (Parata della gioventù) per quanto riguarda la rassegna ufficiale. A questi bisogna sommare *Veselye rebjata* (Ragazzi allegri) di Grigorij Aleksandrov,

V.Pudovkin, G. Aleksandrov, S.Ejzensštejn, *Contrappunto visivo-sonoro* in *L'arte del film*, Bompiani, Milano 1950; V.Pudovkin, *Film e fonofilm* (a cura di U.Barbaro), Poligono, Milano 1960; V.Pudovkin, *La settima arte* (a cura di U.Barbaro), Editori Riuniti, Roma 1961; U.Barbaro, *Quel grande uomo che era Pudovkin, Serghei Eisenstein maestro d'arte* in *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962, pp.11-53. Per un'analisi dell'influenza del cinema sovietico su quello italiano si veda il testo della relazione di Barbaro al Convegno sui rapporti tra la cultura italiana e la cultura sovietica, svoltosi a Firenze il 25-26-27 gennaio 1958 e pubblicato in "Rassegna Sovietica", a.IX, n.1, gennaio-febbraio 1958. La relazione è riprodotta in U.Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, op.cit., pp.320-329. Il ruolo di Barbaro nella diffusione della conoscenza del cinema sovietico sia negli anni trenta, durante il fascismo, che nel dopoguerra fu peraltro segnalata dal regista Francesco Rosi a un congresso internazionale tenutosi a Mosca nel 1979 in occasione del sessantesimo anniversario della nascita del cinema sovietico. Cfr. *Vklad mnogonacional'nogo sovjetskogo kino v mirovoe kinoiskusstvo. Materialy Meždunarodnogo simpoziuma 26-28 avgusta 1979* (Il contributo del cinema sovietico plurinazionale al cinema mondiale. Materiali del simposio internazionale 26-28 agosto 1979, Moskva 1980, p.42

²¹⁷ RGALI, f.2456, op.4, d.1, p.6; RGASPI, f.17, op.163, d.1032, p.153

²¹⁸ Il regista Michajl Romm scrisse nella sua autobiografia per il settore quadri (*Otdel kadrov*) del Comitato Centrale che nel 1934, dopo la realizzazione di *Pyška* (Pagnottella), portato a Venezia fuori concorso, ebbe un forte litigio con Šumjackij. In seguito a ciò venne licenziato dalla *Mosfil'm*, anche se successivamente reintegrato. È possibile che la lite col capo della cinematografia gli sia costata la possibilità di essere membro della delegazione sovietica a Venezia nel 1934. Cfr. *M.I.Romm. Avtobiografija* (M.I.Romm. Autobiografia), RGASPI, f.17, op.100, d.329813, p.8-15

²¹⁹ RGALI, f.2456, op.4, d.1, f.7

²²⁰ Ivi, f.8

proiettato alla mostra in base a una decisione del momento²²¹. Inoltre vanno ricordati i frammenti di una serie di pellicole, almeno cinque, presentate in proiezioni fuori concorso sui titoli dei quali le fonti non sono concordi²²².

L'assenza di una voce nel decreto di approvazione dedicata ai film scelti, sommata al così alto numero di pellicole portate fanno pensare che per l'edizione di quell'anno non ci fu un'attenzione particolare e specifica verso questo aspetto, come sarebbe avvenuto ad esempio negli anni quaranta. La maggior rilevanza attribuita agli autori, quindi alle persone, piuttosto che alle pellicole può essere sintomatica di due aspetti. Il primo è di carattere cinematografico: il non essersi dedicati in modo specifico alla selezione di film, sommato alla decisione di portarne diversi per le proiezioni fuori concorso, potrebbe indicare la mancanza di punti di riferimento cinematografici forti al quale affidarsi²²³. In altri termini all'epoca il cinema sovietico, sebbene presentasse delle pellicole degne di rappresentare l'URSS alla Mostra di Venezia, non aveva ancora partorito i suoi film-manifesto: non casualmente *Čapaev* (Id, 1934) di Georgij e Sergej Vasil'ev sarebbe uscito il 7 novembre, quindi poco dopo il festival, in occasione dell'anniversario della rivoluzione d'ottobre; *Junost' Maksima* (La giovinezza di Maksim) di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, altro caposaldo del "realismo socialista" della settima arte dei soviet, andò nelle sale nel gennaio 1935. Il secondo motivo a cui ascrivere la maggior cura riservata alla scelta delle persone rispetto ai film da mandare a Venezia nel 1934 è di natura politica e si spiega con l'importanza attribuita dal potere sovietico alla funzione anche "diplomatica" ricoperta dalla delegazione; una veste diplomatica che, come vedremo in seguito, la stessa stampa italiana le conferì.

Gli organi coinvolti negli anni quaranta

Per quanto riguarda la manifestazione veneziana del 1946, la prima dopo la guerra e la prima per i sovietici dopo l'esperienza del 1934, la documentazione rinvenuta si limita

²²¹ Cfr. B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., p.12

²²² La rivista sovietica "Kulturnaja žizn' v SSSR" indica, oltre quelli in concorso, i seguenti film: *Vstrečnyj* (Il contropiano) di Ermler e Jutkevič, *Okraina* (Sobborghi) di B.Barnet, *Iuduška Golovlev* (Il falso Golovlev) di A.Ivanovskij, *Marionetki* (Marionette) di Protazanov, *Pyška* di M.Romm. Cfr. *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit.p.238. La fonte più attendibile dovrebbe comunque essere quella dello stesso Šumjackij che nel suo resoconto segnala la presentazione, in proiezione separata, dei seguenti film: *Ivan* (Id.) di A.Dovženko, *Okraina* di B.Barnet, *Tri pesni o Lenine* (Tre canzoni su Lenin) di D.Vertov, *Pyška* di M.Romm, *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver) di A.Ptuško più una serie di cortometraggi di cronaca fra cui *Parad molodosti* (Parata della gioventù) e *Snežnyj marš* (La marcia della neve). Cfr. B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., p.12

²²³ Il "Corriere della sera" segnalò che i sovietici avrebbero valutato in loco cosa presentare: "Fra questi dodici [film], che rappresentano la prima cernita, la delegazione sceglierà qui sul posto fior da fiore, cioè quei tre o quattro destinati all'onore della proiezione". *Alla Biennale cinematografica*, in *Corriere della sera*, 5 agosto 1934. Tuttavia la presenza nella delegazione sovietica degli autori dei film presentati alla Mostra "ufficiale" dimostra come la scelta dei film, conseguente ai delegati presenti in laguna, fosse stata già effettuata in URSS.

putroppo al decreto del Consiglio dei Ministri dell'URSS del 22 luglio 1946, sottoscritto da Stalin, in qualità di Presidente del Consiglio dei Ministri e da Čadaev, capoufficio amministrativo del Consiglio stesso²²⁴. La grande novità rispetto all'ultima edizione a cui l'URSS aveva partecipato fu che Venezia da quel momento avrebbe dovuto dividersi lo spazio dei grandi Festival cinematografici con Cannes, che proprio allora faceva il suo ingresso nell'olimpo dei grandi eventi artistico-culturali europei²²⁵.

La coesistenza fra Venezia e Cannes trovò concretizzazione già dal suddetto decreto del 22 luglio 1946 che appunto recava l'intestazione *Ob učastii sovetskoj kinematografii v meždunarodnyh kinofestivaljach v Venecii i Kannach* (Sulla partecipazione del cinema sovietico ai festival internazionali di cinema di Venezia e Cannes)²²⁶; una coesistenza favorita dalla vicinanza temporale dei due festival – quello italiano sarebbe iniziato il 31 agosto seguito 20 giorni dopo da quello francese - che permise una trattazione simultanea dei due eventi culturali²²⁷.

Un'inequivocabile attestazione dell'importanza attribuita dal potere sovietico alla promozione delle proprie pellicole all'estero è l'inserimento di un punto specifico nel già citato decreto di autorizzazione alla missione. Il punto in questione non si fermava a evidenziare la positività dell'esportazione culturale in terra straniera, ma poneva come uno degli scopi principali una seria attività promozionale nel corso stesso dell'evento, in modo da sfruttare al massimo le potenzialità che questo tipo di vetrina avrebbe potuto offrire: “Considerare, come uno dei compiti più importanti del Ministero della cinematografia dell'Urss nel corso dei festival la diffusione universale e la promozione dei film sovietici all'estero, e, in primo luogo, in quei paesi, dove si svolgeranno i festival”²²⁸. Questo punto formalizzava l'interesse del Cremlino, che diveniva così un'imposizione per decreto, di utilizzare i grandi festival internazionali come spazio privilegiato per un'espansione capillare del proprio cinema.

Sotto questo aspetto, se un festival internazionale di cinema avrebbe potuto favorire la propaganda dell'immagine dell'URSS nel paese di svolgimento, molto più proficuo sarebbe

²²⁴ RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.2-3

²²⁵ Nel 1946, così come successivamente, l'URSS prese parte anche al Festival internazionale di cinema in Cecoslovacchia, inviando come lungometraggi a soggetto *Kljatva* (Il giuramento) di Michajl Čiaureli e *Nepokorennye* (Gli indomiti) di Mark Donskoj. Entrambe queste pellicole fecero parte anche della rosa di film preparata per Venezia nello stesso anno. Cfr. Ivi, p.6

²²⁶ Ivi, pp.2-3

²²⁷ Solo a partire dal 1951 il Festival di Cannes assunse la collocazione temporale primaverile che ancora attualmente conserva. Per informazioni generali sulla storia del Festival di Cannes si veda il sito della manifestazione: www.festival-cannes.fr

²²⁸ RGALI, Fondo 2456, sezione 4, dossier 103, foglio 3

stato il vantaggio ottenuto da una rassegna dedicata interamente ai film sovietici. La proposta di allestire dei festival di cinema sovietico in alcuni paesi, in particolare dell'est, quasi a sostenere con l'ausilio del cinema il processo della loro ancora incompleta "satellizzazione" rispetto a Mosca, fu avanzata dal ministro Bol'sakov in una lettera a Ždanov del 20 giugno 1946: "Considerando il grande significato politico del festival di film sovietici tenutosi in Cecoslovacchia, il ministero della Cinematografia dell'URSS ritiene opportuno svolgere nel corso di settembre-ottobre 1946 festival di film sovietici nei seguenti paesi: Polonia, Jugoslavia, Bulgaria, Romania, Ungheria, Olanda"²²⁹. Queste dichiarazioni e questi progetti testimoniano la convinzione sovietica sull'importanza dell'immagine cinematografica come potente e rapido mezzo di penetrazione nei paesi stranieri, oltre che in casa propria. Una penetrazione e un'espansione libere dalle limitazioni che lo scoppio della guerra fredda avrebbe di lì a poco determinato, in modo diretto o indiretto, nella circolazione dei prodotti della settima arte da entrambi i lati della cortina di ferro: si pensi alla già citata differenza nella distribuzione di film sovietici in Italia fra il biennio 1944-45 e il 1949, oppure alla stessa assenza quinquennale delle pellicole made in URSS da Venezia a partire dal 1948.

Risale invece al marzo del 1947 la comunicazione del ministero degli Esteri sovietico al ministero della Cinematografia circa l'invito rivolto dall'Ufficio autonomo della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia al governo sovietico²³⁰. Come nel 1934 l'ente gestore della cinematografia inoltrò ai piano alti del potere l'invito e la richiesta di autorizzazione a prender parte all'evento. Il ministro della Cinematografia Ivan Bol'sakov scrisse infatti il 19 aprile a Ždanov, divenuto segretario del Comitato centrale del partito comunista, chiedendogli il permesso per l'adesione non solo alla manifestazione lagunare, che si sarebbe inaugurata il 23 agosto, ma anche ai festival di Bruxelles e Locarno²³¹. La stessa informazione venne fornita ugualmente il 19 aprile sempre da Bol'sakov al viceministro degli Esteri Vyšinskij²³². Il ministro della cinematografia definì la partecipazione sovietica ai Festival "*possibile e opportuna*"²³³, e ribadì questa posizione, su esplicita richiesta di un'opinione da parte del Ministero degli Esteri²³⁴.

²²⁹ RGASPI, Fondo 17, opis', delo 469, foglio 36

²³⁰ RGALI, Fondo 2456, sezione 4, dossier 115, foglio 6, 8, 18. L'invito venne rivolto per mezzo dell'ambasciata italiana a Mosca. In questo caso avvenne l'operazione opposta rispetto al 1934, allorché a comunicare l'invito fu il rappresentante diplomatico sovietico a Roma Potemkin.

²³¹ Il Festival di Bruxelles si sarebbe svolto dal primo al 30 giugno, mentre quello di Locarno avrebbe avuto luogo fra la fine di giugno e l'inizio di luglio. Ivi, foglio 6. L'URSS aveva già presentato due film – *Ivan Groznyj* (Ivan il terribile) e il documentario *Fizkul'turnyj parad 1945 g.* (Parata ginnica del 1945) - all'edizione dell'anno precedente del Festival svizzero. RGALI, f.2456, op.4, d.115, pp.1-5.

²³² Ivi, p.7

²³³ Ivi, p.6

²³⁴ Ivi, pp.8, 18

Non si ha il documento con la risposta del Comitato centrale, ma questa è desumibile da una nuova comunicazione per Vyšinskij del 16 maggio inviata dal viceministro della Cinematografia Sakontikov: quest'ultimo infatti segnalava al viceministro degli Esteri la necessità, ai fini della ratifica da parte del Comitato centrale della presenza a Venezia e Locarno, di procurare una serie di informazioni preliminari sull'organizzazione delle due manifestazioni in questione²³⁵. La lettera con la relativa richiesta, il cui contenuto vedremo più avanti, presentava peraltro un carattere di estrema urgenza: “In relazione al fatto che l'inaugurazione della mostra avverrà a breve, si raccomanda di richiedere con urgenza dall'Italia e dalla Svizzera via telegrafo le informazioni indicate”²³⁶. Da ciò si intuisce come il partito avesse posto come condizione imprescindibile per la partecipazione sovietica alla mostra la conoscenza di alcune informazioni di carattere politico-organizzativo. La comunicazione del 16 maggio di Sakontikov per Vyšinskij con la richiesta del Comitato centrale è di pochi giorni successiva alla caduta in Italia dell'ultimo governo di coalizione antifascista, a cui sarebbe seguito l'allontanamento di socialisti e comunisti dal nuovo esecutivo e la svolta centrista di De Gasperi. In questo contesto di crisi e incertezza sulla futura conformazione del governo italiano è lecito pensare che la leadership del Cremlino, di per sé estremamente cauta nelle decisioni da prendere, abbia voluto assumere in quell'occasione una posizione ancor più guardinga e ottenere maggiori rassicurazioni riguardo all'iniziativa di un paese la cui evoluzione politica sembrava andare nella direzione meno auspicata.

Tali “informazioni integrative” – così erano state definite dallo stesso Bol'sakov – arrivarono al Comitato centrale del partito comunista in due tranches: una prima missiva fu inviata a M.A.Suslov il 22 maggio²³⁷, quindi a meno di una settimana dalla richiesta, mentre la seconda è datata 4 giugno e ha come destinatario A.C.Manjuškin²³⁸. In quest'ultima comunicazione il Ministero della Cinematografia si fece portavoce dell'opinione dell'ambasciata sovietica a Roma relativamente al contesto politico-organizzativo sulla mostra, dichiarando che “l'ambasciata ritiene assai opportuno la presenza dell'Unione Sovietica alla mostra, tanto più che il successo dei nostri film al festival del 1946 fu accolto dalle grandi masse italiane con grande entusiasmo”²³⁹. La disposizione del Consiglio dei

²³⁵ Ivi, p.8

²³⁶ Ibidem

²³⁷ Ivi, p.9

²³⁸ Ivi, p.24

²³⁹ Ivi, p.25

ministri del 30 giugno lasciò intendere che l'URSS avrebbe preso parte alla Manifestazione²⁴⁰. L'ufficialità si ebbe con un nuovo provvedimento emesso il 31 luglio dallo stesso organo esecutivo e sottoscritto da uno dei suoi vicepresidenti K.Vorošilov; esso autorizzava il ministero della Cinematografia a: “a) Inviare al festival internazionale del cinema di Venezia una delegazione di cineasti con traduttore nel numero di cinque persone per un periodo di un mese e i film secondo l'allegato n°1”²⁴¹. Il documento inoltre accordava l'invio di un rappresentante e di alcuni film sovietici al festival di cinema che avrebbe avuto luogo in Cecoslovacchia anch'esso in agosto²⁴².

Delegazioni e selezione dei film negli anni quaranta

Nel 1946, rispetto al 1934, sembrerebbe esserci stata una maggiore cura e programmazione di tutti gli elementi organizzativi: dalla valutazione dei film alla nomina delle varie figure impegnate a diverso titolo nell'esperienza lagunare²⁴³. Tale rigore e precisione nella preparazione è rintracciabile nel testo del 22 luglio 1946 che sancì l'adesione dell'URSS ai Festival di Venezia, che come già visto venne denominata “manifestazione”, e Cannes dell'anno in questione, che prevedeva:

2)Incaricare la commissione composta dai compagni Aleksandrov, Bol'sakov e Suslov di stabilire l'elenco dei film sovietici per la proiezione ai festival internazionali di Venezia e Cannes. 3)Confermare in qualità di rappresentanti del Ministero della cinematografia dell'Urss ai festival: il compagno M.K.Kalatozov a Cannes e il compagno S.A.Budaev A Venezia. 4)Confermare in qualità di membri della giuria dei festival: a Venezia il compagno Gorškov, secondo segretario dell'ambasciata sovietica in Italia e a Cannes il compagno Alekseev, addetto stampa dell'ambasciata sovietica in Francia. 5) Proporre al ministro della cinematografia dell'Urss compagno Bol'sakov di mandare in missione a Venezia e Cannes [...] sei operatori del settore per festival presi fra i registi, artisti, direttori della fotografia più eminenti che facciano parte dei film da mandare²⁴⁴.

Valeva la pena inserire questo lungo stralcio del decreto per sottolineare la scrupolosità con la quale l'URSS pianificò il suo intervento alle manifestazioni italiana e transalpina. Una scrupolosità che traeva origine anche dalla consapevolezza del grande ritorno di immagine che la vetrina veneziana, così come quella di Cannes, avrebbe potuto portare

²⁴⁰ Ivi, p.33

²⁴¹ Ivi, p.42. Il 12 agosto N.Voznesenskij, anch'egli vicepresidente del Consiglio dei ministri, sottoscrisse la disposizione con cui veniva approvata la proposta di budget che avrebbe finanziato la missione della delegazione sovietica in Italia. Ivi, p.35

²⁴² Ivi, p.42

²⁴³ Occorre comunque sottolineare come, a differenza del 1934, allorché il decreto definitivo che permise la partecipazione fu promulgato praticamente solo una settimana prima della serata inaugurale, nel 1946 fu emanato, come si è visto, il 22 luglio, ossia a più di un mese dall'inizio, fissato per il 31 agosto. In questo senso nel 1934 ci fu effettivamente meno tempo per una progettazione più articolata, che invece si potette realizzare nell'edizione postbellica.

²⁴⁴ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.2

all'URSS. Una cura organizzativa legata anche al fatto che la manifestazione si sarebbe svolta in un paese occidentale in cui il prestigio e l'autorevolezza acquisita dalle forze nazionali di sinistra dovevano fare i conti, nonostante la temporanea alleanza dei governi di unità nazionale antifascista, con la robusta presenza angloamericana derivante dal periodo di occupazione militare .

Come primo passo si formò quindi una commissione per la selezione dei film i cui membri, come appena visto, furono Georgij Federovič Aleksandrov²⁴⁵, Suslov e lo stesso Bol'sakov, ossia, in ordine, il numero uno (dopo Ždanov) della direzione dell'*Agitprop*, colui che l'avrebbe sostituito l'anno successivo, nonché futuro segretario del Comitato centrale del partito comunista, e infine il ministro della Cinematografia. Si potrebbe sottolineare come nessuno dei tre avesse una formazione specificamente cinematografica, per quanto almeno Bol'sakov fosse alla direzione del settore già dal 1939: tuttavia se da un parte l'affidare ruoli decisionali in ambito cinematografico a figure non provenienti da quello stesso ambiente era una tradizione ormai consolidata²⁴⁶, d'altra canto si può interpretare la nomina della troika come un segnale rivelatore dell'influenza preminente di strutture burocratico-politiche rispetto a quelle prettamente artistiche.

Una decisa amplificazione di questo segnale è chiaramente riscontrabile in una lettera inviata il 31 luglio dal viceministro della Cinematografia Kalatozov al segretario del Comitato centrale Ždanov con la quale il primo riportava l'indicazione del ministro degli Esteri Molotov sulla “inopportunità di proiettare il film “Kljatva” alla mostra cinematografica internazionale in Francia, a Cannes”²⁴⁷. In relazione a questo il mittente propose uno scambio: *Kljatva* (Il giuramento) del regista georgiano Michajl Čiaureli sarebbe stato mandato a Venezia, mentre a Cannes avrebbero presentato la seconda parte del film di Leonid Lukov *Bol'saja žizn'*, destinato inizialmente alla mostra italiana. Allo stesso modo la variazione

²⁴⁵ Georgij Fedorovič Aleksandrov (1908-1961), secondo vicedirettore, poi dal settembre del 1940 primo direttore aggiunto dell'*Agitprop*, funzione che svolse fino al suo allontanamento nel 1947, ebbe un ruolo centrale nel sistema della propaganda sovietica. Quest'uomo di partito aveva un omonimo col quale veniva spesso confuso: il cineasta Grigorij Vasile'evič Aleksandrov (1903-1983). Nativo di Leningrado, diplomato all'Istituto di Storia, Filosofia e Letteratura di Mosca, specialista in Storia della filosofia, G.F.Aleksandrov entrò speso in conflitto col presidente dl comitato del cinema, Bol'sakov. Partecipò attivamente alle campagne ideologiche dal 1940 al 1946 e fu, a sua volta, vittima di una dei prolungamenti di quella del 1946: nel giugno 1947 la sua opera *La storia della filosofia occidentale* fu condannata da Ždanov e da un'assemblea di filosofi per compiacenza verso la filosofia “idealista e borghese”. Il 17 settembre Aleksandrov fu destituito dal suo posto di direttore aggiunto dell'*Agitprop* ma qualche tempo dopo riabilitato e, con la nomina di direttore dell'Istituto di filosofia dell'Accademia delle scienze dell'URSS, prese parte attivamente dal 1949 alla campagna anticospopolita. N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.63, 221-222

²⁴⁶ Infatti tanto Šumjackij, che guidò la cinematografia sovietica dal 1930 al 1938, quanto il cekista Semen Dukelskij, che ne prese il posto per un anno e mezzo fino all'insediamento di Bol'sakov nel giugno 1939, non avevano alcuna cognizione di cinema all'atto della loro nomina.

²⁴⁷ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.4

avrebbe dovuto interessare anche la composizione della delegazione per cui pure i due autori delle pellicole avrebbero dovuto scambiarsi la destinazione²⁴⁸.

Il testo non contiene purtroppo le motivazioni addotte direttamente da Molotov che spinsero al cambio di programma, anche se si può affermare con certezza che esse avevano una matrice politica e anche di un certo rilievo: in primo luogo perché il ministro degli Esteri non era solito intervenire su questioni cinematografiche così specifiche; secondariamente perché lo stesso film *Klijatva* aveva un carattere fortemente politico, visto che, com'è noto, racconta in toni celebrativi più di vent'anni di potere staliniano in URSS, portando sul grande schermo il personaggio dello stesso leader comunista.

Un punto di partenza per cercare di capire le ragioni di Molotov sarebbe quello di chiedersi perché espresse un giudizio negativo in merito alla proiezione di quel film in Francia, mentre non pose nessun veto alla sua presentazione in Italia²⁴⁹. L'ipotesi che ci sentiamo di formulare è legata a una sequenza particolare del film in cui è presentata in modo fortemente caricaturale la figura del ministro degli Esteri francese Charles Bonnet, sostenitore della politica di Monaco del settembre 1938 che lasciò via libera a Hitler: dalle immagini il capo del Quai d'Orsay sembrava essere più interessato alle donne e al boogie-woogie che all'imminente conflitto mondiale. Si capisce che la proiezione di tali sequenze alla prima edizione del Festival francese (20 settembre-5 ottobre) sarebbe stata davvero poco opportuna a livello politico-diplomatico, tanto più se pensiamo che proprio in quel periodo (29 luglio-15 ottobre) si svolgeva a Parigi la Conferenza sulla Pace. Se *Klijatva* fosse stato mandato a Cannes, c'è da credere che si sarebbe sollevato un gran polverone: la pellicola avrebbe fatto forse la fine di altri illustri film che sarebbero stati poi censurati in Francia come *Paths of glory* (Orizzonti di gloria, 1957) di Stanley Kubrik, la cui interdizione durò fino al 1975 o *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, vincitrice del Leone d'oro a Venezia nel 1966 per il miglior film. Per la cronaca, *Klijatva* non venne interdetto dagli schermi transalpini ma la versione distribuita in Francia mancava proprio delle scene riguardanti le performance ballerine del ministro Bonnet²⁵⁰.

Va precisato che, in fin dei conti, non solo *Klijatva* non venne portato a Cannes, ma nemmeno la pellicola che avrebbe dovuto sostituirlo, ossia la seconda parte di *Bol'shaja žizn' di Lukov*. Il film fu infatti vittima di una durissima campagna ideologico-censoria, che colpì

²⁴⁸ Ibidem

²⁴⁹ La lettera tradisce un indizio sintattico, a nostro avviso, significativo nel momento in cui Kalatozov non scrive che Molotov non è d'accordo sulla presentazione di *Klijatva* a Cannes, ma sottolinea la questione della nazione ospitante, antepoendo "in Francia" alla sede stessa della manifestazione "a Cannes".

²⁵⁰ Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, Éditions du Cerf, (prima edizione) Paris 1958, (tr.it. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 2007, p.34)

peraltro anche la “vecchia guardia” dei cineasti (Ejzenštejn, Pudovkin, Kozincev e Trauberg), culminata il 4 settembre col celebre decreto dell’*Orgbjuro* del Comitato centrale del partito il quale ne vietava l’uscita sugli schermi²⁵¹. Il fatto più sorprendente è che la prima riunione nella quale il film e i suoi autori vennero aspramente criticati si svolse il 9 agosto, cioè solo nove giorni dopo la redazione della lettera di Kalatozov in cui *Bol’saja žizn’* veniva indicato come sostituto di *Kljatva* a Cannes, quasi che non ci fosse stata nessuna avvisaglia della successiva interdizione²⁵².

Dal resoconto finale del capo della delegazione sovietica Budaev si evince che l’URSS si presentò nel 1946 a Venezia con sei lungometraggi: *Bez viny vinovatye* (Colpevoli senza colpa) di Vladimir Petrov, *Čapaev* di Sergej e Georgij Vasil’ev, *Deputat Baltiki* (Il deputato del Baltico) di Aleksandr Zarchi e Iosif Chejfic, il già citato *Kljatva* (Il giuramento) di Michajl Čiaureli, *Nepokorennye* (Gli indomiti) di Mark Donskoj e *Žila-Byla devočka* (C’era una volta una bimba) di Viktor Ejsmont²⁵³. Inoltre da Mosca arrivarono anche dei cortometraggi documentari, anche se il loro numero venne aumentato quando la delegazione si trovava già in Italia per fare in modo che a ogni pellicola a soggetto sovietica si accompagnasse un corto di propria produzione e le serate dedicate al cinema dell’URSS non fossero “contaminate” da altre presenze estranee:

Nel programma [...] sono entrati alcuni documentari non ratificati a Mosca, ma siamo stati costretti a inserirli dal momento che l’amministrazione del festival ha assunto la procedura della proiezione obbligatoria di un cortometraggio prima del film a soggetto. E, se non avessimo avuto dei cortometraggi propri, allora insieme ai nostri a soggetto avrebbero proiettato dei cortometraggi italiani, americani e altri. Abbiamo insistito perché i lungometraggi sovietici andassero in un unico programma solo con documentari sovietici²⁵⁴.

Il caso di *Kljatva* con l’intervento addirittura del ministro degli Esteri Molotov a scongiurarne la proiezione in Francia dimostra come dopo il conflitto e la definitiva affermazione dell’URSS come ago della bilancia mondiale anche la selezione dei film per un festival internazionale di cinema andasse effettuata con una certa oculatezza. Una prudenza che risalta ancora maggiormente se messa a confronto con il minor interesse mostrato in sede di selezione di film nel 1934.

Anche nel 1947, fin dal mese di aprile, fu richiesta la formazione di un nucleo di valutazione, uguale per composizione a quella dell’anno precedente, col compito di stilare la

²⁵¹ RGASPI, f.17, op.116, d.277, pp.30-34; pubblicato in “Iskusstvo kino”, n°1, gennaio 1947, pp.1-2

²⁵² Per una ricostruzione puntuale dei fatti legati all’interdizione del film si veda N.Laurent, *L’oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.163-179

²⁵³ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.7

²⁵⁴ Ivi, p.8

lista con i film per Venezia²⁵⁵. Il 4 giugno il viceministro del Cinema Kalatozov inviò una missiva a A.S.Manjuškin del Comitato centrale del partito la quale informava della volontà del ministero di partecipare alla Manifestazione veneziana e avanzava la candidatura del secondo viceministro K.S.Kuzakov a rappresentante del dicastero del cinema sovietico alla mostra. Inoltre era stata approntata una prima lista delle pellicole da presentare, divisa in due sezioni: quella dei film a soggetto, composta da *Admiral Nachimov* (L'ammiraglio Nachimov) di Vsevolod Pudovkin, *Svet nad Rossiej* (Luce sulla Russia) di Sergej Jutkevič, *Vesna* (Primavera) di Grigorij Aleksandrov, *Zoluška* (Cenerentola) di L.Kaševerova e M.Šapiro; quella dei documentari formata da *1 Maja 1947 g.* (1 maggio 1947) di F.Kiselev e L.Stepanova, *Sovetskaja Latvija* (Lettonia sovietica) di S.Gurov e L.Kristi e da una serie di documentari cosiddetti divulgativo-scientifici (*naučno-populjarnye*) sia a colori che in bianco e nero²⁵⁶. Occorre precisare però che la commissione incaricata di esaminare i film per il Festival fu questa volta allargata su disposizione del Consiglio dei ministri del 30 giugno e oltre ai membri dell'anno prima vennero aggiunti il ministro dell'Istruzione Superiore S.V.Kaftanov, in qualità di presidente, e il presidente del Comitato per gli affari artistici presso il consiglio dei ministri Michajl Chrapčenko²⁵⁷.

Il ministro Bol'sjakov spedì poi l'11 luglio un nuovo elenco a Kaftanov, snellito rispetto a quello di Kalatozov per il Comitato centrale: in esso erano stati eliminati dei documentari divulgativo-scientifici mentre, per quanto riguarda i film a soggetto, era scomparso *Svet nad Rossiej* di Jutkevič. Anche in questo caso, come per la scomparsa dal programma per Cannes nel 1946 di *Bol'saja žizn'* di Lukov, l'organizzazione della presenza sovietica a eventi artistico-culturali internazionali si dovette scontrare con le maglie di una censura iperburocratica, ma allo stesso tempo dotata di una certa imprevedibilità e improvvisazione.

I preziosi studi di Natacha Laurent hanno rivelato come, dopo una serie di critiche alla sceneggiatura ricevute alla vigilia del primo ciak e dei ritardi legati alle continue revisioni imposte, il regista Jutkevič avesse ottenuto l'autorizzazione dal ministero a cominciare le riprese ai primi di gennaio del 1947. Il 3 luglio *Svet nad Rossiej* venne accolto favorevolmente dal Consiglio artistico del ministero della Cinematografia il quale concesse il 17 luglio l'autorizzazione formale alla sua diffusione nelle sale.

²⁵⁵ Ivi, d.115, p.6

²⁵⁶ Ivi, p.24

²⁵⁷ Ivi, p.33

Tutti i giornali già pubblicizzavano la prossima uscita del film²⁵⁸, ignari però, come lo stesso Consiglio artistico, che esso non era risultato affatto gradito a Stalin, il quale, secondo le ricerche della Laurent, l'avrebbe visto al Cremlino nella prima quindicina di luglio, in presenza di Ždanov e Bol'šakov. Il film fu ripreso in mano dall'autore e dallo sceneggiatore Pogodin, venne messa maggiormente in risalto la figura dello stesso Stalin, presente nell'opera come personaggio, e la nuova versione ricevette nuovamente la benedizione del Consiglio artistico: nonostante questo, dopo essere stato inviato all'*Orghjuro* del Comitato centrale, esso venne definitivamente interdetto il 13 dicembre 1947²⁵⁹.

Il parere negativo dato da Stalin, che condusse a vietare l'uscita del film in estate, chiarisce il perché *Svet nad Rossiej*, inserito nell'elenco di Kalazatov del 4 giugno, non compaia più in quello di Bol'šakov datato 11 luglio: quasi certamente fu proprio il ministro del Cinematografia a escludere il film di Jutkevič, in base alla reazione negativa del leader del partito, che avrebbe messo in forse non solo l'uscita del film nei tempi previsti, e quindi la possibilità di mandarlo a Venezia, ma la sua stessa distribuzione. Questa ipotesi peraltro confermerebbe in pieno la tesi della Laurent su quando Stalin ebbe modo di visionare l'opera.

La stessa missiva dell'11 luglio conteneva una proposta concernente i componenti la delegazione che includeva, in qualità di capodelegazione, Dimitrij Eremin, membro del collegio del ministero della cinematografia; il regista Grigorij Vasilevič Aleksandrov; le attrici Ljubov' Orlova (moglie del regista) e M.G.Vačnadze. Su richiesta dell'ambasciatore a Roma Michajl Kostylev fu promossa la candidatura di un interprete, individuato nella figura della consulente della *Soveksportfilm* D.M.Karavaeva; infine, come nel 1934, anche stavolta un nome, nel caso specifico quello di Pudovkin, si trova nella lista barrato²⁶⁰. Copia di questa lettera con le proposte sui film e sui membri della delegazione fu distribuita ai restanti componenti della commissione di valutazione, ossia a Georgij F.Aleksandrov (da non confondere col regista), Michajl Suslov e Michajl Chrapčenko con l'unica differenza che in tali redazioni il nome di Pudovkin manca del tutto²⁶¹.

La disposizione del Consiglio dei ministri, sottoscritta dal suo vicepresidente Vorosilov il 31 luglio, oltre ad approvare i cinque nomi fatti dal ministro Bol'šakov per

²⁵⁸ Si veda *Pis'mo zav.Otdelom central'nych gazet Upravlenija propagandy i agitacii CK VKP(b) V.G.Grigor'jana sekretarju CK VKP(b) A.A.Kuznecovu ob obstojatel'stvach publikacii zametki o fil'me "Svet nad Rossiej"* (Lettera del direttore del Dipartimento dei quotidiani centrali dell'UPA presso il Comitato centrale del partito V.G.Grigor'jan al segretario del Comitato Centrale A.A.Kuznecov sulle ragioni della pubblicazione della nota sul film *Svet nad Rossiej*) in RGASPI, f.17, op.117, d.931, pp.187-189

²⁵⁹ Per una precisa ricostruzione delle vicende legate al film si veda N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.209-215

²⁶⁰ RGALI, f.2456, op.4, d.115, p.26

²⁶¹ Ivi, pp.27-29

quanto riguarda la delegazione, comprendeva la lista definitiva delle pellicole da portare alla Manifestazione, suddivisa in tre categorie: *Admiral Nachimov* di Pudovkin, *Vesna* di Aleksandrov e *Glinka* di Lev Arnštam nella sezione film a soggetto; *Pervomajskij parad 1947 g.* (La parata del 1 maggio 1947) e *Sovetskaja Latvija* (Lettonia sovietica) all'interno della sezione definita "documentari di attualità" (*chronikal'no-dokumental'nye fil'my*); *Žizn' rastenij* (La vita delle piante) e *Zverinoj tropoj* (Sul sentiero degli animali) come film scientifico-divulgativi²⁶². Rispetto alla precedente, la variante definitiva, risultava essere alleggerita di diversi documentari, poi reintegrati alla vigilia della manifestazione, mentre fra le pellicole a soggetto era avvenuto un nuovo cambiamento: fu eliminato *Zoluška* e al suo posto incluso *Glinka* di Arnštam, sulla vita del grande compositore russo.

Fra burocrazia e imprevedibilità: da Venezia allo "scaffale"

Dalla documentazione analizzata, emerge che l'iter burocratico necessario per giungere a una decisione in merito alla partecipazione alla rassegna veneziana coinvolgeva, dalla parte di Mosca, sostanzialmente tre organismi: in primo luogo il Ministero degli Esteri (nel 1934 ancora denominato Commissariato del popolo agli Affari Esteri) il quale costituiva il primo interlocutore per gli organizzatori della mostra, sia che il contatto avvenisse per mezzo della rappresentanza diplomatica sovietica in Italia (a cui il VOKS faceva riferimento), sia che esso venisse preso tramite l'ambasciata italiana a Mosca. Il Ministero della Cinematografia (nel 1934 il GUKF) svolgeva poi il ruolo più importante di concreta organizzazione: dava il suo parere sull'opportunità di aderire o meno all'iniziativa, preparava i progetti di decreto con l'autorizzazione alla missione e le relative spese, sollecitava gli organi decisionali quando questi ultimi tardavano a fornire delle risposte. Organo decisionale erano i massimi vertici del Comitato centrale del partito comunista e della sua struttura principe, il *Politbjuro*, senza il parere ufficiale dei quali nessun tipo di scelta finale poteva essere effettuata, a tal punto che, in assenza di una sua pronuncia in merito, agli altri organismi non rimaneva che sollecitarla e attendere. A ratificare infine tali provvedimenti e dar loro veste di ufficialità era il massimo organismo statale, il Consiglio dei Ministri, o Consiglio dei Commissari del popolo nell'anteguerra²⁶³.

²⁶² Ivi, pp.42-43

²⁶³ Potremmo parlare di una sorta di "sandwich burocratico", ossia un percorso che partiva da strutture governative, veniva valutato e approvato dal partito, per essere infine formalizzato ancora dallo Stato. Una visione dei rapporti fra Stato e partito solo in apparenza dualistica se si pensa alla compenetrazione fra le due entità intrinseca alla realtà politica sovietica. Per la formazione e l'affermazione del partito-stato in età staliniana si vedano T.Rigby, *Il partito comunista sovietico, 1917-1976* (ed.it.), Milano, Feltrinelli 1977; F.Benvenuti-S.Pons, *Il sistema di potere dello stalinismo. Partito e Stato in URSS 1933-1953*, op.cit.

Se poi volessimo trovare un minimo comune denominatore nel modo in cui l'URSS, nei suoi diversi soggetti interessati direttamente, percepì la possibilità di prender parte all'iniziativa veneziana nelle edizioni in cui effettivamente poi partecipò, sono possibili due considerazioni almeno: innanzitutto la visione che i sovietici ebbero della eventuale adesione alla Mostra fu di prospettiva, nel senso che in essa intravidero non soltanto l'opportunità di presentare a un pubblico straniero qualche proprio film ma anche e soprattutto quella di creare le condizioni per una loro maggiore conoscenza e divulgazione. In quest'ottica Venezia sarebbe potuta diventare quasi più un mezzo che il fine, un trampolino di lancio d'eccezione per facilitare e regolare la diffusione del cinema dei soviet in primo luogo nel paese ospitante, e più in generale a livello internazionale.

Altro aspetto emerso è un certo ottimismo riguardo gli esiti positivi della competizione, giustificato da un'effettiva tradizione sovietica favorevole, non incrinata dalle lunghe pause che caratterizzano la presenza dell'URSS alla Biennale cinematografica nel periodo in analisi. Occorre sempre tener ben presente che tali riflessioni e commenti venivano fatti prima che le stesse rassegne avessero luogo: nelle esternazioni successive al loro svolgimento, alle osservazioni prima esaminate, se ne aggiunsero altre che caricavano l'evento in laguna di valenze anche politiche, oltre che meramente cinematografiche e culturali.

Relativamente all'individuazione dei tratti comuni in merito alla scelta dei film e alla relativa formazione della "squadra" da mandare a Venezia, potremmo affermare che esse in generale venivano elaborate dal dicastero del cinema e poi messe al vaglio di organismi superiori di verifica, sia che fossero direttamente i vertici del partito, come nel 1934, o che fossero, come nelle successive edizioni, commissioni istituite ad hoc, sempre restando il parere ultimo e vincolante del partito comunista.

Altro fattore emerso è la mancanza, in ambito di selezione di film e delegati, di preferenze nette e definitive: ciò condusse a diverse revisioni, depennamenti (a Pudovkin e Jutkevič toccò la stessa sorte sia nel 1934 e nel 1947) e inserimenti in extremis. Se da un lato questo è interpretabile come segno di una certa dialettica interna alle strutture statali e di partito coinvolte nei meccanismi di scelta, dall'altro è leggibile come un'assenza (a esclusione forse di *Kljatva*, che portava casomai il problema opposto) di punti di riferimento cinematografici forti, indiscutibili, di film-manifesto, capaci di guidare e rappresentare l'URSS in un contesto internazionale, che fosse Venezia piuttosto che Cannes.

Quest'ultima riflessione acquista ancor maggior valore se ci si sofferma con attenzione su quanto registrato a proposito dei film *Bol'shaja žizn'* di Lukov e *Svet nad Rossiej* di Jutkevič: in questi due casi la contraddizione è eclatante nel senso che le due pellicole passarono in

brevissimo tempo dall'essere segnalate come potenziali ambasciatrici all'estero della produzione culturale, oltre che specificamente cinematografica, dell'URSS al venir censurate e vietate in patria.

Occorre inoltre aggiungere che questi provvedimenti di divieto della diffusione di un'opera ormai prossima alla distribuzione, già forte quindi del consenso di alcune strutture di vigilanza, si verificarono in un periodo in cui la produzione era sottoposta a una supervisione di tutte le fasi della realizzazione, dalla sceneggiatura al montaggio finale, passando per l'esame di singoli spezzoni. Ciò sta a significare che il rapporto fra aumento dei controlli e innalzamento della qualità ideologica non era affatto scontato. In prima analisi, i diversi livelli di verifica, necessari a una gestione ipercentralizzata, non rispondevano evidentemente a parametri di giudizio univoci. Secondariamente ci si doveva scontrare con l'imprevedibilità degli stessi vertici di partito. Come rileva acutamente la Laurent:

la pianificazione totale era impossibile, a causa proprio del controllo sempre più severo esercitato dal Comitato centrale. Questi preferiva prendersi il rischio di mettere scompiglio in un qualche ramo dell'industria cinematografica, piuttosto che lasciar sussistere un interstizio che non avrebbe potuto controllare completamente. [...] L'interdizione di "Svet nad Rossiej" mostra che la pianificazione, al livello di rigidità alla quale era giunta, non poteva garantire una produzione cinematografica ideologicamente inattaccabile. Le reazioni di Stalin non erano sempre prevedibili e il piano non poteva controllare questa incognita²⁶⁴.

Un atteggiamento quindi estremamente contraddittorio che ebbe i suoi riflessi, come si è dimostrato, anche nell'ambito dei film da selezionare per i Festival internazionali del cinema, col passaggio per alcuni di essi dalla possibilità di essere esposti in una vetrina internazionale agli scaffali²⁶⁵ in cui venivano riposte le opere condannate "eretiche" e viceversa²⁶⁶. Un comportamento in apparenza schizofrenico, se si guarda alla burocrazia sovietica come a una struttura monolitica, ma in realtà comprensibile se in quel monolitismo esteriore si riesca a scorgere un aggregato di realtà non sempre riconducibili a una volontà comune, che non fosse quella, inevitabilmente soggettiva e talvolta umorale de "l'incognita" Stalin.

²⁶⁴ N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.213, 215

²⁶⁵ "Mettere nel ripiano" è la traduzione letterale dal russo *stavit' na polku* utilizzata per indicare le pellicole censurate per le quali era vietata la proiezione al grande pubblico.

²⁶⁶ In un certo senso opposto fu il caso del film di Pudovkin *Admiral Nachimov*: dopo esser stato fortemente criticato, insieme alla seconda parte di *Ivan Groznyj* di Ejzenštein e a *Prostye ljudi* di Kozincev e Trauberg, nel decreto di interdizione di *Bol'saja žizn'* del 4 settembre 1946, la pellicola venne ripresa dal suo autore e corretta secondo le indicazioni fornite dal partito. Uscì sugli schermi, nella sua nuova veste, il 2 gennaio 1947 riscuotendo un notevole consenso che lo portò ad aggiudicarsi nello stesso anno il premio Stalin e, come abbiamo visto, a esser selezionato per il Festival di Venezia. Cfr. N.Laurent, *L'oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.157-162

Capitolo Terzo

La presenza sovietica a Venezia: dalla produzione interna alla proiezione esterna

3.1 I film sovietici presentati

Il cinema sovietico e il “realismo socialista” nella prima metà degli anni trenta

Dopo aver esaminato le modalità di selezione è opportuno soffermarsi su quali film in concreto giunsero a Venezia e vedere come questi si inserivano nella produzione sovietica del tempo; è utile pertanto offrire alcuni accenni sui film, sugli autori e sul posto occupato da loro nella generale evoluzione della storia del cinema sovietico, delle sue tematiche, dei suoi generi.

Prima di vedere concretamente quali titoli rappresentarono l'URSS alle prime due edizioni della Mostra, ossia quella del 1932 e la successiva del 1934, è utile tracciare un quadro della situazione della cinematografia sovietica in quel determinato lasso temporale, ritenuto unanimemente decisivo per le sue sorti future. Il periodo in questione può essere delimitato da alcuni eventi che segnarono indelebilmente il percorso della letteratura in URSS, le conseguenze dei quali si rifletterono poi nelle altre discipline artistiche, in conformità col carattere letteraturocentrico dell'arte sovietica.

Il primo di questi eventi fu il celebre decreto del Comitato centrale del partito comunista russo datato 23 aprile 1932 *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (Sulla riassetto delle organizzazioni artistico-letterarie) che determinò lo scioglimento di tutti i gruppi e le associazioni artistiche e letterarie, compresa la potente RAPP¹ e la riunione di tutti gli scrittori “favorevoli alla piattaforma del potere sovietico”

¹ La RAPP, *Rossijskaja organizacija proletarskich pisatelej* (Organizzazione russa degli scrittori proletari), affermò la sua egemonia su tutto il panorama artistico letterario con l'appoggio del partito comunista, sancito ufficialmente nel 1929. Gli anni della “dittatura letteraria” della RAPP furono un periodo difficile, fatto di disagi ed accuse violente per tutti quegli scrittori e gruppi letterari, che si erano sempre opposti ad una totale dipendenza dell'arte dalla politica. Per un'analisi approfondita delle vicende della RAPP si veda: H.Ermolaev,

all'interno di un'unica Unione degli scrittori sovietici². In questo modo, liquidando non solo il pluralismo culturale, ma anche quella associazione a cui esso stesso aveva dato sostegno alla fine degli anni venti dopo la fase relativamente “noninterventista” della NEP, il partito si inserì prepotentemente e attivamente nelle sfere dell'arte imponendo la formazione di un organo, l'Unione degli scrittori sovietici, che avrebbe controllato direttamente per la sua natura di carattere sindacale.

L'altro avvenimento di capitale importanza è invece il primo congresso degli scrittori sovietici che si tenne nell'agosto 1934 e che, se da una parte rappresentò il punto di arrivo ufficiale di quel percorso di costituzione dell'Unione degli scrittori, dall'altra fu l'occasione per dare avvio formale, dopo un dibattito durato più di due anni, all'adozione del “realismo socialista”³ quale unico metodo di creazione artistica da parte della letteratura e di conseguenza dell'arte sovietica⁴.

Com'è noto fu Ždanov a fornire in quell'occasione le indicazioni sul nuovo corso che la letteratura avrebbe dovuto seguire in modo “ufficiale” da quel momento in poi, partendo dalla altrettanto nota espressione di Stalin sugli scrittori intesi come “ingegneri di anime”:

Il compagno Stalin ha definito nostri scrittori ingegneri delle anime umane. Che cosa significa? Quali obblighi vi impone questa definizione? Significa, anzitutto, conoscere la vita per poterla descrivere veramente nelle proprie opere, non in maniera scolastica e morta, non semplicemente come una “realtà oggettiva”, ma come una realtà colta nel suo sviluppo rivoluzionario⁵.

In questa volontà di allontanarsi dalla visione naturalistica e fotografica di una fredda riproduzione del mondo, di matrice ottocentesca⁶, si trovava per Ždanov la cifra fondamentale

Soviet literary theories 1917-1934, Berkeley Los Angeles, University of California Press 1963; A.Dement'ev, *Očerki istorii russkoj sovetskoj žurnalistiki 1917-1932*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka 1966; E.Ferrario, *Teoria della letteratura in Russia 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma 1977; G.Kraiski (a cura di), *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968

² *O perestrojke literaturno-chudožestvennich organizacij*, in “Pravda”, 24 aprile 1932. Il decreto venne subito riprodotto in tutte le più importanti riviste artistiche e più specificamente in “Proletarskoe kino”, n°9-10, 1932, p.1. Si veda anche *Sčast'e literatury. Gosudarstvo i pisateli 1925-1938. Dokumenty* (La sorte della letteratura. Lo stato e gli scrittori.1925-1938. Documenti), Rospen, Moskva, 1997, pp.130-131

³ L'espressione “realismo socialista” apparve per la prima volta il 23 maggio del 1932 nell'intervento sulla “Literaturnaja Gazeta” del giornalista Ivan Grons'kij, direttore della “Izvestija” e presidente del Comitato organizzativo dell'Unione degli scrittori. All'intervento di Grons'kij fecero eco il 29 maggio '32, sempre sulla “Literaturnaja Gazeta”, le parole di V.Kirpotin, responsabile per la letteratura del CC del partito comunista. Sul realismo socialista vedi R.Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, Paris 1986; M.Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, PUF, Paris 1998

⁴ Gli atti del primo congresso degli scrittori sovietici sono raccolti in *Pervyj vsesozjuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934 g. Stenografičeskij otčet*, op.cit. La raccolta degli interventi è tradotta in G.Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, op.cit.

⁵ *Pervyj vsesozjuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934 g. Stenografičeskij otčet*, op.cit., p.4

⁶ Per uno studio degli aspetti che invece avvicinano il realismo socialista a quello per esempio di Zola si veda J.Bouvard, *Le ou les langages du “réalisme socialiste”: les problèmes de l'esthétique dans les années 1930 in Le cinéma stalinien. Questions d'histoire*, op.cit., pp.47-56

della nuova estetica. Il nuovo compito era quello di osservare e leggere la realtà con le lenti dell'inevitabile vittoria storica del socialismo: "Alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono inoltre accompagnare la trasformazione ideale e l'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo da applicarsi alla letteratura e alla critica letteraria, è ciò che noi definiamo metodo del realismo socialista"⁷.

Tornando alle conseguenze degli avvenimenti sopra citati nel mondo del cinema, va detto che questi due momenti cruciali per la vita culturale e artistica dell'intero paese furono vissuti con estremo interesse e attenzione così come, usando una similitudine, la sorella minore osserva il comportamento di quella maggiore e cerca di imitarla. Il decreto del 23 aprile 1932 aprì un ampio dibattito in particolar modo fra le fila dell'Associazione dei lavoratori del cinema rivoluzionario, l'ARRK⁸, unico organismo che riuniva i cineasti, il cui tema principale fu il destino della stessa associazione, visto che la decisione del partito imponeva, oltre che lo scioglimento della RAPP, anche di intraprendere analoghe iniziative nelle altre discipline artistiche: ci fu una frangia più radicale che propose l'immediata liquidazione dell'ARRK e la creazione di un nuovo organo; la parte più consistente optava invece per una ristrutturazione interna, che poi sarebbe stata la decisione adottata. Molti colsero l'occasione per denunciare le influenze negative esercitate dalla RAPP, manifestando in questo modo come l'intervento del partito venisse percepito in senso liberale, portatore di una maggiore e rinnovata indipendenza creativa, dopo la dittatura della RAPP⁹. Come detto

⁷ *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934 g. Stenografičeskij otčet*, op.cit., p.4

⁸ L'ARRK, *Associacija rabotnikov revoljucionnoj kinematografii* (Associazione dei lavoratori del cinema rivoluzionario) nacque a Mosca il 7 maggio 1924 col nome ARK (*Associacija revoljucionnoj kinematografii*) ed ebbe tra i suoi fondatori A.Anoščenko, M.Kol'cov, L.Kulešov, N.Lebedev e S.Ejzenštejn. A partire dalla sua creazione svolse un'importante funzione di collante all'interno del mondo cinematografico, offrendo ai cineasti uno spazio privilegiato per la discussione delle questioni tecniche ed estetiche: una sorta di tribuna in cui gli addetti ai lavori, anche quelli provenienti dall'avanguardia, potevano confrontarsi con una relativa libertà dovuta al clima tollerante presente nell'ambito artistico-culturale durante gli anni della NEP. Le attività fondamentali dell'associazione erano il dibattito sui film, la discussione dei problemi organizzativi e creativi del cinema, la pubblicazione di riviste specializzate, l'organizzazione di incontri con i cinespettatori (alcune di queste iniziative si svolgevano all'interno delle stesse fabbriche e nei circoli operai). I problemi sorsero alla fine degli anni venti quando all'interno dell'ARRK iniziò a farsi sentire la presenza ingombrante della RAPP che nel 1929 aveva ricevuto il sostegno ufficiale da parte del partito comunista e cercava di monopolizzare l'intero universo artistico sovietico. Questa influenza si manifestò nella direzione dell'ARRK attraverso la volontà di differenziare le forze creative in proletarie e non, allo scopo di convertire o ghettizzare queste ultime in nome di una politica settaria e dogmatica, in contrasto ormai con quella dello stesso partito comunista. Per il manifesto programmatico dell'associazione, pubblicato all'atto della sua costituzione nel 1924, si veda *Deklaracija Asociacii revoljucionnoj kinematografii* (Dichiarazione dell'associazione della cinematografia rivoluzionaria) in "Kinogazeta", n°9, 25-26 febbraio 1924. Per una ricostruzione generale dell'attività dell'ARRK prima del decreto del partito comunista del 23 aprile 1932 si veda S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.76-80

⁹ Il dibattito interno all'ARRK sul futuro dell'associazione in riferimento al decreto del 23 aprile '32 si tenne durante un'assemblea convocata ad hoc nella prima metà di maggio e protrattasi per quattro giorni. I diversi interventi furono riassunti e pubblicati in *Puti perestrojki* (Le strade della ricostruzione), in "Proletarskoe Kino",

alla fine si decise per una riorganizzazione interna¹⁰, ma ciò non servì ad alzare le quotazioni dell'ARRK (ridenominata *RossARRK*) che continuò ad essere vittima di accuse, prima fra tutte quella di essere lontana dalla realtà e dalle nuove esigenze della vita sovietica all'indomani del decreto del 23 aprile¹¹.

Anche il congresso degli scrittori fu seguito con forte partecipazione e, nonostante fossero stati pochi gli interventi direttamente dedicati alla settima arte, sulla stampa specializzata si dichiarò la necessità, per i cineasti sovietici, di far propri i principi affermati durante l'assise. In particolare si fece riferimento a quelli espressi dal presidente Gor'kij relativi al concetto di lavoro inteso come "attività creativa", alla rappresentazione dei sentimenti e delle emozioni umane e alla formulazione del realismo socialista¹². Evidentemente nemmeno questo appello servì per migliorare davanti al potere l'immagine di un'ARRK sempre più oggetto di critiche per la sua inattività e per l'incapacità di rispondere alle nuove esigenze dell'arte e della società sovietiche. Così qualche mese dopo avvenne quello che era nell'aria già da tempo ormai, ossia la liquidazione dell'ARRK: essa venne formalizzata in concomitanza con la prima conferenza nazionale dei lavoratori artistici del cinema sovietico¹³, che era stata a sua volta convocata in occasione del quindicesimo anniversario della nascita della cinematografia sovietica¹⁴.

L'ARRK venne sostituita dalla sezione artistica del neonato sindacato del cinema, anche se per una vera e propria Unione dei cineasti si dovette aspettare addirittura il 1965, benché il comitato organizzativo fosse attivo già dal 1957¹⁵. L'incapacità dell'associazione di riorganizzarsi in vista della nuova tappa del cinema sovietico, inaugurata dal decreto del 23

n°11-12, 1932, pp.10-20. Per una trattazione approfondita del dibattito nell'ARRK all'indomani del decreto del 23 aprile 1932 si veda S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.80-95

¹⁰ La formalizzazione di questa decisione avvenne il 2 luglio 1932, quando si svolse la riunione del plenum dell'Ufficio Centrale del *RossARRK*, con la partecipazione del gruppo artistico dei cineasti di Mosca. Cfr. "Proletarskoe Kino", n°11-12, 1932, p.20

¹¹ L'ARRK subì nel biennio 1933-1934 una serie di critiche, apparse peraltro negli editoriali del suo stesso organo di stampa ufficiale. Tali critiche prepararono la strada alla sua liquidazione formale all'inizio del 1935. Cfr. "Sovetskoe Kino" n°1-2, 1933, p.4; "Sovetskoe Kino, n°7, 1933, p.6; "Sovetskoe Kino" n°9, 1933, p.3; "Sovetskoe Kino" n°1-2, 1934, p.3; "Sovetskoe Kino" n°5, 1934 pp.3-4

¹² Per il commento della relazione di Gor'kij da parte della redazione del settimanale "Kino" e l'indicazione di seguirne le linee fondamentali per gli addetti ai lavori del cinema si veda *Bytie kak dejanie, kak tvorčestvo* (l'esistenza come azione, come creazione) in "Kino", 22 agosto 1934. La reazione del mondo cinematografico sovietico al primo congresso degli scrittori sovietici è analizzata e approfondita in S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.135-155

¹³ Cfr. *O likvidacii RosARRK* (Sulla liquidazione del RosARRK), in "Kino", 17 gennaio 1935

¹⁴ Gli atti di tale conferenza sono raccolti nel volume *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii*, op.cit.

¹⁵ Cfr. *Kinoslovar' v dvuch tomach* (pod redakciej S.Jutkeviča), Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1986, pp.577-578

aprile, fu la prima delle due motivazioni ufficiali addotte per lo scioglimento. La seconda fu l'inadeguatezza della sua stessa conformazione sociale, erede della NEP, rispetto alla nuova politica culturale del partito, volta ad uniformare tutte le risorse artistiche intorno alla "piattaforma del potere sovietico" e riunirle in organi ad esso direttamente subordinati¹⁶.

La suddetta conferenza inoltre svolse una funzione molto importante per gli sviluppi della settima arte: essa rappresentò, seppure con le dovute differenze, ciò che il congresso degli scrittori era stato per la letteratura, cioè un momento in cui celebrare il cammino fin lì percorso e, allo stesso tempo, affermare pubblicamente il suo ingresso compatto in una nuova fase sotto l'egida del "realismo socialista". Occorre tuttavia sottolineare come lo stesso dibattito fra gli addetti ai lavori avesse in realtà evidenziato una certa disomogeneità di vedute: l'unica cosa su cui i cineasti sembrarono essere d'accordo fu proprio la comune constatazione di un clima di disarmonia ancora da superare¹⁷.

Il secondo grande evento che caratterizzò il momento giubilare fu il decreto approvato dal *Politbjuro* del Comitato centrale del partito comunista l'11 gennaio 1935 su proposta presentata dal Governo e avente come oggetto la premiazione degli operatori del cinema sovietico in occasione proprio del quindicesimo anniversario del cinema sovietico¹⁸. La consegna dei riconoscimenti rappresentò in un certo senso l'indice di gradimento del potere per i cineasti. L'Ordine di Lenin, ossia l'onorificenza più alta, fu assegnata alla casa di produzione leningradese *Lenfil'm* e ai seguenti nomi: Boris Šumjackij, capo della Direzione Generale dell'Industria Cinematografica; A.Gruz, amministratore del consorzio fotochimica; P.Tager, ingegnere ricercatore nel campo della sonorizzazione del cinema; i registi Vsevolod Pudovkin, Fridrich Ermler, Georgij Vasil'ev, Sergej Vasil'ev, Aleksandr Dovženko, Michajl Čiaureli, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. Il fatto più eclatante fu allora il basso livello del premio ricevuto (il titolo di "personalità emerita delle arti") da Ejzenštejn rispetto al reale contributo dato allo sviluppo del cinema sovietico. Recenti ricerche han dimostrato come Stalin avesse apportato delle modifiche alla lista proposta dal Comitato centrale Esecutivo: fu lo stesso leader del partito a declassare il grande regista e il fido direttore della fotografia Eduard Tissé, mentre propose un'onorificenza maggiore per Alekandrov, di cui

¹⁶ Cfr. *O likvidacii RosARRK*, op.cit.

¹⁷ Per un'analisi approfondita del dibattito alla prima conferenza dei cineasti sovietici del gennaio 1935 si veda S.Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.205-252.

¹⁸ *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) o nagraždenii rabotnikov sovetskoj kinematografii* (Decreto del Politbjuro dl Comitato centrale del partito comunista russo (bolsevico) sulla premiazione dei lavoratori del cinema sovietico), RGASPI, f.17, op.3, d.958, pp.15, 45-47. Il decreto fu duplicato su "Sovetskoe Kino", n°1, 1935, p.11, ed è riprodotto nella raccolta; *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty* op.cit., pp.257-261

amava e avrebbe sempre amato le commedie, e per Čiaureli, che sarebbe diventato il suo “ritrattista cinematografico” ufficiale¹⁹.

Per quanto riguarda la produzione in questi due anni e mezzo circa intercorsi fra il decreto e il congresso degli scrittori, tre se si considera la conferenza dei cineasti, essa si inserisce nel finale di quella fase di transizione, definita da Buttafava “una specie di strana, enorme dissolvenza incrociata”, caratterizzata dal completamento del passaggio dal muto al sonoro e dal cinema poetico “di montaggio” al cinema narrativo “di prosa”²⁰.

Due sono gli esempi paradigmatici del nuovo cinema post 23 aprile peraltro usciti proprio nel 1932 e nel 1934, entrambi il 7 novembre per l’anniversario della rivoluzione: *Vstrečnyj* (Il contropiano) di Friedrich Ermler e Sergej Jutkevič e *Čapaev* (id.) di Sergej e Georgij Vasil’ev. Il primo, incentrato sulla competizione sorta in una fabbrica di Leningrado per la costruzione di una grande turbina, fu realizzato su ordine del partito e può essere ritenuto la prima risposta del cinema al decreto del 23 aprile per la sua aperta opposizione ai canoni formali degli anni venti, una sorta di battistrada, di precursore del film che divenne il manifesto del realismo socialista nella settima arte, ossia *Čapaev*.

Il film dei Vasil’ev narra le gesta eroiche dell’omonimo capo e del suo distacco dai rossi durante la guerra civile: l’inquadramento della sua divisione nell’ordine e nella disciplina bolscevica portata dal commissario Furmanov e la morte del protagonista dopo la vittoria in una battaglia decisiva. *Čapaev*, la cui uscita fu anticipata dall’articolo promozionale apparso sulla prima pagina della “Pravda” il 21 ottobre²¹, ottenne uno strepitoso successo di pubblico. Tale unanime riconoscimento sia dal basso – spettatori - che dall’alto - vertici politici - lo portarono ad essere eletto prototipo del nuovo cinema sovietico, modello di realismo socialista cinematografico e ad esser premiato per decreto, col quale si imponeva a tutti gli addetti ai lavori di studiarne l’esperienza²².

Ma quali erano allora i generi e le tematiche più esplorate? Gli anni compresi fra il decreto del 23 aprile e il congresso degli scrittori, fra l’uscita di *Vstrečnyj* e *Čapaev*, che poi sono anche gli anni delle prime due Esposizioni di Venezia, furono pure il momento in cui i vertici direttivi del settore cinematografico tentarono di imporre più severamente i piani tematici annuali (*templany*). Tramite questi ultimi la dirigenza aspirava a pianificare scientificamente cosa e come avrebbero dovuto riprendere le macchine da presa, alla stessa

¹⁹ *Kul’tura i vlast’ ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., p.261

²⁰ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.72

²¹ “*Čapaeva*” *posmotrit vsja strana* (Tutto il paese vedrà *Čapaev*), in “Pravda”, 21 ottobre 1934

²² Cfr. “Kino”, 22 novembre 1934. Per un’analisi delle ragioni del successo del film dei Vasil’ev si veda S. Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell’affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, op.cit., pp.175-186

stregua dei piani quinquennali nell'industria, secondo le esigenze, in questo caso ideologiche, contingenti.

A titolo esemplificativo si può esaminare rapidamente il programma elaborato per il 1934, prendendo spunto dalla relazione letta da Konstantin Jukov²³ alla stessa conferenza per il piano tematico il 28 dicembre 1933. I grandi temi furono selezionati secondo il relatore sulla base delle indicazioni presenti nelle decisioni politiche di partito e governo e così classificati: la crescita dell'industria socialista, che avrebbe dovuto mostrare “la lotta per l'industrializzazione del nostro paese, il patos dell'edificazione socialista, come anche il patos per l'avviamento dei nuovi giganti dell'industria socialista”; la ricostruzione socialista dell'agricoltura in tutte le sue sfaccettature e infine la questione della rivoluzione culturale e della nuova vita quotidiana “in rapporto al secondo anno del secondo piano quinquennale, quando di fronte ai contadini del colcos e alla classe operaia si è posto il reale obbiettivo di vivere in modo agiato e civile”²⁴.

Quindi tre macroaree tematiche, tutte di “assoluta attualità”, mirate a una rappresentazione della realtà sovietica nel pieno del suo sviluppo e progresso in tutti le sfere dell'attività umana. Furono individuati anche tre generi principali attraverso i quali trasferire sul grande schermo queste tematiche: il genere drammatico col quale tuttavia “l'artista in ognuna delle situazioni più tragiche deve vedere la nostra crescita, la nostra immancabile vittoria”; il secondo genere avrebbe dovuto essere quello nuovo della commedia: “L'operaio, colmo di gioia di vivere, di sana allegria, vuole ridere. E la cinematografia sovietica deve dare al nostro spettatore la possibilità di ridere, sviluppando i generi comici”; il terzo genere, che non fu poi sviluppato, fu quello fantascientifico o, come venne allora definito, della “fantascienza scientifica”, col quale si voleva indicare una rappresentazione del futuro non completamente slegata dalla realtà ma resa possibile, verosimile grazie alle realizzazioni della scienza e della tecnica²⁵.

²³ Konstantin Jukov (1902-1938), oltre che sceneggiatore fu ai vertici della frazione del partito interna all'ARRK e degli organi di stampa di quest'ultima. Animatore dei dibattiti teorico-critici per un decennio a cavallo fra anni venti e trenta, fu uno dei massimi assertori del realismo socialista nel cinema. Nel 1933 fu nominato assistente del direttore del GUKF Šumjackij per il settore artistico. Nell'ambito del decreto di onorificenza degli operatori del cinema sovietico dell'11 gennaio 1935 gli fu assegnato “l'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro” e alla prima conferenza dei cineasti costituì una delle “voci del potere” che si scagliarono contro Eizenštejn e il suo retaggio formalista. Allontanatosi dal mondo del cinema per disaccordi con la direzione del settore, divenne nell'agosto del 1936 direttore del settore quadri del dipartimento del Comitato centrale del partito per la radio. Il 3 febbraio 1938, nell'ambito delle campagne del terrore staliniano, fu arrestato e condannato alla fucilazione. Il 7 settembre 1938 la condanna venne eseguita. Cfr. *K.J.Jukov. Avtobiografija* (K.J.Jukov. Autobiografia), Rgaspi, f.17, op.100, d.108722, pp.5-7. Il documento è riprodotto in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.1057-1059

²⁴ K.Jukov, *Tematičeskij plan 1934 goda* (Il piano tematico del 1934) in “Sovetskoe kino”, n°1-2, 1934, p.37

²⁵ K.Jukov, *Zametki k templanu* (Annotazioni sul piano tematico) in “Sovetskoe kino”, n°11, 1933, pp.9-10

1932: “Il cammino verso Venezia” (via Parigi)

Questo, in estrema sintesi, è il quadro dei generi e delle tematiche maggiormente caldegiate dai vertici della cinematografia sovietica nel periodo che stiamo affrontando, in conformità alle direttive e alla politica del potere sovietico.

Ma come si inseriscono in questo contesto i film presentati a Venezia nel biennio 1932-1934? Innanzitutto bisogna ricordare che nel 1932, non essendo stata quella sovietica una presenza ufficiale, anche i film per la proiezione furono selezionati con molta probabilità dallo stesso ICE in Francia, così come aveva minacciato di fare nel 1934, in caso di un nuovo diniego sovietico. Per questo motivo non è possibile leggere nei film presenti alla prima edizione della Mostra del cinema di Venezia una scelta consapevole dell'URSS, quanto piuttosto un qualcosa dettato dalla casualità e dalla disponibilità di pellicole sovietiche all'estero nei primi anni trenta.

I film furono due: *Putevka v žizn'* (Il cammino verso la vita, 1931) di Nikolaj Ekk²⁶ e *Tichij Don* (Il placido Don, 1930) di Olga Preobraženskaja e Ivan Pravov²⁷. Il film di Ekk²⁸ è entrato di diritto nella storia del cinema sovietico come suo primo film sonoro e determinò, per la sua casa di produzione, la *Mežrabpom*²⁹, il record assoluto di incassi, così come ricorda Maja Turovkaja:

²⁶ Nikolaj Ekk (1902-1976) è da considerare uno degli sperimentatori più importanti della storia del cinema sovietico: oltre ad aver girato il primo film sonoro (*Putevka v žizn'*), con *Grunja Kornakova/Solovej-solovuško* (Grunja Kornakova/Usignolo-piccolo usignolo), consegnò nel 1936 al cinema dell'URSS il suo primo lungometraggio a soggetto a colori. Scelto come capro espiatorio dai vertici della cinematografia nel 1941 per punire in modo esemplare l'insoddisfacente attività dei registi, gli fu impedito di lavorare nel cinema per più di un decennio. Dopo aver collaborato anche per la televisione, realizzò nel 1967 una delle prime pellicole sovietiche in 3D, *Čelovek v zelenoj perčatke* (L'uomo dal guanto verde), che non aveva bisogno di occhiali speciali per la visione. Nel 1973 fu insignito del titolo di artista della Repubblica Federativa Russa. Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, op.cit., p.144; *Pis'mo režissera I.V.Ekka M.A.Suslovu s pros'boj predostavit' rabotu i žil'e v Moskve* (Lettera del regista I.V.Ekk a M.A.Suslov con la richiesta di concedergli lavoro e alloggio a Mosca), RGASPI, f.17, op.133, d.340, pp.148-153. La lettera di Ekk è riprodotta in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., pp.886-890

²⁷ L'elenco ufficiale con i film presentati alla prima Mostra internazionale d'arte cinematografica è contenuto all'Archivio storico delle arti contemporanee: A.S.A.C., Serie Cinema, a.1932, b.1, I Esposizione 1932, fasc. “Elenco film presentati”. Tale documento è riprodotto in *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, op.cit., pp.147-148

²⁸ Il film tratta l'argomento dei ragazzi abbandonati e senza casa (*besprizornye*) dopo la guerra civile e del processo di rieducazione sociale tramite il lavoro in una comune, sotto il controllo di un ispettore della commissione per la gioventù del Comitato esecutivo centrale (VCIK), interpretato da Nikolaj Batalov. Proprio il giorno dell'inaugurazione della ferrovia costruita dai ragazzi per collegare la comune alla città, il leader dei giovani Mustafà viene ucciso dal capo di una banda di ladri che tentava di recuperare la sua influenza sui ragazzi. La festa per l'inaugurazione della ferrovia è rovinata, ma i giovani, tutti in piedi di fronte al corpo del loro amico, dichiarano che continueranno a lottare per una nuova vita. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, op.cit., p.141

²⁹ Lo studio cinematografico nacque nel 1924 col nome di *Mežrabpom-Rus'* dall'unione fra il Soccorso Operaio Internazionale (di cui *Mežrabpom* è l'acronimo russo), organizzazione proletaria creata in Germania di Willi Munzenberg e una casa di produzione russa privata *Rus'*, guidata dal dinamico direttore Moisej Alejnikov. La fondazione di questa sezione cinematografica del SOI a Mosca fu affidata a Francesco Misiano, artefice insieme

Anche in passato la *Mežrabpom* aveva annoverato record di incassi con dei cosiddetti “film borghesi”. Ma c’erano stati anche i film rivoluzionari dal contenuto ideologico quali *Mat’ o Sorok pervyj* (Il quarantunesimo). Gli studi possedevano le migliori attrezzature del paese, comprese quelle per il sonoro, ed entrarono nel nuovo decennio avendo per primi realizzato il nuovo paradigma di: ideologia + attrattiva + sonoro. *Putevka v žizn’*, girato su commissione del VČK, come già detto, raggiunse incassi record³⁰.

Il film venne inserito dal critico Iezuitov come uno dei migliori esempi del nuovo corso intrapreso dalla cinematografia definito “stile dei sentimenti socialisti”, che vedeva nella rigenerazione dell’individualità uno dei temi portanti: “Lo stesso tema della rinascita dell’individuo nella rivoluzione, riscontrato nel cinema fino al 1929-1930 in singoli casi, dal 1931 [anno di uscita del film di Ekk] ha iniziato a muoversi come un fitto e denso torrente, dopo aver rimpiazzato ogni altra tematica”³¹.

Al centro di *Putevka v žizn’* si trova in effetti la tematica della rigenerazione sociale, e socialista, dei giovani sbandati che intraprendono il proprio “cammino verso la vita” attraverso una rieducazione nello spirito del lavoro collettivo. La morte del giovane Mustafà nel giorno festoso dell’inaugurazione della ferrovia che, anziché disperdere, unisce ancor più i ragazzi della comune diveniva quindi modello di quel genere drammatico, così come sarebbe stato indicato poi dal piano tematico del 1934: capacità cioè dell’artista di vedere “l’immane vittoria” del socialismo anche nelle situazioni più tragiche. Tuttavia l’attribuzione a *Putevka v žizn’* della caratteristica di battistrada delle nuove tendenze tematiche e ideologiche espresse dal cinema sovietico potrebbe esser fuorviante se non si evidenziasse allo stesso tempo lo stile usato da Ekk, più vicino senz’altro a quello poetico e lirico del decennio precedente che a quello narrativo impostosi di lì a poco, come suggerisce

allo stesso Munzenberg della nascita del suddetto movimento operaio internazionale. Lo studio *Mežrabpom-Rus’* fu il primo a realizzare in URSS film di animazione, un lungometraggio sonoro, *Putevka v žizn’* e il lungometraggio a colori a partire dal 1933, *Grunja Kornakova/Solovej-solovuško*. Dalla seconda metà degli anni venti esportò i propri film in occidente e sul mercato interno le sue produzioni furono sempre in testa alle classifiche con una offerta molto diversificata (film a soggetto, documentari, disegni animati). Fra i registi che lavorarono per la *Mežrabpom* vanno ricordati V.Pudovkin, J.Protazanov, B.Barnet e L.Kulešov. Alla fine degli anni venti, in concomitanza del giro di vite del potere nel cinema, lo studio diventò oggetto di costanti critiche da parte del partito per un livello ideologico della produzione ritenuto insufficiente. Nel 1928 il capitale privato della società per azioni *Mežrabpom-Rus’* fu del tutto eliminato e lo studio ribattezzato *Mežrabpomfil’m*. Dal 1930 la sua produzione si concentrò su pellicole, girate dagli stessi autori formati al suo interno, che ritraevano l’attività del proletariato internazionale, film pacifisti e antifascisti, documentari e film di propaganda sulla costruzione del socialismo in URSS. Nel 1935 il SOI interruppe la sua attività seguita dalla *Mežrabpomfil’m*, nel giugno 1936. Quest’ultimo verrà riorganizzato in *Sojuzdetfil’m* e più avanti in Studio Centrale Gorkij per i film per bambini e ragazzi. Per una ricostruzione puntuale delle vicende dello studio di produzione e dello stesso Misiano si veda G.Spagnoletti (a cura di), *Francesco Misiano o l’avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino Editore, Roma 1997. Sullo studio *Mejrabpom* si veda *Le studio Mejrabpom ou l’aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Réunion des Musées nationaux, Paris 1996

³⁰ M.Turovskaja, *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta* in *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, op.cit., p.33

³¹ N.Iezuitov, *O stiljach sovetskogo kino* (Sugli stili del cinema sovietico) in “Sovetskoe kino”, n°5-6, 1933, p.41

Buttafava: “Già il celebre e lodatissimo *Il cammino verso la vita* è tutt’altro che strutturato in maniera rigida: nel seguire l’educazione di un gruppo di ragazzi sbandati, [...] Ekk rivela una libertà, una scioltezza di movimento affascinanti, come il sempre vivo gioco interpretativo del grande Nikolaj Batalov”³².

E infatti proprio questa eccessiva libertà di azione e di lirismo era stato oggetto di critica, seppure nella generale atmosfera di apprezzamento. Scrisse a proposito la “Komsomol’skaja Pravda”: “Tuttavia l’errore principale, commesso nel film, è la schematicità nella presentazione della rigenerazione dei giovani sbandati. Il regista a tratti si lascia andare eccessivamente al romanticismo che si esprime nell’ammirazione trasognata della natura e delle azioni dei singoli personaggi”³³.

Ritornando alla scelta da parte dell’ICE, e non dell’URSS, di presentare questo film alla mostra veneziana, tale scelta, per quanto dettata dalla disponibilità di pellicole sovietiche in Francia, non fu del tutto casuale: come abbiamo visto nell’esame della corrispondenza fra l’ICE e l’URSS, nel febbraio sempre del 1932 il VOKS aveva infatti spedito a De Feo del materiale relativo proprio al film di Ekk, che in questo modo risultava un’opera in qualche modo già conosciuta e segnalata dagli stessi sovietici. L’opzione di *Putevka v žizn’* era peraltro la più azzeccata per la tematica pedagogica della pellicola, in piena sintonia con gli scopi prefissi dall’Istituto del cinema educativo che organizzava la stessa manifestazione lagunare. In conclusione si può affermare che il pubblico della prima Biennale del cinema di Venezia ebbe la fortuna di assistere a un film che davvero rappresentava la fase di passaggio attraversata allora dal cinema sovietico, riuscendo a coniugare il successo, come scrive Jay Leyda “nel campo tecnico, drammatico e politico”³⁴, senza dimenticare quello del botteghino, come rilevato sopra da Maja Turovskaja.

Meno impresso nella storia del cinema sovietico è rimasto il secondo film proiettato a Venezia nel 1932, ossia *Tichij Don* di Olga Preobraženskaja³⁵ e Ivan Pravov, tratto dal romanzo omonimo di Michajl Solokov. Anzi l’uscita del film fu oggetto di una discussione all’interno dell’ARRK alla fine di maggio del 1931 nella quale si ricordò come l’11 marzo

³² G.Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.72

³³ *Putevka v žizn’*, “Komsomol’skaja Pravda”, 5 giugno 1931

³⁴ J.Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*. (vol.2°), op.cit., pp.431

³⁵ O.Preobraženskaja fu attrice e regista sin del periodo prerivoluzionario mentre nei primi anni dopo l’Ottobre lavorò soprattutto come insegnante alla Prima scuola statale di cinematografia e in altri istituti di cinema. Ritornò dietro la macchina da presa solo nel 1925 e in tre anni girò tre film per bambini. Del 1927 è il suo film più popolare, *Baby Rjazanskie*, distribuito, seppur mutilato dalla censura fascista, anche in Italia col titolo *Il villaggio del peccato*. Dopo il successo di questo film inizia la collaborazione con Pravov che portò alla realizzazione di tre film fra la fine degli anni venti e l’inizio degli anni trenta: *La città luminosa*, *L’ultima attrazione* e *Il placido Don*. L’ultimo fu quello meglio accolto anche se non fu raggiunto il successo di *Baby Rjazanskie*. Cfr. N.Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, op.cit., pp.320-321

dello stesso anno a una assemblea plenaria dell'associazione il film fosse stato proiettato (prima dell'uscita ufficiale) e subito dopo discusso. L'assise, riferendosi a qualche critica lanciata durante la discussione, stabilì che nella realizzazione del film i suoi autori “non solo non si sono allontanati dalla direzione sbagliata di servire l'ideologia dello spettatore piccolo borghese e non hanno corretto il proprio precedente errore, ma l'hanno approfondito e sviluppato”³⁶. Il regista Pravov, secondo l'articolo, si difese affermando che “l'ostilità ideologica del film” era dovuta alla collaborazione con una compagnia tedesca, la cui collaborazione aveva determinato “il carattere sessuale [seksual'nost'] della sua “problematica” e l'essersi svuotato di tutti gli elementi di lotta di classe”³⁷.

L'assise ritenne insoddisfacente la dichiarazione verbale di Pravov e ne richiese una scritta, una sorta di autocritica pubblica, da parte di entrambi i registi. Essa evidentemente non arrivò, visto che dopo più di due mesi, al momento dell'uscita del film, venne pubblicato, a mò di denuncia, proprio l'articolo in questione³⁸. La reazione dei vertici dell'ARRK fu durissima: “La Segreteria dell'ARRK giudica la mancata consegna della dichiarazione scritta come un orientamento consapevole dei registi Preobraženskaja e Pravov verso le tendenze reazionarie e piccolo borghesi del nostro spettatore, come un appello diretto alla meschinità piccolo borghese”³⁹. Conseguenza dell'atteggiamento dei due cineasti e della valutazione estremamente negativa data dall'ARRK su quanto accaduto fu l'esclusione della Preobraženskaja e di Pravov dalla stessa associazione, il che equivaleva a una sorta di scomunica dal mondo cinematografico ufficiale, considerato che l'ARRK costituiva l'unico movimento di cineasti esistente.

Il caso di *Tichij Don* è emblematico per due motivi interconnessi: da una parte ben rappresenta il giro di vite, a cavallo fra anni venti e trenta, nella scelta delle tematiche, la cui varietà (con la possibilità di un cinema apolitico di puro intrattenimento) aveva fatto la fortuna del cinema della NEP⁴⁰; dall'altra mostra come questa stretta ideologica, nonostante avesse una matrice letteraria (era condotta dalla prima citata RAPP con l'imprimatur del partito), si fosse diffusa anche nella settima arte.

³⁶ Sekretariat ARRK, *Režissery O.Preobraženskaja i I.Pravov isključeny iz ARRK* (I registi O.Preobraženskaja e I.Pravov esclusi dall'ARRK) in “Kino”, n°30, 1931, p.4

³⁷ Ibidem

³⁸ Ibidem

³⁹ Ibidem

⁴⁰ Per la precisione va detto che anche nel periodo della NEP non mancarono gli interventi della censura nel cinema come dimostrano, ad esempio, i casi di *Prostitutka* (La prostituta, 1926) di Oleg Freilich e *Eh, Jabločko* (Ehi Meletta!, 1926) di Leonid Oboneskij e Michajl Doller riportati nel volume curato da B.Eisenschitz, *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, op.cit., pp.64-68

Non è perciò affatto casuale che all'indomani dello scioglimento della RAPP, circa un anno dopo l'esclusione, lo sceneggiatore Krasnostavskij, nell'entusiasmo generale generato da aspettative di maggiore libertà d'espressione artistica, ricordò l'episodio come uno degli sbagli più grossi dell'associazione: "In relazione agli errori dell'ARRK bisogna considerare la scandalosa esclusione dei compagni Preobraženskaja e Pravov, quando furono rimosse chirurgicamente dall'organizzazione due persone vive e buttate fra le braccia del nemico di classe"⁴¹. Alla luce di tutto questo si capisce come gli stessi sovietici non avrebbero mai portato a Venezia un film che solo un anno prima aveva causato l'esclusione dei suoi autori dall'associazione dei cineasti, sebbene quella decisione fosse figlia di un periodo di eccessi: *Tichij Don* non era per i vertici della cinematografia né una delle pellicole ritenute migliori, né un'opera rappresentativa, almeno non nel senso in cui quelli avrebbero voluto, della produzione del tempo.

1934: la post-avanguardia

Due anni dopo, nel 1934, fu tutta un'altra musica. L'URSS si presentò alla Mostra con una sua delegazione ufficiale e con una valigia piena di film da mostrare al pubblico occidentale sia sugli schermi ufficiali della Biennale che in proiezioni private per la stampa. Alla manifestazione vennero presentate quattro pellicole: *Groza* (L'uragano, 1934) di Vladimir Petrov⁴²; *Peterburgskie noči* (Notti di Pietroburgo, 1934) di Grigorij Rošal'⁴³ e Vera

⁴¹ *Puti perestrojki* (Le strade della ricostruzione) in "Proletarskoe Kino", n°11-12, 1932, p.13

L'esclusione dall'ARRK non impedì comunque alla Preobraženskaja di vedere il proprio nome nella lista dei premiati dal decreto governativo dell'URSS in occasione del quindicesimo anniversario della nascita del cinema sovietico. Cfr. *O nagraždenii rabotnikov sovetskoj kinematografii* (Sulla premiazione degli operatori della cinematografia sovietica) in "Sovetskoe Kino", n°1, 1935, pp.11-12

⁴² Vladimir Michejlovič Petrov (1896-1966), dopo gli inizi teatrali, arriva al cinema a metà degli anni venti: oltre ad alcune collaborazioni, gira nel 1925 tre film per ragazzi che ne segnano il debutto alla regia. Il primogrando successo di Petrov è *Groza* del 1934. Fra il 1937 e il 1939 realizza un imponente opera storica in due parti, *Petr I* (Pietro il grande) con la coregia dello scrittore Aleksej Tolstoj. Dopo il successo di *Petr I* Petrov gira altri film storici come *Kutuzov* (Id., 1943), *Bez viny vinovatye* (Colpevoli senza colpa, 1945) tratto dal dramma di Ostrovskij e *Stalingradskaja bitva* (La battaglia Stalingrado, 1949). Negli anni cinquanta ritorna ai classici della letteratura russa: nel 1952 realizza *Revizor* (Il revisore) tratto da Gogol', nel 1957 è la volta di *Poedinok* (Il duello) da Kuprin e due anni dopo di *Nakanune* (Alla vigilia), adattamento del romanzo di Turgenev. Nel 1964 gira il suo ultimo film *Russkij les* (La foresta russa), dramma sentimentale, tratto dal romanzo omonimo di Leonid Leonov. Per i film *Petr I*, *Kutuzov*, *Bez viny vinovatye*, *Stalingradskaja bitva* ha ottenuto per quattro volte il premio di Stato nel 1941, 1942, 1946, 1950. Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929-1935*, op.cit., p.187

⁴³ Grigorij L'vovič Rošal' (1899-1983), dopo gli inizi teatrali, si occupa di cinema dal 1925: nel 1927 gira il suo primo film, *Gospoda Skotininy* (I signori Skotininy). L'opera di Rošal' si distingue per il forte orientamento civile, evidenziato in film come *Sem'ja Oppengejm* (Gli Oppenheim, 1939) e *Sud sumašedšich* (Il tribunale dei pazzi, 1962). La tendenza alla tematica eroica e ai grandi affreschi epici, caratteristiche di Rošal', si trovano in *Zori Pariža* (Le albe di Parigi, 1937), nella trilogia, tratta dal romanzo di Aleksej Tolstoj *Choždenie po mukam* (La via dei supplizi): *Sestry* (Sorelle, 1957), *Vosemnadcatyj god* (L'anno '18) e *Xmuroe utro* (Il mattino nuvoloso, 1959). Un posto significativo nella produzione del regista è occupato dagli adattamenti delle opere letterarie: oltre i già citati si ricordino *Peterburgskaja Noč'* tratto da Dostoevskij, *V poiskach radosti* (Alla ricerca della

Stroevea; *Veselye rebjata* (Ragazzi allegri, 1934) di Grigorij Aleksandrov; *Čeljuskin* (ib., 1934) di Arkadij Šafran e M.Trojanovskij. I primi due film, tratti rispettivamente da opere letterarie di Ostrovskij e Dostoevskij appartengono a quella categoria definita della “ekranizacija“, ossia della riduzione cinematografica di opere letterarie e teatrali abbastanza diffusa negli anni trenta. La “schermizzazione” (traduzione letterale di *ekranizacija*), adattamento di romanzi, drammi teatrali, poesie, canzoni, biografie storiche in costume era una delle modalità più frequenti di far cinema già nel periodo prerivoluzionario, agli inizi del cinema russo per due motivi fondamentali: in primo luogo perché non si era ancora formata a quel tempo un concetto preciso di sceneggiatura, e quindi una classe di sceneggiatori, e secondariamente perché la letteratura russa costituiva una fonte pressoché inesauribile di storie già celebri da poter mettere in scena. Alcune cifre possono chiarire la portata di questo fenomeno: nell’esperienza cinematografica russa prerivoluzionaria (fra il 1896 e il 1917) si contano 47 adattamenti di opere di Puškin, 44 di Čechov, 25 di Gogol’, 24 di Tolstoj, 19 di Ostrovskij⁴⁴.

Anche Buttafava si sofferma su questo aspetto peculiare della produzione della Russia zarista:

È stato calcolato che più del 30% della produzione presovietica è costituita da riduzioni di opere letterarie (includendo però anche romanzi contemporanei che a rigore vanno rubricati probabilmente sotto voci diverse). Circostrivendo il campo alle opere in costume, alle rievocazioni storiche (assai raramente su soggetto “originale”) scopriamo che nel 1900 su 23 film complessivi ben 17 sono di questo genere [...]. L’anno successivo, su 30 film, ben 24 sono in costume antico o ottocentesco [...]. Nel 1911 su 73 film, 52 sono riduzioni di classici o film storici originali (11 questi ultimi fra cui il primo lungometraggio russo, *La difesa di Sebastopoli* [*Oborona Sevastopolja*]⁴⁵.

Tornando al 1934, film come quelli di Petrov e Rošal’, pur non privi di momenti “cinematograficamente” interessanti, costituiscono un caso esemplare di quel processo di “prosaicizzazione” e “teatralizzazione” della settima arte intrapreso in quegli anni: uso esagerato del parlato, telecamera fissa, fondali dipinti per gli esterni, cura eccessiva degli elementi scenografici. Pesante il giudizio di Leyda, secondo cui “tutti questi film utilizzavano

felicità, 1940) dal romanzo *Bruski* (Travicelle) di F.Panferov, *Delo Artamonovyč* (L’affare degli Artamonovy, 1941) dall’opera di Gor’kij, *Vol’nica* (Il fuggitivo, 1956) da F.Gladkij. Alto filone è quello storico-biografico, molto diffuso in URSS negli anni del dopoguerra: *Akademik Ivan Pavlov* (L’accademico Ivan Pavlov, 1949), *Musorgskij* (1950), *Rimski-Korsakov* (1953). Nel 1966 filmò *God kak žizn’* (Un anno come una vita, 1966) dedicato alla vita e all’attività di Karl Marx. Ha insegnato all’Istituto Statale di cinematografia. Ha vinto il premio di Stato nel 1950 e 1951. Cfr. G.Rošal’, *Kinolenta žizni*, op.cit.

⁴⁴ Questi dati sono stati estrapolati dai corsi speciali di cinema russo prerivoluzionario tenuti dalla docente Olga Jumaščeva nella primavera del 2007 presso la Facoltà di Storia dell’Università Statale di Mosca “Lomonosov”

⁴⁵ G.Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.25

i migliori attori del teatro sovietico, la loro unica utilità rispetto al cinema sovietico fu quella di mostrare chiaramente come un film non va fatto”⁴⁶.

Čeljuskin, testimonianza della sfortunata spedizione sovietica in Artide dello stesso anno⁴⁷, invece confermò la forte tradizione nel campo dei documentari⁴⁸. Una tradizione nata e sviluppata negli anni della guerra civile (1918-1921), agli albori del cinema sovietico, con le cosiddette “attualità” (*chronikal’nye fil’m*): favorite dalla semplicità di realizzazione (le uniche cose indispensabili erano una macchina da presa e la pellicola), le riprese documentarie trovarono nel nascente regime bolscevico un terreno fertilissimo in cui crescere vista la necessità propagandistica, soprattutto negli anni difficile della guerra civile e del comunismo di guerra. In seguito, dopo aver stabilizzato la situazione politica, il documentario acquisì una maggiore valenza didattico-sociale, all’interno della visione sovietica di cinema come strumento di educazione e alfabetizzazione delle masse. La maggior parte di tali riprese del periodo 1918-1921 vennero fatte sul fronte e spesso poi incluse nella “Settimana cinematografica” (*Kinonedelja*), primo cinegiornale sovietico, uscito dal 1 giugno 1918 per 42 volte, al quale lavorò Dziga Vertov⁴⁹.

Oltre alle riprese sul fronte, questa prima forma di documentario con la falce e il martello filmò anche la vita nelle retrovie come gli eventi nelle festività della rivoluzione, congressi e conferenze, funerali di celebri rivoluzionari, avvenimenti della vita culturale del paese etc. Le attualità sovietiche degli anni della guerra civile furono di fondamentale importanza per la crescita dei quadri dei cineasti in quanto in quel contesto si fecero le ossa dei giganti del grande schermo come Lev Kulešov, oltre il già citato Vertov⁵⁰.

L’altro film presentato al concorso del 1934 fu *Veselye rebjata* di Grigorij Aleksandrov, ritenuto il primo grande esempio di un nuovo genere, indicato, come visto, nel piano tematico per quello stesso anno, ossia della commedia musicale sovietica. Il film, che racconta l’ascesa di un semplice pastore suonatore di flauto alle massime vette della popolarità come direttore di un’orchestra jazz, rivela l’applicazione di procedimenti tecnici nuovi per la cinematografia dell’URSS, ottenendo un buon successo ottenuto al botteghino ;

⁴⁶ J.Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*. (vol.2°), op.cit., p.464

⁴⁷ Il “Čeljuskin” fu una nave sovietica naufragata nel 1934 a nord dello stretto di Bering: i 112 superstiti furono riforniti di viveri per 10 mesi in condizioni drammatiche per essere infine salvati via aerea da una squadra dell’aviazione sovietica.

⁴⁸ Una tradizione giustificata anche dal fatto che generalmente si individua nelle riprese dell’incoronazione di Nicola II, effettuate per conto dei Lumière il 14 maggio 1896, il primo film girato in Russia. Alcuni giorni dopo i rappresentanti della Lumière aprirono a Pietroburgo la prima sala cinematografica russa. A proposito si veda J.Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*. (vol.1°), op.cit., pp.17-20; *Letopis’ rossijskogo kino 1863-1929* (Annuario del cinema russo 1863-1929), Materik, Moskva 2004, pp.14-21

⁴⁹ N.Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, op.cit.p.112

⁵⁰ Ivi, pp.111-116

nonostante ciò, secondo Leyda il film “ben di rado lo spettatore è preso dal fluire ininterrotto di momenti efficaci, di musica gaia e di elementi spettacolari, perché vi manca ogni ritmo comico”⁵¹.

Inizialmente, la pellicola all’epoca venne criticata dal ministero dell’Istruzione e dalla “Literaturnaja gazeta” la quale l’accusò di “americanismo”. Lo stesso Aleksandrov, che in effetti si era servito di quanto aveva osservato e imparato insieme all’operatore Vladimir Nilsen nel soggiorno negli USA, ricorda come durante una proiezione privata per i membri del *Politbjuro*, organizzata con l’aiuto di Gorkij, fu proprio Stalin a riabilitare *Veselye rebjata*, riconoscendone la capacità di evasione: “Bene! È come se avessi passato un mese in vacanza”⁵².

Il film dovette la sua popolarità ad almeno due fattori decisivi: da una parte la musica del compositore Isaac Dunaevskij e dall’altra l’interpretazione di Ljubov’ Orlova, che divenne la prima grande “star” del cinema sovietico, continuando a collaborare nelle successive commedie musicali con Aleksandrov⁵³, di cui diventò poi moglie. Il successo di *Veselye rebjata* fu motivo di grande soddisfazione anche per il capo del GUKF Šumjackij che si era fatto portavoce dello sviluppo di un genere comico made in URSS: “Abbiamo un film ottimista, sprizzante di gioia, di riso e di vigore. Per lo spettatore che guarda “Veselye rebjata” sarà più facile lavorare dopo di questo, il film fa riposare benissimo”⁵⁴.

Il riconoscimento del pubblico e del potere diede carta bianca al regista che si cimentò ancora nella seconda metà del decennio, come appena accennato, con la commedia musicale, facendo scuola. Il risultato, secondo Buttafava, fu quello di creare una forma standardizzata di comico “di regime”: “In una serie sempre più sterile e discutibile di commedie [*Aleksandrov*] traccia un codice espressivo che stenterà a essere infranto e contestato (bisognerà aspettare gli anni ’60 per avere una “nuova commedia sovietica”) in film che affrontano con superficiale brillantezza anche temi genericamente progressivi”⁵⁵.

⁵¹ J.Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*. (vol.2°), op.cit., p.466

⁵² G.Aleksandrov, *Epocha i kino* (L’epoca e il cinema), Izdatel’stvo političeskoj literatury, Moskva 1976 [nuova ed.1983], p.184

⁵³ Dopo *Veselye rebjata*, Aleksandrov e la Orlova continuarono sullo stesso genere con *Cirk* (Il circo, 1936), *Volga-Volga* (Id., 1938) e *Svetlyj put’* (Il radioso cammino, 1940).

⁵⁴ B. Šumjackij, *Kinematografija millionov. Opyt analizy* (La cinematografia dei milioni. Un tentativo di analisi), Kinofotoizdat, Moskva 1935, p.236 Va tuttavia sottolineato come la necessità di un proprio genere comico era stata già espressa alla conferenza del partito sul cinema del marzo 1928. A questo proposito si veda *Puti kino. Pervie vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, op.cit., p.435

⁵⁵ G.Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.82. Per un’analisi delle commedie aleksandroviane della seconda metà degli anni trenta come promozione della nuova civiltà stalinista (definita “Stalinland”) si veda G.P.Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, pp.151-171

Se ci si dovesse chiedere in quale misura i quattro lungometraggi presentati al concorso del 1934 fossero rappresentativi della produzione sovietica di allora, si potrebbe rispondere che, pur mancando il film-manifesto *Čapaev* (sarebbe uscito in URSS un paio di mesi dopo), esse erano rappresentative di quella nuova fase codificata, narrativa e illustrativa, pur nella sua variante comica, che proprio in quel periodo si andava imponendo. Altrettanto significativo è che a Venezia non giunsero gli autori più famosi, i maestri degli anni venti, come peraltro era stato richiesto dalla Biennale all'atto dell'invito, ma nomi meno altisonanti, figli di una concezione del cinema meno autoriale e più corale, meno tesa a riconoscersi nel genio individuale rispetto a un'ideale di collettività, autentica fucina inesauribile di artigiani della settima arte. Rilevò a proposito il "Sovetskoe Kino":

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. *Groza* dello sconosciuto Petrov, *Peterburgskaja noč'* dello sconosciuto Rošal' hanno risuonato con inatteso clamore. 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 sovietico⁵⁶.

1946: Stalin in primo piano

Passando alla prima edizione del dopoguerra, la premessa necessaria è che, non essendo considerata la mostra del cinema vera e propria ma una semplice "manifestazione", il regolamento permise di portare a Venezia delle opere anche non recenti. I sovietici così poterono presentare, oltre che le nuove realizzazioni, anche quei film della produzione passata giudicati significativi e meritevoli di essere proiettati nella vetrina lagunare. L'URSS ebbe l'opportunità, anche se in ritardo di dodici anni, di far vedere orgogliosamente al pubblico della Biennale *Čapaev*. Inoltre fu proiettato *Deputat Baltiki* (Il deputato del Baltico, 1936) della coppia del Komsomol Josif Čejfic⁵⁷ e Aleksandr Zarchi⁵⁸, considerato in patria uno dei

⁵⁶ N.Efimov, *O masterstve* (Sulla bravura) in "Sovetskoe kino", n°11-12, 1934, p.163

⁵⁷ Josif Efimovič Čejfic (1905-1995) esordì dietro la macchina da presa nel 1928 con *Pesn' o metalle* (Il canto sul metallo) con cui iniziò la lunga collaborazione con Aleksandr Zarchi. I due dopo aver lavorato come sceneggiatori, fondarono insieme, nel 1930, un gruppo di produzione giovanile, la *Pervaja Komsomol'skaja postanovočnaja brigada* (Prima squadra di allestimento del Komsomol) e si occuparono di film per ragazzi. Nel 1933 furono vittima di uno dei primi interventi diretti di Stalin con l'interdizione del loro film *Moja rodina* (La mia patria). I loro interessi si ampliarono, andando a toccare tematiche più impegnate in linea col realismo socialista. I loro più grandi successi, dopo il caso di *Moja rodina*, furono *Deputat Baltiki* (Il deputato del Baltico) del 1936, *Člen Pravitel'stva* (Il membro del governo) del 1940 e *Ego zovut Suče-Bator* (Si chiama Suče-Bator) del 1942, insignito del premio della Repubblica Federativa della Mongolia. Separatosi nel 1950 da Zarchi, Čejfic continuò da solo la sua attività indirizzandosi verso un genere più intimistico e attento all'analisi psicologica. Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929-1935*, op.cit., p.106

⁵⁸ Aleksandr Grigor'evič Zarchi (1908-1997) conobbe Čejfic nella scuola di cinema di Leningrado fra il 1927 e il 1928 e iniziò con lui il lungo sodalizio artistico, che sarebbe durato fino al 1950 anno di *Ogni Baku* (I fuochi di Baku), film vietato alla censura e proiettato solo otto anni dopo. Dopo il 1950 realizzò da solo numerosi altri film

migliori esempi di realismo socialista della seconda metà degli anni trenta e che portò grande notorietà all'attore Nikolaj Čerkasov, che sarebbe entrato in seguito di diritto nella storia del cinema mondiale per l'interpretazione del principe Aleksandr Nevskij e dello zar Ivan il Terribile nelle omonime pellicole ejzenšteniane.

Per quanto riguarda i film contemporanei alla manifestazione, uno di essi fu *Bez viny vinovatyje* (Colpevoli senza colpa), riduzione della pièce teatrale di Ostrovskij, girata da Petrov, già presente in laguna nel 1934 con l'adattamento di un altro testo dello stesso drammaturgo, *Groza*. Altri due furono film drammatici di rievocazione bellica, un genere che nell'immediato dopoguerra costituì, insieme a quello del ritorno e del reinserimento sociale dei soldati, uno dei temi più battuti dalla cinematografia con la falce e il martello: le pellicole in questione sono *Žila-byla devočka* (C'era una volta una bambina) di Viktor Ejsymont e *Nepokorennye* (Gli indomiti) di Mark Donskoj⁵⁹. Il *war movie* (in russo *oboronnyj fil'm*) occupa un posto centrale nel panorama cinematografico postbellico, segnato, come visto, dalla più grande depressione produttiva vissuta dall'URSS. Le ridotte risorse economiche vennero concentrate sulla realizzazione di pochi ma monumentali film - fra tutti *Stalingradskaja bitva* (La battaglia di Stalingrado, 1949) di Petrov e *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949) di Čiaureli - veri e propri colossali creati nell'intento propagandistico di rafforzare nel pubblico-popolo lo spirito patriottico attraverso la rappresentazione delle sofferenze e dell'eroismo sovietici, che avevano permesso la vittoria nel conflitto.

A una tendenza molto particolare, non definibile genere, appartiene il film che costituì la punta di diamante della squadra sovietica alla Manifestazione del 1946, ossia *Kljatva* di Michajl Čiaureli⁶⁰. Stiamo parlando dei film in cui appare il personaggio di Stalin, prova

tra cui *Anna Karenina*, riduzione del romanzo di Tolstoj, uscito nel 1967 e distribuito anche in Italia. Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929-1935*, op.cit., p.107

⁵⁹ Mark Donskoj (1901-1981) iniziò a occuparsi di cinema seguendo i corsi di Ejzenštein alla Scuola Nazionale di Cinema e esordì dietro la macchina da presa nel 1926 con *Žizn'* (La vita), cortometraggio rimasto incompiuto. L'anno successivo girò il suo primo lungometraggio, *V bol'som gorode* (Nella grande città), sulla vita di Sergej Esenin. Risale invece al 1934 il suo primo film sonoro, *Pesnja o sčast'e* (La canzone della felicità) girato con Vladimir Legošin. Nello stesso anno entrò agli studi Sojuzdetfil'm di Mosca dove avrebbe lavorato sino alla seconda guerra mondiale. Dopo la guerra rimase tre anni agli studi di Kiev. Nel 1946 ricevette il premio di stato per *Raduga* (L'arcobaleno) e l'anno successivo il suo *Nepokorennye* ebbe la medaglia d'oro a Venezia. Nel 1949 Stalin proibì il suo film *Alitet uchodit v goru* (Alitet va sulle montagne) e fino al 1954 realizzò solo un documentario sportivo. Nel 1956 girò il remake del celebre *Mat'* (La madre) di Pudovkin. Nel 1957 venne reintegrato negli studi Gorkij di Mosca e negli anni sessanta fece due film sull'infanzia e l'età adulta di Lenin, rispettivamente *Serdce materi* (Cuore di madre, 1966) e *Vernost' materi* (Devozione di madre, 1967). Nel 1971 fu riconosciuto come eroe del lavoro socialista e nel 1978 diresse il suo ultimo film, *Suprugi Orlovy* (I coniugi Orlov). Cfr. *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929-1935*, op.cit.p.126

⁶⁰ Michajl Čiaureli (1894-1974), georgiano come Stalin, dopo un'esperienza da pittore e scultore, esordì al cinema come attore nel 1921 col film *Arsen Džordžascvili* (l'uccisione del generale Grjaznov), che segnò anche l'inizio del cinema sovietico in Georgia. Passò dietro la macchina da presa alla fine degli anni venti con film come *Primo sottotenente Strescniov* (1928) e *Saba* (1929), affermandosi come una delle più importanti promesse delle cinematografie nazionali. La consacrazione avvenne però a metà degli anni trenta col successo riscosso dal

inequivocabile del culto della personalità che, già presente negli anni trenta, troverà espressione matura negli anni del dopoguerra. Čiaureli fu di certo il massimo esponente di questo filone caratteristico, ma non ebbe il merito di essere il primo ad aver portato il leader sovietico sul grande schermo: il primo film di finzione infatti in cui comparì il dittatore bolscevico fu *Lenin v oktjabre*, un film di Michajl Romm del 1937, quindi in pieno terrore, girato su ordine del partito in occasione del ventesimo anniversario della rivoluzione di Ottobre⁶¹.

Kljatva racconta le vicende di una famiglia sovietica nelle diverse tappe della storia dell'URSS dal 1924: il punto d'inizio è la morte di Lenin e il giuramento di fedeltà alla rivoluzione bolscevica fatto da Stalin davanti alla sua bara sulla Piazza Rossa⁶², per arrivare poi fino alla fine della seconda guerra mondiale e alla dimostrazione di come il leader comunista avesse mantenuto le promesse fatte più di vent'anni prima. Un film storico, quindi, secondo i canoni tradizionali del genere che vede la vicenda familiare, la piccola storia intrecciarsi con i grandi avvenimenti, con la Storia⁶³. Allo stesso modo la provinciale Caricyn (futura Stalingrado), dove vive la famiglia di Varvara Michajlovna, divenuta capofamiglia dopo l'assassinio del marito ad opera dei kulaki, si intreccia con Mosca, la capitale, il centro

suo film *Poslednij maskarad* (1934), bissato da *Arsen* (1937), improntati entrambi sulle movimentate vicende del Caucaso. Nel 1935, inoltre, nell'ambito dei festeggiamenti per il quindicennale del cinema sovietico il regista ricevette l'onorificenza più alta, ossia l'Ordine di Lenin, alla pari di altre leggende del cinema sovietico come Pudovkin, Dovženko, Kozincev e Trauberg, i Vasil'ev. Nel 1938 uscì il suo primo film nel quale è presente il personaggio di Stalin, interpretato da un altro georgiano, Michajl Gelovani. Tuttavia il duo Čiaureli-Gelovani raggiunse l'apice del successo ed entrò nella storia del cinema sovietico con la trilogia staliniana del dopoguerra composta da *Kljatva* (Il giuramento, 1946), *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949) e *Nezabyvaemyj 1919 g.* (L'indimenticabile anno 1919). Dopo la morte di Stalin e la critica al culto della personalità lanciata da Chruščev, Čiaureli perse la sua notorietà: fece ancora qualche film, fra cui *Otarova vdova* (La vedova di Otar) presentato a Venezia nel 1958, ma la sua carriera era ormai irrimediabilmente indirizzata sul viale del tramonto. Cfr. I. Manevič, *Michajl Čiaureli*, Goskinoizdat, Moskva 1950 ; J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, vol.1, op.cit., p.231; Id., vol.2, pp.410, 471; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., pp.86-87

⁶¹ Fra gli altri film in cui è presente la figura di Stalin come personaggio vanno ricordati: *Lenin v 1918* (Lenin nel 1918, 1939) di M. Romm, *Čelovek s ruž'em* (L'uomo con il fucile, 1938) di S. Jutkevič, *Vyborgskaja storona* (Il quartiere di Vyborg, 1939) di Kozincev e Trauberg e *Oborona Caricyna* (La difesa di Caricyn, 1942) dei fratelli Vasil'ev

⁶² Il giuramento che Stalin avrebbe fatto a Lenin di continuare la sua causa e perpetuarla nel futuro, fulcro del film di Čiaureli, è indicato da Gian Piero Piretto come uno dei motivi principali della mitologia dell'immortalità di Lenin e uno dei pilastri del nuovo folclore sovietico. Cfr. G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, op.cit., p.75

⁶³ Secondo Pierre Sorlin la connessione fra le vicende storiche reali, universalmente conosciute e quelle inventate di singoli personaggi, quindi fra ciò che è pubblico e il privato, il familiare, è uno dei segni distintivi del carattere fittizio del "film storico": "La maggior parte dei film storici (sebbene non tutti – questo non vale per esempio nel caso di Ottobre) combinano eventi reali con episodi individuali completamente fittizi. Avviene molto raramente che un film non passi dal generale al particolare e non susciti l'interesse concentrandosi su casi personali; questa è una delle forme più immediate di ricorso al processo di identificazione, un ricorso che del resto non è solo specifico del cinema. Fiction e storia reagiscono costantemente l'una sull'altra. Ed è impossibile studiare la seconda ignorando la prima. Lo stesso tipo di analisi può essere applicata a un film storico come a qualsiasi lungometraggio". P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p.20

del potere, la casa di Stalin, allorché le indicazioni del primo piano quinquennale scaturite dal Cremlino si realizzano nella città sul Volga con la costruzione della fabbrica di trattori.

Gli stessi due protagonisti, Stalin e Varvara Michajlovna, il “piccolo padre” e l’allegoria della “Madre Russia”, pur nella loro infinita distanza istituzionale e sociale, si trovano e si ritrovano, simbolo dell’egualitarismo socialista, nei momenti cruciali del film. Tale convergenza viene così descritta dal biografo del regista:

Il tema dell’unità di Stalin e del popolo che Čiaureli voleva mostrare già in *Velikoe zarevo*, suggerì il soggetto di *Kljatva*. Era impossibile solo pensare allo svolgimento della tematica della sceneggiatura senza un ampio inserimento nel soggetto della semplice gente sovietica come principali protagonisti del film, i quali vengono uniti e portati avanti per la strada di Lenin dal giuramento del compagno Stalin. Così, l’immagine di Stalin nella sceneggiatura, come nella vita, è risultata legata strettamente, intimamente, indissolubilmente all’immagine della semplice gente sovietica⁶⁴.

Un esempio lampante di come la trasposizione filmica del *generalissimus* avesse in sé il marchio del culto della personalità lo si trova in una testimonianza dello stesso Čiaureli, riportata nella sua biografia:

Cosa deve sentire e provare un artista che ha ardito di mettersi a incarnare nell’arte l’immagine del grande Stalin, il cui nome appartiene sia ai contemporanei, sia alla storia, sia ai posteri? Forse, avrebbe avuto ragione l’artista che, conoscendo la limitatezza delle proprie forze, avesse rinunciato al tentativo di rappresentare l’immagine dell’amato capo? No, secondo le proprie forze e possibilità tutti noi siamo obbligati a lavorare su questo grandioso argomento⁶⁵.

In questa visione quasi sacrale del rapporto fra artista e opera d’arte, segnato dalla natura finita del primo (che conosce i propri limiti) e dall’essenza apparentemente infinita del secondo (il cui nome appartiene al passato, al presente e al futuro), si esplica in tutta la sua potenza quel culto che dalla personalità si proietta sull’immagine filmica, diventando culto del personaggio, religione dell’immagine⁶⁶, per poi ridare alla realtà uno Stalin trasfigurato in una dimensione oramai mitica.

André Bazin rifletteva nel 1950, ossia quando quel processo era ben attuale, sulla facilità con cui il cinema durante lo stalinismo portò sullo schermo i grandi personaggi della storia anche recentissima, Stalin per primo, al contrario di un cinema occidentale più restio a un’operazione che porterebbe alla ambigua compresenza temporale del fatto e della sua riproduzione, la quale a sua volta conterrebbe inevitabilmente in sé un’interpretazione del primo. Il critico e teorico francese afferma che tale differenza potrebbe apparire a prima vista

⁶⁴ I. Manevič, *Michajl Čiaureli*, op.cit., p.112

⁶⁵ Ivi, p.106

⁶⁶ Per una interpretazione della rappresentazione di Stalin nelle arti figurative e in generale sull’uso di queste ultime a fini ideologici si veda S. Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito* in eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp.65-82

il risultato della diversità di approccio alla storia fra il sistema occidentale-capitalista e quello socialista:

A priori l'audacia del cinema sovietico potrebbe essere considerata come un'applicazione lodevole del materialismo storico. Il tabù che abbiamo constatato nel cinema occidentale non proviene innanzi tutto da un idealismo, o almeno da un "personalismo" che qui non è più in voga, e poi da un'incertezza cronica nei confronti della Storia? In altri termini, diamo un prezzo troppo alto all'individuo e nello stesso tempo non siamo in grado di assegnargli un posto nella Storia che una volta finita. Non costa caro al francese d'oggi essere fiero di Napoleone. Per un comunista un grand'uomo è, *hic et nunc*, colui che aiuta a farsi una Storia di cui la dialettica e il Partito definiscono il senso senza errore possibile. La grandezza dell'Eroe è oggettiva, cioè relativa allo svolgimento della Storia di cui è, in quel momento, la molla e la coscienza⁶⁷.

A più di cinquant'anni di distanza dalla sua formulazione e con oltre mezzo secolo di storia del cinema sulle spalle, l'ipotesi baziniana può essere allo stesso tempo confermata e confutata: confermata se si pensa alla resistenza di quel tabù - o disinteresse? - del cinema occidentale nel rappresentare i grandi personaggi della società prima della loro morte. Per quanto riguarda le grandi figure della storia del Novecento tale blocco è ancora abbastanza sensibile, salvo rare eccezioni⁶⁸. A smentire invece la differenza proposta da Bazin sull'origine materialistico-dialettica della mancanza di remore nella rappresentazione, fatta dal cinema sovietico, dei grandi personaggi ancora in vita si trova la constatazione che tale fenomeno si manifestò essenzialmente in epoca staliniana. Morto Stalin infatti il cinema non si "permise" di raffigurare un Chruščev o un Brežnev⁶⁹. Questo fa pensare che la ragione prima del fenomeno della rappresentazione del leader comunista data dalla settima arte sia

⁶⁷ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op.cit., p.36

⁶⁸ Altra cosa è la rappresentazione, più frequente, fatta soprattutto dal cinema americano, di un generico presidente degli Stati Uniti che però non interpreta il ruolo della persona concretamente vissuta ma quello della carica occupata.

⁶⁹ A proposito della rappresentazione di personaggi pubblici ancora in vita, si potrebbe trovare un precedente illustre nel cinema russo postrivoluzionario ma presovietico: il riferimento è al film *Ternistyj put'* (Il cammino irto di spine verso la gloria, 1918) di Vjačeslav Viskovskij, in cui la diva incontrastata del cinema russo Vera Cholodnaja recitava la parte di se stessa. Ricordiamo come questa attrice sia rimasta nella storia del cinema russo anche per aver interpretato, suo malgrado, il ruolo di se stessa ai suoi funerali, celebrati il 20 febbraio del 1919: le esequie furono filmate e proiettate nelle sale cinematografiche già tre giorni dopo il loro svolgimento. Per un'analisi della vicenda artistica di Vera Cholodnaja e della sua mitizzazione si veda A. Lena Corritore, *Divismo e morte nel cinema russo degli anni dieci: i funerali di Vera Cholodnaja* in "eSamizdat", 2005 (III) 2-3, pp.133-149. La ripresa cinematografica dei funerali dei grandi personaggi della società russa e poi sovietica fu un fenomeno che si ripeté nel 1925 con un numero della "Kinopravda" di Dziga Vertov dedicato al primo anniversario della morte di Lenin, in cui si mostrò la cerimonia funebre del leader bolscevico. Anche i funerali di Stalin furono ripresi da una troupe di professionisti. Delle riprese dei funerali di Stalin si parla in una relazione del 19 marzo 1953, inviato al segretario del Comitato centrale del partito comunista Suslov da V. Stepanov e A. Sazonov a nome del Dipartimento di arte e letteratura dello stesso Comitato centrale. La comunicazione segnalava l'imminente completamento dell'opera in tre parti *Proščanie s voždem* (L'addio al capo) contenente le immagini dei giorni di lutto e dei funerali di Stalin a Mosca. Cfr. RGASPI, f.17, op.133, d.400, p.124. Il documento è riprodotto in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., p.917. Enrico Ghezzi ha trasmesso le riprese dei funerali di Stalin a "Fuori Orario" su RaiTre nel marzo del 2003, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del leader comunista.

quella dell'estremo punto toccato allora dal culto della personalità, al di là dell'approccio alla Storia indicato dalla dottrina marxista

A proposito delle conseguenze estreme della mitizzazione di Stalin a cui arrivò il realismo socialista, lo stesso Bazin notò una contraddizione insita a suo avviso in quell'estetica, tra la conclamata aspirazione ad un "umanesimo realista" e l'attribuzione allo Stalin-personaggio di caratteri non psicologici ma soprannaturali, "ontologici", come l'"onniscienza" e l'"infallibilità":

Se Stalin, benché vivo, può essere il personaggio principale di un film è perché non è più a misura umana, perché beneficia della trascendenza che caratterizza gli dei vivi e gli eroi morti; in altri termini, la sua psicologia estetica non è fundamentalmente differente da quella della vedette occidentale. L'una e l'altro sfuggono a una definizione psicologica. Così presentato Stalin non è, non può essere un uomo particolarmente intelligente, un capo "geniale", ma inversamente un dio familiare, una trascendenza incarnata. Per questo la sua rappresentazione cinematografica, nonostante la sua esistenza reale, è oggi possibile. Non certo grazie a uno sforzo eccezionale di obbiettività marxista, non come un'applicazione artistica del materialismo dialettico, ma al contrario perché non si tratta più propriamente di un uomo ma di un'ipostasi sociale, di un passaggio alla trascendenza: di un mito⁷⁰.

Il termine "mito" è presente anche nel commento del critico Glauco Viazzi, il quale scorse nel film di Čiureli un'opera in cui "il soggetto stesso si sviluppa come una "cavalcata storica", tutto è visto in termini monumentali; quasi si trattasse di storia antica, ormai diventata mito e leggenda"⁷¹.

Pur toccando solo marginalmente la questione della rappresentazione di Stalin sul grande schermo, la definizione-conclusione a cui arriva Josette Bouvard a proposito della deriva retorica e autocelebrativa del cinema in epoca staliniana è quella di "irrealismo socialista":

In mancanza di un "realismo socialista", non si dovrebbe piuttosto parlare d'irrealismo socialista? Si tratta in effetti di descrivere o di dimenticare il reale? Il cinema sovietico del periodo staliniano è meno cinema del reale che fiction, anche quando pretende d'essere documentario. Esso ha largamente contribuito alla creazione di una nuova mitologia sovietica con le star (le *kinosvezda*), una sorta di Hollywood sulla Moscovia. Cercando di conciliare film d'evasione ed edificante, i cineasti del periodo staliniano hanno finito per creare uno stile ibrido che fa la specificità di un certo tipo di cinema sovietico"⁷².

⁷⁰ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op.cit.p.42.

⁷¹ G. Viazzi, *URSS* in Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, *Il film nel dopoguerra 1945-1949*, Bianco e Nero Editore, Roma 1949, p.104

⁷² J. Bouvard, *Le ou les langages du "réalisme socialiste": les problèmes de l'esthétique dans les années 1930*, op.cit.p.55. Di "irrealismo socialista" parla anche Giovanni Buttafava, ma in relazione alla produzione cinematografica della prima metà degli anni trenta non ancora irregimentata negli schemi del realismo socialista. Cfr. G. Buttafava, *Tra realismo e irrealismo socialista. Il cinema sovietico dal muto al sonoro*, in *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista. 1929-1935*, op.cit., pp.17-22. Già nel 1973 tale definizione deformata del metodo creativo ufficiale dell'arte sovietica era stato usato in A. Grasso (a cura di), *L'irrealismo socialista*, Studi monografici di Bianco e Nero, Roma 1973.

Il film uscì nelle sale in luglio e fu calorosamente accolto dalla “Pravda”: “Grazie a un’elevata maestria il regista è riuscito a raffigurare la grande edificazione socialista nel periodo dei piani quinquennali staliniani, mostrare l’indissolubile amicizia dei popoli dell’Unione Sovietica, ispirati dal partito e dal compagno Stalin alla creazione della società socialista”⁷³. *Kljatva* così venne inserito in quella serie di film che aveva fatto anche la storia del cinema sovietico: “Così come “Bronenosec Potemkin”, “Mat”, “Čapaev” e “Deputat Baltiki”, “Kljatva” ha spianato nuovi percorsi, è stato l’iniziatore del genere artistico-documentario”⁷⁴.

Il film di Čiaureli entrava perciò nella *hall of fame* del cinema sovietico perché aveva costituito il modello da seguire, allo stesso modo in cui i film di Ejzenštejn e Pudovkin avevano fatto scuola a metà anni venti, mentre *Čapaev* dei Vasil’ev lo era stato una decina dopo: ora era giunto il tempo del regista georgiano e del suo nuovo genere, peculiare del secondo stalinismo, ossia il cosiddetto documentario di finzione, o documentario artistico (*chudožestvenno-dokumental’nyj fil’m*). Una formula che sottintendeva un’opera di finzione, a soggetto ma che al contempo, per la presunta fedeltà della ricostruzione alla verità storica, si spacciava per documentario, sebbene l’intento propagandistico allontanasse inevitabilmente l’opera stessa dall’oggettività richiesta a un prodotto di questo tipo.

L’alto rischio di parzialità presente nel “documentario di finzione”, dovuta alla mancanza di un necessario distacco nella rielaborazione, non preoccupava evidentemente il cinema sovietico dell’epoca. Ancora Bazin, indagando sulle ragioni per cui la conflittualità fra la Storia e la sua rapida riproposizione artistica nell’URSS stalinista non venne sentita come tale, afferma che tale contrasto si risolveva in quel filone cinematografico sovietico con la definitiva compenetrazione fra la “star” Stalin e la stessa Storia: “[*la rappresentazione cinematografica di Stalin*] implica che l’identificazione si è ormai definitivamente compiuta fra Stalin e la Storia, che le contraddizioni della soggettività non si pongono più per quanto lo riguarda. [...] Stalin è la Storia incarnata. [...] In quanto Storia, egli è onnisciente, infallibile, irresistibile, il suo destino è irreversibile”⁷⁵.

Se Bazin tentava nel 1950 di interpretare dall’esterno le ragioni alla base della presenza del personaggio Stalin nel grande schermo sovietico, il regista Vladimir Petrov, uno

⁷³ *Kljatva* in “Pravda”, 1 giugno 1946 riprodotto in *Sovetskoe kino. 1919-1991*, op.cit., p.128. Successivamente furono diversi gli articoli usciti in prima o seconda pagina per riportare il grande successo di pubblico ottenuto dal film nelle diverse città in cui venne proiettato: si parlava, a un mese circa dall’uscita del film, di più di tre milioni di spettatori in URSS. Cfr. “Pravda”, 7 agosto 1946; 8 agosto 1946; 10 agosto 1946, 12 agosto 1946; 15 agosto 1946

⁷⁴ I.Manevič, *Michajl Čiaureli*, op.cit., p.128

⁷⁵ A.Bazin, *Che cos’è il cinema?*, op.cit., pp.45-46

dei protagonisti di quel cinema⁷⁶, aveva offerto l'anno prima la sua personale visione dal di dentro, affermando l'erroneità della tesi secondo la quale il genere storico potesse e dovesse affrontare solo fatti ed episodi già "digeriti" dalla Storia per restituirne un'interpretazione obbiettiva:

A prima vista, il mio film su Stalingrado è ispirato all'attualità. Quattro anni non contano nella storia di un popolo. Malgrado ciò, credetemi, ha tutte le caratteristiche di un film storico. V'è un'opinione assai diffusa secondo la quale un tempo assai lungo deve passare perché lo storiografo s'accosti con imparzialità ai fatti che sconvolsero la vita di un popolo...è un'opinione sbagliata! Quattro anni solo sono passati e già studiano questa battaglia con gli stessi metodi minuziosi che usiamo per la grandi battaglie del passato⁷⁷.

Glauco Viazzi, sempre nel 1949, interpreta questa "mancanza di pudore" nel confrontarsi col passato recente da parte della cultura sovietica rispetto a quella occidentale col fatto che, secondo quest'ultima, "anche la contemporaneità è storia in divenire, allo stesso titolo che è storia la rivoluzione d'ottobre, l'invasione napoleonica o l'aggressione dei cavalieri teutonici. L'eroe non deve necessariamente attendere trenta o cinquanta anni per diventare tale, e quindi ispirare gli artisti"⁷⁸.

⁷⁶ Petrov è l'autore di *Stalingradskaja bitva* (La battaglia di Stalingrado, 1949), nel quale nuovamente compare il personaggio di Stalin, interpretato da Aleksej Dikij.

⁷⁷ Sagalovitch, *Vladimir Petrov in Les maîtres du cinéma soviétique au travail*, Services cinématographiques de l'URSS en France, 1946, p.76, riprodotto in G.Viazzi, *URSS*, op.cit., p.102

⁷⁸ G.Viazzi, *URSS*, op.cit., p.101. Senza inoltrarci eccessivamente nella questione relativa a quali dovrebbero i presupposti temporali per la realizzazione di un film catalogabile come appartenente al genere "storico", sarebbe innanzitutto importante mettersi d'accordo su come identificare la storicità del fatto affrontato e quindi sul concetto stesso di Storia. Riportiamo almeno la tesi avanzata a proposito da Pierre Sorlin, autorità in materia di rapporti fra Storia e riproduzione di quella attraverso il mezzo audiovisivo: "Le definizioni tecniche della storia sono raramente soddisfacenti nella misura in cui mirano alla scientificità invece di partire da un dato molto semplice: è storico ciò che è trascorso. La lontananza nel passato non ha importanza in sé stessa: la storicità non si misura sull'arretramento nel tempo ma sul compimento. È necessaria però, perché intervenga il riconoscimento di un carattere di storicità, una frattura completa rispetto al momento presente. In questo senso qualsiasi indicazione retrospettiva basta a classificare, almeno superficialmente, un film come storico". P.Sorlin, *Il montaggio della storia*, in *A proposito del film documentario*, "Annali" dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1, Roma 1998, p.98. In uno studio precedente Sorlin, già alla ricerca di una definizione esaustiva per il "film storico", così ne delimitava i contorni: "Uno spettatore che guarda un film che non gli è familiare lo può classificare nel giro di pochi minuti. Nel caso di film storico quali sono i segni che permettono di riconoscerlo come tale? Ci devono essere dei dettagli, non necessariamente numerosi, per collocare l'azione in un'epoca che il pubblico ponga senza esitazione nel passato – non un passato vago ma considerato come storico [...] Quando il periodo è conosciuto meno bene, o non appartiene all'eredità comune, allora il film deve sottolineare chiaramente la natura storica degli eventi". P.Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, op.cit., p.19. Sulla base delle riflessioni di Sorlin si potrebbe allora guardare con meno sospetto anche al "documentario a soggetto" sovietico, nel momento in cui esso tratta di una fetta di storia compiuta, seppur conclusasi da poco tempo, nel quale sono presenti quei "dettagli" cui faceva riferimento lo studioso francese. Altra questione, che per Sorlin tuttavia non metterebbe in discussione l'appartenenza del film al genere storico, è poi la manipolazione alla quale potrebbero essere soggetti gli eventi riprodotti, in funzione di consenso per chi sostiene la produzione del film: un tale rischio è molto più probabile quando il tempo intercorso fra il fatto e la sua riproduzione è breve e quindi è facile il "conflitto di interessi" fra chi viene ritratto nell'opera e chi quell'opera la rende possibile (per esempio l'URSS durante la guerra e la stessa URSS che finanzia la realizzazione del film sulla guerra).

Abbiamo ritenuto opportuno riportare questi tre punti di vista provenienti da tre ambiti, oltre che paesi, differenti – il teorico francese Bazin, il cineasta sovietico Petrov e il critico italiano Viazzi – per sottolineare quanto fra la fine degli anni quaranta e l’inizio dei cinquanta il film storico “staliniano” avesse dato lo spunto per una riflessione più generale sul rapporto fra cinema e storia, fra il fatto e la legittimità di una sua riproduzione più o meno filtrata dallo scarto temporale⁷⁹.

Ripensando ai film presentati dai sovietici alla prima rassegna veneziana del dopoguerra e alla loro rappresentatività delle correnti principali della produzione di allora, possiamo affermare che essi costituirono un buon campione di quella produzione: adattamenti di opere letterarie e teatrali, che in URSS non mancarono mai, visto il già citato carattere letteraturocentrico dell’arte sovietico, film di ambientazione bellica, tematica a quel tempo preminente e poi la personificazione di Stalin sullo schermo, l’appena esaminato *Kljatva*, per il successo del quale la delegazione giunta a Venezia da Mosca, come vedremo, avrebbe concentrato tutti gli sforzi organizzativi.

1947: le radici della grandeur falce e martello

Il 1947 vide l’URSS presente in laguna con quattro lungometraggi fra cui un documentario scientifico-divulgativo, *Zverinoj tropoj* di Boris Dolin, attestante, così come era avvenuto nel 1934 con *Čeljuskin*, la rilevanza attribuita a questo genere dagli organi decisionali. I film a soggetto furono tre, di cui due appartenenti ad uno stesso genere-chiave per comprendere la natura della produzione di quegli anni e l’intento politico-ideologico ad essa sotteso⁸⁰.

I film in questione sono *Glinka* (id., 1946) di Lev Arnštam e il rimaneggiato, dopo il vaglio censorio, *Admiral Nachimov* (L’ammiraglio Nachimov, 1946 ma uscito nel 1947) di Pudovkin; il genere è quello storico-biografico. Innanzitutto va precisato che questo filone era stato già seguito nella seconda metà degli anni trenta, un periodo in cui il pericolo interno (i “nemici del popolo”, i “trockisti”, i “sabotatori”) e la sempre più concreta minaccia nazista determinavano l’esigenza, anche per giustificare l’ondata di terrore repressivo che in quegli anni si abbatteva su tutto il territorio, di proporre alle masse di spettatori le vicende di chi

⁷⁹ Si ricordi che qualche anno prima, nel 1947, era uscito il volume di Sigfried Kracauer *From Caligari to Hitler* sull’atmosfera culturale della Germania di Weimar in cui si mostra come nel cinema tedesco dal 1918 al 1933 fossero contenute le spie della svolta che avrebbe poi preso il paese con l’avvento al potere di Hitler. Il contributo di Kracauer, pur nel suo intento primario di studio della realtà sociale tramite l’immagine filmica, testimonia dell’interesse dimostrato nel dopoguerra verso il rapporto fra cinema e storia. Cfr. S.Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, Princeton 1947 (tr.it. *Cinema tedesco*, Mondadori, Milano 1954).

⁸⁰ Cfr. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., p.115

aveva lottato per l'unità e il rafforzamento della Russia, facendosi così precursore dell'attività dello stesso Stalin e del suo entourage⁸¹.

In questo genere si inseriscono le due parti, uscite nel 1937 e 1939, del film *Petr Pervyj* (Pietro Il Grande) di Petrov, con la coregia dello scrittore Aleksej Tolstoj; *Minin i Požarskij* (Minin e Požarskij, 1939) e *Suvorov* (Id., 1941) di Pudovkin; *Aleksandr Nevskij* (Id., 1938) di Ejzenštejn, che, per il suo chiaro contenuto antitedesco, fu proibito in seguito alla firma del patto Molotov-Von Ribbentrop dell'agosto 1939 e, dopo l'invasione nazista dell'URSS, rimandato sugli schermi⁸².

La differenza fra i film storico-biografici degli anni trenta e quelli del dopoguerra è che, mentre quelli girati prima del conflitto avevano come protagonisti esclusivamente dei personaggi politici o legati ad imprese militari, gli eroi delle biografie storiche della fase successiva, per quanto ci siano anche qui chiari esempi di biografie di uomini di potere o grandi strateghi (basti pensare a Ivan il Terribile o allo stesso Nachimov, leggendario ammiraglio della flotta russa perito eroicamente nella guerra di Crimea), sono perlopiù figure provenienti dal mondo della scienza e della cultura. Tra gli uomini di scienza impressi nella pellicola si trovano il naturalista *Mičurin* (Id., 1949) di Dovženko; il vero inventore, secondo i sovietici, della radio *Aleksandr Popov* (Id., 1949) della coppia Rappaport-Ejzymont; o il viaggiatore russo *Miklucho-Maklaj* (Id., 1947) di Alekandr Razumnyj. Fra gli artisti ebbero una corsia preferenziale i grandi compositori: ed ecco per l'appunto Glinka, che fu poi bissato da un altro film sul musicista, *Kompozitor Glinka* (Il compositore Glinka, 1952) di Aleksandrov; o ancora *Musorgskij* (Id., 1950) di Rošal' e *Rimskij-Korsakov* (Id., 1953) ancora firmato da Rošal' in collaborazione con Gennadij Kazanskij.

Questo grande fiorire di personalità della cultura e della scienza russe sul grande schermo sarebbe incomprensibile se non si tenesse conto del clima di patriottismo ipertrofico fomentato, come abbiamo visto, dal potere nel secondo dopoguerra. In questo quadro i sovietici, e i loro antenati russi, primeggiavano in ogni sfera dell'attività umana su un

⁸¹ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.80.

⁸² Il ricorso ai grandi eventi del passato nazionale (recente o remoto) ed ai suoi eroi, per legittimare il presente, in una sorta di continuum temporale, accomuna il cinema storico sovietico della seconda metà degli anni trenta a quello italiano dello stesso periodo: si pensi a *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini (1936), *Condottieri* di Luis Trenker (1937), *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937), *Luciano Serra pilota* di Alessandrini (1938). Così come nel film storico sovietico della seconda metà degli anni trenta, anche in questo filone del cinema italiano dietro la figura del protagonista è percepibile l'immagine del "capo", nel caso specifico del "Duce" Mussolini. Il recupero di un passato mitico, di un avvenimento fondatore e di un eroe nazionale, in funzione di prefigurazione (e giustificazione) del presente è indicato da Jérôme Bimbenet quale elemento distintivo del principio della *transfusion*: tale principio è inserito dallo studioso francese fra i capisaldi della propaganda politica messi in pratica dal cinema. Cfr. J. Bimbenet, *Film et histoire*, Armand Colin, Paris 2007, p.264

avversario straniero inevitabilmente sleale e immancabilmente sconfitto, così come sottolinea Buttafava: “E soprattutto nessun dubbio sulla qualità “nazionale” del genio: se non è russo, come in alcuni film biografici delle repubbliche sovietiche periferiche, riconosce la Russia come seconda patria (come David Guramišvili, il poeta guerriero settecentesco georgiano al centro del film di N.Sanišvili e I.Tumanišvili del 1946), o è folgorato dall’incontro con Lenin (come il letterato lettone Rajnis, nel film omonimo a lui dedicato da Julij Rajzman nel 1949)”⁸³.

In quest’ottica si legge più chiaramente anche la tendenza a portare sul grande schermo la vita dei grandi compositori dell’ottocento, tanto più se si tiene conto della battaglia contro il formalismo nella musica di quegli anni che voleva estirpare le radici delle influenze occidentali in quell’ambito artistico. Non è un caso che la scelta fosse caduta su alcuni dei componenti del gruppo dei cinque, celebri per la loro volontà di rimanere attaccati alla tradizione popolare russa, piuttosto che ad un Čajkovskij per esempio, spesso etichettato come esterofilo.

Il terzo lungometraggio a soggetto presentato quell’anno fu *Vesna* (Primavera, 1947) col quale Aleksandrov, presente peraltro in delegazione insieme alla moglie Ljubov’ Orlova, interprete delle due protagoniste della pellicola⁸⁴, tornava a Venezia ancora con una commedia dopo l’esperienza di *Veselje rebjata* del 1934. Il film, che chiude il ciclo comico di Aleksandrov iniziato tredici anni prima proprio con *Veselje rebjata*⁸⁵, fu accolto bene in patria, come dimostra l’articolo delle “Izvestija”, per la sua vitalità e il suo entusiasmo: “La profonda luce di gioia penetra tutto il film, in esso c’è molto amore vero per la vita e un chiaro e convinto ottimismo”⁸⁶.

Tuttavia non mancarono le critiche, fra le quali una delle più strutturate fu quella di R.Jurenev apparsa su “Iskusstvo Kino”. In primo luogo Jurenev fece riferimento all’inverosimiglianza e l’eccessiva contraddittorietà del cambiamento avuto dalla

⁸³ Ivi, pp.87-88

⁸⁴ La trama del film riprende la più classica commedia degli equivoci: esso ruota attorno alla somiglianza eccezionale fra una scienziata, la Nikitina e un’attrice che vuole sfondare nel mondo dello spettacolo, la Chatrova, entrambe interpretate dalla Orlova. La Chatrova è scelta per recitare la parte della scienziata in un film ad lei dedicato: la Nikitina assolutamente indifferente verso il cinema e lo spettacolo in genere è costretta, suo malgrado, a seguirne la realizzazione. Per una serie di circostanze i ruoli si invertono per cui mentre la Chatrova dovrà recitare il ruolo della scienziata anche nella vita reale, la stessa Nikitina si ritroverà a prendere le parti dell’aspirante attrice, imparando ad apprezzare il mondo dello spettacolo e trovando in quello stesso ambiente anche l’amore.

⁸⁵ Per un’analisi di *Vesna*, anche in relazione alle altre commedie musicali di Aleksandrov, si veda A.Sargeant, *Le printemps (1947) de Grigori Alexandrov* in *Le cinéma stalinien. Questions d’histoire*, op.cit., pp.182-189

⁸⁶ *Vesna* in “Izvestija”, 13 luglio 1947, riprodotto in *Sovetskoe kino. 1919-1991*, op.cit., p.134

protagonista-scienziata al contatto col mondo del cinema, rispetto al suo atteggiamento iniziale freddo, introverso e scorbutico:

Convincere lo spettatore che un grande scienziato, una donna intelligente, di cultura, di talento avesse provato per la prima volta tutte le gioie e avesse capito tutta la varietà della vita dopo esser stata nel set di alcuni episodi storico-letterari e tanto ingenuo quanto credere che si possa comprendere tutta la varietà della nostra vita dopo aver visto una sola commedia musicale, diciamo la stessa *Vesna!*⁸⁷.

L'altro attacco invece fu diretto contro la maniera caotica con cui si mostrava l'attività e la preparazione dello studio cinematografico: secondo il critico essa era del tutto fuori luogo per un film su una scienziata, con il confuso accatastarsi di numeri e sketch sconnessi fra loro che avevano il demerito di mettere sotto una luce ridicola le figure impegnate in quel campo⁸⁸.

In questo modo l'autore dell'articolo, lasciando da parte l'allora in voga denuncia di "asservimento alla cultura occidentale", giungeva a formulare la più datata accusa di formalismo, che ormai da vent'anni pendeva, come una spada di Damocle, sui cineasti provenienti dall'avanguardia cinematografica cresciuta e affermata durante la NEP:

L'errore fondamentale di Aleksandrov non è tanto l'"occidentalismo", quanto l'incapacità di superare l'antiquata teoria formalista di S.M.Ejzenštejn del cinema come "montaggio delle attrazioni"⁸⁹. Lo stesso Ejzenštejn ha smentito questa teoria, mentre Aleksandrov continua a seguirla, sacrificando agli effetti delle attrazioni – tipo voli in automobile o strani numeri da rivista di operetta – la drammaturgia e lo stile della sceneggiatura, motivo per cui ne risentono innanzitutto il contenuto ideologico, i caratteri umani e i soggetti del suo film⁹⁰.

Rimanendo, per così dire, nel campo del "formalismo" va detto che sempre nel 1947 l'URSS fu protagonista, con alcuni suoi lungometraggi, di due retrospettive in una delle quali vennero appunto proposti i due film ejzenšteniani maggiormente colpiti dall'accusa sopra citata, ossia *Oktjabr'* (Ottobre, 1928) e *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo, 1929). La seconda fu invece dedicata proprio ad Aleksandrov, come detto presente a Venezia, e alla sua fase post-ejzenšteniana con la proiezione delle commedie musicali degli anni trenta.

Sono due le ragioni che inducono ad affermare con una certa sicurezza che l'allestimento delle retrospettive, quantomeno quella sui film di Ejzenštejn, non fu organizzato dai sovietici ma dalla stessa Biennale: in primo luogo nella documentazione esaminata sulla scelta dei film e della delegazione non c'è nessun cenno relativo all'invio di

⁸⁷ K.Jurenev, *Vesna* in "Iskusstvo Kino", n°6, 1947, p.13

⁸⁸ Ivi, pp.13-14

⁸⁹ La teoria del "Montaggio delle attrazioni" (*Montaž attrakcionov*), nata in ambito teatrale e poi trasposta nel cinema, era uno dei cardini dell'estetica ejzenštejniana degli anni venti e vedeva la "attrazione" come "ogni momento aggressivo del teatro, cioè ogni suo elemento che sottoponga lo spettatore a un'azione psicologica o sensoriale, verificata sperimentalmente e calcolata matematicamente per produrre un determinato choc emotivo". Cfr. S.Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov* (Il montaggio delle attrazioni) in "LEF", n°3, 1923, p.71, riprodotto in N.Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, op.cit., p.188

⁹⁰ K.Jurenev, *Vesna*, op.cit., p.14

questi film per la retrospettiva; inoltre sembra difficile che i vertici della cinematografia sovietica, e di riflesso del potere, avessero potuto optare per delle opere le quali, sebbene all'estero ritenute già dei cult, in patria erano state molto controverse e discusse.

Anche per il 1947 si può quindi affermare che i lungometraggi proposti dall'URSS rispecchiavano fedelmente lo stato della cinematografia sovietica del tempo: due biografie di figure gloriose dell'ottocento russo, una di un eroico capo militare (Nachimov), l'altra di uno dei geni della composizione musicale (Glinka), a rimarcare con orgoglio la propria identità nazionale; una commedia, che, come altre degli stessi anni⁹¹, avrebbe dovuto dimostrare quanto fosse allegra e serena la vita nella terra dei soviet e, infine, un documentario di divulgazione scientifica sulla natura che, relativamente libero da impellenze retorico-propagandistiche, costituiva in quel tempo di carestia quantitativa, e spesso qualitativa, una sorta di oasi felice.

1953: cinema e storia in controttempo

Arriviamo così al 1953 che è caratterizzato da una curiosa situazione di controttempo storico, di sfasatura fra le intenzioni distensive del nuovissimo corso post-staliniano (il cui ritorno stesso a Venezia ne era una prova inconfutabile) e il tipo di pellicole presentate: queste ultime erano infatti ancora legate alle precedenti tematiche e ai generi imposti in quelle condizioni di emergenza produttiva, come abbiamo visto un po' obbligata ma allo stesso tempo dettata dalle scelte ideologiche. Tale circostanza sembrava rispecchiare in qualche modo l'ambivalenza che caratterizzò anche la politica estera dell'URSS proprio in quell'anno, quando ancora dalla nuova dirigenza "collegiale" la leadership di Chruščev non era emersa a pieno, come si vedrà meglio successivamente. Nel campo delle relazioni internazionali infatti l'immediato dopo-Stalin si contraddistinse per la compresenza di elementi di rinnovamento e di continuità rispetto al periodo appena conclusosi⁹².

⁹¹ Tra quelli si possono citare i film di Ivan Pyr'ev *Skazanie o zemle sibirskoj* (La canzone della terra siberiana, 1947 ma uscito alla fine del 1948) e *Kubanskie Kazaki* (I cosacchi del Kuban, 1950) e la pellicola di J.Rajzman *Poezd idet na vostok* (Un treno va in oriente, 1948). Rileva acutamente Buttafava riguardo la funzione che avrebbero dovuto svolgere tali commedie in quegli anni: "La falsità "obbligata" dei film d'ambiente contemporaneo brilla soprattutto nelle commedie, alle quali sembra essere affidato il compito, per il pubblico straniero, di far vedere "come si vive oggi in URSS" e, per il pubblico locale, di creare mitiche illusioni di benessere, sogni ad occhi aperti. Tavole imbandite stracolme di frutta, vodka, carne, su cui scorre la macchina da presa per concludere a capotavola col protagonista, carico di medaglie al petto, che brinda tra i fiori: alle sue spalle il grande ritratto di Stalin". G.Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.90

⁹² Alcuni studiosi tendono a vedere i prodromi della "distensione" nella politica estera sovietica già negli ultimissimi anni del periodo staliniano. Cfr. G.Mammerella, *Storia d'Europa dal 1945 ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1980 [nuova ed. 1992], pp.212-217

L'instaurazione di nuove relazioni con la Cina di Mao significava la presa d'atto da parte del Cremlino dello status per la Repubblica Popolare di collaboratrice alla pari nel movimento comunista internazionale⁹³. Il riconoscimento della Cina anticipò la successiva riconciliazione di Mosca con la Jugoslavia di Tito, tramite cui l'URSS ammetteva la possibilità di vie nazionali al socialismo diverse dalla propria. La cooperazione con Pechino e un atteggiamento più disponibile durante i negoziati fecero inoltre dell'URSS uno dei protagonisti dell'armistizio del 27 luglio 1953, con cui si risolveva la guerra di Corea⁹⁴, che era stata fonte di una forte mobilitazione antisovietica negli USA⁹⁵, investiti peraltro dalla caccia alle streghe maccartista⁹⁶.

A questi segnali di apertura e di maggiore possibilità di dialogo diplomatico, fecero tuttavia da contraltare altri fattori come la repressione violenta da parte delle truppe sovietiche della rivolta operaia esplosa nella Repubblica Democratica Tedesca nel giugno 1953⁹⁷ e il consolidamento dell'URSS come superpotenza nucleare, con l'approntamento nell'agosto della bomba H in risposta a quella americana, che era stata sperimentata per la prima volta nel novembre 1952. Questi elementi dimostrano che alle intenzioni distensive dell'URSS del primissimo post-stalinismo corrispondeva la ferma volontà di non mettere in discussione l'equilibrio geopolitico e militare di tipo bipolare creato nel dopoguerra⁹⁸. In un certo senso il 1953 anticipò ciò che sarebbe successo tre anni dopo con la critica da parte di Chruščev dei crimini staliniani al XX congresso del PCUS in febbraio e l'esposizione della teoria della "coesistenza pacifica" da un lato, e la sanguinosa repressione della rivolta ungherese nell'ottobre-novembre dall'altro.

In questa prospettiva generale, mista di continuità e rinnovamento, non c'è quindi da stupirsi se l'URSS nel 1953, pur aderendo alla manifestazione lagunare dopo cinque anni di rifiuti, lo fece con una rosa di film che in sostanza non si discostava da quelli mostrati nella

⁹³ Sulle relazioni sovietico-cinesi si vedano fra gli altri F.Fejto, *Chine-URSS: de l'Alliance au conflit*, Paris 1973 e J.Levesque, *Le Conflit Sino-Soviétique et l'Europe de l'Est*, Montréal 1981

⁹⁴ Sulle trattative che portarono all'armistizio si vedano: *The United States and the Korean Problem: Documents 1943-1953*, Washington 1953; United Nations, *The Questions of Korea 1950-1953*, New York 1954; *La situation en Corée*, in "Chronique de politique étrangère", gennaio 1954

⁹⁵ Cfr. N.Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, op.cit., pp.464-465

⁹⁶ Per una bibliografia esaustiva sul maccartismo e sui suoi risvolti nella produzione cinematografica americana e mondiale si veda M.Cipolloni-G-Levi (a cura di), *C'era una volta in America. Cinema, maccartismo e guerra fredda*, Falsopiano, Alessandria 2004

⁹⁷ Sull'insurrezione di Berlino Est del 17 giugno 1953 e la reazione dell'URSS si vedano: W.Hitchcock, *Il continente diviso. Storia dell'Europa dal 1945 a oggi*, op.cit., pp.246-251; Per un'analisi generale del dopoguerra tedesco si veda E.Collotti, *Storia delle due Germanie 1945-1968*, Einaudi, Torino 1968

⁹⁸ A tal proposito Sabbatucci e Vidotto, posponendo l'effettivo inizio della distensione delle relazioni internazionali al 1955, affermano che "Gli anni '53-'54 segnarono [...] uno dei periodi di più acuta tensione internazionale dall'inizio della guerra fredda". G.Sabbatucci-V.Vidotto, *Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2005 p.224

sua ultima apparizione veneziana. Così, dopo aver portato nel 1947 la biografia di Glinka, nel 1953 fu la volta di un altro del celebre “gruppo dei cinque”, ossia di *Musorgskij* (Ib., 1953) dell’ormai veterano a Venezia Rošal’ (c’era già stato, come delegato, nel 1934 con *Peterburgskie noči*) in collaborazione con Kazanskij.

Anche l’ultimo sforzo di Pudovkin *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* (Il ritorno di Vasilij Bortnikov) apparteneva a un genere tipico del dopoguerra, ossia quello dei reduci e del loro reinserimento nella società cui precedentemente si è accennato⁹⁹. Di tale filone fanno parte diverse pellicole, raramente ben riuscite, fra le quali Buttafava cita *Tri vstreči* (Tre incontri, 1948 ma uscito nel 1950), film a episodi nato dall’incontro fra lo stesso Pudovkin, Jutkevič e Ptuško: “Il tema dei reduci, che in tutti i paesi produceva film anche modesti ma vivi e talora umanamente toccanti, è trasformato in *Tri vstreči* [...] in una sequela di episodi di abnegazione, stacanovismo, felicità artefatta, punteggiata da coretti e canzoncine ottimistiche”¹⁰⁰.

Il terzo lungometraggio presentato quell’anno fu *Sadko* (Id., 1952) di Aleksandr Ptuško¹⁰¹, presente per la prima volta alla Biennale come delegato anche se il pubblico di Venezia aveva già visto frammenti del suo capolavoro di animazione *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1934) ad una proiezione fuori concorso nel 1934. *Sadko*, tratto da una celebre leggenda russa e già musicata da Rimskij-Korsakov, a cui il film fa ricorso, è riconducibile al genere fiabesco-fantastico di cui lo stesso Ptuško fu indiscusso maestro: il cantastorie Sadko,

⁹⁹ Nel film presentato a Venezia Vasilij Bortnikov, a causa delle gravi ferite riportate in guerra, torna a casa solo cinque anni dopo la fine del conflitto, senza aver mai dato prima notizia di sé. La moglie, credutolo morto, si era intanto sposata con un altro: dopo aver cacciato impulsivamente l’intruso, Vasilij si rende conto di quanto sia complesso ricominciare a vivere con la moglie in quelle nuove condizioni. Il dramma familiare viene poi superato da quello sociale in quanto il protagonista era pure il presidente del colcos che in quel momento versava in condizioni disperate. Vasilij si dà da fare per risollevarne le sorti e, lentamente, riesce a riconciliarsi con sua moglie.

¹⁰⁰ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.90

¹⁰¹ Aleksandr Ptuško (1900-1973), dopo aver lavorato come giornalista, attore e sceneggiatore, nel 1927 diventa costruttore di pupazzi. L’anno successivo esordisce come regista di una serie di film di animazione aventi come protagonista il personaggio Bratiškina, che all’inizio fu un pupazzo e poi si trasformò in un cartone. Nel 1932 Ptuško gira il primo film d’animazione sonoro, *Vlastelin byta* (Il signore dell’esistenza) ma il lavoro più importante degli anni trenta è di certo *Novyj Gulliver* dove gli attori recitavano insieme a 1500 pupazzi e furono utilizzati originali metodi di riprese combinate. Fu a capo della sezione artistica d’animazione della “Mosfil’m” e negli anni trenta ebbe ancora successo con *Skazka o rybake i rybke* (Favola del pescatore e del pesce), *Veselye muzykanty* (Gli allegri musicisti) e soprattutto *Zolotoj ključik* (La chiave d’oro) nel 1939, dove ripeté l’esperimento di far recitare insieme attori e pupazzi. Durante la guerra collaborò alla realizzazione di *Paren’ iz našego goroda* (Il ragazzo della nostra città), *Sekretar’ rajkoma* (Il segretario del rajkom), *Zoja* (Id.) e dal 1946 iniziò a girare film a soggetto, adattando favole e leggende epiche russe. Il suo primo lavoro fu *Kamennyj cvetok* (Fiore di pietra), premiato quello stesso anno alla prima edizione del Festival di Cannes. Ancora maggiore consenso riscosse nel 1953 a Venezia *Sadko*. Nel 1956 realizzò il primo film sovietico in cinemascope in stereofonia *Ilja Muromec* (Id.). Tra gli altri suoi film vanno ricordati gli adattamenti delle opere di Puškin *Skazki o care Saltane* (Favola dello Zar Saltan) e *Ruslan i Ljudmila* (Id.). Inoltre Ptuško fu sceneggiatore e cosceneggiatore in molti dei suoi film; insegnò alla scuola statale di cinematografia e scrisse una serie di manuali sulle riprese di film animati e misti. Cfr. www.slovari.yandex.ru; www.kinoexpert.ru

dopo essersi procurato tre navi, decide di partire in giro per il mondo alla ricerca della Felicità per farne poi dono ai russi; dopo una serie innumerevole di avventure e peripezie in tutti gli angoli della terra, questa specie di Ulisse slavo sente il bisogno di tornare a casa ; alla fine il protagonista afferma che la Felicità può essere trovata da ciascuno nella propria patria, se la si ama veramente.

Il film ebbe in URSS un discreto successo, anche grazie agli effetti speciali che avevano sempre contraddistinto le opere di Ptuško e per l'importanza di mettere sullo schermo i *byliny* (storie e leggende della tradizione epica russa), anche se le stesse lodi venivano accompagnate spesso da appunti critici:

Non c'è bisogno di dimostrare che il riferimento della nostra cinematografia al materiale delle byline merita approvazione. Il film *Sadko* è avvincente, lo si guarda con interesse. Purtroppo il film dal punto di vista artistico non è assolutamente completo. In esso al fianco di alcuni buoni momenti artistici ci sono anche delle gravi mancanze. Registi, scenografi e direttori della fotografia non hanno trovato uno stile epico unitario per la soluzione figurativa del film. [...] Nonostante tutte le insufficienze, bisogna dire ancora una volta che il film si guarda con grande interesse¹⁰².

Il 1953 quindi, per tipologia di film, non si discosta tanto da quanto era stato presentato dall'URSS nelle edizioni degli anni quaranta alla quale essa aveva preso parte: un film d'evasione, *Sadko*, come si era fatto nel 1947 con la commedia musicale *Vesna*, e, prima ancora, nel 1934 con *Veselye rebyata*, a voler dimostrare come la settima arte aveva in Unione Sovietica, anche i suoi spazi per lo svago; la biografia storica, *Musorgskij*, tesa a evidenziare invece il genio nazionale russo, in linea con *Glinka* e *Admiral Nachimov*; infine il tema del ritorno dei reduci, *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova*, naturale prosecuzione del film di guerra, ben presente alla manifestazione del 1946 con *Žila-byla devočka* e *Nepokorennye*. Un'offerta che seguiva la linea solcata dalla produzione tardo stalinista anche quando Stalin, seppure da pochissimo, non c'era più: in questo consiste quel “controttempo storico” di cui abbiamo parlato poc'anzi determinato dalla tradizionale pesantezza del processo di realizzazione e uscita delle pellicole in Unione Sovietica, come sottolinea puntualmente Buttafava, secondo cui “la lentezza di confezione del prodotto filmico in URSS fa sì che risultati di qualche rilevanza e novità si possano reperire solo a partire dal 1955 circa”¹⁰³.

¹⁰² *Sadko* in “Kommunist”, 27 gennaio 1953, riprodotto in *Sovetskoe kino. 1919-1991*, op.cit., p.148

¹⁰³ G.Buttafava, *Il cinema russo e sovietico* op.cit., p.93

3.2 La critica italiana e i film sovietici negli anni trenta

1932: tutti pazzi per Ekk

Lo studio delle recensioni dei film sovietici “veneziani”, apparse sulla stampa italiana negli anni in cui l’URSS prese parte alla Mostra, è di particolare rilevanza per diversi motivi. In primo luogo questo ci rivela se e quanto quelle pellicole, indipendentemente dalla valutazione finale della giuria, fossero piaciute ai critici inviati in laguna dalle diverse testate. Inoltre l’analisi dei giudizi della critica italiana alle pellicole sovietiche, anche in ragione della non semplice reperibilità di queste ultime, diventa uno strumento utile a capire l’atteggiamento generale dell’opinione pubblica italiana verso una cinematografia che aveva sempre destato una curiosità e un interesse notevoli. Infine la lettura comparata di queste valutazioni permette di verificare in che misura la proiezione di queste opere influenzò la percezione della società sovietica, di cui il cinema era espressione, da parte dell’opinione pubblica italiana e quindi l’immagine stessa dell’URSS in Italia.

Gli anni trenta, in questo senso, sono estremamente interessanti in quanto permettono di esaminare come la visione della critica italiana riguardo i film sovietici si inserisse nel contesto socioculturale e ideologico del fascismo. Diventa interessante in quest’ottica rilevare quale fu il risultato di questo incontro “anomalo” fra prodotto del sistema comunista e ricezione di quello fascista.

Il 1932 rappresenta, come visto, un caso ancora più specifico perché fu la stessa organizzazione a procurare i film da proiettare e non l’Unione Sovietica a selezionarli. Il destino, e con lui i film sovietici a quel tempo reperibili in Francia, vollero che il pubblico italiano, e con esso la critica, potessero vedere una pietra miliare del cinema sovietico, *Putevka v žizn’*, e un’opera rimasta poco impressa nella memoria, *Tichij Don*. Prima però di scendere nel dettaglio dei giudizi dati dagli inviati italiani ai singoli film sovietici registriamo come la presenza di tali pellicole fu allora circondata da un clima di grande attesa e curiosità; una novità all’interno di un’altra grande novità, la stessa Esposizione, che in quell’anno riceveva il proprio battesimo. Flavia Paulon, collaboratrice nelle prime edizioni della Mostra, e poi diventata memoria vivente della stessa, trasmette questa atmosfera di attesa generale e specifica per le pellicole sovietiche: “L’interesse e la curiosità erano così vivi che si può dire on ci fu film verso il quale l’attenzione del pubblico non fosse particolarmente tesa. C’era una grande curiosità di vedere i film russi. La muraglia di silenzio che da anni circondava la

Russia sovietica si era per un momento squarciata”¹⁰⁴. Eugenio Giovannetti sul “Giornale d’Italia”, riferendo delle case di produzione invitate, definì la *Sojuzkino* e la *Mežrabpom-Rus* (da cui erano usciti *Tichij Don* e *Putevka v žizn’*) “due grandi soggetti di estremo interesse per il pubblico”¹⁰⁵. Lo stesso giornalista, in un pezzo questa volta per la “Gazzetta del popolo”, sottolineò l’atmosfera di trepidazione per l’arrivo del cinema sovietico, di cui si percepiva il carattere unico e specifico, nonostante la distanza geografica e non solo che la divideva 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 persuasione ¹⁰⁶.

Sulla straordinarietà della visione dei film sovietici per il pubblico italiano insistette anche la “Gazzetta di Venezia” che, a proposito della proiezione del film di Ekk, scrisse: “Questa presentazione assume una eccezionale importanza tanto pel fatto che la produzione cinematografica russa è tuttora poco nota al pubblico, quanto per il grande valore artistico e dimostrativo del lavoro”¹⁰⁷.

Queste dichiarazioni evidenziano quella grande occasione di conoscenza, attraverso il cinema, di diverse espressioni culturali e artistiche offerta dalla Mostra di Venezia al pubblico, che poi era uno degli scopi precipui dell’ICE e del suo direttore Luciano De Feo al momento dell’organizzazione della manifestazione. Relativamente a questo risultano particolarmente interessanti e, in una certa misura ancora attuali, le parole di Giovanni Dettori, presidente dell’Associazione Fascista dell’Industria dello Spettacolo¹⁰⁸, circa i vantaggi e i possibili rischi del processo di “internazionalizzazione” dell’arte e di un appiattimento delle singole identità culturali:

Le intese hanno da valere per rendere l’espressione di ciascuna nazione accessibile alla comprensione degli altri popoli non per sommergere in una monotona uniformità meccanica internazionale le originalità di ciascuna stirpe. Se l’iniziativa della Biennale, ha concluso il

¹⁰⁴ Direzione della Mostra internazionale d’arte cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia (1932-1952)*, Ateneo, Roma 1952, p.15

¹⁰⁵ E.Giovannetti, *L’esposizione a Venezia dell’arte cinematografica*, in “Il Giornale d’Italia”, 4 agosto 1932

¹⁰⁶ E.Giovannetti, *La poesia del cinema a Venezia. Le pellicole russe*, in “Gazzetta del popolo”, 12 agosto 1932

¹⁰⁷ *Il programma di stasera [sic]: il film russo “Verso la vita”*, in “Gazzetta di Venezia”, 10 agosto 1932

¹⁰⁸ La Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo e dei lavoratori dello spettacolo era nata ufficialmente con Decreto legge n.1382 del 16 agosto 1934. Qualche tempo prima, il 23 giugno, venne costituita a Roma con Decreto di Mussolini pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* n.156 la Corporazione dello spettacolo, con sede presso il Ministero delle Corporazioni (tra i membri del consiglio figurava anche Luciano De Feo). Questi due organismi avevano come obiettivo la tutela degli interessi dei lavoratori del settore e la risoluzione delle questioni economiche e produttive dell’industria italiana dello spettacolo. Cfr. G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.287

Comm. Dettori fra gli applausi unanimi, contribuirà alla realizzazione di questa nobile finalità, avrà ben meritato non solo dell'arte cinematografica ma dello stesso progresso della civiltà ¹⁰⁹.

Relativamente alle singole pellicole, *Putevka v žizn'* è, tra le opere sovietiche presentate a Venezia nel periodo in esame, quella che ebbe il consenso più unanime, tanto dal pubblico, che nel referendum finale di quell'anno assegnò a Ekk il titolo di miglior regista, quanto dalla critica. Tutti rimasero letteralmente stregati dal film e dal suo, fino allora sconosciuto, autore. Filippo Sacchi lo definì "*potentissimo*"¹¹⁰, individuandone il successo nella sua forza ideale, capace di superare gli inevitabili momenti ideologici:

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, ne 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 collettivo ¹¹¹.

Mario Gromo ne "La Stampa" iniziò il suo articolo esprimendo un senso di sorpresa, a dire il vero più retorico che reale, sul consenso ottenuto presso gli spettatori da un prodotto della cultura dell'URSS: "Il primo film sovietico, pur essendo fatto da "bolsecevichi", è stato invece accolto da una calda ovazione"¹¹². Subito dopo concentrò l'attenzione su alcuni aspetti segnalati anche da Sacchi. Innanzitutto utilizzò il termine "potenza", che faceva il palio con il "potentissimo" di cui si era servito l'inviato del "Corsera" e inoltre segnalò come gli inserimenti politico-ideologici, pur rischiando di rovinare il risultato finale, fossero stati superati dalla grande spinta artistico-ideale immessa dall'autore: "Sono storture anche artisticamente gravi: grandemente danneggiano l'euritmia del film che quando può respirare il ritmo del suo respiro rivela invece una potenza d'arte tanto più indimenticabile quando si pensi a tutte le limitazioni che il direttore ha dovuto subire. [...] Tipi ed episodi s'alternano con rara potenza"¹¹³.

Giovannetti, nel "Giornale d'Italia", prima ancora della proiezione ufficiale, ne anticipò il valore denominandolo "un classico dell'arte russa, [...] un incontestabile capolavoro"¹¹⁴. A film presentato, ne sottolineò poi la natura lirica, l'energia vitale che trasudava da esso: "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

¹⁰⁹ *Cinema italiano e cinema straniero in un discorso del comm. Dettori*, in "Giornale d'Italia", 13 agosto 1932

¹¹⁰ F. Sacchi, *La cinematografia mondiale a Venezia*, in "Corriere delle sera", 3 agosto 1932

¹¹¹ F. Sacchi, *Panorama di un Festival*, in "Corriere delle sera", 26 agosto 1932

¹¹² M. Gromo, *Il "Festival internazionale del cinema" a Venezia. Primo tempo*, in "La Stampa", 13 agosto 1932

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ E. Giovannetti, *L'esposizione internazionale del cinematografo che sarà inaugurata oggi a Venezia* in "Giornale d'Italia", 7 agosto 1932

che abbia avuto il coraggio di sopprimere gli attori e di metterli in un contatto vivo con un “tutto” vivente”¹¹⁵. Tale organicità e compattezza si manifestavano invece per Pasinetti nel carattere paradigmatico e universale della vicenda raccontata: “Esiste un soggetto, ma questo passa in seconda linea di fronte alla universalità della narrazione. [...] Vi è nello sviluppo dell’azione e in ogni singolo episodio un particolare senso del primitivo, di sentimenti immutabili e universali”¹¹⁶.

Oltre alla potenza espressiva e alla bravura di Ekk di andare aldilà della contingenza ideologica per fare del un film un organismo vivente dotato di un proprio respiro, uno dei tratti che colpì maggiormente fu l’utilizzo, nel ruolo dei ragazzi sbandati, di giovani presi davvero dalla strada e alla prima esperienza davanti alla macchina da presa. Fra questi ultimi spiccava il volto mongolo del capobanda Mustafà¹¹⁷, divenuto simbolo dell’espressività di *Putevka v žizn’*, oltre che beniamino di pubblico e critica: non è da escludere che tale scelta abbia ispirato uno dei precetti del futuro neorealismo italiano, anche se non sempre seguito, di prendere l’attore dalla strada. Si pensi poi di *Sciuscià* (1946) di De Sica, in cui l’influenza da formale si fa contenutistica¹¹⁸.

Non altrettanto entusiastici furono i commenti riservati a *Tichij Don*, che dovette subire il confronto con l’ipercelebrato film di Ekk, perdendolo sistematicamente. Secondo “La Stampa”, nonostante le riconosciute capacità della Preobraženskaja alla regia, “Siamo però assai lontani da *Verso la vita*”¹¹⁹. La “Gazzetta di Venezia” affermò che “Non è il caso di confrontare questo film con il precedente, *Verso la vita*, frutto di tutt’altra sensibilità pur essendo nello stesso ciclo politico”¹²⁰. Sulla stessa lunghezza d’onda pure l’altro quotidiano della città lagunare: “Altro tema altra sensibilità da quelli di *Verso la vita* ma anche meno originalità, meno forza”¹²¹. Non diversa la valutazione di Pasinetti, apparsa su “La Fiera letteraria”, per il quale “Il film non è molto recente e di fronte a quello di Ekk rimane molto indietro”¹²².

¹¹⁵ E.Giovannetti, *Venezia metropoli di cinelandia*, in “Giornale d’Italia”, 26 agosto 1932

¹¹⁶ F.Pasinetti, “*Verso la vita*” di Nikolaj Ekk (ediz.Mejrabpom-film), in “Gazzetta di Venezia”, 11 agosto 1932

¹¹⁷ Ivan Kyrila, interprete della parte di Mustafà nel film di Ekk, fu vittima dalle purghe staliniane della seconda metà degli anni trenta che colpirono anche il mondo del cinema e deportato ai campi di lavoro. Per una ricostruzione generale del rapporto fra mondo del cinema e terrore staliniano si veda N.Laurent, *L’oeil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, op.cit., pp.50-52

¹¹⁸ Della possibile influenza del film di Ekk su quello di De Sica si parla in Direzione della Mostra internazionale d’arte cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia (1932-1952)*, op.cit., p.114; U.Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962, p.317

¹¹⁹ M.Gromo, *Il Festival internazionale del Cinema a Venezia. “Secondo tempo”*, in “La Stampa”, 20 agosto 1932

¹²⁰ *Dal film polacco al sovietico* [sic], in “Gazzetta di Venezia”, 18 agosto 1932

¹²¹ *Il festival del cinema. Filmi di tre nazioni*, in “Il Gazzettino”, 18 agosto 1932

¹²² F.Pasinetti, *Conclusioni e proposte*, in “La Fiera letteraria”, 28 agosto 1932

Riguardo al giudizio del film in sé, aldilà dei paragoni, esso venne segnalato per due aspetti in particolare. Da una parte per il tentativo del cinema sovietico di staccarsi dalla monotonia tematica di stampo politico-propagandistico e abbracciare così formule e approcci più borghesi: un tentativo fallito, secondo Filippo Sacchi secondo cui “se come borghese dovrei incoraggiarli a mettersi su questa via, purtroppo come uomo di cinematografista sono costretto a riconoscere che è meglio che tornino alla propaganda rivoluzionaria”¹²³. Bisogna tuttavia precisare che l’inviato del quotidiano milanese si sbagliava quando pensava a *Tichij Don* come a un timido passo iniziale dei sovietici nei territori del cinema “borghese”: come dimostrato anche dai violenti attacchi che costarono ai due registi la tessera dell’ARRK, esso rappresentò piuttosto uno dei segnali che l’esperienza di un cinema più d’intrattenimento e scevro di eccessive invadenze politiche iniziò ad avere vita dura alla fine della NEP, se si esclude il “comico di regime” di marchio aleksandroviano della seconda metà degli anni trenta. A tale contesto si ricollega, come riportato precedentemente in nota, anche la forte critica subita dalla casa di produzione *Mežrabpom-Rus’* (divenuta *Mežrabpomfil’m* con l’eliminazione del capitale privato nel 1928), sebbene campione di incassi, per la sua offerta di cinema spesso apolitico e di puro intrattenimento.

L’altra segnalazione la fece Giovannetti, assoluto entusiasta delle pellicole sovietiche, che rivolse l’attenzione verso la Preobraženskaja e la sua singolare posizione di “donna che ride”¹²⁴ in quel panorama cinematografico: “La più intelligente donna del film russo e l’unica che, nel film russo, austero sino alla tetraggine, rappresenti la fantasia e lo humour. La Preobracenscaia [sic] è un’umorista di razza, dalla vena inesauribile. Le punte satiriche del *Silenzioso Don* sono dovute, certamente, alla sua regia”¹²⁵.

1934: delusione e conforto

Nel 1934 le condizioni di presentazione dei film sovietici furono ben diverse per la presenza della delegazione giunta da Mosca¹²⁶. Questo fatto ebbe come conseguenza molto

¹²³ F.Sacchi, *Panorama di un festival*, op.cit.

¹²⁴ E.Giovannetti, *La poesia del cinema a Venezia*, op.cit.

¹²⁵ E.Giovannetti, *L’esposizione internazionale del cinematografo che sarà inaugurata oggi a Venezia*, op.cit.

¹²⁶ Sempre nell’agosto del 1934 ci fu la visita di un’altra delegazione proveniente da Mosca in Italia: stiamo parlando della missione aeronautica sovietica in visita ufficiale nel nostro paese dal 9 al 16 agosto. Gli aviatori sovietici furono ricevuti da Mussolini a Palazzo Venezia, visitarono gli stabilimenti della FIAT a Torino, il ministero dell’Aeronautica, le zone bonificate dell’Agro Pontino. Cfr. *Omaggio al Duce degli aviatori cinesi e russi*, in “Unione Sarda”, 10 agosto 1934; *La missione sovietica visita il Ministero dell’aeronautica*, in “Unione Sarda”, 11 agosto 1934, *La missione russa visita l’Agro Pontino*, in “Unione Sarda”, 12 agosto 1934. Tale visita dimostra come ancora nell’estate del 1934 i rapporti ufficiali fra Italia e URSS godessero di buona salute. Sono significative inoltre le mete scelte dall’Italia per il soggiorno della delegazione aeronautica sovietica, ossia la visita agli stabilimenti FIAT e alle aree bonificate dell’Agro Pontino: da una parte l’Italia poteva mostrare con

importante quella di mettere a contatto diretto critici e corrispondenti italiani, e di riflesso il pubblico italiano, con un campione di quella cinematografia, e della nazione che rappresentavano. Testimonianza di questo sono anche le due interviste, all'autore del documentario *Čeljuskin Šafran* e soprattutto quella al capo della delegazione Šumjackij, apparse su "Il Giornale d'Italia"¹²⁷. Inoltre, a differenza della prima edizione, le pellicole presentate furono tre più l'ancora incompleto *Veselye rebjata*, alle quali va aggiunta una proiezione fuori concorso di frammenti di altre opere: tutto ciò determinò una certa diversificazione anche nelle reazioni e nei giudizi della stampa.

Fra i commenti più positivi su quanto portato dalla delegazione sovietica in laguna vanno registrati gli interventi di Filippo Sacchi per il "Corriere della Sera", che rimase colpito dalla produzione presentata, oltre che dalla serietà della comitiva arrivata da Mosca, come vedremo meglio più avanti. Ecco, per esempio, come descrisse la proiezione del documentario di Šafran: "Un po' di epica è passata stasera sullo schermo della Biennale. C'era la prima mondiale del *Celjuskin*, il documentario girato durante la famosa e sfortunata spedizione. [...] Lo stile del documentario, semplice, lineare, d'ottima fotografia, s'accorda al racconto e gli da risalto"¹²⁸. Lo stesso articolo ebbe parole di lode anche per *Peterburgskie noči* di Rošal', di cui Sacchi riportò il grande consenso di pubblico ottenuto: "Benché il film sia parecchio teatrale e parlato, esso tenne continuamente avvinto il pubblico per la bellezza delle immagini e la forza delle emozioni che ci si dipingono. Il film ha un potente protagonista che è

orgoglio le proprie realizzazioni in campo industriale e agricolo; dall'altra la rappresentanza sovietica non poteva che guardare con estremo interesse a questi settori del sistema produttivo italiano, considerato che l'URSS era allora impegnata nel secondo piano quinquennale e in una collettivizzazione agricola dalla difficile applicazione, che portò anche ad esiti catastrofici, come la carestia del 1932-33 in Ucraina. I membri della delegazione sovietica assisterono poi alla proiezione, all'ambasciata sovietica a Roma, di *Čeljuskin* e del film di Ermler e Jutkevič *Vstrečnyj*. Cfr. *Il film documentato della vicenda del "Celiski" [sic] proiettato a Roma all'ambasciata sovietica* in "Unione Sarda", 15 agosto 1934. Il soggiorno si svolse in un clima di grande cordialità. Ne sono testimonianza due telegrammi pubblicati sulla stampa del tempo. Il primo è quello inviato dal Commissario del popolo alla Difesa dell'URSS Voros'lov all'ambasciatore italiano a Mosca Attolico in risposta alle felicitazioni espresse dal diplomatico per la missione sovietica nella penisola: "Vi ringrazio sinceramente per il vostro gentile telegramma e per gli amichevoli sentimenti mostrati per i nostri aviatori. Condivido pienamente a vostra convinzione che la visita in Italia dei nostri aviatori rappresenti un nuovo sostanziale contributo allo sviluppo dell'amicizia fra i nostri due paesi". *La missione russa visita l'Agro Pontino*, op.cit. Il secondo è il telegramma lasciato dal comandante della missione sovietica Kidemann per Mussolini: "Lasciando il territorio dell'Italia, ringraziamo l'E.V. della cordiale accoglienza fattaci in questi giorni di indimenticabile incontro con la flotta aerea italiana, con il suo comando ed il suo valoroso personale. Grandemente riconoscenti ed entusiasti della brillante organizzazione delle forze aeree italiane, siamo fermamente convinti che lo stretto e continuo contatto tra le forze aeree dell'Italia e dell'URSS riuscirà un potente fattore di rinsaldamento dell'amicizia fra i nostri paesi e di mantenimento della pace". *Il ritorno in Russia della squadra sovietica* in "Unione Sarda", 17 agosto 1934

¹²⁷ Cfr. F.Sarazani, *Intervista con l'operatore del Čeljuskin*, in "Il Giornale d'Italia", 14 agosto 1934; E.Giovannetti, *Come studia e crea il cinema sovietico (Nostra intervista con il commissario Chumiarski [sic])*, op.cit.

¹²⁸ F.Sacchi, *Il documentario "Celjuskin" sullo schermo della Biennale*, in "Corriere della Sera", 18 agosto 1934

Gurionof. Applausi ai punti più belli e alla fine. Pubblico enorme come finora non si era mai visto alla Biennale”¹²⁹.

Molto favorevole fu pure il “Giornale d’Italia” che lodò le tre pellicole di cui gli autori erano presenti fisicamente alla Mostra principalmente per la grande tecnica. Per quanto riguarda *Groza* di Petrov, Sarazani affermò che “Senza dubbio questo film è riuscito a tradurre il dramma di Ostrowsky [sic] in maniera mirabile contornando i fatti e le situazioni con la più scrupolosa cura dei dettagli. La tecnica usata dal regista Petrov nell’inquadrare le scene è di una originalità magnifica”¹³⁰. A proposito dell’opera di Rošal’, lo stesso critico 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”¹³¹. Lo stesso pezzo conteneva allo stesso modo l’elogio di *Čeljuskin*: “L’originalità di questo documentario è nella ripresa di quelle scene sì tragiche, inquadrare perfino con una tecnica moderna”¹³².

A questo panegirico della tecnica cinematografica made in URSS si contrappose l’unica nota negativa individuata da Sarazani nella selezione portata a Venezia, frammenti fuori concorso inclusi¹³³, cioè *Veselye rebjata* che, a detta dell’inviato, aveva lasciato perplesso non solo lui ma anche gli spettatori: “La vicenda, purtroppo, dopo le prime scene, si tramuta malamente in un seguirsi di trovate banali. In questo film non c’è niente dell’originalità che distingue ormai la produzione sovietica. C’è perfino una lentezza e una monotonia nella presentazione delle scene, che ripetono vecchi motivi di canzoni, più o meno indovinate. Il pubblico ha accolto la fine con molta freddezza”¹³⁴.

Tale appunto negativo ci introduce all’altra faccia della medaglia, ossia ai commenti sfavorevoli subiti da quanto presentato dall’URSS alla Mostra. Uno dei più delusi fu Mario Gromo de “La Stampa”. Le aspettative erano tante e dettate da diversi motivi:

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 da 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 forza¹³⁵.

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ F.Sarazani, *Filmi [sic] d’avanguardia*, in “Il Giornale d’Italia”, 14 agosto 1934

¹³¹ F.Sarazani, *I nuovi film russi alla Biennale del Cinema*, in “Il Giornale d’Italia”, 19 agosto 1934

¹³² Ibidem

¹³³ Per un commento agli stralci mostrati dai sovietici in una proiezione apposita fuori concorso si veda F.Sarazani, *Filmi [sic] russi in visione privata*, in “Il Giornale d’Italia”, 22 agosto 1934

¹³⁴ F.Sarazani, *Gli ultimi spettacoli alla Biennale del cinema*, in “Il Giornale d’Italia”, 28 agosto 1934

¹³⁵ M.Gromo, *La serata dedicata al film russo*, in “La Stampa”, 18 agosto 1934

Questo passaggio è importante in quanto indicativo di quella atmosfera nebbiosa e quasi mitica che avvolgeva la cinematografia con la falce e il martello. Un'atmosfera creata dalle specifiche condizioni geografiche e politiche di lontananza le quali, sommate alla venerazione con cui si guardava all'opera pratica e teorica dei vari Pudovkin, Ejzenštejn etc., già da allora autentici oggetti di culto, facevano del cinema sovietico agli occhi di critica e pubblico¹³⁶ una sorta di isola remota piena di fascino e segreti: manifestazioni come la Mostra di Venezia ebbero il merito di rendere più visibile e leggibile quell'oggetto misterioso¹³⁷, a volte confermando le voci che giungevano fino in Italia, altre volte smentendo e deludendo chi aveva ecceduto nell'idealizzare quel mondo.

Certo è che tale situazione aveva talvolta l'effetto di deformarne la percezione di quel cinema fra gli addetti ai lavori: è il caso per esempio della convinzione utopistica, del tutto errata, che aveva Gromo prima dell'Esposizione veneziana relativamente all'assoluta libertà dei registi sovietici, immuni da problemi di budget, di operare all'interno dei soli paletti posti dalla propaganda¹³⁸. Nell'articolo di chiusura sulla Biennale il suo giudizio sul processo di "commercializzazione" del prodotto cinematografico confezionato in Unione Sovietica fu abbastanza duro nella sua amarezza per una determinata concezione di far cinema che si vedeva ormai superata da altre logiche:

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

¹³⁶ Sono assai significative le dichiarazioni di Achille Campanile, autore dei pezzi di colore del Festival per la "Gazzetta del Popolo", riguardo la contrastata opinione, mista di attrazione e incomprensione, che poteva suscitare la visione dei film sovietici da parte del pubblico di non addetti ai lavori: "In conclusione, il giudizio quasi generale su Notti di Pietroburgo è stato questo: bellissimo film ma non ci ho capito niente. Certo, questi russi parlano in modo troppo difficile. Pretendere di farsi capire è eccessivo da parte loro. E non parliamo delle didascalie, non solo non si capiscono, ma non si riesce nemmeno a leggerle: lettere del nostro alfabeto scritte in senso contrario, vocali con un'escrescenza da una parte, consonanti con un cerchietto o un palloncino attaccato a una zampa. "p" capovolte, "m" con le gambe per aria, "i" col puntino sotto anziché sopra. Insomma l'unica cosa che si capiva era il suono della chitarra" A. Campanile, *Misteri dell'entusiasmo ai film russi. Una zanzara suscitatrice d'applausi*, in "Gazzetta del Popolo", 19 agosto 1934

¹³⁷ Sul concetto di film come emanazione della realtà nazionale che l'ha prodotto, aldilà della classica dicotomia arte-industria, e sul conseguente e sottinteso valore conoscitivo del Festival, Pasinetti scrisse: "Superate le posizioni di film-arte e di film-industria in senso assoluto, per giungere a definizioni più dettagliate nei riguardi di ciascun film in rapporto alla vita della nazione in cui è stato prodotto, si può arrivare nel contempo ad un esame della situazione attuale del cinematografo, come espressione evidente del senso politicosociale artistico di ciascun paese" F. Pasinetti, *Preludio alla Biennale del cinema*, in "L'Italia letteraria", 7 luglio 1934

¹³⁸ I controlli dei budget assegnati alle diverse produzioni divennero in URSS molto più severi proprio nel 1934, in concomitanza con l'imposizione di una più rigida osservanza dei piani tematici. Esempio in questo senso fu la campagna sulla stampa specializzata contro il regista Abram Room, allontanato nel marzo del 1934 dal set di *Odnazhdy letom* (Una volta d'estate) e escluso dalla lista dei realizzatori per i piani del biennio 1934-35 in quanto aveva superato il budget previsto per le riprese del film suddetto. Per una ricostruzione del cosiddetto "affare Room" si veda S. Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, op.cit., pp.59-62

accorgimenti riserbati ai “campioni” di una merce. Certamente pregevole, sotto alcuni aspetti pregevolissima; nei confronti di quello che fu il periodo eroico del cinema russo ¹³⁹.

Inizialmente disilluso come Gromo, ma successivamente ricredutosi, fu Giovannetti nei suoi articoli per la “Gazzetta del Popolo”. Dopo la visione di *Groza* l’impressione avuta fu anche in lui quella nostalgica della definitiva chiusura in URSS della grande stagione dell’avanguardia e di un suo conformarsi agli standard occidentali: “Guardando svolgersi la pellicola dell’Uragano si è avuta l’impressione precisa che i tempi eroici della cinematografia sovietica siano tramontati e che essa venga addomesticandosi e livellandosi alle furberie tecniche di quella americana”¹⁴⁰. Qualche giorno dopo però, assistendo alla proiezione delle altre pellicole in concorso e dei frammenti presentati separatamente, lo stesso inviato tirò un sospiro di sollievo, riconoscendo in quei film l’impronta degli anni precedenti: “Se Uragano ha, più che altro, il carattere di una produzione narrativa a sfondo folcloristico, 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 *Potemkin*”¹⁴¹.

Bisogna rilevare come nella valutazione Giovannetti, e con lui diversi critici, riuscissero a discriminare l’aspetto puramente estetico da quello contenutistico, di matrice perlopiù politica, ravvisando quei caratteri distintivi del cinema sovietico che prescindevano dalla mera finalità ideologica:

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. Pur senza lasciarci impressionare da quelle che sono e rimangono elementi dimostrativi ad uso esclusivamente interno e che riferiti perciò a situazioni sociali e morali nostre perdono ogni calore [...] dobbiamo riconoscere che, artisticamente, il film russo sa mantenere le sue visioni in un’atmosfera di grandiosità e di eroismo che non declina mai passando dal mondo della macchina a quello dei campi o degli stati; dal soldato all’uomo dell’officina, al contadino della steppa predesertica, al ginnasta ¹⁴².

Anche Pasinetti segnalò quel passaggio dalla pura propaganda a una finalità più commerciale, anche se in realtà quest’impressione, condivisa da tutta la critica italiana, non corrispondeva esattamente a quanto allora succedeva nell’arte e nella cinematografia. Quest’ultima infatti proprio in quel periodo si proponeva, o meglio si vedeva imposta, con la formula del “realismo socialista”, una spinta politica maggiormente accentuata da inquadrare in schemi narrativi e di fruizione popolari e largamente accessibili.

¹³⁹ M.Gromo, *Consuntivo della seconda Biennale del film*, in “La Stampa”, 28 agosto 1934

¹⁴⁰ E.Giovannetti, *Un film russo al Festival cinematografico di Venezia*, in “Gazzetta del Popolo”, 14 agosto 1934

¹⁴¹ E.Giovannetti, *Il cinema russo e la sua gran giornata*, in “Gazzetta del Popolo”, 18 agosto 1934

¹⁴² *Ibidem*

Una critica super partes

L'analisi della stampa italiana sui film dell'URSS proiettati alle due Esposizioni di Venezia nel 1932-1934 ha dimostrato innanzitutto che la partecipazione sovietica favorì una sorta di aggiornamento della conoscenza, da parte di critica e pubblico italiani, del cinema di quel paese, fino allora ancorata essenzialmente ai capolavori dell'avanguardia degli anni venti e comunque limitata da questioni censorie e di difficoltà distributive. Tale "aggiornamento", se in certi casi confermò le aspettative della critica (vedi *Putevka v žizn'*), le deluse nel momento in cui quella intravedeva il nuovo corso narrativo e formalmente meno "audace" di una settima arte sovietica, che fino allora era ritenuto l'insuperabile baluardo del cinema di "poesia" e al quale si perdonava il primario intento politico. Proprio riguardo quest'ultimo aspetto va riconosciuto che la stessa stampa italiana, quindi fascista, nelle sue osservazioni evitò le insidie di possibili pregiudizi¹⁴³. Essa in effetti non si fece praticamente mai influenzare dal fatto che le pellicole giungessero dalla patria del bolscevismo e seppe dimostrare, anche quando evidenziò l'eccessiva dose di propaganda talvolta presente, come quell'eccesso nocesse non tanto per il colore politico del messaggio in sé, quanto per la sua scarsa efficacia nella generale struttura dell'opera in discussione.

Inoltre la stampa sottolineò più in generale la possibilità di creare, attraverso la Mostra, una sorta di comunità cinematografica mondiale basata su un sano senso della competizione, scevro di particolari conflitti e veleni. A tal proposito il "Il Giornale d'Italia" riportò le significative dichiarazioni di De Feo alla vigilia della seconda edizione: "Nella cultura europea, s'è creata una nuova e brillante cosmopoli artistica, e l'Italia ne ha tutto il merito. Non si tratta più d'interessi locali: si tratta d'una mondiale pacifica armoniosa competizione, in cui tutti i popoli cinematografici trovano ormai il loro interesse e, ancor più, una legittima

¹⁴³ 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 seppe riconoscere la supremazia dell'URSS rispetto al regime mussoliniano nell'utilizzare l'arte come strumento di autorappresentazione e di consenso. Segnala a proposito Golomstock: "il confronto tra l'arte sovietica e quella fascista si rivelò sfavorevole a quest'ultima. Infatti tra i due sistemi artistici totalitari quello sovietico dimostrò d'essere assai più avanzato sulla via del servizio al partito e allo stato, più controllato e disciplinato nei suoi sviluppi, e parte inscindibile del sistema politico in misura enormemente più elevata. "Il Mattino" del 20 maggio compendia così l'edizione del 1934 della Biennale di Venezia: "Solo nel padiglione della Russia la vita pulsa ininterrotta...il rinnovato spirito di un nazione che a spezzato le catene secolari ed oggi è tutta protesa alla sua riorganizzazione economica e spirituale ...Questi pittori, questi incisori, questi scultori...figli della rivoluzione...sentono che l'arte non può essere avulsa dalla vita; che gli artisti debbono con tutte le loro forze collaborare al rinnovamento e all'elevamento del popolo e che, solo rispecchiandone ed esaltandone gli uomini e gli episodi più rappresentativi, essi possono essere degni del tempo che vivono". I.Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, op.cit., p.72. La documentazione relativa al materiale inviato dall'URSS alla Biennale d'arti visive di Venezia del 1932 è presente in GARF, f.5283, op.11, d.154, 171, 246

ragione d'orgoglio"¹⁴⁴. Questa concezione "ecumenica" del cinema come mediatore di conoscenza venne ribadita dallo stesso De Feo in una sua riflessione pubblicata sulla rivista dell'ICE a ridosso dell'inaugurazione della Mostra:

Arte, come si è detto, sopra tutte, universale. Il cinema è elemento rappresentativo della vita dei popoli, documento del loro sforzo di lavoro, del loro pensiero, del loro modo di sentire la vita del mondo. Da questo aspetto, che è caratteristicamente nazionale, deriva precisamente la sua funzione di internazionalità, di divenire, cioè ambasciatore di conoscenza tra popoli separati da diaframmi di frontiere, di razza, di lingua, da diaframmi spirituali che sono, il più delle volte, più pericolosi e più insuperabili ancora di quelli che siano dati dalle montagne e dai mari"¹⁴⁵.

Non è difficile cogliere nelle parole del direttore dell'ICE quell'afflato internazionalista e pacifista che caratterizzò l'attività dell'Istituto in quegli anni parallelamente a quella della casa madre, la Società delle Nazioni, la quale, nonostante l'ingresso dell'URSS proprio nel settembre 1934, non riusciva a gestire una situazione europea, e mondiale, che si sarebbe rivelata sempre più calda. Questo processo, degenerato poi nel conflitto mondiale, avrebbe spezzato l'utopia defeiana di una Venezia capitale della "cosmopoli artistica", se si pensa al ridimensionamento del ruolo dello stesso ICE nell'organizzazione della mostra a favore di un maggior controllo fascista, alla contemporanea defezione dell'URSS dal 1935 e alla deriva nazifascista delle edizioni belliche.

La realtà in questo modo avrebbe smentito la previsione ottimista dello stesso De Feo sull'impossibilità da parte della Mostra di perdere quei valori che erano stati alcuni fra i principi ispiratori della manifestazione e dell'ICE, il quale materialmente ne aveva permesso l'esistenza:

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 accadrà¹⁴⁶.

Fra la fine degli anni trenta e l'inizio del decennio successivo, al contrario, tutto quello sarebbe accaduto: lo "spirito veneziano" sarebbe stato "malcompreso", "brutalizzato" dalle logiche politiche mentre le alleanze belliche avrebbero preso il sopravvento sulla sua "armoniosa costituzione"¹⁴⁷. Il 1940 segnò infatti l'ufficiale deviazione nazifascista della

¹⁴⁴ E.Giovannetti, *Biennale del cinema: i film italiani*, in "Il Giornale d'Italia", 28 luglio 1934

¹⁴⁵ L.De Feo, *Il cinema educatore. Venezia e il cinema*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", agosto 1934, p.632

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ L'edizione della Mostra del 1937 può essere considerata ancora di transizione. In quell'anno infatti venne presentato un film pacifista come *La Grande Illusion* di Jean Renoir, che vinse anche un premio per il "miglior complesso artistico". Cfr. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., p.51. Per uno studio della diversa ricezione del film di Renoir al momento della sua uscita e dopo la seconda guerra mondiale, sulla

Mostra, che assunse la denominazione di “Settimana cinematografica italo-germanica” e vide la proiezione del film antisemita *Jud Süß* (Süss l’ebreo) di Veit Harlan, tanto che quell’edizione, insieme alle altre belliche del 1941 e 1942, non vennero prese in considerazione nel computo totale delle mostre alla ripresa del dopoguerra¹⁴⁸. Tuttavia già nel 1938, edizione regolarmente conteggiata successivamente, la conquista ex aequo della *Coppa Mussolini* da parte di *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini e di *Olympia* di Leni Riefenstahl, sembrò dimostrare come l’”Asse Roma-Berlino” passasse anche per Venezia. Inoltre l’adozione delle leggi razziali in Italia per compiacere il regime hitleriano si fece sentire anche in laguna con la proibizione, sempre nel 1938, del film americano *The life of Emile Zola* (La vita di Emile Zola) di William Dieterle per il suo tema “ebraico”¹⁴⁹.

3.3 La critica italiana e i film sovietici negli anni quaranta

1946: Venezia anno zero

Il ritorno dell’URSS alla prima edizione della Mostra di Venezia del dopoguerra (anche se quell’anno, per il suo carattere transitorio, fu ribattezzata semplicemente “manifestazione”) si inserì in un generale tentativo da parte dell’organizzazione di ritornare alle origini della Mostra del cinema e quindi di farla diventare nuovamente un modello di coesistenza, tanto più all’indomani di un conflitto che aveva lacerato nazioni, popoli e culture. Flavia Paulon, storica della mostra oltre che collaboratrice diretta, attribuisce molti dei meriti della ripresa del discorso veneziano all’attività dell’allora Capo Ufficio Stampa della Biennale Conte Elio Zorzi, il quale, nominato dal Commissario straordinario dello stesso ente nonché a quel tempo sindaco della città Giovanni Ponti

per il suo spirito diplomatico, la sua inalterabile cordialità, il suo impareggiabile stile, era la persona più indicata per riallacciare quei legami con i paesi che avevano partecipato in passato

base dei mutamenti sociali seguiti alla fine del conflitto, si veda M.Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, op.cit. Nello stesso 1937 d’altra parte l’Italia aveva partecipato alla Mostra di Venezia con *Scipione l’Africano* di Carmine Gallone (1937) e *Condottieri* di Luis Trenker (1936), manifesti del cinema di propaganda “imperiale” dell’Italia. Cfr. G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., p.389. *Condottieri* vinse la *Coppa della Direzione Generale per la cinematografia* “per il film a soggetto che ha meglio interpretato bellezze naturali ed artistiche”. *Scipione l’Africano* vinse la *Coppa Mussolini* come miglior opera italiana. Un altro film italiano, *Sentinelle di bronzo* di Romolo Marcellini, ai aggiudicò la *Coppa del Ministero dell’Africa orientale italiana* “per il miglior film di soggetto coloniale”. Cfr. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., pp.53-54

¹⁴⁸ Per una ricostruzione delle edizioni belliche e dello spostamento della critica italiana verso il cinema nazista si veda C.Quarantotto, *Il cinema la carne e il diavolo*, Le Edizioni del borghese, Milano 1962, pp.131-156

¹⁴⁹ Il film venne comunque proiettato alla ripresa postbellica del 1946.

alle Mostre veneziane e che la guerra aveva poi divisi su opposti campi di battaglia. Ma gli odi e le delusioni, i canti di vittoria che avrebbero potuto altrove umiliare i vinti, a Venezia si acquietavano. Venezia era unica, punto franco fra Occidente e Oriente, e tutte le culture, tutte le civiltà, tutte le idee potevano qui incontrarsi, conoscersi, intendersi. E c'era una grande curiosità, un gran desiderio di conoscersi. Il cinema era appunto uno dei mezzi più idonei per riprendere contatto ¹⁵⁰.

Sebbene l'enfasi della Paulon le faccia dimenticare che proprio in quell'anno i grandi paesi sconfitti, a parte l'Italia padrona di casa, ossia Germania e Giappone, non presero parte alla manifestazione e che quell'idillio tra Occidente e Oriente si sarebbe spezzato due anni dopo, con l'aprirsi della fase assenteista dell'URSS, è innegabile che Venezia in quel momento di ricostruzione avrebbe potuto assumere un'importante funzione di collante ideale e civile, oltre che di strumento conoscitivo. Tale speranza peraltro veniva espressa ancora nel 1948 dal Presidente della XXIV Biennale Giovanni Ponti in riferimento alla riapertura dei padiglioni nazionali dopo l'interruzione bellica. È particolarmente significativo come Ponti lanciasse quest'appello proprio nell'anno a partire dal quale l'URSS iniziò a rifiutare l'invito in Laguna:

In questo 1948 [...] l'umanità ancora stordita dalle angosce e dai tormenti patiti, e pur timorosa di nuovi urti distruggitori fra le genti, accolga l'invito che le viene da questo convegno di artisti di ogni parte del mondo: e si avveri il nostro auspicio che per lunga serie di anni, senza tempestose interruzioni di guerra, il mondo veda convenire da ogni parte nell'oasi verde della nostra isola dell'arte e dei sogni, le opere dei migliori artisti, e fra i popoli non siano gare e contese se non per il primato del bello e del bene ¹⁵¹.

Un auspicio dello stesso genere fu quello di Giorgio Prosperi del 1946 per il "Nuovo Giornale d'Italia":

In un mondo in cui si lavora giorno e notte per frantumare l'umanità e toglierle il senso di se stessa e le capitali sembrano castelli kafkiani, misteriose centrali di provocazione, questa città, che è ben capitale per la sua stessa storia, per la sua architettura ma soprattutto per la sua civiltà, par fatta apposta per riannodare esili fili spezzati, invisibili e disprezzati legami che tuttavia son l'unica cosa che ci distingue come uomini dalle cavie e dagli strumenti radiocomandati ¹⁵².

Sulla stessa lunghezza d'onda fu pure il corrispondente dell'organo di stampa del Vaticano: "Sullo schermo del cinema San Marco si avvicenderanno le produzioni di ben sette nazioni [...] : è nei voti di tutti che la cordialità oggi esistente nel campo artistico-cinematografico si estenda in ogni settore, prevalga su ogni risentimento, plachi gli animi, contribuisca a ristabilire la concordia di tutti i sentimenti"¹⁵³. In questo modo si sarebbe

¹⁵⁰ F.Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1956, pp.11-12

¹⁵¹ G.Ponti, *Prefazione in Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p.X

¹⁵² G.Prosperi, *A Venezia coi russi e con Rita Hayworth*, in "Il Giornale d'Italia", 3 settembre 1946

¹⁵³ M.M., *Venezia. 1946*, in "L'Osservatore Romano", 8 agosto 1946

potuto riacquisire quello “spirito veneziano” di cui aveva parlato nel 1934 Luciano De Feo e, così come nei primi anni trenta la città lagunare aveva contribuito a saperne un po’ di più su paesi e realtà culturali di non sempre facile accesso, anche in questo nuovo anno zero il cinema veniva visto dai media nella sua potenzialità di sguardo sul mondo; così segnalò “Il Gazzettino”, in riferimento proprio all’URSS: “[*I film sovietici*] han fatto sì che svanesse una buona volta il mistero che aveva circondato fino ad oggi quel mondo lontano ed in stato di formazione”¹⁵⁴.

Nonostante gli auspici della testata cattolica visti prima, il forte spirito di competizione, ben presente in laguna, fra americani e sovietici venne subito notato dalla stessa stampa, come conferma un articolo di Giorgio Prosperi ad esso dedicato su “Il Nuovo Giornale d’Italia”: “L’interesse della Mostra è sempre accentrato sul singolare duello russo-americano stabilitosi fin dalle prime battute del Festival e impegnato non solo sul terreno dell’arte, ma anche su quello della propaganda”¹⁵⁵. Il giornalista scrisse che, seppure i documentari USA presentati non avessero particolari riferimenti politici e i sovietici invece fossero gli unici a inviare una propria delegazione, gli americani erano “consci di doversi misurare coi loro rivali diretti”¹⁵⁶.

Ci sentiamo innanzitutto di dover approfondire il giudizio affrettato di Claudio Quarantotto riguardo quella che, con un gioco di parole, si potrebbe definire una “critica acritica” di matrice ideologica ben definita: “Si guarda verso l’Oriente; la nuova parola d’ordine dei critici marxisti è: «Il film russo ha sempre ragione»”¹⁵⁷. Se da una parte tale affermazione non dovrebbe stupire più di tanto quando si parla per esempio degli articoli del comunista Umberto Barbaro ne “L’Unità”¹⁵⁸, dall’altra i commenti furono in generale più diversificati, sia che vengano letti in base alle singole testate, sia in un’analisi trasversale della stampa per ogni specifico film. *Čapaev*, “pietra miliare del cinema sovietico” secondo la definizione di Barbaro, pagò il fatto di essere arrivato in laguna con dodici anni di ritardo e risultare così penalizzato dal confronto con opere più contemporanee. Secondo Prosperi solo alcuni aspetti tecnico-formali salvavano *Čapaev* da una valutazione assolutamente negativa: “La recitazione è piuttosto rigida, schematica, abbastanza violenta. In sostanza, un film alquanto primitivo come materia psicologica, con qualche bella inquadratura e qualche

¹⁵⁴ A.Torresin, *Due film russi*, in “Il Gazzettino”, 10 settembre 1946

¹⁵⁵ G.Prosperi, *Duello d’arte e di propaganda impegnato fra russi e americani*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 5 settembre 1946

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ C.Quarantotto, *Il cinema la carne e il diavolo*, op.cit., p.180

¹⁵⁸ Si vedano i suoi pezzi celebrativi sui film sovietici apparsi nell’organo del PCI: *Ciapaev: pietra miliare del cinema sovietico*, 3 settembre 1946; *Ancora un bel film sovietico*, 14 settembre 1946; *Forza, fate del cinema*, 18 settembre 1946

notevole sequenza”¹⁵⁹. L’eccessiva spinta propagandistica, che faceva del film un documento politico piuttosto che un prodotto artistico, fu la caratteristica negativa segnalata da “La Nuova Stampa”: “Il film è lento, discontinuo, più che un film è una lezione di storia patria, una conferenza sui primi moti rivoluzionari di partito: un torrente di parole, suoni e grida”¹⁶⁰. Il settimanale “Oggi” fu ancora più pesante nella critica e giunse a mettere in dubbio le capacità professionali degli stessi autori, affermando che “l’avventura, in bianco e nero, del contadino Ciapaiev, eroe della rivoluzione, procede con soverchia approssimazione: l’ingenuità può anche essere voluta: molto più probabilmente è dilettesca. Il film è greve”¹⁶¹.

Particolarmente controversi furono i giudizi su *Kljatva* che attraversò le diverse gradazioni dello spettro critico. Una delle valutazioni più favorevoli, tralasciando quelle degli organi di stampa più vicini politicamente all’URSS, fu quella de “La Nuova Stampa” secondo cui il film “appare talvolta come un’ampia visione corale, e talvolta come una non meno vasta allegoria, ravvivata da episodi più evidenti e incisivi”¹⁶². Altre testate segnalano, anche grazie alla presenza a Venezia del suo regista, come con *Kljatva* il film sovietico si fosse avventurato nei territori ancora inesplorati del prima citato documentario a soggetto. Tale processo portava con sé i pericoli connessi a una forma di rappresentazione sul grande schermo di questo tipo: innanzitutto quelli relativi alla sottile linea che divideva una descrizione degli eventi oggettiva e fedele dall’interpretazione e dalla manipolazione, volontarie o inconsapevoli¹⁶³, determinate dall’occhio della macchina da presa, tanto più se a quest’occhio veniva messa la lente dell’ideologia. Il quotidiano della città lagunare evidenziò il coraggio del regista georgiano nell’aver scelto questo percorso, andando tuttavia incontro al rischio di potenziali limitazioni: “*Il Giuramento* segna con intelligente disinvoltura la strada del film-documentario, divenendo necessariamente frammentario e dispersivo [...] troppo

¹⁵⁹ G. Prosperi, *A Venezia coi russi e con Rita Hayworth*, op.cit.

¹⁶⁰ Gl.P., *Al Festival di Venezia*, in “La Nuova Stampa”, 3 settembre 1946

¹⁶¹ G. Lovero, *Colore: brutto colore*, in “Oggi”, n°38, 1946

¹⁶² Gl.P., *Una biografia di Stalin*, in “La Nuova Stampa”, 18 settembre 1946

¹⁶³ A parte i voluti e/o imposti inserimenti propagandistici in film di questo genere, facciamo riferimento a quella natura sfuggibile, mai completamente intelligibile e dominabile agli stessi realizzatori della settima arte in generale, così come la definisce Marc Ferro parlando del rapporto fra cinema sovietico e censura, sempre più stringente dalla fine degli anni venti: “Tuttavia, anche durante i trent’anni che seguirono, una parte della realtà espressa al cinema sfuggì ai suoi censori. È sfuggita sempre e sfugge ancora oggi, se, malgrado tutti i controlli, da *Rublev* al cinema delle nazionalità, il film si libera sempre di più dall’istituzione che lo condiziona: ai giorni nostri, mentre le 16mm i super8 sono in tutte le mani, non c’è più censura possibile, a meno di non arrivare ad impedire la vendita delle cineprese. Poiché un film, qualunque esso sia, per il suo contenuto trabocca e sfugge, tanto al suo censore che a colui che fissa le riprese. Verità dei testi, certo, ma ancor più verità delle immagini, durante questo mezzo secolo, in cui tutte le istituzioni sono eredi della cultura scritta e in cui davanti all’immagine anche i più dotti fanno la figura degli illetterati. Una specie di frontiera segreta li frena, li paralizza” M.Ferro, *Cinema e Storia. Linee per una ricerca*, op.cit., pp.27-28

lento e prolisso”¹⁶⁴. Anche Prosperi, dopo aver ammesso la sua sorpresa per un film a soggetto con Stalin fra i suoi personaggi principali, espresse le difficoltà o, quanto meno, i requisiti essenziali richiesti a un progetto cinematografico di questo tipo: “Il regista Michele Ciaureli ha ritenuto in tal modo di fare un film storico e non un film di propaganda celebrativa; su questo punto naturalmente tutta questione d’intendersi, quando vi sia quel minimo di qualità artistiche che giustifichino un impegno del genere e un discorso sull’argomento”¹⁶⁵. Uno fra i commenti più negativi, a parte il “pompiresco” con cui lo definisce Massimo Mida Puccini¹⁶⁶, fu quello del “Corriere della Sera” anche se l’inviato, dopo aver individuato nella plateale parzialità ideologica la mancanza principale del film, ne salvò la direzione e l’interpretazione di Stalin da parte dell’attore Gelovani:

È un film insomma celebrativo e di propaganda, con le reticenze, le esagerazioni polemiche e le inesattezze storiche proprie di ogni opera fatta a scopi nazionalistici e magari demagogici. Peccato, perché l’argomento offriva il mezzo per un’epopea che, svolta con maggiore obiettività, sarebbe stata anche di grande efficacia propagandistica. L’interpretazione non manca di suggestione e la regia di Ciaureli spesso è ben condotta ¹⁶⁷.

La pellicola che più delle altre connazionali riscosse un successo praticamente unanime fu *Nepokorennye* di Donskoj. L’aspetto di questo film di guerra che più colpì i corrispondenti fu la “potenza descrittiva”¹⁶⁸, come la definì Torresin, di alcune scene sulla resistenza della popolazione agli invasori nazisti, secondo Visentini “notevolmente superiore”¹⁶⁹ rispetto ad altre pellicole sovietiche dello stesso genere e per Prosperi “davvero notevoli”¹⁷⁰. L’altro *war movie* presentato dall’URSS alla manifestazione, *Žila Byla devočka* di Ejsymont, rimase in bilico fra chi ne esaltava la forza descrittiva¹⁷¹ e chi invece lamentava la difficoltà fisiologica di quel cinema di slegarsi dal “tenace ancoraggio della propaganda”¹⁷².

Alla versione per il grande schermo della pièce ostrovskiana *Bez viny vinovatye*, girata da Petrov, toccò la sorte di essere in pratica l’unico lungometraggio presentato dall’URSS libero da quegli assilli ideologici che spesso per i critici incidevano negativamente sulla qualità globale degli altri visti fino allora. L’incipit del pezzo di Prosperi a proposito fu

¹⁶⁴ A.Torresin, *10mila metri di pellicola*, in “Il Gazzettino”, 18 settembre 1946

¹⁶⁵ G.Prosperi, *Musica per piccoli complessi e “Giuramento” film dedicato a Stalin*, in “Il Giornale d’Italia”, 19 settembre 1946

¹⁶⁶ M.Mida Puccini, *Il pianto di Rossellini*, in N.Ivaldi, *La prima volta a Venezia. Mezzo secolo di Mostra del cinema nei ricordi della critica*, Edizioni Studio Tesi, Padova 1982, p.42

¹⁶⁷ G.Visentini, *Domani chiusura alla Mostra del cinema*, in “Corriere della Sera”, 18 settembre 1946

¹⁶⁸ A.Torresin, *Un film russo e uno francese*, in “Il Gazzettino”, 14 settembre 1946

¹⁶⁹ G.Visentini, *Russia vecchia e nuova sullo schermo di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1946

¹⁷⁰ G.Prosperi, *Pessimismo e stanchezza al Festival di Venezia*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 15 settembre 1946

¹⁷¹ Cfr. G.Visentini, *Un film russo ed uno inglese*, in “Corriere della Sera”, 10 settembre 1946

¹⁷² G.Prosperi, *“C’era una volta una bimba”*. *Gli spettatori tagliano la corda*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 11 settembre 1946

abbastanza eloquente: “Finalmente un film sovietico in cui non si parla di guerra e di politica”¹⁷³. Il tratto comune emerso un po’ da tutti i commenti fu la teatralizzazione, talvolta eccessiva, dell’adattamento cinematografico, che finiva col far perdere all’opera il valore di testo filmico a favore del documento sull’evoluzione della scuola drammatica russa, sfondo all’intreccio narrativo. Ecco a proposito le parole ancora dell’inviato del “Nuovo Giornale d’Italia”: “Il film, eccessivamente statico e lento, non offre un grosso interesse cinematografico: ma forse non se lo propone nemmeno, inteso com’è a fornirci un documento del teatro russo in un momento importante del suo sviluppo. [...] A chi si interessi di teatro, questo film offre un materiale importante”¹⁷⁴. Particolarmente interessante la riflessione di Visentini, per il quale gli attori, muovendosi in un contesto in origine metateatrale - Ostrovskij scrisse una commedia ambientata in quello stesso mondo della messa in scena – nell’interpretare altri attori di un altro tempo ne avevano ripreso lo stile e i modi: “È una commedia [...] educativa e morale, che oggi fa una curiosa impressione. Curiosa è anche l’impressione che suscitano gli attori recitandola sullo schermo. Essi recitano come al tempo in cui il lavoro teatrale fu scritto: resta a vedere se per volontà del regista cinematografico, o per vizio degli interpreti, il che ci pare da escludersi”¹⁷⁵. La denuncia di rimanere vittima della genesi teatrale dell’opera, oltre che del suo contenuto, fu pure quella de “La Nuova Stampa”, poi mitigata dal favore incontrato per le scelte su scenografia, fotografia e recitazione¹⁷⁶. Quest’ultima venne lodata, insieme alla regia, anche da “Il Tempo” di Roma¹⁷⁷.

Da sottolineare anche, in linea con la forte tradizione nel campo, la segnalazione in diversi articoli del cortometraggio documentario *Sovetskij sport* (Lo sport sovietico): per l’uso del colore, secondo “Oggi” migliore dell’americano¹⁷⁸; per la presenza inoltre della “simpatica figura, corposa, cordiale del signor Stalin”¹⁷⁹; per aver fatto conoscere infine uno spaccato gioioso della vita moscovita, come affermò “La Nuova Stampa”: “È tra gli spettacoli più belli a cui ci sia toccato di assistere. Sufficiente per assicurarci che così la vita, a Mosca, non dev’essere affatto priva di interesse e di significato”¹⁸⁰.

¹⁷³ G. Prospero, *Chopin a colori*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 13 settembre 1946

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ G. Visentini, *Una biografia di Chopin e una riesumazione di Ostrovski*, in “Corriere della Sera”, 12 settembre 1946

¹⁷⁶ Cfr. Gl.P., *Al Festival di Venezia*, in “La Nuova Stampa”, 12 settembre 1946

¹⁷⁷ Cfr. *Un film su Chopin alla Mostra del Cinema a Venezia*, in “Il Tempo”, 13 settembre 1946. La presenza di uno Stalin “sorridente e soddisfatto” venne ricordata anche dal pezzo di Prospero per il “Giornale d’Italia” del 3 settembre 1946

¹⁷⁸ Cfr. G. Lovero, *Colore: brutto colore*, op.cit

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ Gl.P., *Al Festival di Venezia*, in “La Nuova Stampa”, 3 settembre 1946

La critica nella manifestazione del 1946, di preparazione alla ripresa a pieno regime dell'anno successivo, si accorse quindi del ritorno sovietico e lo accolse con curiosità e interesse, così come aveva fatto nel 1932 alla prima edizione. Alla volontà e alla speranza di ridare all'iniziativa lagunare la sua primigenia funzione di strumento conoscitivo e di pacifico scambio culturale già si sovrapponeva però un certo spirito di competizione, anch'esso segnalato dalla stampa, fra i due nascenti blocchi americano e sovietico. La critica dei film sovietici, a parte il comprensibile appoggio di chi si trovava politicamente vicino all'URSS, fu caratterizzata da una forte varietà. Vennero lodati gli aspetti tecnici (regia, interpretazione, montaggio, fotografia), tradizionali cavalli di battaglia del grande schermo con falce e martello, mentre i contenuti divisero maggiormente le opinioni. L'aver portato essenzialmente, a parte la commedia di Petrov, film politici e di ambientazione bellica, fra tutti *Kljatva* con le sue velleità documentarie, fece emergere la questione del rapporto fra la storia e la sua riproducibilità sul grande schermo, fra sincerità del documento e artificiosità dell'arte, fra oggettività della rappresentazione e soggettività retorico-propagandistica. Tuttavia va precisato che anche in questo caso come negli anni trenta le accuse di ampollosità retorica e ipertrofia ideologica non sembrarono essere scagliate in modo acritico, per partito preso, ma risultarono sempre inserite nella generale economia del film.

Non vanno infine dimenticati almeno altri due fatti rilevanti di quelle settimane: in primo luogo il Festival di cinema sovietico - il primo del dopoguerra, promosso dall'associazione "Italia-URSS" - svoltosi in luglio a Roma, al teatro Quirino, dove, fra le altre cose, Gian Luigi Rondi ebbe il suo primo incontro con *Ivan Groznyj* e con il cinema dei soviet¹⁸¹. Inoltre, la delegazione mandata dal Cremlino a Venezia, come vedremo meglio più avanti, non si fermò solo in laguna ma portò i propri film in diverse città della penisola: questa vera e propria tournée artistico-diplomatica, sommata alla rassegna nella capitale, contribuì non poco ad accrescere, almeno nei grandi centri italiani, il grado di conoscenza dell'universo sovietico, del suo cinema, dei suoi valori culturali e della sua società.

1947: ridateci il muto!

L'anno successivo segnò per Venezia la ripresa della numerazione interrotta con lo scoppio del conflitto mondiale. In questo senso, se si considera il 1946 come transitorio, l'URSS solo nel 1947 fece il suo ritorno formale alla Mostra, come riportato da

¹⁸¹ L'organizzazione del Festival romano, curata dall'Associazione Culturale "Italia-URSS", stimolò anche l'uscita sulla rivista "La Fiera Letteraria" di diversi articoli relativi alla cinematografia sovietica, fra i quali si possono citare: P., *Film russi alla Quirinetta*, n°16, 25 luglio 1946; M. Verdone, *Cinema sovietico*, n°18, 8 agosto 1946; T. Guerrini, *Il film sovietico*, n°21, 29 agosto 1946

“L’Osservatore Romano”: “A scorrere l’occhio sulla nutrita lista delle prime adesioni, spiccano, a prima vista, alcune interessanti novità, fra cui notevole, la partecipazione ufficiale dell’URSS alla competizione”¹⁸². Da subito possiamo anticipare che l’esperienza, almeno dalle parole degli inviati, fu meno positiva del 1946 e la stessa critica meno differenziata nei suoi giudizi. Resta da vedere se questo fu dovuto solamente a ragioni oggettive, di scarso valore delle pellicole presentate, o se influirono eventuali fattori soggettivi extrartistici in un momento in cui le tensioni politiche si acuivano in Italia e, ancor prima, nello scacchiere internazionale.

Il primo film presentato fu *Glinka* di Arnštam. Fu un disastro che segnò negativamente il proseguo della presenza sovietica alla Mostra. Arturo Lanocita ne individuò la pesantezza e la esibita tendenziosità: “È un film prolisso e magniloquente [...]. Risulta chiaro che i sovietici intendono onorare di Glinka più a tendenza politica che la musica”¹⁸³. Poco dopo il critico, fra l’amareggiato e il nostalgico, espresse il suo disappunto per l’involutione di quella cinematografia che nel passato era stata uno dei fari della settima arte mondiale: “È spiacevole che in molta parte essa sia oggi al servizio dell’ideologia e spesso si limiti all’ampollosa esaltazione di certe opinioni”¹⁸⁴. Sarcastico a proposito l’incipit dell’articolo di Prosperi:

Negli ambienti non conformisti corre la seguente storiella: in Russia, dovendosi erigere un monumento a Puskin, viene bandito un concorso: il vincitore del premio è uno scultore che ha ideato una colossale statua di Stalin il quale ha fra le mani un minuscolo libricino su cui è scritto: Puskin. Ora il film del regista e soggetto Leo Arnstam su *Glinka*, il grande riformatore della musica russa, creatore dell’opera popolare, ricorda in certo modo codesta storiella¹⁸⁵.

Con questa battuta il critico metteva giustamente in evidenza la tendenza, figlia della generale campagna patriottica del secondo stalinismo, a dimostrare quanto la cultura rivoluzionaria sovietica avesse come genesi quella nazionale russa. Per Pietro Bianchi de “Il Tempo” il film di Arnštam era “prolisso e piuttosto monotono”¹⁸⁶ mentre “*bruttissimo*”, “inespressivo” e “noiosissimo” furono gli aggettivi utilizzati da Tito Guerrini per giudicarlo su “La Fiera Letteraria”¹⁸⁷. Addirittura “L’Unità” dovette riconoscere che la pellicola “non è

¹⁸² P.Reonoli, *Come si prospetta l’VIII mostra internazionale a Venezia*, in “L’Osservatore Romano”, 24 agosto 1947

¹⁸³ A.Lanocita, *Debutto del cinema russo alla Mostra di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 3 agosto 1947

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ G.Prosperi, *Fredda accoglienza a Glinka*, in “Il Giornale d’Italia”, 4 settembre 1947

¹⁸⁶ P.Bianchi, *Scarso successo di un film inglese al Festival*, in “Il Tempo”, 3 settembre 1947

¹⁸⁷ T.Guerrini, *Inflazione di pellicole*, in “La Fiera Letteraria”, 16 ottobre 1947

sempre di alto livello”, pur indicando nelle sequenze iniziali dei momenti di “intensa suggestione”¹⁸⁸. Insomma, per *Glinka* la stroncatura fu praticamente unanime.

Non molto differente fu la sorte toccata a *Vesna* di Aleksandrov, presente quest’ultimo pure con una sua personale retrospettiva, oltre che fisicamente a Venezia con l’attrice Ljubov’ Orlova, sua compagna nella vita, oltre che nel lavoro. Al vetriolo le accuse scagliate dal giornalista de “La Fiera Letteraria”, secondo cui il film era “quasi del tutto sbagliato” e la fotografia “quasi sempre orrida”¹⁸⁹. Questi appunti, al limite dell’insulto, erano motivati dalla mancanza di approfondimento e conflittualità interiori dei personaggi, tipica di quella cinematografia e magistralmente sintetizzata da Guerrini nella formula “non basta chiamare uno “compagno” per definire il suo carattere”¹⁹⁰. Bianchi si limitò a dire che *Vesna* “è un film che vuole essere divertente”¹⁹¹, mentre per Prospero il film, fallito tentativo di imitare il musical hollywoodiano, aveva l’impronta “di chi non sa far nulla, ridere, piangere o cantare senza pensare alla istruzione delle masse o all’utilità sociale dell’umorismo”¹⁹². In questo modo il corrispondente del “Il Nuovo Giornale d’Italia”, quell’anno particolarmente duro e velenoso, puntava l’indice contro la negativa influenza della preoccupazione didattica, e, aggiungiamo noi, politica, nel processo della creazione artistica.

Anche in questo caso “L’Unità” dovette correre ai ripari, invitando spettatori e lettori a spostare l’attenzione dal valore in sé della pellicola, alla ricerca di qualcosa di buono nel suo senso e trascinandoli così dal terreno estetico a quello etico:

Più del valore del film, sminuito soprattutto da una sceneggiatura [...] e da tante altre cose gioverà occuparsi del suo senso e del suo significato morale perché [...] è sempre un bellissimo fatto che nobilita e rende accettabile il genere, che una operetta-rivista sia imperniata su un serio e grande problema umano, è un fatto bellissimo che una rivista non sia l’esposizione in serie di gambe femminili, ma l’espressione di un popolo che sa ancora tutto danzare e cantare: è un fatto bellissimo che si possa assistere all’inno alla gioia, al lavoro, all’amore in una rivista operetta¹⁹³.

Dopo questa arringa, con tanto di espedienti retorici che sembrano tradire una certa forzatura nella necessità di difendere il film, Barbaro mise in risalto con l’enfasi che gli era propria le capacità attoriali della Orlova, interprete delle due protagoniste.

La critica riservò ad *Admiral Nachimov*, se confrontato con *Glinka* e *Vesna*, un trattamento migliore anche se pure il film di Pudovkin a molti risultò al di sotto delle

¹⁸⁸ L.Quaglietti, “*Glinka*” film sovietico al Festival di Venezia, in “L’Unità”, 3 settembre 1947

¹⁸⁹ T.Guerrini, *Inflazione di pellicole*, op.cit.

¹⁹⁰ Ibidem

¹⁹¹ P.Bianchi, *Un film russo al festival di Venezia*, in “Il Tempo”, 8-9 settembre 1947

¹⁹² G.Prosperi, *I russi non fanno sorridere*, in “Il Giornale d’Italia”, 9 settembre 1947

¹⁹³ U.Barbaro, *La gioiosa vita di un popolo in “Primavera” di Alexandrov*, in “L’Unità”, 9 settembre 1947

aspettative. Lanocita, ad esempio, facendo riferimento alla volontà di esibire la grandeur russa, scrisse: “L’ammiraglio Nakhimov è un ottimo film, purtroppo prigioniero di se stesso, ossia dei suoi intenti”¹⁹⁴. Bianchi fece il tris, non lasciando scampo neppure all’opera del regista di *Mat’* ed etichettandolo come “film storico e patriottico, prolisso, ingenuo, in certi punti addirittura noioso”¹⁹⁵. Paradossalmente più benevolo fu il giudizio della testata del Vaticano che lo definì “discreto” sebbene, secondo l’inviato, minori insistenze sul rapporto fra passato storico e presente politico, l’avrebbero reso più godibile: “avrebbe fatto migliore impressione [...] se i personaggi della vicenda si fossero astenuti dal preconizzare ad ogni istante che a fine dell’Inghilterra cominciava da Sebastopoli”¹⁹⁶. La promozione non a pieni voti venne anche da Tito Guerrini, attestante che l’opera di Pudovkin “nonostante errori e lentezze, si svolge attraverso accenti di grande e unitaria calligrafia”¹⁹⁷.

Se i lungometraggi a soggetto in concorso non ebbero vita facile, un po’ meglio andò invece ad altre due forme di partecipazione del cinema sovietico alla Manifestazione veneziana: il documentario e la miniretrospettiva su Ejzenštejn¹⁹⁸. Per quanto riguarda il primo, basti ricordare che il lungometraggio a carattere divulgativo-scientifico *Sverinoj tropoj* (Sul sentiero degli animali) di Boris Dolin fu l’unico a passare completamente indenne dalla critica del giornalista de “La Fiera Letteraria”¹⁹⁹.

Per quanto riguarda la microrassegna ejzenštejniana (furono proiettati *Oktjabr’* e *General’naja linija*) riteniamo estremamente interessante raffrontare i due pareri che, per ispirazione ideale e per posizione politica, avrebbero dovuto essere agli antipodi: “L’Unità” e “L’Osservatore Romano”. L’organo del PCI rilevò l’eccezionalità dell’evento:

L’importanza di questa proiezione non può sfuggire a nessuno se si pensa ad esempio che i due film di Eisenstein non erano mai stati visti in Italia e che questa di Venezia è stata un’occasione più unica che rara. [...] L’inconfondibile impianto di Eisentein riunisce in due film, pur diversi nell’assunto, in un’unica visione d’insieme che con potente sintesi drammatica simboleggia il cammino compiuto dal popolo sovietico²⁰⁰.

Il quotidiano della Santa Sede esaltò la grandezza del regista, la sua arte e la sua tecnica, capaci di far passare in secondo piano il contesto ideologico ovviamente non

¹⁹⁴ A.Lanocita, *L’ammiraglio Nakhimov film russo di Pudovkin*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1947

¹⁹⁵ P.Bianchi, *Un film di Pascal proiettato a Venezia*, in “Il Tempo”, 14-15 settembre 1947

¹⁹⁶ P.Reonoli, *All’VIII Mostra internazionale del cinema*, in “L’Osservatore Romano”, 13 settembre 1947

¹⁹⁷ T.Guerrini, *Inflazione di pellicole*, op.cit.

¹⁹⁸ Con questa retrospettiva (e quella su Aleksandrov dello stesso anno) si realizzava, sebbene dopo quindici anni, il progetto del Segretario generale della prima Biennale del cinema Maraini il quale, parlando al termine della prima edizione del futuro della Mostra, disse: “Pensiamo già, per esempio, ad una mostra esemplare di cartoons musicali e mostre individuali di qualche regista russo: di Eisenstein o di Pudovkin”. Cfr. E.Giovannetti, *Venezia metropoli di Cinelandia*, op.cit.

¹⁹⁹ Ibidem

²⁰⁰ L.Quaglietti, *Eisenstein trionfa nella “Retrospettiva”*, in “L’Unità”, 4 settembre 1947

condiviso: “Propaganda quindi, ed anche dichiarata. Ma la potenza espressiva di Eisenstein è giustificazione a se stante: dinnanzi alla forza, alla intelligenza ed al ritmo che emana da ogni inquadratura del film, tutto il resto scompare nell’ombra, diviene superfluo”²⁰¹. Due le riflessioni da fare: innanzitutto la, in apparenza, curiosa unità di vedute fra i due giornali non solo nel verdetto positivo ma anche nella terminologia utilizzata (“potente sintesi drammatica” e “potenza espressiva”)²⁰². Inoltre tale convergenza di opinioni sembrerebbe dimostrare come effettivamente le possibili controversie di natura politica nel giudizio artistico venissero facilmente superate quando l’oggetto del contendere era in grado esso stesso di oltrepassare gli angusti limiti della retorica propagandistica, per ergersi a colonna portante della storia del cinematografo.

Che conclusioni trarre sulla critica alla presenza sovietica all’edizione della Mostra del 1947? I lungometraggi a soggetto in concorso (*Vesna*, *Glinka* e *Admiral Nachimov*) delusero²⁰³, in sintonia con l’opinione di tanti sulla mostra in generale²⁰⁴, nonostante i riconoscimenti, ugualmente arrivati. Relativamente a ciò una parte della critica si trovò in disaccordo con le scelte della giuria. Fra i più scandalizzati ci fu Giorgio Prosperi, secondo cui i premi ricevuti dai film sovietici, così come dagli altri paesi, furono figli di logiche di un conformismo equilibratore, le uniche vere vincitrici quell’anno a Venezia:

E saremmo veramente tentati a proporre un corso gratuito di estetica elementare per spiegare l’impossibilità tecnica di separare il contenuto dalla forma [...] se non riflettessimo che in questa premiazione l’opportunità politica e diplomatica prevale sovente sulla valutazione artistica di un film erano state la politica e il conformismo²⁰⁵.

Se ci limitiamo poi a quanto scritto sulle pellicole dell’URSS, emerge ancora più forte dell’anno precedente la questione della zavorra ideologica e propagandistica che, secondo buona parte della critica, i film sovietici non riuscivano o non potevano scrollarsi di dosso, compromettendone così irrimediabilmente la qualità. Tuttavia, come per il 1946, queste accuse non sembrano generate da un atteggiamento apriori ostile verso il sistema che aveva prodotto quei film, ma da un oggettivo scadimento nella qualità, oltre che nel numero, dell’offerta cinematografica dell’Unione Sovietica. Si potrebbe parlare a questo punto quasi di

²⁰¹ P.Reonoli, *All’VIII Mostra internazionale del cinema*, in “L’Osservatore Romano”, 1-2 settembre 1947

²⁰² Non ci sembra superfluo rammentare come “potente”, “potenza”, “potentissimo” fossero state le espressioni che avevano accomunato anche le valutazioni di Mario Gromo e Filippo Sacchi su *Putevka v žizn’* nel 1932.

²⁰³ Prova di tale delusione e della scarsa impressione prodotta sugli inviati speciali nostrani è la loro assenza dalle memorie raccolte da Nedo Ivaldi: su una dozzina di testimonianze risalenti a quell’anno e presenti nel volume (comprese quelle autorevolissime dello stesso Ivaldi, di Guido Fink, di Callisto Cosulich, oltre a quelle dei qui citati Quaglietti e Lanocita), solo Guglielmo Volonterio cita un film sovietico, quello di Pudovkin. Cfr. N.Ivaldi, *La prima volta a Venezia. Mezzo secolo di Mostra del cinema nei ricordi della critica*, op.cit., pp.48-62

²⁰⁴ Dichiarò Guerrini: “Almeno il 90% dei films [sic] presentati potevano essere risparmiati, per cui Venezia, possiamo dirlo, ci ha in gran parte delusi”. T.Guerrini, “La Fiera Letteraria”, n°40, 2 ottobre 1947

²⁰⁵ G.Prosperi, *Una premiazione politica e conformista*, in “Il Giornale d’Italia”, 17 settembre 1947

un'interruzione del tradizionale idillio fra critica italiana e cinematografia sovietica? Se si escludono i fedelissimi, sforzatisi in quell'occasione di salvare il salvabile, la risposta è affermativa, per quanto i sovietici pensarono, o vollero pensare, a un condizionamento esterno contro di loro, riportato nei documenti esaminati del 1948 come una delle ragioni principali del rifiuto. Se rottura fu, ribadiamo, essa non fu dovuta tanto a pregiudizi di tipo politico, quanto a una sensazione di incomprendimento, quando non di tradimento. Non è casuale che una certa unanimità nella valutazione positiva venne trovata dalla stampa allorché il discorso cadde su Ejzenštejn o sul documentario di Dolin: potremmo dire, provocatoriamente, che in quel momento, alla logorroica retorica della produzione propagandistica del tempo, gli addetti ai lavori italiani preferirono di gran lunga il muto, anch'esso di propaganda, ma d'autore, e la difficilmente politicizzabile vita degli animali.

1953: a volte ritornano

Si arriva così al 1953. Stalin era morto da quasi sei mesi. Per L'URSS fu il secondo ritorno a Venezia, dopo quello del 1946 e, considerando le lunghezze delle assenze, lo si potrebbe vedere come un terzo battesimo alla Mostra, successivo a quelli degli anni trenta e quaranta. Questo rientro avveniva affatto casualmente in corrispondenza con l'apertura del nuovo corso sovietico poststaliniano. La nuova leadership, che dopo un inizio segnato dalla collegialità avrebbe visto emergere progressivamente la figura del segretario del partito Chruščev a scapito degli avversari, in primo luogo Berija e poi Malen'kov, sembrò dare da subito dei segni di rottura col passato stalinista.

Alla morte di Stalin, in un primo momento Malen'kov aveva assunto entrambe le cariche di capo del governo e segretario del partito ma dovette rinunciare a una delle due. Così segretario generale divenne quello che all'inizio era stato nominato vice, ossia Chruščev. Malen'kov, in qualità di presidente del consiglio dei ministri, aveva quattro sostituti: Berija, Molotov, Bulganin e Kaganovič. Vorošilov era nominato capo dello Stato.

Il 1953 registrò la prima tappa fondamentale della lotta per il potere: l'accordo della maggioranza dell'establishment politico sovietico per l'eliminazione di Berija che, essendo capo indiscusso di una polizia politica fusasi col ministero degli Interni (MVD, *Ministerstvo Vnutrennych Del*), era ritenuta la figura più potente e potenzialmente pericolosa. Berija peraltro dopo la morte di Stalin sembrava essere assunto a paladino della legalità, con una serie di misure all'insegna della liberalizzazione, fra tutte l'amnistia per circa metà della popolazione dei gulag (circa 1.200.000 detenuti), che avrebbero potuto legittimare agli occhi della società sovietica il suo status di nuovo leader. Davanti all'ascesa di Berija la dirigenza

sovietica, con l'appoggio di un esercito alla ricerca di ridimensionare a suo favore il ruolo della Sicurezza di Stato, si accordò per eliminare il pericolo avversario: Berija venne arrestato la notte del 26 giugno 1953 al Cremlino durante un presidium del Consiglio dei Ministri con l'accusa, tra le altre, di essere stato una spia inglese. Il 10 luglio la stampa annunciò il suo arresto e nel dicembre fu processato, condannato a morte e fucilato²⁰⁶.

Il destino di Berija nel 1953 costituì un altro esempio della compresenza, nella primissima fase post-Stalin della politica sovietica, di elementi di continuità rispetto al passato - la liquidazione politica e fisica di Berija avvenne secondo la più violenta tradizione repressiva stalinista - e di rottura, rappresentati dall'orientamento verso una direzione collegiale del paese e dall'intento di assicurare quest'ultimo sulla fine del regime di terrore poliziesco.

Sullo sfondo di una situazione politica interna in URSS così fluida e in evoluzione dopo decenni di indiscusso e indiscutibile potere staliniano, il riannodarsi dei rapporti fra l'Unione Sovietica e la Biennale del cinema di Venezia non passò inosservato. La stampa segnalò la novità, legandola alle avvisaglie sui presunti cambiamenti nella politica di Mosca. Lanocita sintetizzò molto bene il senso e il valore di quell'evento, individuando le connessioni fra cinema e storia, fra arte e politica:

Rientri o no nel programma di distensione che piuttosto ipoteticamente, si usa attribuire ai successori di Stalin, la circostanza che la cinematografia sovietica sia uscita dalla caligine del suo isolamento, partecipando a una rassegna d'arte indetta da un paese detto, purtroppo impropriamente, capitalista, ha un valore politico che sembra inutile sottolineare²⁰⁷.

Mario Gromo, che aveva incontrato il cinema dei soviet a Venezia per la prima volta quasi vent'anni prima, definì il ritorno di quello in laguna "il fatto saliente della XIV

²⁰⁶ Per le vicende che portarono all'eliminazione di Berija si vedano: N.Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, op.cit., pp.451-455; F.Benvenuti, *Storia della Russia contemporanea*, op.cit., pp.253-254; M.Del Bufalo, *Il mistero Berija*, in "Millenovecento", n.12, ottobre 2003, pp.44-52; A.S.Barsenkov, A.I.Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, op.cit., pp.427-430. Per una ricostruzione generale della figura di Berija si vedano: T.Wittlin, *Commissar: The Life and Death of Laurenty Beria*, Macmillan, New York 1972 ; A.Knight, *Beria: Stalin's First Lieutenant*, Princeton University Press, Princeton 1993 (trad.it. *Ascesa e caduta del capo della polizia di Stalin*, Mondadori, Milano 1997). Anche la storiografia russa postsovietica si è occupata negli ultimi anni di quello che fu il capo della Sicurezza statale in URSS per quindici anni, con particolare riferimento alle varie fasi che portarono alla sua eliminazione. I documenti del partito comunista relativi all'incriminazione e all'arresto sono raccolti in A.Jakovlev (pod redakciej), *Lavrentij Berija. 1953: Stenogramma ijul'skogo plenuma CK KPSS i drugie dok.* (Lavrentij Berija. 1953: Stenogramma del plenum di luglio del Comitato centrale del partito comunista dell'Unione Sovietica e altri documenti), Moskva 1999. Si vedano inoltre: B.Sokolov, *Berija: sud'ba vsesil'nogo narkoma* (Berija: il destino dell'onnipotente commissario del popolo), Moskva 2003 ; A.Suchotlinov, *Kto, vy, Lavrentij Berija? Neizvestnye stranicy ugolovnogo dela* (Chi siete voi, Lavrentij Berija? Le pagine sconosciute della causa penale), Moskva 2004. Per un'interpretazione "revisionista" del capo dell'NKVD, in cui si rafforza l'immagine del Berija riformatore dopo la morte di Stalin e si espone la tesi secondo cui la condanna a morte fu eseguita prima del processo stesso, si veda la biografia scritta dal figlio S.Berija, *Moj otec Berija. V koridorach stalinskoj vlasti* (Mio padre Berija. Nei corridoi del potere staliniano), Moskva 2002

²⁰⁷ A.Lanocita, *Dopo sei anni di assenza la Russia partecipa al Festival*, in "Corriere della Sera", 21 agosto 1953

mostra”²⁰⁸. In un articolo successivo approfondì la sua riflessione sul perché quella presenza costituisse il “fatto saliente” della manifestazione: “La partecipazione russa, qualunque ne fosse il valore artistico, rialzava di non poco le sorti di questa mostra che si annunciava piuttosto pallida, insapore”²⁰⁹. Ciò che più conta è come lo storico critico del quotidiano torinese avesse precisato che la presenza in sé, il fatto che l’URSS ci fosse, superava per importanza lo stesso livello artistico dei film presentati o da presentare, confermando quanto già detto sul modo di vedere e di vivere la bandiera rossa sventolante sul Palazzo del cinema. Di bandiere ritrovate e di distensione, termine allora usato e abusato, parlò anche Edoardo Bruno:

Questa quattordicesima edizione della Mostra nasce sotto il segno ritrovato della distensione: e non sapremmo trovare migliori auspici. Sul Palazzo del cinema [...] quest’anno si affiancano le bandiere di tutte le nazioni dandoci la gioia di vedere ameno qui, in questo incontro col cinema, ravvicinati i due grandi paesi che, per un verso o per l’altro, si trovano a dividere la pace del mondo ²¹⁰.

Meno incline a sottolineare il lato positivamente distensivo del ritorno sovietico e più compiaciuto, con un sarcasmo dettato dal pregiudizio politico, di poter smascherare definitivamente un cinema per anni oscurato dal “sipario” della guerra fredda, fu Vittorio Sala de “Il Popolo”, quotidiano della Democrazia Cristiana:

I russi saranno presenti alla XIV edizione della Mostra d’Arte cinematografica di Venezia. La notizia si è aggiunta alle altre che quotidianamente ci parlano di distensione. Quello che “il sipario” ci aveva nascosto del cinema di questi ultimi anni, la distensione ci rivelerà nella sua cruda verità. Avremo finalmente modo di apprendere il nuovo verbo del cinema e ci auguriamo che esso non sia rappresentato soltanto dalle conquiste tecniche in fatto di colore, visto che il procedimento usato dall’URSS è quello gentilmente concesso dall’Agfacolor della Germania orientale ²¹¹.

La prima pellicola proiettata fu *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* (Il ritorno di Vasilij Bortnikov), ultimo lavoro di Pudovkin prima della sua morte, sopraggiunta il 30 giugno di quello stesso anno. L’occasione festivaliera avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni della stessa organizzazione, il momento giusto per innalzare all’onore degli altari una delle leggende del cinema mondiale. Usiamo il condizionale perché, secondo alcuni, l’esito di tale celebrazione non fu così positivo come atteso. Va premesso che, secondo Lanocita, la stessa scelta di portare il film di Pudovkin, abbastanza discusso in patria, fu dovuta più alla

²⁰⁸ M.Gromo, *S’inaugura la XIV Mostra d’arte cinematografica*, in “La Nuova Stampa”, 21 agosto 1953

²⁰⁹ M.Gromo, *Serata sovietica*, in “La Nuova Stampa”, 23 agosto 1953

²¹⁰ E.Bruno, *Sette giorni a Venezia*, in “Film d’oggi”, 9 settembre 1953

²¹¹ V.Sala, *Avremo l’ultimo Pudovkin accompagnato dal ministro Semenov*, in “Il Popolo”, 19 agosto 1953. La vena polemica di Sala venne peraltro esplicitata da lui stesso in riferimento alle previsioni e alle speranze relativamente all’andamento del Festival: “Una edizione veneziana che si annuncia quindi particolarmente interessante e ci auguriamo polemica, perché anche in cinema è con la polemica che si determinò l’interesse e talvolta il successo”. Ibidem

circostanza della scomparsa del regista che all'effettiva fiducia riposta dai selezionatori sovietici nella sua ultima fatica: "Come Eisenstein, l'altro grande cineasta russo, Pudovkin si è spento in poco odore di santità. Ma anche nell'est, come da noi nell'ovest, sulle sepolture si attenuano i dissensi e il passato remoto concilia col passato prossimo"²¹². Gromo invece raccontò l'atmosfera poco calorosa in cui si svolse la serata dedicata all'autore di *Mat'* (La madre) e *Konec Sankt Peterburga* (La fine di San Pietroburgo), a dispetto di quanto ci si sarebbe potuti aspettare da un evento del genere, nell'ambito della più importante vetrina internazionale della settima arte:

Invece una fredda atmosfera come questa eccessiva aria condizionata. Un clima quasi circospetto e non pochi vuoti in galleria e in platea. C'è forse qualcuno che [...] intelligentemente crede di "compromettersi" andando a vedere un film sovietico e partecipando a una serata alla quale si è voluto dare anche un po' il tono della commemorazione²¹³.

La stessa proiezione del film, lungi dal ricevere unanime consenso, impressionò fortemente la critica, ma non nel senso positivo del termine: la colpì e la divise, anche nel singolo giudizio, per una rappresentazione dei sentimenti e dei rapporti umani ritenuta estranea e di difficile comprensione per la sensibilità del pubblico italiano. Il problema principale per i nostri recensori fu quello di "digerire" lo stesso svolgimento della vicenda imperniata, lo ricordiamo, sulla difficile riconciliazione fra un reduce, creduto morto in guerra, e sua moglie la quale, nel frattempo, aveva trovato un nuovo compagno. Un dramma personale e familiare messo però in secondo piano da quello collettivo, e collettivistico, del cattivo rendimento del colcos di cui il protagonista Vasilij Bortnikov era presidente: solo con la risoluzione di quest'ultimo dramma nel lavoro e nella ripresa della raccolta sarebbe stato ritrovato l'equilibrio e la concordia fra i due contendenti, nonché fra Vasilij e la moglie.

Proprio il soffocamento dei conflitti individuali più profondi e della loro rappresentazione a favore degli interessi sociali ed economici, della produzione e della produttività, costituiva la pietra dello scandalo. Lanocita affermò con eleganza che la questione non stava tanto in una mistificazione consapevole dei sentimenti umani e della loro trasfigurazione artistica da parte dell'opera, quanto in una concezione delle relazioni umane e sociali decisamente lontana da quella occidentale: "Ma anche se non diciamo che davvero i sovietici abitano un altro pianeta, sarà lecito constatare che la loro maniera d'intendere l'uomo è assai diversa dalla nostra; non discutiamo quale sia migliore, quale preferibile, ma ci

²¹² A.Lanocita, *Dopo sei anni di assenza la Russia partecipa al Festival*, op.cit.

²¹³ M.Gromo, *Serata sovietica*, in "La Nuova Stampa", 23 agosto 1953

teniamo la nostra, ci piace di più”²¹⁴. Se il contenuto dava adito a molte perplessità, così non era per l’aspetto formale, all’altezza dell’autore, che aveva contribuito non poco agli applausi finali del pubblico: “Il film è tecnicamente ineccepibile [...]. La parte davvero splendida, non discutibile, consiste nella colorazione del film. [...] Anche di questo gli spettatori devono aver tenuto conto; è alla gioia dei loro occhi che si devono molti degli applausi scrosciati alla fine, contro i sibili di pochi dissidenti e contro la risentita protesta di pochi altri che hanno lasciato la sala a metà spettacolo”²¹⁵.

Di come il film di Pudovkin avesse acceso “per la sua sconcertante natura” un certo dibattito nel generale torpore della manifestazione fu testimone Ugo Zafferin²¹⁶. Ciò che sconcertò l’inviato fu, come per Lanocita, l’affossamento della problematica umana in nome della priorità degli interessi comuni, questi ultimi tradotti spesso in questioni puramente tecniche sul funzionamento dei macchinari agricoli: “Tutto questo è realizzato con un’ingenuità così...ingenua, che sarebbe troppo facile respingerla con un lazzo o annegarla nell’ironia”²¹⁷. Anche in questo caso la sintassi cinematografica sopperiva alla contestata semantica sebbene il film, secondo il recensore, pur senza ritenerlo un capolavoro della settima arte, lo si poteva recepire come finestra su quel mondo, “come quadro di vita sovietica, della sua capillare burocrazia, degli inconvenienti e dei vantaggi che essa porta; come fotografia d’un sistema di vita così lontano dal nostro, fino al punto di sembrarci essere risibile”²¹⁸.

La contraddizione fra il primo Pudovkin, quello degli anni venti, conosciuto e stimato in Italia come teorico del grande schermo, e l’ultimo Pudovkin, più ingabbiato nei rigidi schemi narrativi e formali imposti dall’alto, fu segnalata da Gian Luigi Rondi, quando evidenziò i momenti, non tanti, in cui si potevano riconoscere la mano e l’occhio del grande maestro: “qui, con l’ausilio di un gradevolissimo colore [...] egli ha tentato di comporre una sinfonia campestre di acque, di nevi, di sole e di covoni, ma la poesia è comunque rimasta allo stato d’intenzione perché costantemente frenata dai [...] ritorni ai personaggi dialoganti in eterno sui piani quinquennali”²¹⁹.

Si capisce così come il canto del cigno di Pudovkin fu decisamente controverso alla Mostra la quale, forse per la prolungata assenza dell’URSS, sembrava aver perso l’abitudine e

²¹⁴ A.Lanocita, *L’ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido*, in “Corriere della Sera”, 23 agosto 1953

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ U.Zafferin, “*Terroni*” e “*polentoni*” tutti d’accordo in “*Napoletani a Milano*” di De Filippo, in “Il Giornale d’Italia”, 25 agosto 1953

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ G.L.Rondi, *La selezione francese e italiana*, in “La Fiera Letteraria”, n°37, 13 settembre 1953

fare molta fatica a penetrare quel modo di far cinema e il mondo che esso voleva rappresentare. Scrisse a proposito dopo le premiazioni un indignato Ugo Casiraghi su “L’Unità”:

Ma che dire del silenzio sull’opera di Pudovkin? quale migliore occasione, se veramente si voleva fare un passo verso la reciproca comprensione, della presentazione dell’ultimo film [...] (un film che si potrà anche discutere, che alcuni non hanno capito per costituzione mentale, ma di cui nessuno ha potuto mettere seriamente in dubbio la sincerità, l’impegno morale, l’alto valore sociale ed umano) per rendere un doveroso anzi indispensabile omaggio alla sua memoria? Niente. Silenzio assoluto su V.Pudovkin e sul Ritorno di Vassili Bortnikov²²⁰.

Dall’altra parte della barricata Vittorio Sala evidenziò la quasi totale assenza, in questo Pudovkin postumo e frenato dal regime, di quello eretto in Italia a leggenda della teoria cinematografica forse più dello stesso Ejzenštejn²²¹. A conclusione del suo pezzo, l’inviato de “Il Popolo” espresse la propria amarezza per una mancato esilio volontario da parte del regista in nome della libertà d’espressione, che avrebbe fatto di lui, secondo un Sala evidentemente poco informato dei fatti²²², l’esempio per Charlie Chaplin:

Bene avrebbe fatto Vsevolod Pudovkin, quando due anni or sono giunse a Cannes per quel festival del cinema, a fermarsi in questa reazionaria parte d’Europa che dà all’artista la sua maggiore libertà d’espressione. Avrebbe anticipato di qualche mese le decisioni di Charlie Chaplin che, per molto meno, ha saputo abbandonare un paese conformista, almeno in cinematografia²²³.

Un altro regista sovietico, Andrej Tarkovski, circa trent’anni dopo seguì il consiglio dato, seppur con irrimediabile ritardo, da Sala all’ormai deceduto Pudovkin, ossia quello della dolorosa strada dell’esilio in nome della libertà d’espressione.

Fu poi la volta di *Rimski-Korsakov* col quale il regista Rošal’ tornava a Venezia diciannove anni dopo la sua partecipazione, anche fisica, con *Peterburgskie noči*. La pellicola proposta nel 1953 apparteneva a quel filone storico-biografico che, con *Glinka* nel 1947, aveva prodotto una pessima impressione nella memoria degli inviati della carta stampata. Fra i due compositori in questo caso la spuntò *Rimski-Korsakov* che, rispetto all’altro, fu quantomeno oggetto di giudizi più diversificati. Per Zafferin “nel suo complesso invero il film è di buona fattura, un po’ pesante per stomaci occidentali”²²⁴. Gromo lo includeva nel genere

²²⁰ U.Casiraghi, *Un verdetto opportunistico ha compromesso il Festival*, in “L’Unità”, 6 settembre 1953

²²¹ V.Sala, *L’ultimo film di Pudovkin tra il conformismo e l’istinto*, in “Il Popolo”, 24 agosto 1953

²²² Non fu infatti Charlie Chaplin a lasciare gli USA, e recarsi in Inghilterra prima e poi in Svizzera, per le accuse di attività comuniste ai tempi della caccia alle streghe maccartista, bensì il permesso di soggiorno gli fu revocato per motivi di “moralità, salute pubblica, follia, propaganda del comunismo o associazione con organizzazioni comuniste”. Cfr. A.Fiore, *Il “compagno” Charlot fa tremare l’America*, in M.Cipolloni - G.Levi (a cura di), *C’era una volta in America. Cinema, maccartismo e guerra fredda*, op.cit., pp.157-168

²²³ V.Sala, *L’ultimo film di Pudovkin tra il conformismo e l’istinto*, op.cit.

²²⁴ U.Zafferin, *“La saga di Anathan” storia vera di diciannove uomini e una donna*, in “Il Giornale d’Italia”, 25 agosto 1953

culturale-divulgativo con “un pizzico di propaganda”, individuandone i meriti e il riconoscimento del pubblico: “Quel pedagogismo di cui si è detto fa qui, pedagogicamente, una delle sue prove notevoli. [...] Rimski-Korsakov è stato ottimamente accolto e soprattutto ascoltato con fervida attenzione”²²⁵. Per Lanocita invece la propaganda nel film non faceva solo da condimento ma costituiva uno dei suoi ingredienti fondamentali: “Ma il torto di questo lungo e pesante film sovietico consiste nel fatto di aver voluto ridurre un musicista di mezzo secolo fa al denominatore comune della ideologia oggi dominante”²²⁶. Ancora più duro e politicizzato il commento de “Il Popolo”: “Pensiamo che ci vogliano anni di costrizione morale e materiale come può essere quella che il comunismo sovietico esercita sulle masse, per poter indurre ad accettare questi perenni conati rivoluzionari in celluloide; esempi che l’individuo dotato di capacità d’intendere e di volere, non può in alcun modo sottoscrivere”²²⁷. L’accusa era la stessa di quella scagliata contro *Glinka*, ossia quella di forzare gli episodi e le vicende della vita di un grande personaggio del passato russo per trovarci i prodromi del pensiero e dell’azione rivoluzionaria (e in quegli anni nazionalista) sovietica. Tuttavia, secondo una delle tendenze più diffuse nell’esame dei film sovietici del dopoguerra, alla bocciatura contenutistica faceva da contraltare l’approvazione per la forma adottata: “Bisogna dire che il linguaggio cinematografico del “Rimski Korsakov” è corretto, che i colori sono buoni e l’interpretazione è discreta”²²⁸. Lo stesso Sala, di cui è difficile non scorgere la pregiudiziale politica, oltre a esaltare il colore, ribadendone comunque l’origine tedesco orientale, ebbe parole di elogio per l’aspetto della recitazione²²⁹. Meno indulgente l’opinione di Rondi per “La Fiera Letteraria”, che lo liquidò esprimendo la sua insoddisfazione per l’interpretazione della vita del musicista “intesa in una chiave ingenuamente rivoluzionaria, e polemica”²³⁰.

Terzo e ultimo lungometraggio a soggetto presentato fu *Sadko* di Ptuško, presente in delegazione²³¹, che la critica ricordava perché presente già nel 1934 come Rošal’, ma non di persona, con degli spezzoni dell’apprezzatissimo, anche se all’epoca incompleto, *Novyj*

²²⁵ M.Gromo, *Seconda serata sovietica*, in “La Nuova Stampa”, 25 agosto 1953

²²⁶ A.Lanocita, *Rimski Korsakov trasformato in pioniere del progressismo rosso*, in “Corriere della Sera”, 25 agosto 1953

²²⁷ V.Sala, *Una goffa biografia musicale del compositore Rimsky Korsakov*, in “Il Popolo”, 25 agosto 1953

²²⁸ A.Lanocita, *Rimski Korsakov trasformato in pioniere del progressismo rosso*, op.cit.

²²⁹ V.Sala, *Una goffa biografia musicale del compositore Rimsky Korsakov*, op.cit.

²³⁰ G.L.Rondi, *La selezione francese e italiana*, op.cit.

²³¹ Curiosa la descrizione che di lui fece Zafferin. “Pittore, architetto e attore, oltre che regista, egli ha tutte le caratteristiche dell’uomo semplice e rustico, loquace quando capita l’occasione, vestito dimessamente e accompagnato ovunque da un nodoso bastone di nocciolo che lui personalmente ha intagliato sulla sommità, ricavandone una testina di colomba. Gli piace girare per Venezia, vedere e informarsi. Sembra un montanaro calato in città, passo pesante, faccia attonita”. U.Zafferin, *Una principessa guerriera e “Sadko” cacciatore della felicità*, in “Il Giornale d’Italia”, 30 agosto 1953

Gulliver. Sadko, il cui omonimo personaggio, tratto dalla tradizione epica russa, è protagonista di una sorta di Odissea slava avente come punto d'approdo Novgorod anziché Itaca, fu l'unica pellicola sovietica a conseguire un unanime successo di pubblico e addetti ai lavori. L'inviato del "Corsera" confrontò la sua leggerezza con la difficile "digeribilità" di un lavoro come quello di Pudovkin: "Sadko, invece non rischia nulla; immaginato come puro svago, esso è stato realizzato nelle scenografie imponenti nelle colorazioni fantasiose e bizzarre, nell'interpretazione sorvegliata"²³². Il perfetto mix fra grandiosità della messinscena e agilità del risultato erano anche per "Il secolo d'Italia" il fiore all'occhiello di questo adattamento della leggenda russa per il grande schermo che, "condotto con uno stile wagneriano, raggiunge, pur muovendo una formidabile macchina cinematografica, un commovente candore e una compiutezza spettacolistica ammirevole"²³³. La spettacolarità e lo sforzo immaginativo, oltre che l'assenza di riferimenti propagandistici gratuiti, convinsero anche Rondi che definì *Sadko* prima "una saga fastosa, commentata e dalla musica ingemmata di Rimiskij-Korsakov"²³⁴ su "Il Tempo", e poi "una fiaba fantasiosa e massiccia"²³⁵ ne "La Fiera Letteraria".

A parte l'opera di recensione la stampa nostrana si interessò alla delegazione mandata da Mosca che arrivava in Italia in un momento molto delicato come quello immediatamente successivo alla morte di Stalin. Grande fu la curiosità destata dagli ospiti e buona l'occasione per vedere dal vivo delle figure, quelle provenienti dalla culla del comunismo, spesso circondate da un alone di mistero e magari smitizzarle un po':

Vanno sempre assieme, come per fare muraglia, ma non sembra che le curiosità li imbarazzino; sebbene sappiano di essere considerati gli abitanti di un altro pianeta. In dialetto veneziano, taluno assicurava stasera risultargli per certo che questi russi, infine non si nutrono di tenere carni di neonati; il che ha confortato certe popolane indifese contro le insidie dell'ironia²³⁶.

Questo avvicinamento fu favorito soprattutto dalla grande disponibilità degli stessi membri della comitiva, fra tutti del capo della delegazione Semenov, che incontrò i giornalisti. Stupito dalle continue domande sulle preferenze sue e dei suoi compagni di viaggio in fatto di tabacco, a nostro parere ulteriore spia della sete di conoscenza dell'universo umano dell'URSS, Semenov precisò i motivi del ritorno sovietico alla Mostra, e di conseguenza, quelli della precedente assenza. Disse, ed era vero, che negli anni passati il regolamento sul

²³² A.Lanocita, *Un leggendario Ulisse d'Oriente eroe di un festoso film russo*, in "Corriere della Sera", 30 agosto 1953

²³³ L.Bonelli, *Pellicole russe, indiane, ungheresi che esaltano la patria e i suoi eroi e un film italiano che infanga l'Italia e deride gli italiani*, in "Il secolo d'Italia", 5 settembre 1953

²³⁴ G.L.Rondi, "Il Tempo", 30 agosto 1953

²³⁵ G.L.Rondi, *La selezione francese e italiana*, op.cit.

²³⁶ A.Lanocita, *Una operetta patetica tra le operette di Roma*, in "Corriere della Sera", 22 agosto 1953

numero dei film da poter inviare a Venezia sfavoriva l'URSS in quanto al momento del calcolo si teneva conto solo della produzione a soggetto, tralasciando del tutto quella documentaria (culturale, didattica, scientifico-divulgativo, attualità) che da loro aveva un peso quantitativo e qualitativo determinante²³⁷.

Semenov fu allora molto diplomatico, esternando solo una parte della verità e omettendo le ipotesi sovietiche di fine anni quaranta sull'impostazione filoamericana della manifestazione e sulla presunta esistenza di una quinta colonna antisovietica all'interno dell'organizzazione festivaliera. Tuttavia tanto Lanocita, quanto Gromo ebbero alcune perplessità riguardo la "mezza risposta" del rappresentante mandato dal Cremlino. L'acuto corrispondente del quotidiano milanese, asserendo come il regolamento non fosse effettivamente mutato, pose l'accento su altre ragioni cinematografiche e non, come la volontà della Mostra di onorare la memoria di Pudovkin e i segnali di disgelo nelle relazioni internazionali: "la politica della distensione prevale o sembra prevalere, a Mosca, dopo la morte di Stalin"²³⁸. Il decano della pagina del cinema della testata torinese, manifestando i suoi dubbi sulla natura esclusivamente numerica della frattura sovietico-veneziana a cavallo fra anni quaranta e cinquanta, preferì sorvolare, nell'auspicio che si mettesse definitivamente una pietra sopra i dissidi passati e la Biennale riprendesse a fungere da trait d'union fra URSS e Occidente: "Va bene, mettiamo che siano i numeri e non ne parliamo più. Anche essi hanno la loro importanza e se non è che per questo, la Mostra è pronta a fare ponti d'oro. E se ci sono state altre diffidenze, si dia un colpo di spugna"²³⁹.

L'altro fondamentale momento di scambio fra l'URSS e la Mostra riportato e commentato dalla stampa fu il grande ricevimento offerto dalla delegazione all'Hotel Excelsior per oltre cinquecento persone, fra cui rappresentanti del governo italiano e della comitiva americana. La cordialità dell'atmosfera creata e l'allegria portata dai canti e dai balli, senza tralasciare il contributo di vodka e caviale, furono indicati da Zafferin come prove tangibili di quel nuovo clima di dialogo:

Attrici, attori, registi e funzionari sovietici, primo fra tutti il serissimo professor Semenev, hanno dato il via a una barabanda di canti e balletti tradizionali, che, frammisti a romanze napoletane in lingua russa, hanno travolto nel buonumore tutte le resistenze politiche e ideologiche, affratellando sovietici e americani, progressivi e retrogradi (c'era il fior fiore

²³⁷ Le parole di Semenov vennero riportate in: A.Lanocita, *L'ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido*, op.cit.; M.Gromo, *Bisogna fare la coda per parlare coi Russi*, in "La Nuova Stampa", 23 agosto 1953

²³⁸ A.Lanocita, *L'ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido*, op.cit.

²³⁹ M.Gromo, *Bisogna fare la coda per parlare coi Russi*, op.cit.

della “reazione” veneziana e milanese, alla festa dei comunisti) in una impensata gazzarra distensiva²⁴⁰.

Dello stesso parere Lanocita che, più di tutti gli altri, sin dall’inizio della Mostra aveva intuito il valore non solo artistico, ma anche culturale e politico, del ritorno del figliol prodigo sovietico fra le gondole della laguna: “L’eco lontana della voce di Viscinski che all’O.N.U. tuona astiosa contro il marcio capitalismo borghese, non giungeva nemmeno smorzata sino a quel salone dove i due opposti punti cardinali, oriente e occidente, sembravano per un momento convergenti”²⁴¹.

Dalla forma al contenuto. la caduta del mito sovietico?

Per tirare le somme del rapporto fra critica italiana e film sovietici proiettati alla Mostra, innanzitutto non si può prescindere dal considerare la natura intermittente di quella presenza che condizionò quel rapporto. Lo condizionò nel senso che potremmo parlare di tre iniziazioni per l’URSS a Venezia (1932, 1946, 1953), quattro se contiamo il 1934 come prima partecipazione “ufficiale”, addirittura cinque se si considera il 1947 anno dell’effettiva ripresa festivaliera: le lunghe pause intercorse fra tre delle cinque apparizioni totali, oggetto del nostro studio, fecero sì che i sovietici arrivassero o tornassero alla Mostra in contesti storico-politici, oltre che strettamente artistico-culturali, sempre diversi. Tale situazione, unita al tradizionale fascino esercitato da una cinematografia velata di mito, per quanto aveva prodotto la sua avanguardia negli anni venti e per la sua lontananza, creò costantemente una forte aspettativa presso addetti ai lavori e pubblico, incuriositi e interessati da cosa avrebbe riservato loro il grande schermo con la falce e il martello.

Di sicuro ciò che operatori del settore e spettatori ricevettero fu un aggiornamento della conoscenza sulla produzione e le tendenze di quel sistema artistico-industriale-ideologico. Tale processo prima di tutto servì a sdoganare, quantomeno agli occhi della critica italiana, il cinema sovietico dall’idea di essere abitato esclusivamente da tanti Ejzenštejn, Pudovkin o Dovženko, ossia di essere un enclave di teorici, orientati solo sulla forma, visione peraltro riduttiva anche per i nomi sopra citati²⁴². Venezia aveva dimostrato agli italiani che il

²⁴⁰ U.Zafferin, *L’inutile follia di un superuomo e l’amara satira di un ventennio*, in “Il Giornale d’Italia”, 1 settembre 1953

²⁴¹ A.Lanocita, *Un leggendario Ulisse d’Oriente eroe di un festoso film russo*, op.cit.

²⁴² Occorre specificare che in Italia allora, e ancora oggi, arrivava solo la fetta più “di ricerca” del cinema sovietico degli anni venti, offrendo comunque un’immagine assolutamente incompleta del panorama di quella produzione cinematografica. Il cinema della NEP fu non solo ricerca formale, ma anche spettacolo d’intrattenimento che spesso batteva al botteghino gli ipercelebrati capolavori dell’avanguardia. Si ricordino fra i film più visti *Medvež’ja svadba* (Nozze d’orsi, 1925) di Konstantin Eggert, *Miss Mend* (1926) della coppia Carnet-Ocep, *Poceluj Meri Pikforda* (Il bacio di Mary Pickford, 1926) di Sergej Komarov. Cfr. G.Buttafava, *Il*

cinema sovietico degli anni trenta, quaranta e inizio cinquanta, pur trovando la sua genesi nell'irripetibile esperienza estetica prestalinista²⁴³, l'aveva, o avrebbe voluto, superarla con la messa in primo piano del *must* propagandistico, che finiva per oscurarne il resto.

Perciò parallelamente a un intervento ideologico, sempre più ingombrante e rigido all'interno dei film giunti in laguna, anche la critica, disillusa col passare delle edizioni, prese gradualmente le distanze da quella che venne considerata più un'involuzione che l'evoluzione del cinema sovietico, seppur con rare eccezioni (vedi *Sadko*). Bisogna puntualizzare, a onor del vero, che la sensazione generale da parte degli inviati delle diverse testate non fu tanto quella di una capacità tecnica sparita nel nulla, quanto di un suo soffocamento a causa dalla pesantezza retorica dei contenuti, a cui non si era abituati. Nella singola recensione spesso si avverte una frattura fra l'apprezzamento per il linguaggio e la condanna dell'oggetto espresso: in altri termini il problema per i nostri critici stava nel "cosa" dicevano quei film e non nel "come" veniva detto. In questo senso la posizione della critica coincideva sostanzialmente con quella del pubblico, come visto nel paragrafo dedicato a "Italia-URSS", insoddisfatto anch'esso dei film sovietici postbellici distanti nella realizzazione da quelli della "belle époque" cinematografica degli anni venti.

Tuttavia va sottolineato che il discorso critico, nella maggior parte dei casi, non oltrepassava gli steccati dell'analisi filmica, evitando così di inoltrarsi nei sentieri insidiosi dell'eventuale ispirazione ideologica di chi commentava: ciò non vuol dire che la politica non rientrasse nei giudizi (sarebbe stato impossibile in film del genere), ma queste valutazioni furono, salvo casi estremi²⁴⁴, solitamente collocate nella generale struttura dell'opera, aldilà di possibili pregiudizi extraartistici. Una certa imparzialità ci sembra aver contraddistinto l'attività di chi scrisse di cinema sovietico alla Mostra di Venezia nei diversi anni, da quelli del fascismo, e in particolar modo in quelli, all'immediato dopoguerra, dall'imminente deflagrazione della guerra fredda all'alba del disgelo: si tratta piuttosto di vedere in che misura questa oggettività e questo distacco furono generati da onestà intellettuale o, come ipotizza Gian Piero Brunetta, se il meccanismo festivaliero, per la rapidità richiesta al critico

cinema russo e sovietico, op.cit., pp.66-69; M.Turovskaja, *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta*, op.cit., pp.31-35

²⁴³ Con "prestalinista" intendiamo qui la fase antecedente lo sviluppo e l'imposizione del "realismo socialista" nella settima arte.

²⁴⁴ Per casi estremi si intendono quelli, come visto, de "L'Unità" e, dall'altra parte, de "Il Popolo". Per quest'ultimo le opere sovietiche mandate all'edizione del 1953, a quella cioè della "distensione", non furono altro che un "ammasso informe di politica, propaganda, pessimo gusto, ambizioni sbagliate", salvate da un uso del colore di provenienza tedesco orientale. Cfr. V.Sala, *Con i "Vitelloni di Fellini la rivelazione spetta all'Italia*, in "Il Popolo", 6 settembre 1953

nel formulare un giudizio, avesse fatto emergere più l'istintività che il ragionamento confezionato, una risposta più viscerale che cerebrale²⁴⁵.

Oltre all'analisi delle pellicole la stampa si soffermò spesso, intuendone la rilevanza, sulla partecipazione in sé di un paese "altro" come l'URSS alla Biennale veneziana: una manifestazione che aveva fra i suoi obiettivi precipui essere luogo di incontro, una sorta di *open space* culturale, oltre che cinematografico, dove poter aprire diverse finestre e "sbirciare" liberamente quanto accadeva fin negli angoli più remoti del pianeta. Comunque tale aspirazione a fare di Venezia un porto franco, così come auspicato dai primi organizzatori e sostenuto dalla stampa, si dovette scontrare con il metronomo della politica e dei suoi percorsi, che ne dettarono ritmi e tempi, presenze e assenze, ridimensionandone il ruolo, da indipendente "cosmopoli artistica" a quello, diverso ma non meno importante, di colonia subordinata alla madrepatria "Storia".

²⁴⁵ Rileva lo storico del cinema: "Nel buio della sala veneziana, per uno strano gioco di alchimie e sinergie emotive e intellettuali, non è più possibile condurre battaglie a favore di questa o quella tendenza cinematografica con lo stesso spirito con cui le battaglie verranno condotte, nel corso degli anni successivi, in lunghi appostamenti in trincea. La logica dei gruppi, delle parole d'ordine, degli schieramenti ideologici, funziona in modo assai precario e relativo. I tempi di reazione sono così rapidi che, aldilà dei prevedibili riflessi ideologici condizionati, tutti i critici, chi più chi meno, si ritrovano più volte, nel corso della manifestazione, nell'imprevedibile situazione di schierarsi dalla parte degli avversari, o di dover operare in terra di nessuno". G.P.Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, op.cit., p.18

Capitolo Quarto

Le strategie sovietiche: cinema e politica alla Mostra di Venezia

4.1 Le azioni preliminari in URSS e in Italia

I preparativi per la trasferta

Per “azioni preliminari” si intendono una serie di provvedimenti atti a creare le condizioni migliori per la presenza del cinema sovietico alla Mostra di Venezia. Possiamo distinguere tali misure preventive in base al momento in cui esse venivano prese: da una parte infatti queste misure erano finalizzate alla decisione in merito alla stessa partecipazione a una data edizione della mostra, e in questo caso erano i vertici organizzativi in URSS a promuoverle e richiederle; d'altra parte poteva essere la stessa delegazione sovietica, una volta giunta sul luogo della manifestazione, ad assumere delle iniziative tali da favorirne il successo.

Per quanto riguarda la prima possibilità, esemplare fu il caso del 1947, allorché il viceministro della Cinematografia Sakontikov, nella lettera del 16 maggio al viceministro degli Esteri Vyšinskij a proposito dei Festival di Venezia e Locarno, affermò:

per la risoluzione di tale questione [*la partecipazione alla Mostra*] ci è indispensabile presentare al Comitato Centrale della VKP(b) le seguenti informazioni integrative: 1) Il carattere politico dettagliato de “L’Ufficio autonomo della Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia” e del comitato del festival internazionale di Locarno. 2) A quali partiti e gruppi politici appartengono i dirigenti dei comitati indicati. 3) Quali paesi hanno già dato il loro assenso alla partecipazione ai festival ¹.

Da quanto riportato si evince come l’informazione richiesta fosse di carattere strettamente politico: un esempio lampante di come la stessa presenza sovietica fosse condizionata da elementi esterni a quelli meramente culturali ed artistici, tanto più in un’edizione svoltasi in un anno cruciale per le relazioni, segnate dalla frattura, che diventava

¹ RGALI, f.2456, op.4, d.115, p.8

ormai insanabile, fra est e ovest del mondo. Come sottolineato in precedenza, tale richiesta è cronologicamente collegabile al momento politicamente delicato vissuto allora dal governo italiano, che fu segnato dalla rottura del governo tripartito e dalla successiva costituzione del primo gabinetto monocolore da parte di De Gasperi: in quest'ottica l'atteggiamento estremamente accorto da parte del partito comunista sovietico rispondeva all'esigenza per il Cremlino di avere maggiori garanzie possibili su un'iniziativa che si svolgeva in un paese dalla situazione politica in piena evoluzione.

L'informazione richiesta venne fornita, tramite il ministero degli Esteri, dal viceministro della Cinematografia Kalatozov a Suslov, in qualità di segretario del Comitato centrale, e indicava nel ruolo di membri della commissione i seguenti nomi:

1. Giovanni Ponti – Commissario della mostra
2. Vincenzo Calvino – Presidente della commissione, direttore della sezione teatro del Ministero della stampa, dello spettacolo e del turismo
3. Umberto Barbaro (comunista) – rappresentante degli organizzatori degli spettacoli
4. Francesco Menotti - Rappresentante degli organizzatori degli spettacoli
5. Olindo Vernocchi – Rappresentante dell'Istituto "Luce"
6. Giulio Lo Savio – Rappresentante della Pubblica Istruzione
7. Massimo Bontempelli - Esperto
8. Francesco Pasinetti -Esperto
9. Il Conte Elio Zorzi – Direttore del festival
10. Rosario Errigo – Segretario della Sezione cinema del Ministero
11. Paolo Canna – Rappresentante del Governo, Segretario del Consiglio dei Ministri²

Questa lista venne integrata in una nuova missiva di Kalatozov al Comitato centrale del partito del 4 giugno con un allegato contenente l'appartenenza politica dei membri della commissione secondo le verifiche effettuate, a nome del ministero degli Esteri, dall'ambasciatore sovietico in Italia Kostylev³. L'elenco, con alcune variazioni rispetto al primo, fu così redatto:

1. Vincenzo Calvino – Capo dell'Ufficio Centrale della Cinematografia presso il Consiglio dei Ministri – democristiano
2. Ejtél Monaco – Rappresentante degli industriali del cinema in Italia – democristiano
3. Olindo Vernocchi – Rappresentante della Società di distribuzione cinematografica "Luce" e "Enic" – socialista
4. Conte Zorzi – Rappresentante della Biennale, uomo di destra, legato con l'industria cinematografica americana

² Inoltre Barbaro, Menotti e Vernocchi venivano indicati come rappresentanti degli organizzatori degli spettacoli, mentre Bontempelli e Pasinetti erano segnalati come esperti. Ivi, p.9

³ Va ricordato che la presenza delle sinistre al governo fino al maggio del 1947 permise all'ambasciata sovietica di ricevere quotidianamente informazioni tanto sulla politica estera, tramite i comunisti impegnati nel ministero degli esteri, che su quella interna italiana. È verosimile credere che Kostylev abbia appreso tale informazioni proprio da comunisti presenti nel governo visto il netto anticipo sull'inizio dello stesso Festival, sebbene il periodo in questione sia proprio quello della esclusione delle sinistre del maggio. Per un'analisi della presenza comunista in particolare nel ministero degli Esteri e il passaggio di informazioni all'URSS si veda E.Aga-Rossi, V.Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, op.cit., pp.135-138

5. Francesco Pasinetti – Esperto tecnico – socialista
6. Lo Savio – rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Dirigente dell’archivio cinematografico della scuola
7. Piero Filippone – rappresentante dei lavoratori del cinema – comunista⁴

Kalatozov poi specificò che la commissione non si era ancora riunita e che la gestione si trovava al momento interamente nelle mani del direttore della Biennale Giovanni Ponti, il quale, secondo le informazioni ricevute, era democristiano, uomo di destra e “apertamente legato ai circoli del Vaticano”⁵.

Risultava evidente come si trattasse di una commissione sulla carta decisamente lontana dal mondo comunista, a partire dal direttore stesso della Biennale: in questo senso sarebbe stato prevedibile, almeno in linea teorica, un trattamento non certo di favore nei riguardi dei film sovietici presentati. Una preoccupazione, questa, espressa dal viceministro della Cinematografia, che tuttavia veniva superata dalla convinzione di un comportamento “politicamente corretto” e professionale da parte degli stessi organizzatori:

Nonostante la stragrande maggioranza dei membri della commissione, fra cui il direttore della Biennale, siano delle persone orientate in modo conservatore, nella loro attività pratica, essi sono obbligati formalmente ad attenersi [...] al principio di un atteggiamento uniforme verso tutti i paesi invitati. A questo contribuiscono la pressione dell’opinione pubblica, vivamente interessata alla mostra e l’attività dei membri di sinistra della commissione⁶.

Occorre pertanto precisare come la convinzione sovietica di un corretto comportamento da parte di una commissione ritenuta conservatrice non fosse dovuta a un atto di fiducia incondizionata verso i cosiddetti membri conservatori del comitato: essa infatti poggiava su altri fattori quali appunto l’influenza dell’opinione pubblica e la presenza vigilante di elementi di sinistra interni allo stesso organo, in grado di mitigare le tendenze ritenute dai sovietici più reazionarie.

In quest’ottica una delle caratteristiche più originali della presenza dell’URSS fu proprio l’oscillazione fra una posizione guardinga di diffidenza di natura politica e invece una certa fiducia sull’esito artistico, come confermano i riferimenti fatti nel 1947, in sede di decisione, ai successi ottenuti nell’edizione del 1946. E lo stesso atteggiamento era già riscontrabile nei riferimenti fatti nel 1934 ai successi ottenuti nell’edizione del 1932. Un’apparente contraddizione fra pessimismo politico e ottimismo su consenso critico e risposta popolare, che in un certo senso riflette la posizione “doppia” dell’URSS rispetto

⁴ RGALI, f.2456, op.4, d.115, p.25

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

all'Italia, in particolar modo negli anni del dopoguerra, così come viene descritta da Morozzo della Rocca:

L'interesse sovietico ai rapporti con l'Italia non era mai stato per la verità tra il 1945 e il 1948 particolarmente vivace. A questo proposito è però necessaria una distinzione tra l'interesse sovietico, per così dire, per l'Italia-Stato (ossia per l'Italia in quanto entità nazionale e statale in sé) e per l'Italia-politica (cioè per gli orientamenti dei partiti politici, dell'opinione pubblica, dello spirito pubblico). [...] si sono constatate le diverse preoccupazioni che ispiravano gli atteggiamenti sovietici verso i governi italiani e al contrario vero la popolazione o l'opinione pubblica italiana nel suo complesso. Peraltro la constatazione di questo duplice atteggiamento sovietico non deve stupire ove si consideri l'influsso della stessa dottrina di Lenin dei "due indirizzi" della diplomazia, secondo cui quest'ultima doveva dirigersi ai governi, ma anche al contempo ai popoli ⁷.

Si potrebbe affermare che la stessa presenza sovietica a Venezia fosse in una certa misura influenzata da questo equilibrio fra le difficoltà politiche dovute alla partecipazione a un'iniziativa promossa e organizzata in un contesto "occidentale", nonostante la robusta influenza del PCI (e sovietica tramite quello) e la volontà, di "esportarsi" con successo: e come se i sovietici soppesassero volta per volta vantaggi e svantaggi di tale azione per prendere poi le decisioni a loro avviso più funzionali ai propri interessi.

I preparativi in trasferta

Tornando indietro di un anno invece è possibile parlare di "azioni preliminari" in loco effettuate dalla stessa delegazione sovietica una volta giunta in Italia, grazie alla comunicazione inviata da Kalatozov a Suslov il 18 novembre 1946 contenente la relazione sulla missione veneziana⁸. Il resoconto, redatto dal capodelegazione Budaev, direttore della *Soveksportfil'm*, è suddiviso in paragrafi ognuno con un proprio titolo: di questi il primo paragrafo è dedicato al pre-festival e solo successivamente è riportata la cronaca degli eventi dal 31 agosto in poi.

In tale sezione d'apertura, dall'intestazione "*Podgotovka k festivalju*" (Preparazione al festival), Budaev indicava come prima iniziativa importante presa dalla delegazione quella di convocare nella capitale una riunione coi dirigenti del partito comunista italiano e dell'ambasciata sovietica a Roma, nella quale venne proiettato il film *Kljatva* di Čiaureli.

⁷ R.Morozzo della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948)*, op.cit., p.413

⁸ Cfr. *Otčet o rabote delegacii ministerstva kinematografii SSSR v sostave: Budaeva S.A. (Rukovoditel' delegacii), Čiaureli M.E., Makarovoj T.F., Andžaparidze V., Kosmatova L.V. i Krjukova N.N. na meždunarodnom kinofestivale v Venecii, proischodivšem s 31/VIII po 18/IX 1946 g.* (Resoconto dell'attività della delegazione del ministero della cinematografia dell'URSS composta da S.A.Budaev (capo delegazione), M.E.Čiaureli, T.F.Makarova, V.Andžaparidze, L.V.Kosmatov e N.N.Krjukov al festival internazionale di cinema di Venezia, svoltosi dal 31 agosto al 18 settembre 1946), RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.7-27

Scopo della proiezione e della discussione seguente avrebbe dovuto essere “come proporre [*il film*] nel modo migliore e politicamente più vantaggioso [...] nelle condizioni di Venezia”⁹.

Il confronto condusse alla preparazione di un piano strategico basato su tre punti principali: in primo luogo non concedere al film in questione uno spazio pubblicitario maggiore rispetto agli altri allo scopo di “non dare la possibilità agli elementi fascisti a Venezia di preparare qualsivoglia attacco provocatorio contro questo film”¹⁰. Allo stesso tempo l’Associazione “Italia-URSS” avrebbe dovuto adoperarsi per garantire che alla visione del film partecipasse “una parte significativa di spettatori dagli ambienti democratici”¹¹. La terza fondamentale misura, legata al film di Čiaureli, da adottare fu la decisione di presentarlo come ultima opera, in modo che lo spettatore, attraverso le altre pellicole, potesse prepararsi alla visione della punta di diamante della squadra sovietica¹² e, si potrebbe aggiungere, conferendole in questo modo l’onore della passerella finale. Occorre evidenziare la cura con la quale la delegazione, in collaborazione coi rappresentanti del PCI e dell’ambasciata, si occupò della questione di *Kljatva*: quella stessa attenzione e preoccupazione per una pellicola evidentemente politicamente delicata: si ricordi a proposito il suggerimento di Molotov di sconsigliarne la presentazione in Francia, a Cannes, nello stesso anno.

Dopo aver stilato il programma definitivo Budaev, insieme al primo segretario dell’ambasciata sovietica a Roma Gorškov e all’incaricato della *Soveksportfil’ m* in Italia Biasi, lasciò Roma per dirigersi a Venezia. Una volta arrivato nella città lagunare si mise in contatto con i dirigenti della sezione cittadina dell’Associazione “Italia-URSS” e col console sovietico a Venezia, affidando loro due compiti: da una parte informarsi dettagliatamente sulla preparazione e sul programma stilato da americani, inglesi, francesi e italiani; dall’altra pianificare gli incontri della stessa delegazione con gli intellettuali e gli operai della città, organizzando per questi la proiezione di film made in URSS¹³. Quindi nei giorni antecedenti l’inizio della Mostra il capo delegazione non si occupò solo e specificamente di come proporre al meglio la propria produzione ma, attivò i propri canali in Italia per saperne di più sulle delegazioni “rivali” ed intessere rapporti con quella fascia di popolazione veneziana (operai e intellettuali) che avrebbe dovuto essere più sensibile al messaggio portato da Mosca in laguna: una vera e propria strategia a trecentosessanta gradi in cui evento culturale, proposta artistica e messaggio politico si presentavano ben saldati l’uno all’altro.

⁹ Ivi, p.7a

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

¹³ Ivi, p.8

A queste iniziative se ne aggiunsero delle altre più strettamente legate alla pubblicità dei film sovietici in programma e a una massima fruibilità da parte di pubblico e critica, elemento questo ritenuto imprescindibile per garantirne il successo. Vale la pena citarle per capire quale fu l'impegno profuso per assicurarsi che l'URSS avesse all'interno della vetrina veneziana la giusta visibilità: la stampa e la diffusione di una rivista illustrata dedicata alle pellicole sovietiche; il soggetto dettagliato di queste ultime in italiano; la preparazione e la collocazione in punti solitamente affollati della città dei manifesti pubblicitari dei film; l'allestimento di un maxicartellone di tre metri per due con un fotomontaggio composto dalle scene delle opere previste; l'acquisto di spazi nella rivista del Mostra per l'inserimento di articoli scritti sia da loro stessi che da giornalisti italiani, sulla presenza sovietica; la pubblicazione infine, tramite le edizioni dell'Associazione "Italia-URSS", di una brochure con la relazione del ministro della cinematografia Bol'sakov sul piano quinquennale di sviluppo della cinematografia sovietica, distribuita fra gli altri anche ai giornalisti italiani¹⁴. Nel continuo confronto con gli altri grandi paesi partecipanti Budaev affermò che dal punto di vista della pubblicità essa fu "non peggiore di quella americana e di tanto migliore rispetto a quella inglese, francese e italiana"¹⁵.

Budaev segnalò inoltre come evento importante, ai fini del rafforzamento della credibilità e dell'autorità della delegazione sovietica, l'incontro organizzato, alla vigilia dell'inizio della manifestazione, dal sindaco di Venezia nel palazzo comunale alla presenza di eminenti uomini di cultura della città, del ministro delle finanze e di personalità politiche provenienti dalla capitale, oltre che dalla stessa città sede della Mostra. Un incontro in cui, a detta del responsabile della comitiva giunta da Mosca, "gli italiani hanno dimostrato un interesse enorme per la vita dell'Unione Sovietica e hanno chiesto di salutare sinceramente il popolo sovietico e il suo capo Stalin"¹⁶.

Ci sembra opportuno riportare queste attività collaterali per sottolineare ancora una volta quanto l'URSS volesse sfruttare al massimo i diversi momenti del soggiorno italiano al fine di promuovere la propria immagine e quanto giudicasse importante questa fervida attività di pubbliche relazioni; d'altra parte non si può non evidenziare anche l'interesse e la curiosità suscitati da parte dell'opinione pubblica italiana, che probabilmente vedeva nella delegazione sovietica una sorta di "ambasciata culturale" di un paese decisamente lontano e diverso e nella

¹⁴ Ivi, pp.8-9

¹⁵ Ivi, p.9

¹⁶ Ivi, p.10

sua partecipazione alla rassegna un evento fuori dall'ordinario, considerata anche la pluridecennale assenza dagli schermi della Biennale.

Un resoconto simile sulla prima edizione del Festival francese¹⁷, redatto dal capo della delegazione sovietica a Cannes Kalatozov e inviato il 14 novembre alla segreteria del Comitato centrale del partito comunista, al ministero degli Esteri e al consiglio dei ministri, permette di confrontare le due esperienze e vedere così costanti e differenze nell'atteggiamento dell'URSS nel contesto prefestivaliero transalpino rispetto a quello lagunare¹⁸. Kalatozov introdusse la sua relazione citando l'indicazione del *Politbjuro* sulla promozione dei propri film nei paesi ospitanti i Festival internazionali di cinema come uno dei principali scopi della partecipazione dell'URSS. Poi riportò gli esiti di un'indagine compiuta in loco sulla fortuna del cinema sovietico in Francia, che invece manca del tutto nel resoconto di Budaev su Venezia: esito della ricerca fu che il successo di una pellicola dipendeva essenzialmente da Parigi e che la distribuzione di film made in URSS nell'ultimo periodo era fortemente diminuita a causa “tanto dell'inasprimento della lotta politica e del rafforzamento delle tendenze profasciste, quanto anche della conquista da parte americana del mercato cinematografico francese, in conseguenza degli accordi fra gli Usa e Blum”¹⁹.

Un elemento in comune invece alle “azioni preliminari” sia di Venezia che di Cannes fu la preparazione e diffusione su vasta scala di materiale informativo (brochure, manifesti, volumi sul cinema sovietico). Tuttavia Kalatozov lamentò la mancanza di uno spazio adeguato per l'allestimento di uno stand dell'URSS al Festival di Cannes, accusando gli americani di aver monopolizzato gli spazi. Inoltre sottolineò come, per far fronte a ciò, la stessa delegazione avesse montato un maxistand (sei metri per otto) proprio vicino al teatro del Festival, con tanto di bandiera rossa e scritta “URSS”, rispetto al quale la pubblicità americana divenne “piccola e modesta”. A questo fu inoltre aggiunto una sorta di carro decorato e raffigurante le mura del Cremlino, sormontate da una riproduzione alta otto metri della torre Spaskaja con la stella rossa accesa, il quale, a detta di Kalatozov, fu “accolto da un'ovazione generale”²⁰.

A parte la nota di colore sulla realizzazione di questo carro promozionale, bisogna sottolineare quantomeno due aspetti fondamentali: innanzitutto la grande mobilitazione, tanto artistica quanto socioculturale e politica, che sia a Venezia sia a Cannes coinvolse le rispettive delegazioni col supporto delle rappresentanze diplomatiche nell'attività precedente l'inizio

¹⁷ Il primo Festival di Cannes si svolse dal 20 settembre al 5 ottobre 1946.

¹⁸ RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.28-45

¹⁹ Ivi, p.28

²⁰ Ivi, pp.30-32

degli stessi Festival; in seconda luogo il forte senso di confronto con le altre realtà nazionali, Stati Uniti fra tutti, in lizza nelle manifestazioni e la conseguente volontà di essere all'altezza se non un gradino sopra le altre delegazioni.

4.2 I resoconti delle delegazioni

Analogie e differenze

I resoconti costituiscono le fonti più importanti per ricostruire l'esperienza delle delegazioni sovietiche alla Mostra di Venezia dall'interno, ossia dalla prospettiva propria dell'URSS e individuarne così i tratti più significativi, i comportamenti da essa adottati, le strategie messe in atto, le impressioni avute sull'evento artistico in sé e le eventuali connotazioni di carattere politico date alla stessa manifestazione. In altri termini questi rappresentano una sorta di diario di bordo in cui ritrovare l'autentica espressione del pensiero sovietico circa non più soltanto la possibilità di prender parte al Festival lagunare, come visto precedentemente, ma riguardo la concreta partecipazione ad esso.

È possibile prendere in esame quattro forme diverse di resoconti: in ordine cronologico il primo è un volume del 1934, si intitola *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinofestivale* (Il film sovietico alla mostra internazionale di cinema)²¹ e ne è autore Boris Šumjackij, capo della delegazione sovietica a Venezia in quell'anno, nonché direttore del GUKF, cioè la Direzione generale della cinematografia dell'URSS; il secondo è il già citato rapporto redatto da Budaev nel 1946 per le alte sfere del partito e del governo; il terzo è un capitolo, intitolato *Dva mira – dva iskusstva* (Due mondi, due arti)²², della biografia del regista Grigorj Aleksandrov, membro della minidelegazione per il 1947 insieme all'attrice, e moglie, Ljubov' Orlova; l'ultimo è un articolo pubblicato nell'autunno del 1953 sulla rivista "Iskusstvo Kino" (L'arte del cinema) da N.Semenov responsabile della delegazione per quello stesso anno²³.

Ad accomunare in via generale i quattro testi, oltre che il tema trattato, è il ruolo svolto dai loro autori in quanto ricoprendo Šumjackij, Budaev, Aleksandrov e Semenov funzioni di capi delegazione, rappresentavano in qualche modo non solo dei semplici cronisti, dei

²¹ B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit.

²² G.Aleksandrov, *Epocha i kino*, op.cit

²³ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii* (Al Festival internazionale di cinema di Venezia), in "Iskusstvo Kino", n°11, 1953, pp.101-107

testimoni dei fatti, ma i portavoce formalmente più accreditati del punto di vista sovietico su quegli stessi fatti riportati: insomma l'occhio e la voce ufficiali dell'URSS a Venezia.

Ad allontanarli, anche in questo caso in una prospettiva generale, l'uno dall'altro sono invece diversi fattori: in primo luogo il gap puramente temporale fra i diversi documenti in quanto risalgono, come abbiamo visto, al 1934, al 1946, al 1947 e al 1953, ossia intercorre quasi un ventennio fra la compilazione del primo resoconto e dell'ultimo. Al gap temporale si aggiunge quello storico in quanto questi quattro anni fanno riferimento ad altrettanti fasi della storia, e di quella sovietica in particolare, ben distanti fra loro; oltre alla distanza storica occorre sottolineare anche quella nel campo delle relazioni internazionali scaturite da questo dislivello temporale. Infine, e costituisce una delle differenze più sostanziali, non si può prescindere dal considerare la diversa finalità e i differenti destinatari di questi documenti e operare così una distinzione fondamentale basata sulla tipologia di testo e sui suoi destinatari: infatti mentre per il 1934, il 1947²⁴ e il 1953 siamo di fronte a testi pubblicati e quindi destinati a un largo pubblico, anche se magari di soli cinefili, nel 1946 il resoconto era segreto e finalizzato alla conoscenza precisa da parte dei vertici di potere non solo dei fatti ma in particolar modo dell'atteggiamento tenuto dalla delegazione nel corso della manifestazione. In quest'ottica proprio quest'ultimo testo dovrebbe risultare il più aderente alla realtà dei fatti, in quanto non condizionato, almeno in linea di principio, da finalità propagandistiche.

Esaminando in modo più particolare i diversi resoconti, i tratti salienti che li accomunano sono almeno quattro: il ricorso massiccio a stralci di articoli di stampa per la stragrande maggioranza italiana e il suo utilizzo strumentale, finalizzato a documentare il successo del cinema sovietico alle diverse edizioni della Mostra; la critica al cinema capitalista, soprattutto americano; la ricerca di ottimizzare al massimo l'occasione festivaliera con attività collaterali di marketing del prodotto URSS nelle sue diverse declinazioni; la questione politica e la sensazione di accerchiamento antisovietico provata dalla delegazione.

La strumentalizzazione della stampa italiana

La citazione degli articoli sui film sovietici pubblicati in Italia, e in misura minore all'estero, venne utilizzata soprattutto nei resoconti pubblicati del 1934 e 1953: suo scopo principale fu quello di giustificare concretamente presso i lettori i diversi successi ottenuti. Nel volume di Šumjackij è ampio lo spazio dedicato al racconto dell'esperienza sovietica

²⁴ Le considerazioni di Aleksandrov si differenziano ulteriormente in quanto, essendo uscita la sua biografia per la prima volta nel 1976, a quasi trent'anni cioè dal Festival, costituiscono più delle memorie che un resoconto contemporaneo all'evento di cui si riferisce.

tramite le pagine delle testate, fra le quali il quotidiano “Lavoro”, “La gazzetta del popolo”, “Il gazzettino”, “Il resto del carlino”, “La stampa”, “Il giornale d’Italia”²⁵. Šumjackij segnalò come la delegazione fosse sotto i riflettori dei media:

Tutta la stampa italiana e straniera nel corso dell’intera mostra ha riservato ai nostri film un’attenzione straordinaria. Scrive la stampa: “Sarebbe assolutamente inutile chiedersi cosa sarebbe stata la mostra internazionale del cinema. Con i russi ha avuto un grande successo” («Lavoro»). “I russi, arrivati alla mostra da Mosca, han detto davvero una parola nuova. I film russi han portato all’atmosfera del festival molto entusiasmo («Popolo»). La delegazione russa è andata via da Venezia ma tutto il mondo cinematografico continua ad esprimere la sua esaltazione per l’originalità e l’alta tecnica mostrate dai suoi film. Si può dire che questi film sono stati il clou della mostra” (Rivista francese «Information». [...] I russi quest’anno alla mostra cinematografica hanno fatto letteralmente furore” («Gazzetta di Venezia»)²⁶.

Tralasciando le diverse citazioni per ogni singolo film, quello che più conta è che Šumjackij riportò esclusivamente i giudizi positivi, sorvolando così del tutto sulle critiche, le quali pur non essendo eccessive in quella edizione, come abbiamo visto, comunque ci furono.

L’uso della stampa italiana aveva probabilmente anche la funzione, nelle intenzioni del capo della cinematografia sovietica, di supplire alla scarsa attenzione rivolta dalla stampa dell’URSS al successo ottenuto dalla sua delegazione alla Mostra. Dello scarso interesse mostrato dai media sovietici per le vicende veneziane del cinema nazionale sono testimoni le lamentele di Šumjackij presenti nella lettera indirizzata il 28 settembre 1934, a più di un mese dalla conclusione della manifestazione, al commissario del popolo alla Difesa e segretario del Comitato centrale del partito Vorošilov:

La nostra stampa lo [*il successo a Venezia*] tace chiaramente. Si limita all’inserimento solo di un telegramma di 8-10 righe. E sull’anniversario di qualsiasi teatrino di Mosca scrive colonne intere. Questo non è giusto. Il cinema, per l’attenzione che gli riservate I.V. [*Stalin*] e Voi personalmente, non è affatto un figliastro. Perché la stampa si chiude in un silenzio ostinato?²⁷

²⁵ B.Šumjackij, *Sovetskij fil’m na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., pp.12-30. Anche il delegato a Venezia Grigorij Rošal’, autore di *Peterburgskie noči*, in una conferenza stampa al ritorno in URSS pose l’accento sui commenti totalmente positivi della stampa italiana a proposito dei film sovietici: “gli entusiasti giudizi, sovente panegirici, letti [da Rošal’] e riportati dai quotidiani stranieri più reazionari e da sempre predisposti in modo ostile verso l’URSS, sono stati la testimonianza più convincente dello straordinario e indiscutibile successo del film sovietico”. *Venecianskie vpečatlenija* (Impressioni veneziane), in “Literaturnaja Gazeta”, 14 settembre 1934
²⁶ Ivi, pp.12-13

²⁷ RGASPI, f.74, op.1, d.293, p.24. La lettera di Šumjackij a Vorošilov è riprodotta in *Kul’tura i vlast’ ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, op.cit., p.249. In realtà il settimanale “Kino” aveva dedicato nel numero del 22 settembre diversi articoli al successo dell’URSS alla seconda Mostra del cinema di Venezia, tra cui anche un intervento dello stesso Šumjackij. Cfr. B.Šumjackij, *K novym vysotam masterstva* (Verso le nuove vette della maestria), in “Kino”, 22 settembre 1934; *Naši fil’m y za granicej* (I nostri film all’estero), in “Kino”, 22 settembre 1934; I.Drukar’, *Meždunarodnaja vystavka* (La mostra internazionale), in “Kino”, 22 settembre 1934; *Za bol’shevistskoe iskusstvo* (Per un’arte bolscevica), in “Kino”, 22 settembre 1934. Esattamente un mese prima era apparso un altro articolo sulla buona accoglienza dei film sovietici alle proiezioni preliminari. Cfr. *My clenno my s vami* (Col pensiero siamo con voi) in “Kino”, 22 agosto 1934. Konstantin Jukov firmò poi l’editoriale del mese di ottobre del mensile “Sovetskoe Kino” rivolgendo l’attenzione proprio sull’esito del Festival e sui suoi significati. Cfr. K.Jukov, *V čem smysl našej pobedy* (Quale è il senso della nostra vittoria), in “Sovetskoe Kino”, n°10, 1934, pp.3-4. La stessa “Pravda” aveva segnalato la buona accoglienza ricevuta dalla

Anche l'articolo di Semenov del 1953 fece leva sulle recensioni positive della stampa italiana e come nel 1934 non ci fu praticamente nessun accenno a commenti che non lodassero le pellicole presentate dall'URSS, nonostante tali giudizi negativi a dire il vero non fossero mancati²⁸. L'unico caso in cui l'autore riportò una nota negativa fu quello legato al film di Pudovkin *Vozvrščenie Vasilija Bortnikova* (Il ritorno di Vasilij Bortnikov), anche se inserita in modo tale da non risultare troppo evidente: infatti se nel caso in cui occorreva celebrare il successo del film, l'autore (che fosse Semenov piuttosto che Šumjackij) non si risparmiò nel riportare direttamente le parole della stampa, in questa circostanza non ci fu la diretta citazione dall'articolo italiano, capace di conferisce maggior forza esemplificativa: "Alcuni quotidiani, insieme ai pregi, hanno segnalato la flaccidità e una vaghezza a livello drammaturgico nello sviluppo dell'azione"²⁹. In secondo luogo questa annotazione negativa era posta alla fine della parte di articolo dedicata al film di Pudovkin, assolutamente celebrativo e il cui incipit in un certo senso contraddiceva quanto scritto in chiusura: "Il film ha avuto successo. Tutti i quotidiani lo hanno giudicato positivamente"³⁰.

Per quanto concerne il 1946 invece Budaev non inserì direttamente gli stralci, pur indicando come la stampa italiana avesse espresso pareri generalmente positivi sulle pellicole sovietiche presentate: "Sulla stampa italiana a proposito dei film "Čapaev" e "Fizkul'turnyj parad" sono stati messi molti commenti e giudizi positivi. [...] La stampa si è espressa su di esso [sul film "Bez viny vinovatye"] in generale bene, segnalando giustamente alcune mancanze del film"³¹.

delegazione sovietica e le cordiali parole riservate dal presidente della Biennale, il conte Giuseppe Volpi di Misurata. Cfr. I.Drukar', *Sovetskie fil'my na meždunarodnoj kinovystavke* (I film sovietici alla mostra internazionale del cinema), in "Pravda", 11 agosto 1934. L'organo ufficiale del partito comunista aveva poi riportato la reazione del pubblico alla proiezione di *Groza*. Cfr. *Uspech fil'ma "Groza" na meždunarodnoj kinovystavke* (Successo del film *Groza* alla mostra internazionale di cinema), in "Pravda", 19 agosto 1934. Anche l'"Izvestija" evidenziò l'attenzione rivolta dalla mostra ai film presentati dalla delegazione giunta da Mosca. Cfr. *Interes k sovetskim fil'mam na meždunarodnoj kinovystavke* (Interesse per i film sovietici alla mostra internazionale di cinema), in "Izvestija", 11 agosto 1934. Il settimanale "Literaturnaja Gazeta" dedicò due articoli alla positiva esperienza del cinema sovietico alla mostra di Venezia: *Isključitel'nyj uspech. Sovetskaja kinematografija na meždunarodnoj kinovystavke v Venecii* (Un successo straordinario. La cinematografia sovietica alla mostra internazionale di Venezia), in "Literaturnaja Gazeta", 12 settembre 1934; *Venecianskie vpečatlenija* (Impressioni veneziane), in "Literaturnaja Gazeta", op.cit.

²⁸ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., pp.103-104. Sull'uso della stampa italiana per dimostrare il successo ottenuto dai film sovietici si vedano anche gli articoli *Uspech sovetskich fil'mov na kinofestivale v Venecii* (Il successo dei film sovietici al festival del cinema di Venezia), in "Izvestija", 18 agosto 1953; *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii* (Al festival internazionale del cinema di Venezia), in "Pravda", 18 agosto 1953; *Na kinofestivale v Venecii* (Al festival del cinema di Venezia), in "Pravda", 24 agosto 1953; "Pravda", 3 settembre 1953

²⁹ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.104

³⁰ Ivi, p.103

³¹ RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.12, 15

Occorre sottolineare come quest'opera compiuta dai capi delegazione (con particolare riferimento a Šumjackij e Semenov) fosse sostanzialmente diversa da un lavoro di rassegna stampa che prendesse in considerazione in modo completo e oggettivo quanto scritto a proposito dei film sovietici: essa, pur ponendosi come scopo principale una documentazione dettagliata, finiva inevitabilmente per selezionare in modo parziale, accentuando gli aspetti più favorevoli e sfumando se non omettendo le critiche più severe, presenti come abbiamo esaminato, seppure in misura diversa, ogni anno.

La critica al cinema capitalista

Il secondo aspetto che accomuna i resoconti è la critica alla produzione cinematografica definita “capitalista”: essa percorre in modo trasversale le edizioni di cui stiamo analizzando le relazioni, assumendo tuttavia diverse accenti nei diversi anni. Nel 1934 ad esempio tale critica si espresse nella constatazione della crisi creativa in cui versava, secondo Šumjackij, l'intera civiltà cinematografica “borghese”:

La conclusione a cui siamo arrivati dopo la visione alla mostra di circa cento film dei paesi capitalisti enumerati è questa: il marchio di una crisi senza fine giace su tutte le pellicole. 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 ³².

Il capo del GUKF tuttavia precisò come le sue parole non fossero dettate da un pregiudizio ideologico, ma che l'analisi della “caduta” del cinema capitalista sarebbe stata utile per individuare successivamente quei fattori capaci di indirizzare sulla giusta strada la settima arte in URSS: “Guardare con realismo a quello che si fa dal “vicino” - è un obbligo della nostra intelligenza cinematografica”³³. Per dimostrare il carattere imparziale del suo giudizio Šumjackij strutturò la sua analisi della produzione dei paesi cosiddetti “borghesi” a Venezia suddividendoli in tre gruppi a secondo del livello (i migliori, i medi e i peggiori): fra i migliori indicò due film americani - *Queen Christina* (La regina Cristina) di Rouben Mamoulian e *Viva Villa!* (id.) di Jack Conway -, un indiano - *Seeta* (Id.) di Devaki Kumar Bose -, un francese - *Paquebot Tenacity* di Julien Duvivier - e tre pellicole d'animazione americani a colori³⁴. All'ammissione della presenza di film interessanti, seppur pochi, provenienti dal mondo capitalista, corrispose invece l'affermazione che la maggior parte delle

³² B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., p.33

³³ Ivi, p.34

³⁴ Ivi, p.35

opere presentate risentiva invece del globale stato di decadenza della società di cui era espressione:

Per completare il quadro occorre toccare anche il suo passivo, ossia l'enorme quantità di film primitivi e creativamente senza forza, nei quali è detta l'influenza della crisi della cultura e dell'arte del capitalismo, conseguentemente alla sua crisi generale. [...] A differenza della nostra crescita cinematografica la loro cinematografia sta visibilmente degradando³⁵.

Il presunto decadimento dell'arte borghese era stato il tema centrale della relazione di Karl Radek (1885-1945), redattore di politica estera della "Pravda", al primo congresso degli scrittori sovietici dell'agosto 1934. Celebre il suo attacco contro *Ulisse* di James Joyce:

Qual è l'idea basilare di Joyce? Essa si basa sulla convinzione che nella vita non c'è nulla di grande, non ci sono grandi eventi, non ci sono grandi uomini, non ci sono grandi idee e lo scrittore può dare un quadro della vita, proprio dopo aver preso "un qualsiasi protagonista in un giorno qualsiasi", riprendendolo con la massima attenzione. Un ammasso di letame brulicante di vermi, ripreso con una macchina da presa attraverso il microscopio. Ecco Joyce³⁶.

La denuncia dell'estetica joyciana, simbolo del degrado dell'arte capitalista, era stata già espressa qualche mese prima dal capo del settore delle arti presso la sezione cultura e propaganda del Comitato centrale del partito comunista Sergej Dinamov (1901-1939), vittima poi del terrore staliniano:

La realtà diventa caos, perde i propri legami, le proprie leggi, capirla dai luoghi è impensabile, decine di pagine scorrono talvolta come nuvole, i contorni delle quali sono difficili da cogliere. "Ulisse" è una straordinaria espressione della rovina e del decadimento della borghesia imperialistica, è l'incarnazione poetica di una concezione del mondo, alla quale non è concesso di vedere il mondo nei suoi rapporti reali, per la quale tutto ciò che c'è è allo stesso modo importante e senza senso. Bisogna studiare un tale artista? No, no e no³⁷.

Questo tema della degenerazione dell'arte borghese ritornò fortemente nel dopoguerra. Infatti nel 1947 Aleksandrov sottolineò la forte carica di violenza, volgarità e cinismo insita nella produzione hollywoodiana:

"I film usciti da Hollywood hanno tentato di convincere lo spettatore che l'uomo e il mondo che lo circonda si basano solo sull'istinto per il benessere personale e che la forza brutta, il delitto, l'annientamento degli avversari sono l'unica via alla felicità personale. Questi film dicevano che è inutile lottare col male [...], che l'aspirazione a tutto ciò che c'è di luminoso e di progressivo è insensata. C'è una via soltanto: isolarsi dalla vita circostante"³⁸.

Il regista affermò che questo pessimismo congenito alla cinematografia commerciale USA, dopo aver contagiato anche le altre nazioni, aveva determinato una fuga degli spettatori e lo svuotamento delle sale della Biennale: "L'infinito corteo di psichi degradate, delle

³⁵ B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., pp.58, 76

³⁶ *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*, op.cit., p.316

³⁷ S.Dinamov, *Za sjužetnoe iskusstvo* (Per un'arte dalla trama avvincente) in "Pravda", 14 aprile 1934

³⁸ G.Aleksandrov, *Epocha i kino*, op.cit., pp.286-287

deviazioni malate di personalità oscure e delinquenti hanno influenzato il pubblico del festival. La sala ha iniziato a svuotarsi catastroficamente e gli organizzatori si sono trovati davanti alla minaccia del fallimento di tutta l'iniziativa"³⁹.

La mancanza di realismo e il formalismo sono invece i peccati di cui il mondo cinematografico capitalista si sarebbe macchiato secondo il resoconto del 1953, ricordando in questo le accuse tipiche di fine anni venti, riesumate nel dopoguerra, come visto, soprattutto in campo musicale. Semenov, come capodelegazione, anticipò peraltro questo giudizio raccontando della visita a una mostra di pittori contemporanei veneziani, occasione, questa, per esprimere il suo disappunto sulla forte contraddizione fra le bellezze artistiche del passato custodite dalla città lagunare e le nuove tendenze:

Una grande quantità di quadri a questa mostra rappresenta la tendenza al trucco formalistico, l'allontanamento dal realismo, la degenerazione dell'arte. Uno dei pittori ha disegnato su un quadrato bianco tre strisce: sopra una bianca, al centro azzurra e in basso di nuovo bianca. Sotto questo "quadro" la scritta: "Mare". E la cosa più terribile è che questo insensato scarabocchio ha conquistato uno dei primi premi per il 1952⁴⁰.

Un parere molto simile vien dato a un cortometraggio made in USA dal titolo *Rapsodia di Bach*: "Con la musica di Bach vengono mostrati sullo schermo alcune strane nuvole, colorati baleni di luce, macchie torbide, escandescenze infuocate. Cosa significhino questi trucchi formalistici, nessuno degli spettatori l'ha capito"⁴¹. Gli americani furono il bersaglio preferito di Semenov anche per quanto riguarda la sezione dei lungometraggi a soggetto, soprattutto nella sua produzione hollywoodiana tanto che dei film presentati dagli Stati Uniti ne salvò solamente uno, *The little fugitive* (Il piccolo fuggitivo) di Ray Ashley, non proveniente peraltro dalla capitale del cinema statunitense, "per il suo contenuto realistico e progressista"⁴². Il responsabile della delegazione sovietica si soffermò inoltre su un altro film americano, ritenuto anticomunista, dal titolo *Pickup on south street* (vers.it. *Mano pericolosa*), così definito: "È un'amorale e falsa opera mediocre, fatta secondo gli standard delle spystory hollywoodiane che tenta di denigrare i comunisti americani"⁴³. Dopo le proteste ufficiali dei sovietici la pellicola subì dei tagli e fu accolta, secondo quanto riportato da Semenov, negativamente dal pubblico⁴⁴.

³⁹ Ivi, p.287

⁴⁰ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.101

⁴¹ Ivi, p.103

⁴² Ivi, p.105

⁴³ Ivi, p.104

⁴⁴ Ivi, pp.104-105

A conclusione della sua analisi sui film proposti l'autore dell'articolo esprime tuttavia un giudizio positivo sull'attività svolta da una certa fetta di cinema nelle difficili condizioni dei paesi capitalisti: "Il festival del cinema di Venezia ancora una volta ha mostrato la ferma aspirazione dei maestri più progressisti del cinema dei paesi capitalisti a creare opere realistiche dal contenuto progressista nonostante tutte le barriere della censura"⁴⁵. Parallelamente, in rapporto alle decisioni della giuria ritenute parziali, venne sottolineata, tramite le parole del quotidiano socialista "Avanti", la caduta di Hollywood, simbolo del sistema cinematografico capitalista americano: "La decisione della giuria non può nascondere il misero crac della produzione standardizzata hollywoodiana e la salita della cinematografia nazionale e popolare"⁴⁶.

Nel 1946 non si trovano particolari riferimenti alla produzione americana o comunque rientrante nella categoria dei paesi cosiddetti "capitalisti", se non nella risposta di Čiaureli a una domanda postagli da un giornalista, durante una conferenza stampa organizzata il 2 settembre dall'Associazione "Italia-URSS", sul perché in Unione Sovietica si facessero solo film di propaganda. Il regista di *Kljatva* affermò come nel mondo non ci fossero film non di propaganda e che la differenza consisteva nel fatto che

alcuni film, (in particolare gli americani) propagandano i capisaldi di un certo regime, altri film distolgono l'opinione pubblica dai compiti della lotta progressista del popolo contro le forze reazionarie con contenuti vuoti e talvolta volgari, mentre i nostri film sovietici, anch'essi di propaganda, portano in sé profonde idee progressiste, le idee del nuovo ordinamento socialista⁴⁷.

In sintesi possiamo affermare che, pur essendo sempre presente una certa critica alla produzione cinematografica capitalista, non ci fu un monolitismo critico, un'unica direzione nei contenuti e nei destinatari del giudizio negativo. Nel 1953 l'accusa principale lanciata verso la produzione capitalista fu legata infatti non tanto alla constatazione, come nel 1934, di uno stato di crisi dell'intero sistema capitalista che si rifletteva nell'arte⁴⁸, quanto in una più precisa condanna di un modo di fare arte, agli antipodi delle concezioni estetiche che erano state imposte in URSS oramai da due decenni. Nel 1946 invece si pose l'accento sulla portata

⁴⁵ N.Semenov, *Na međunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit.p.106

⁴⁶ Ivi, p.107

⁴⁷ RGALI, Fondo 2456, sezione 4, dossier 103, fogli 12-13. Uno stralcio dell'intervista a Čiaureli venne riportato da Umberto Barbaro in un suo articolo durante il Festival. Cfr. U.Barbaro, *Il regista sovietico Čiaureli parla ai critici del Festival*, in "L'Unità", 4 settembre 1946

⁴⁸ Šumjackij esprime in modo chiaro la sua posizione: "La crisi creativa senz'uscita del mondo capitalista ha costretto i suoi capitani a occuparsi alla mostra della ricerca di vie d'uscita dal vicolo cieco nel quale li ha cacciati la loro crisi economica che ha preso la forma di una depressione di tipo speciale e, soprattutto, la politica fascista, orientata a cacciare tutto ciò che di artistico, di nuovo e coraggioso ancora qualche tempo fa in una certa misura occupava un posto nel campo dell'arte capitalista". B.Šumjackij, *Sovetskij fil'm na međunarodnoj kinovystavke*, op.cit., p.86

sociale negativa di una certa produzione cinematografica, capace di allontanare lo spettatore dalle problematiche ritenute socialmente più rilevanti. Nel 1947 la denuncia riguardò la visione cinicamente individualista e antisociale che quel cinema diffondeva, contaminando con questi sentimenti negativi anche le altre espressioni nazionali.

Per quanto riguarda i destinatari della critica, se è vero che una delle costanti fu la valutazione negativa del cinema americano nella sua organizzazione hollywoodiana, bisogna d'altra parte sottolineare come il concetto-contenitore di "cinema dei paesi capitalisti" acquistasse diverso senso nelle diverse edizioni a causa del mutamento degli equilibri geopolitici fra mondo capitalista e mondo socialista, successivo al conflitto mondiale e alla nascita del sistema bipolare USA-URSS. In quest'ottica dire "cinema dei paesi capitalisti" nel 1934 e dirlo nel 1953 non aveva lo stesso significato per il passaggio in particolare degli stati dell'Europa centroorientale nella sfera di influenza sovietica. Un esempio lampante di questo è il caso del giudizio dato sui film cecoslovacchi: nel 1934 la pellicola *Exstase* (Estasi) di Gustav Machaty fu inserita da Šumjackij nel gruppo del cinema borghese e venne definito "volgare" e portatore di valori "fascisti"⁴⁹. Nel 1953 Semenov invece cita il film cecoslovacco *Staré pověsti české* (Antiche leggende ceche) di Jiří Trnka nel blocco di quelli provenienti dall'area socialista, dandone un giudizio positivo⁵⁰.

Non solo Mostra del cinema

Terzo elemento che può accomunare le diverse esperienze sovietiche a Venezia sulla base dei resoconti preparati è la volontà di sfruttare al massimo la trasferta nella città lagunare: ciò equivalse per l'URSS a non limitarsi alla mera partecipazione al Festival cinematografico, ma a cercare un contatto più diretto con l'opinione pubblica italiana, e più in generale ottenere quanta più visibilità possibile. Tale strategia fu palese nelle edizioni del dopoguerra, quando l'Italia non era più solamente un generico "paese capitalista", ma stava entrando gradualmente fra gli stati appartenenti al blocco avversario nella logica della nascente guerra fredda, per cui Venezia diventava una potenziale zona franca in terra "nemica" nella quale poter sviluppare la propria attività di autopromozione.

Le azioni intraprese a tal proposito furono essenzialmente di due tipi: la programmazione di incontri e la proiezione dei film sovietici al di fuori del contesto festivaliero. Gli incontri furono organizzati nel 1946 sia durante lo svolgimento della manifestazione che successivamente in altre città italiane. I primi fecero conoscere la

⁴⁹ Ivi, p.59-60

⁵⁰ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.104

delegazione sovietica agli operai di diverse imprese della zona lagunare fra cui i maestri vetrai di Murano, gli artigiani di Burano, gli operai della fabbrica “San Marco”⁵¹. Budaev, registrando l’entusiasmo con cui vennero accolti dagli operai delle suddette imprese, riporta come questi incontri avessero suscitato non solo esaltazione ma anche una certa attenzione e preoccupazione:

I nostri incontri con gli operai e in particolare con quelli della fabbrica “Breda” si sono svolti non senza l’attenzione delle autorità anglo-americane e italiane. E già durante la nostra successiva visita ai laboratori di Burano, la delegazione si trovava sotto osservazione della polizia. E quando siamo stati invitati alla fabbrica di orologi a Venezia, l’amministrazione dello stabilimento non ci ha ammesso all’incontro con gli operai con la scusa che la direzione non era pronta a incontrare la delegazione⁵².

Sempre nel corso della manifestazione, più precisamente il 3 settembre 1946, l’Associazione “Italia-URSS” organizzò un ricevimento per 150 persone, al quale presenziarono giornalisti, scrittori, figure eminenti della scienza e dell’arte, allo scopo di “allargare i rapporti con gli amici dell’Unione Sovietica e pubblicizzare ancor maggiormente i nostri film fra gli intellettuali italiani”⁵³. Per quanto riguarda la presentazione dei film sovietici, slegata dalla manifestazione ufficiale durante lo svolgimento stesso di quest’ultima, le visioni furono allestite dalla rappresentanza italiana della *Soveksportfil’m* per le personalità dell’intellettualità, per gli operai e per i bambini a cui va aggiunta una proiezione pubblica, l’ultimo giorno di permanenza della delegazione, in Piazza San Marco davanti a più di ventimila persone⁵⁴.

Alla fine della manifestazione veneziana la delegazione non tornò subito in patria ma approfittò della sua presenza in Italia per visitare altre città e più in particolare Milano, Firenze e Roma: fine dichiarato di tale *tournee* fu ancora una volta l’incontro con l’intellettualità dei grandi centri italiani e la creazione presso l’opinione pubblica di un’impressione positiva nei confronti dell’Unione Sovietica, anche tramite la presentazione delle proprie pellicole. A Milano e Firenze⁵⁵ la delegazione fu ricevuta dai rispettivi sindaci,

⁵¹ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.22. Dell’assistenza offerta da “Italia-URSS” alla delegazione dei cineasti sovietici alla manifestazione veneziana del 1946 si trova testimonianza anche in GARF, f.5283, op.16, d.218, pp.210-211

⁵² RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.23

⁵³ Ivi, p.13

⁵⁴ Ivi, p.23

⁵⁵ A Firenze la sezione cittadina di “Italia-URSS” organizzò dal 19 al 22 settembre 1946 un festival di cinema sovietico. Le pellicole presentate furono: il 19 settembre *Čirk* (Il circo, 1936) di Aleksandrov e il documentario *Den’ novogo mira* (Il giorno di un nuovo mondo); il 20 settembre *V ljudhach* (Fra la gente, 1939) di Donskoj e un cinegiornale; il 21 settembre *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo, 1927) di Pudovkin e il documentario a colori *Sportivnyj parad v Moskve* (Parata ginnica a Mosca); il 22 settembre *Učitel’* (Il maestro, 1939) di Sergej Gerasimov e il documentario *Ostrov ptic* (L’isola degli uccelli). Cfr. GARF, f.5283, op.16, d.218, pp.265-288

mentre le varie sezioni cittadine dell'Associazione "Italia-URSS" si occuparono della preparazione delle conferenze stampa⁵⁶. Il culmine di questa vera e propria missione diplomatica fu l'arrivo nella capitale, allorché la comitiva incontrò gli stessi vertici del mondo comunista in Italia, ossia l'ambasciatore dell'URSS a Roma Kostylev e il segretario del PCI Togliatti, insieme a una folta rappresentanza di scrittori, registi, eminenti artisti del cinema e del teatro, personaggi dell'ambiente scientifico in un ricevimento con duecento invitati⁵⁷. La capitale fu anche la sede il 6 ottobre dell'ultima proiezione pubblica di *Kljatva* alla presenza dell'intero corpo diplomatico sovietico, di personaggi pubblici e dello stato, artisti e operai delle imprese⁵⁸.

Anche le memorie di Aleksandrov relative alla Mostra di Venezia del 1947 parlano di un incontro cordiale con gli operai degli stabilimenti delle isole di Murano e Burano e dell'allestimento di una rassegna di film sovietici nel circolo della fabbrica, dagli ottimi risultati: "Gli operai italiani li hanno accolti [*i film sovietici*] con caloroso entusiasmo"⁵⁹. Riguardo alla partecipazione sovietica alla Mostra del 1953, l'articolo di Semenov non fa riferimento a particolari spostamenti della rappresentanza sovietica al di fuori di Venezia se non nella zona di Mestre ma anch'esso riporta come si svolsero delle serate esterne al concorso dedicate alle proprie opere e come queste fossero state accolte con grande entusiasmo da semplici operai e impiegati⁶⁰.

Quanto riportato testimonia di come realmente la presenza sovietica non si risolvesse nella mera partecipazione alla Mostra ma che, con l'appoggio che poteva arrivare dall'ambasciata piuttosto che dall'Associazione "Italia-URSS", si tentasse di fare di questa presenza un vero e proprio evento e rivestirlo talvolta di un carattere messianico⁶¹. Uno degli scopi principali era quello di rafforzare i legami culturali con l'Italia nel rispetto di quel principio della "amicizia dei popoli" di cui l'URSS si fece orgoglioso portabandiera dalla fine del secondo conflitto mondiale. Tale auspicio fu peraltro espresso dallo stesso presidente del comitato della mostra Ponti durante un pranzo organizzato l'11 settembre del '46 in onore della delegazione, nel quale "manifestò la speranza che con l'aiuto dei film i popoli dell'Italia

⁵⁶ RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.24-26

⁵⁷ Ivi, p.26

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ G.Aleksandrov, *Epocha i kino*, op.cit., p.285

⁶⁰ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.107

⁶¹ Semenov, riferendosi agli strati più poveri della popolazione veneziana, così ne definisce le reazioni all'incontro con la delegazione: "Ma migliaia di semplici lavoratori, operai delle numerose imprese dislocate nei sobborghi della città, vivono poveramente con scarsi guadagni. Ma sono persone eccezionali, allegre e vitali che sognano una vita nuova e migliore. I loro occhi si accendono in modo speciale durante l'incontro coi sovietici" Ivi, p.101

e dell'Unione Sovietica ancora maggiormente possano comprendersi e rafforzare i legami culturali”⁶². Ponti fece eco così alle dichiarazioni di Čiaureli sulle rinnovate possibilità di dialogo con la cultura italiana, dovute al clima postbellico, non ancora del tutto precipitato: “Con questo popolo [...] noi abbiamo desiderio di riprendere al più presto quelle relazioni e quegli scambi che ci sono stati preclusi per tanto tempo dalle circostanze politiche”⁶³. Anche nel '53 l'accento venne posto sull'instaurazione di un rapporto privilegiato tra URSS e opinione pubblica italiana, con particolare riferimento agli incontri coi lavoratori: “Per tutto il tempo abbiamo sentito un enorme amore e simpatia del popolo italiano verso l'Unione Sovietica”⁶⁴. Il possibile trait d'union culturale italo-sovietico sarebbe comunque passato, vista la natura dell'evento veneziano, prima di tutto attraverso il cinema:

Semionoff [*sic*] ha dichiarato che la manifestazione è stata utile anche ai fini degli scambi cinematografici tra il nostro paese e l'URSS: La Russia sovietica [...] ha importato già nel recente passato un notevole contingente di film italiani che sono stati proiettati largamente nel nostro territorio ⁶⁵.

A confermare il fecondo legame cinematografico fra l'Italia e l'URSS, mai venuto meno nonostante la lunga assenza dagli schermi della Biennale, va segnalata l'organizzazione nell'autunno 1953 di un ciclo di serate dedicate al cinema italiano, due mesi dopo il ritorno sovietico al Festival. L'occasione fu il tradizionale mese dell'amicizia italo-sovietica e il luogo la Casa del cinema di Mosca. Furono proiettati *Due soldi di speranza* di Renato Castellani, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, *Non c'è pace fra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, *Torna a Sorrento* di Carlo Bragaglia. Il festival in URSS costituì un ulteriore momento per confermare da una parte quell'indiscutibile affinità fra la scuola cinematografica sovietica e il rinascimento italiano del dopoguerra nella settima arte; dall'altra si inseriva in quel processo di ravvicinamento, oltre che culturale, anche diplomatico fra i due paesi dopo il gelo degli ultimi anni staliniani (alla serata inaugurale presenziò anche l'ambasciatore italiano a Mosca Di Stefano):

L'interesse che ha suscitato questa iniziativa nell'opinione pubblica sovietica testimonia il profondo rispetto del nostro popolo per il popolo italiano, talentuoso, operoso, vitale, pieno di forze creative, per la sua arte, vivida e originale. [...] Le serate del cinema italiano, svoltesi in un'atmosfera calorosa e amichevole, così come il mese dell'amicizia italo-sovietica già tenutosi in Italia, hanno rappresentato un nuovo contributo alla causa del rafforzamento e dell'allargamento dei legami culturali tra i popoli italiano e sovietico ⁶⁶.

⁶² RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.15

⁶³ U.Barbaro, *Il regista sovietico Čiaureli parla ai critici del Festival*, in “L'Unità”, 4 settembre 1946

⁶⁴ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.107

⁶⁵ A.B., *Opinioni di Semionoff sul cinema*, op.cit

⁶⁶ “Iskusstvo kino”, n°1, 1954. L'articolo è presente anche in GARF, f.5283, op.2, d.200, pp.1-8

Un semplice dato sull'esperienza del 1946 dimostra in maniera inequivocabile come la Mostra non rappresentasse l'obbiettivo unico dei sovietici ma si inserisse, come evento trainante, in un circuito di iniziative atte a far sentire il peso culturale, e politico, dell'Unione Sovietica nel territorio italiano: dalla relazione di Budaev si evince che i sovietici giunsero in Italia qualche giorno prima dell'inizio della manifestazione, fissato per il 31 agosto, per l'attuazione delle misure preliminari che abbiamo visto precedentemente; la Manifestazione si concluse il 18 settembre mentre la delegazione, partita per i diversi centri della penisola, abbandonò l'Italia solamente il 9 ottobre. In pratica la comitiva si trattenne maggiormente durante le visite a Milano, Firenze e Roma (21 giorni) che nella stessa Venezia per il Festival (19 giorni): ci sembra che questo semplice conteggio dei giorni di permanenza sia un ulteriore spia di come la partecipazione all'evento cinematografico non esaurisse il senso della missione sovietica ma facesse da trampolino all'estensione della sua ragion d'essere a motivazioni più largamente culturali e politiche.

Per quel che concerne il periodo d'anteguerra, nel 1934 il convincimento che attraverso la Mostra si potesse aiutare lo sviluppo della cooperazione fra l'URSS e gli altri paesi arrivò dal commissario del popolo per gli affari esteri Litvinov, notoriamente fermo sostenitore in quegli anni della politica della "sicurezza collettiva":

Il recente successo del cinema sovietico alla mostra di Venezia ha mostrato che l'alto giudizio datogli dagli addetti ai lavori stranieri poggia non solo su una reputazione già guadagnata in passato ma anche sulla continuazione di una elevata produzione. 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 stati⁶⁷.

Riguardo al 1934 si possono fare due annotazioni che confermano come anche in questo caso l'URSS tentò di non limitare la trasferta alle sole serate ufficiali della Mostra: da una parte infatti allestì, su autorizzazione dell'organizzazione, delle proiezioni fuori concorso, una mini rassegna di una decina di opere fra stralci e opere complete⁶⁸, presentate a un auditorio ristretto che riscosse un grande successo⁶⁹. Questa mossa pubblicitaria rientrava,

⁶⁷ M.Litvinov, *Ot narodnogo komissara po inostrannym delam* (Da parte del commissario del popolo per gli affari esteri), in "Sovetskoe Kino", n°11-12, 1934

⁶⁸ Tra questi furono proiettati *Tri pesni o Lenine* di Vertov, *Pyška* di Romm, dei frammenti di *Ivan* di Dovženko, di *Novyj Gulliver* di Ptuško e cinegiornali, fra cui *Parad molodosti* e *Snežnyj marš*

⁶⁹ Così riportò l'inviato del "Corriere della sera": "I russi hanno voluto che la loro partecipazione alla Biennale fosse una vera esposizione, una rassegna collettiva e attuale della cinematografia sovietica. Essi sono venuti giù da Mosca portando 14 film di tipo e fattura diversissimi [...]. Hanno scelto, basandosi sul criterio sia della novità che della convenienza politica, quattro film per la proiezione pubblica: [...]. Poi hanno chiesto alla Biennale di organizzare a parte, in un cinematografo della città, due sedute a inviti per poter proiettare davanti a un pubblico

secondo la stampa italiana, in una politica di esportazione del prodotto filmico nel mercato occidentale a scopi non meramente ideologici, ma anche economici: “I russi stanno compiendo notoriamente in questo momento uno sforzo notevole per rendere internazionale ed esportabile la loro produzione e forse questa trovata della doppia mostra è stata dettata anche da considerazioni pratiche (fra gli invitati delle visioni private figuravano noleggiatori ed esercenti)”⁷⁰. 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. Quattro erano i punti fondamentali su cui si sarebbe basata tale collaborazione. In primo luogo l’importazione di pellicole sovietiche in Italia, scelte da delegati italiani periodicamente inviati a Mosca: Giordani auspicò che gli accordi venissero presi direttamente con l’URSS, saltando così la scomoda intermediazione francese fino a quel momento adottata. In secondo luogo il direttore della Pittaluga propose l’invito di registi sovietici in Italia per dirigere dei film nel nostro paese allo scopo di “un sempre maggiore sviluppo dei rapporti artistici e culturali fra i nostri paesi”. Il terzo punto riguardava la possibilità di realizzare delle produzioni italo-sovietiche, favorite dalle “particolari affinità di sentimenti fra il popolo italiano e il popolo russo”. Giordani ipotizzò una sceneggiatura scritta da un conoscitore dell’Italia come Maksim Gorkij in cui l’azione si sarebbe svolta in entrambi i paesi. L’ultimo punto riguardava l’eventuale esportazione di film italiani in URSS, sebbene al momento la produzione dell’Italia non fosse tale da inserirsi in quel tipo di mercato⁷¹.

Non abbiamo documenti che testimonino la reazione di Šumjackij anche se la non conoscenza di collaborazioni italo-sovietiche di quegli anni, come quelle proposte dalla Pittaluga, ci inducono a pensare che l’invito italiano rimase lettera morta. Tuttavia abbiamo

ristretto alcuni frammenti degli altri film. Il successo di questa specie di mostra campionaria è stato formidabile.” F.Sacchi, *Ombre moscovite sulla laguna*, in “Corriere della sera”, 24 agosto 1934

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ Cfr. GARF, f.5283, op.8, d.208, pp.16-20. Il progetto di esportazione di film italiani in URSS era stato già realizzato prima del fascismo all’inizio degli anni venti grazie alla missione della CITO cinema (Compagnia Italiana Traffici per l’Oriente), organismo nato nel 1919 con la doppia finalità di contenere l’invasione del cinema americano e di rilanciare l’esportazione di pellicole italiane nei mercati inesplorati dei Balcani e dell’Est Europa. Brunetta parla di un “breve contatto”, con l’avallo di Lenin, fra una delegazione della CITO cinema e di responsabili del cinema sovietico allo scopo di avviare degli scambi. G.P.Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op.cit., pp.211-212. Questa volontà di scambio a livello di industria cinematografica avveniva non casualmente in corrispondenza del ripristino delle relazioni commerciali fra l’Italia liberale e la Russia sovietica, avvenuto formalmente con gli accordi economici del dicembre 1921. Tale intesa sanciva lo scambio di delegazioni commerciali permanenti. Cfr. R.Quartararo, *Italia – Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, op.cit., pp.20-22. Nel fondo archivistico del VOKS abbiamo rinvenuto un elenco di film italiani presenti in distribuzione in URSS nel biennio 1922-23. È più che verosimile che tale corpus di ben 91 titoli, tra i quali spiccano i film di due “star”, diversissime nel loro comune divismo, Francesca Bertini e Bartolomeo Pagano (Maciste), siano stati l’oggetto degli scambi intrattenuti fra la CITO cinema e i rappresentanti del cinema sovietico da poco nazionalizzato. Cfr. GARF, f.5283, op.16, d.61, pp.40-46

ritenuto importante riportare il contenuto di questo documento per due motivi: da una parte perché dimostra l'interesse non solo di pubblico e critica, ma anche dell'industria del settore, per la cinematografia sovietica di metà anni trenta; dall'altra perché rappresenta uno dei primissimi tentativi di unire Italia e URSS nel grande schermo⁷².

Fu ancora l'inviato del "Corriere della Sera" Filippo Sacchi a sottolineare l'estrema serietà e il carattere di vera e propria ambasciata col quale la legazione venuta da Mosca aveva affrontato l'evento veneziano:

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. [...] Ma i russi hanno mandato una vera e propria delegazione presieduta da Šumjackij, con rango e credenziali di ministro. [...] Non ho mai visto gente più scrupolosa e più conscia della sua funzione diplomatica⁷³.

Le parole di Sacchi sulla consapevolezza del valore diplomatico denotata nella delegazione sovietica ribadiscono il concetto più volte espresso sull'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 riguardo una situazione europea che si voleva assolutamente stabilizzare.

La seconda constatazione attestante il tentativo dell'URSS di approfittare quanto più possibile del viaggio in Italia sta nel fatto che i sovietici non tornarono subito in patria ma trascorsero cinque giorni a Parigi e in seguito soggiornarono in Polonia dove, sull'onda dell'entusiasmo per il consenso ottenuto a Venezia, continuarono l'opera di diffusione delle proprie pellicole in Europa⁷⁴.

Il peso del fattore campo

L'ultimo punto accomunante le relazioni sulle differenti esperienze sovietiche a Venezia riguarda più direttamente la percezione politica che l'URSS ebbe della manifestazione e ancor più in particolare la sensazione negativa di ostilità che senti nei propri

⁷² Un sodalizio che più avanti invece avrebbe dato i suoi frutti con la partecipazione di grandi registi ed attori da entrambe le parti. Si ricordino a proposito: *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis del 1964; *Neverojatnye priključenija ital'jancev v Rossii* (vers.it. *Una matta, matta, matta corsa in Russia*) del maestro della "commedia alla sovietica" degli anni sessanta e oltre El'dar Rjazanov con la coregia di Franco Prospero, uscito nel 1974 e interpretato fra gli altri da Andrej Mironov, Alighiero Noschese e Ninetto Davoli; *Nostalghia* (Nostalgia) di Andrej Tarkovskij, scritto con Tonino Guerra, del 1983 e girato interamente in Italia; *Oči čiornye* (Occhi neri) di Nikita Michalkov del 1987 con Marcello Mastroianni; *Avtostop* (L'autostop/Elegia russa), mediometraggio del 1990 ancora diretto da Michalkov.

⁷³ F. Sacchi, *Ombre moscovite sulla laguna*, op.cit.

⁷⁴ B. Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., pp.93-100

confronti. Nel 1934 questa sensazione si manifestò a seguito di 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 moderna cinematografia tedesca, ungherese, inglese e in parte americana. [...] i rappresentanti di queste tendenze proponevano l'organizzazione contro di lei [*la cinematografia sovietica*] di una specie di cordone sanitario nella forma di una cosiddetta "delimitazione delle sfere di influenza" fra il cinema capitalista e quello sovietico⁷⁵.

Il problema secondo Šumjackij consisteva nella paura da parte di una grossa fetta dell'industria cinematografica capitalista della concorrenza sovietica che si affacciava, forte del consenso ottenuto al Festival, sul mercato "borghese".

Lo stesso capo del GUKF riporta come il timore di un'eccessiva visibilità internazionale del cinema made in URSS avesse spinto tali esponenti delle organizzazioni cinematografiche definite "fasciste" a organizzare una riunione coi rappresentanti della stampa italiana, rei di aver esageratamente celebrato tali 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"⁷⁶.

Tale paranoia da "accerchiamento capitalista" colpì la rappresentanza dell'URSS a Venezia anche nella prima edizione del dopoguerra: questo caso appare decisamente illuminante nell'ottica della visione politicizzata che ebbero i sovietici della Mostra del cinema, tanto che a tale tema la stessa relazione di Budaev del 1946 dedicò un paragrafo a parte riportante l'intestazione *Političeskaja obstanovka* (La situazione politica). Laconico il suo incipit: "Verso l'inizio del festival di Venezia la situazione politica per la proiezione dei nostri film era tesa e difficile"⁷⁷. Tale problematicità veniva imputata da Budaev a tre essenziali fattori avversi legati all'Italia in primo luogo, all'America e al Vaticano. Per quanto riguarda il fattore italiano occorre ricordare che qualche settimana prima si tenne la perorazione della causa italiana di De Gasperi alla conferenza sulla pace di Parigi, che difendendo l'italianità di Trieste, si poneva di fatto contro il sostegno sovietico alla Jugoslavia; un discorso che, secondo le parole di Budaev, fu ampiamente sponsorizzato dalla "stampa reazionaria italiana" e che trovò spazio anche in alcuni cinegiornali (definiti "*documentari*"), mentre alti cortometraggi, diffusi sia al Festival che nel resto dei grandi schermi della penisola,

⁷⁵ Ivi, p.86

⁷⁶ Ivi, p.87

⁷⁷ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.11

ebbero come tema la questione dei confini italiani, argomento centrale di conflitto fra il governo italiano e l'URSS alla conferenza parigina⁷⁸.

Il secondo fattore individuato dal responsabile sovietico, causa della difficoltà del contesto politico, fu quello americano per cui gli USA avrebbero prodotto e proiettato anch'essi dei cortometraggi in cui si mostravano “i cadaveri dei piloti americani e dei bambini, portati in Italia e provenienti dagli aerei americani colpiti dagli jugoslavi”⁷⁹.

Ancora i cortometraggi, a tema religioso prodotti, secondo Budaev, per ordine del Vaticano costituivano il terzo principale fattore antisovietico alla manifestazione. Il rappresentante sovietico non aveva dubbi nel giudicare e dare un senso a queste operazioni: “In questo modo, una parte significativa dei documentari di attualità e dei cortometraggi mostrati al festival, era direttamente o indirettamente orientata contro la politica estera del nostro stato e destinata alla creazione di un clima sfavorevole alla proiezione dei nostri film”⁸⁰.

Ad esasperare questa atmosfera antisovietica furono, sempre secondo l'autore del resoconto, un'interpretazione tendenziosa da parte della “stampa fascista” dell'intervento sull'Italia pronunciato dal viceministro degli esteri Vyšinskij alla conferenza di Parigi⁸¹, la presenza di molti “emigranti reazionari da Trieste”, di una maggioranza di giornalisti a nome della “stampa reazionaria”, oltre che l'impossibilità per gli operai di frequentare la sala del festival, e quindi di supportare i film dell'URSS, a causa dell'eccessivo costo dei biglietti⁸².

Ancor di più Aleksandrov, nelle sue memorie, accentuò l'atmosfera ostile che per lui aveva circondato la presenza sovietica alla Manifestazione del 1947. Tale percezione il regista la ebbe addirittura ancor prima dell'arrivo a Venezia, nel treno che lo conduceva, insieme alla moglie Ljubov' Orlova, da Trieste alla città lagunare: “Nella cabina, dove ci hanno condotto come se fossimo detenuti, già sedeva silenzioso un agente ”segreto” che ci divorava con gli occhi”⁸³. Furono tre le spie che indussero Aleksandrov a pensare a un'attività antisovietica all'interno della Mostra. Innanzitutto la presenza di numerosi *claqueurs*, assoldati (l'autore non precisa da chi) per rovinare la proiezione di *Admiral Nachimov*, anche se una soffiata il

⁷⁸ Ibidem. Cfr. R.Morozzo della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948)*, op.cit., pp.185-201

⁷⁹ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.11

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Vyšinskij rispose in modo molto duro alla relazione di Bonomi in difesa dell'italianità di Trieste, esposta il 2 settembre davanti alla commissione politico-territoriale durante la conferenza di pace di Parigi dell'estate 1946: il viceministro sovietico diede del “fascista” a Bonomi e lo accusò di pesanti “falsificazioni storiche” offendendo inoltre il valore e l'onore delle forze militari italiane. L'intervento di Vyšinskij suscitò forti polemiche in Italia soprattutto nel dibattito fra i partiti. Per una ricostruzione dell'episodio si veda R.Morozzo della Rocca, *La politica estera italiana e l'Unione Sovietica (1944-1948)*, op.cit., pp.186-188

⁸² RGALI, f.2456, op.4, d.103, pp.11-12

⁸³ G.Aleksandrov, *Epocha i kino*, op.cit., p.285

giorno prima del film evitò l'ingresso in sala dei fischiatori⁸⁴. Secondo segnale negativo fu la presunta macchinazione propagandistica in ambito organizzativo: "Prima della proiezione del nostro "Vesna" è stato presentato agli spettatori un film "documentario" antisovietico"⁸⁵. Terza nota stonata fu per il regista l'atteggiamento parziale di giornalisti "corrotti", i cui tentativi di screditare le pellicole sovietiche non erano andati a buon fine, considerati i premi da esse ricevuti⁸⁶. Interessante, a proposito del rapporto con la stampa, l'episodio dell'incontro di Aleksandrov col corrispondente de "L'Osservatore Romano". All'affermazione del giornalista sull'apprezzamento dei film ad alto contenuto morale, con conseguente rifiuto delle violente e volgari pellicole americane, il cineasta gli fece notare che in quello stesso numero la Santa Sede benediceva il plastico della bomba atomica:

Era il 1947. Sulle porte delle chiese cattoliche italiane e delle cattedrali erano appesi manifesti cinematografici in due colonne. In quella bianca i film che il Vaticano raccomandava ai fedeli, nella rossa quelli vietati. Il Vaticano psicologicamente non poteva mandar giù velocemente lo stile di vita e i comportamenti programmati nei film americani del tipo paura-forza-sesso [*in russo S.S.S. strach, sila, seks*] e sulla colonna vietata si trovava la maggior parte dei film americani. Ma politicamente il Vaticano era insieme a chi agitava la bomba atomica, minacciava di distruggere totalmente la pace del socialismo⁸⁷.

Nel 1953 la questione politica riguardò in particolar modo due fatti, primo dei quali la premiazione di due pellicole ritenute apertamente anticomuniste:

L'assegnazione del "Leone d'argento" al film americano anticomunista *Opasnaja ruka* e al film spagnolo *Bož'ja vojna*, che propaganda l'idea della conciliazione dell'operaio e dell'imprenditore sfruttatore col patrocinio della chiesa, hanno suscitato la generale indignazione degli addetti ai lavori più progressisti presenti al festival⁸⁸.

In secondo luogo Semenov, servendosi anche delle parole de "L'Unità", si lamentò del fatto che, nonostante il film sovietico *Sadko* meritasse il Leone d'oro, l'assenza di film americani altrettanto degni portò la giuria a una scelta di equilibrio politico, con la mancata assegnazione del primo premio. Così commentò lo stesso capo delegazione: "La decisione della giuria ha mostrato come meglio non avrebbe potuto fare tutti i retroscena del festival e la politica che è stata fatta"⁸⁹.

Tutti questi elementi esaminati (l'uso parziale della stampa, la critica al cinema capitalista, il tentativo di ottimizzare in termini diplomatici la presenza all'estero, la sensazione di ostilità politica nei propri confronti) dimostrano come, nell'ottica sovietica, la

⁸⁴ Ivi, p.286

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ Ivi, p.288

⁸⁸ N.Semenov, *Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.106

⁸⁹ Ivi, p.107

partecipazione alla Mostra non si esaurisse nel solo confronto cinematografico, ma come questo stesso confronto si estendesse, secondo dei cerchi concentrici, ad aspetti più larghi di carattere artistico, culturale e politico.

E come se, nella prospettiva dell'URSS, all'interno del microcosmo veneziano si riformasse in piccolo quella rete di concetti, relazioni, condizioni che dettavano lo stesso atteggiamento e le prese di posizione sovietiche al di fuori dall'ambito festivaliero. Perciò la constatazione della mediocrità della produzione capitalista a Venezia nel '34 scaturiva per Šumjackij dalla stessa crisi della società borghese, scoppiata alla fine del decennio precedente e dai suoi inevitabili riflessi sull'arte e sulla cultura occidentale. Ugualmente la posizione sovietica "doppia" nei confronti dell'Italia nelle edizioni del dopoguerra, con una forte e calorosa dimostrazione di interesse verso la popolazione e la contemporanea freddezza verso le istituzioni statali e la possibile influenza sull'organizzazione della stessa mostra, è spiegabile anch'essa attraverso quel periodo di transizione politica che avrebbe portato di lì a poco all'esclusione delle sinistre dal governo ed alla ufficializzazione del passaggio dell'Italia nel blocco occidentale. Nel 1947 la presunta presenza di agenti segreti nella cabina della delegazione sovietica rientrava benissimo nella logica spionistica di una guerra fredda ormai montante. Allo stesso modo è sintomatico che nell'autunno 1953, in un momento di transizione verso il disgelo, nonostante le accuse alla giuria di filoamericanismo, la relazione si chiudesse con un nota di distensione e apertura, come vedremo meglio più avanti.

Due aspetti che meritano di essere sottolineati in quanto capaci di illuminare il dietro le quinte della Manifestazione del 1946, quantomeno dal punto di vista sovietico, sono da un lato l'attività svolta dalla delegazione ai fini di creare le condizioni più favorevoli per la proiezione di *Kljatva* e dall'altra l'atteggiamento da lei adottato all'interno della giuria per garantire il successo delle proprie pellicole.

Un (film) per tutti. Tutti per *Kljatva*

La presentazione di *Kljatva* costituì per la delegazione il momento cruciale della sua presenza a Venezia in quanto esso era stato scelto come punta di diamante della formazione sovietica e quindi il suo successo avrebbe determinato, secondo la loro prospettiva, la "nostra vittoria politica al festival"⁹⁰. La prima mossa fu quella di intensificare, negli ultimi quattro giorni precedenti la proiezione, la pubblicità del film su riviste e quotidiani, tra l'altro con articoli del regista Čiaureli sulla realizzazione stessa dell'opera: prezioso fu in quell'occasione

⁹⁰ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.16

il supporto di Umberto Barbaro, critico cinematografico comunista e di Giuseppe Berti, segretario dell'Associazione "Italia-URSS", i quali si occuparono di preparare gli interventi sulla stampa dei giornalisti ritenuti più "progressivi"⁹¹. Sempre Berti si preoccupò di assicurare a operai e intellettuali della città una parte consistente dei posti nelle due sale in cui *Kljatva* fu proiettato il 17 settembre: Budaev scrive come dalla proiezione privata per la stampa, alla vigilia di quella pubblica, fosse stato difficile trarre una conclusione in quanto "le opinioni sul film sono state le più discordanti e le discussioni straordinariamente aspre. [...] La loro posizione [*dei giornalisti*] dipendeva da come il pubblico avrebbe accolto il film"⁹².

Il pubblico accolse abbastanza positivamente la pellicola di Čiaureli e dal capo delegazione venne sottolineato come l'apparizione del personaggio Stalin sullo schermo fosse stata accompagnata da un'autentica ovazione⁹³. Fu lo stesso Budaev a interrogarsi sul perché di un consenso così vasto e ad avanzare una risposta di tipo ipercelebrativo basata sullo sviluppo della struttura statale sovietica, sull'imprescindibile apporto dato dal suo indiscusso leader e sulla forza di influenza della loro trasfigurazione cinematografica:

Il fatto è che lavoratori e intellettuali, amici dell'Unione Sovietica, hanno visto in questo film Stalin, hanno sentito e capito le sue parole sulla potenza dello stato sovietico, su quel percorso scelto dal popolo sovietico sotto la direzione di Lenin e Stalin. In modo più concreto, tramite le immagini artistiche, hanno percepito il senso della lotta del popolo sovietico per l'indipendenza del proprio stato. Da questo film hanno ricavato molte idee, necessarie alla ulteriore lotta per il nuovo ordine socialista⁹⁴.

Il responsabile della comitiva sovietica sottolineò poi come i detrattori dell'URSS presenti in sala non si fossero distinti per un atteggiamento ostile ma al contrario come essi fossero apparsi quasi sbalorditi e inibiti dalla presenza sullo schermo del personaggio di Stalin "che predica dall'inizio alla fine del film in modo aperto e diretto la necessità della dittatura della classe operaia, che indica l'Unione Sovietica come l'esempio di lotta per la classe operaia di tutti i paesi"⁹⁵.

In tal modo l'URSS, anche se le critiche non mancarono, era riuscita nel suo intento di far penetrare fin dentro le sale della biennale cinematografica il suo stesso leader, a farne risuonare la voce e il messaggio politico in modo diretto servendosi dell'escamotage cinematografico, comunque sempre da considerare nella sua natura di filtro. L'esperienza di *Kljatva*, seppure nella sua unicità, visto il soggetto proposto, può essere considerata paradigmatica del comportamento generale tenuto dall'URSS a Venezia nelle diverse edizioni

⁹¹ Ibidem

⁹² Ibidem

⁹³ Ivi, p.17

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Ibidem

prese qui in esame: paradigmatica perché col film di Čiaureli venne sublimata l'idea del passaggio inevitabile dall'arte alla politica col quale i sovietici interpretarono la manifestazione. Lo stesso evento cinematografico lagunare in sé veniva osservato tramite il prisma della politica: in quest'ottica l'aver potuto proporre all'interno della Mostra, quindi in un contesto già ritenuto politicizzato, un film in cui "interveniva" direttamente il leader del proprio partito e del proprio paese, aumentava in modo esponenziale per i sovietici il valore extrartistico della proiezione e della propria partecipazione alla Biennale del cinema. Se poi si aggiunge che tutto questo avveniva in un paese, l'Italia, che già nella sfera di influenza angloamericana, ci sarebbe entrata ancor di più meno di un anno dopo con l'esclusione delle sinistre dal governo e l'adesione al piano Marshall, si capisce come l'atteggiamento dell'URSS, usando un paragone sportivo, possa ricordare quello di una squadra di calcio orgogliosa di aver colto una preziosa vittoria in trasferta in un'importante competizione internazionale.

Il dietro le quinte

Un'altra questione fondamentale nel 1946 fu l'atteggiamento dei sovietici all'interno della giuria e le strategie da loro adottate affinché i propri film ottenessero dei riconoscimenti di alto livello. Tale argomento trovò spazio autonomo in una sezione nella relazione di Budaev recante un'intestazione particolarmente esemplificativa del clima di scontro che si venne allora a creare: *Bor'ba v žuri za premirovanie fil'mov* (La lotta nella giuria per la premiazione dei film)⁹⁶. Budaev, dopo aver precisato come lo scopo principale fosse in primo luogo fare in modo che *Kljatva* potesse ricevere un premio importante, espresse la sua preoccupazione per l'orientamento politico generale della giuria:

Questo [*far premiare Kljatva*] è stato un compito assai difficile, in quanto a far parte della giuria erano entrati: il rappresentante della stampa fascista Callari, il rappresentante della stampa di destra Marinucci, l'esponente della stampa liberale Visentini, il rappresentante della stampa di sinistra Pasinetti (esitante), il rappresentante della stampa cinematografica francese Michaut. E solo due dei sette membri della giuria in modo tenace e coerente hanno difeso la nostra posizione, il primo segretario dell'ambasciata sovietica in Italia compagno Gorškov e l'eminente critico cinematografico e comunista italiano Barbaro⁹⁷.

In questo modo si era venuta a creare una spaccatura all'interno della giuria riguardo i parametri di valutazione da applicare in sede di giudizio, così definita dal capo delegazione:

Il primo [*gruppo*] composto da Visentini, Marinucci e Callari aspirava a mettere al primo posto i film senza rilevanza sociale, allo scopo di far fuori i film sovietici. [...] L'altro gruppo,

⁹⁶ Ivi, pp.18-21

⁹⁷ Ivi, p.18

composto dal compagno Gorškov e da Barbaro, si è prefisso come obiettivo quello di mettere al primo posto i film migliori aventi un grande senso di impegno sociale, film di carattere progressista⁹⁸.

La situazione, a detta di Budaev, andava per i sovietici ancor più complicandosi. Da una parte infatti anche il francese Michaut e Pasinetti (accodatosi alla maggioranza) tendevano verso la fazione “di destra” della giuria. Dall’altra era divenuta evidente l’intenzione della parte avversaria dei giurati di premiare i film sovietici più vecchi presentati alla manifestazione per dimostrare la mancanza di novità interessanti nella produzione dell’URSS e soprattutto impedire che *Kljatva* ricevesse un riconoscimento: “In modo assolutamente chiaro si determinò che la maggioranza della giuria era intenzionata a eliminare dalla lista delle candidature il film “Kljatva”. Questo film veniva qualificato dalla parte avversaria come di propaganda”⁹⁹.

Va sottolineato come anche a Cannes nello stesso anno si fosse generata una frattura interna alla commissione giudicatrice che vedeva, da un lato, gli inglesi e una serie di paesi a loro vicini patteggiare per il riconoscimento del puro principio artistico del film e per il divertimento suscitato nel pubblico, e, dall’altro, i sovietici il cui motto era, parafrasando le parole di Gerasimov, rappresentante dell’URSS fra i giurati: “Prendere il valore ideale del film e il suo servizio all’umanità democratica”¹⁰⁰.

Lo scontro a Venezia fra sovietici e giurati “avversari” fu davvero aspro: i sovietici rifiutarono il compromesso di veder premiati alcuni loro film a condizione che *Kljatva* non ne ricevesse, e riuscirono, con la minaccia di non far premiare i film italiani, a far abolire il voto segreto. Successivamente, dopo le minacce sovietiche al francese Michaut (ostile alla premiazione del film di Čiaureli) di remare contro le pellicole transalpine, il presidente Pasinetti, al fine di evitare scandali, prese la decisione di allargare il numero di opere da premiare da sette a nove¹⁰¹. In questo modo i sovietici ebbero ciò che volevano, ossia la premiazione di *Kljatva* e *Nepokorennye*, film da loro ritenuti di maggiore valore ideologico, ma la segnalazione come miglior film la ricevette l’americano *The Southerner* (L’uomo del sud) di Jean Renoir¹⁰², sebbene Budaev lo ometta del tutto¹⁰³.

⁹⁸ Ivi, p.20

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ivi, p.39

¹⁰¹ Ivi, pp.20-21

¹⁰² Cfr.E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., p.105

¹⁰³ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.21

Nello stesso anno a Cannes uno strumento di conoscenza delle preferenze della giuria fu, a detta dei sovietici, l'organizzazione di ricevimenti; questi ultimi venivano considerati addirittura fra gli strumenti di creazione del consenso più forti:

Una delle forme più diffuse di conquista de "l'opinione pubblica" a Cannes è stata l'organizzazione di ricevimenti solenni. Tutti i paesi si sono sforzati di preparare il ricevimento migliore, di allestirlo nel modo più sontuoso e interessante. Tali ricevimenti venivano dettagliatamente riportati sulla stampa e di conseguenza il ricevimento determinava in larga misura l'autorità dei suoi organizzatori ¹⁰⁴.

Per questo motivo la delegazione sovietica si adoperò anch'essa affinché il proprio ricevimento risultasse di grande impatto: a tal fine furono invitati e presenziarono diverse autorità tra cui tre ministri francesi, i ministri degli esteri di Svezia e Austria, ambasciatori di diversi paesi, registi e artisti. D'altra parte Kalatozov riferiva come la sala fosse stata addobbata con bandierine rosse riportanti la scritta dorata "L'arte deve servire la causa della pace", fra le proteste degli americani, indignati perché il ricevimento sovietico aveva causato l'annullamento della proiezione di un loro film ¹⁰⁵.

Tuttavia la formula del ricevimento venne utilizzata dall'URSS in particolar modo per assicurarsi l'appoggio dei giurati in sede di decisione: dopo averne captato gli umori infatti il presidente della giuria Gusman e i membri della giuria di Italia, Danimarca, Belgio, India e Usa furono invitati in un paesino vicino a Cannes per un pranzo russo-georgiano, il quale, secondo Kalatozov, diede i frutti sperati: "Il pranzo si è svolto fra amichevoli e calorosi discorsi e ha confermato come i nostri calcoli fossero corretti" ¹⁰⁶. A conferma di ciò il capo delegazione, nonché viceministro della Cinematografia, inserì nel resoconto due attestazioni di stima molto importanti: la prima è una lettera di ringraziamento dello stesso Gusman dalla quale è evidente la promessa di sostegno: "Caro Signor Viceministro! Non so come ringraziarvi per la vostra gentile attenzione [...]. Farò tutto ciò che è nelle mie possibilità per mostrare ai nostri amici sovietici come abbiamo ammirato i loro sforzi e come abbiamo apprezzato la loro iniziativa e le loro opere" ¹⁰⁷. Queste parole dimostrano inequivocabilmente come i sovietici fossero riusciti nel loro intento di accattivarsi la simpatia del presidente della giuria in modo da sfruttarne il peso al momento della votazione. La seconda attestazione di stima aveva un sapore molto particolare in quanto proveniente dalla direttrice del museo nazionale del cinema americano, orientata in modo prosovietico, la quale avrebbe affermato alla delegazione: "Non posso andare contro la ma coscienza e votare per il cinema americano

¹⁰⁴ Ivi, p.39

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Ivi, p.40

¹⁰⁷ Ibidem

o inglese che predicano la degenerazione dell'umanità, contro i film sovietici, le idee dei quali rappresentano la speranza dell'umanità avanzata"¹⁰⁸.

Da questo breve confronto fra quanto accaduto nel 1946 all'interno della giuria a Venezia e a Cannes si possono fare alcune considerazioni di fondo sull'atteggiamento tenuto in quell'anno dall'URSS. In primo luogo la frattura interna alla giuria segnalata in entrambi i casi è un altro segnale deciso della visione fortemente bipolarizzata che i sovietici ebbero della partecipazione a un evento di questo tipo: una prospettiva che, come visto, automaticamente si trasferiva dal carattere puramente politico a quello estetico riguardante i parametri di valutazione dei film. Occorre tuttavia dire che tale "sistema bipolare" dei Festival, nell'ottica sovietica, non risultava equilibrato, ma al contrario li poneva in una posizione iniziale di svantaggio, dovuta principalmente al fatto di trovarsi in un paese, l'Italia, comunque "capitalista" e che soprattutto subiva la forte influenza americana: tale complesso di inferiorità a livello di possibilità portò i sovietici a cercare l'adozione di diverse misure (captazione preliminare degli umori dei giurati, organizzazione di ricevimenti per accattivarsene la simpatia, uso di stratagemmi per orientare la votazione) capaci di azzerare questo gap iniziale e di garantire il successo delle proprie opere.

4.3 Le premiazioni delle giurie e le riflessioni sovietiche

Premi e riconoscimenti: film, documentari, uomini

Dal punto di vista dei premi ricevuti Venezia non fu avara nei confronti dell'URSS che in ogni sua partecipazione riuscì sempre a strappare qualche riconoscimento, sebbene dovette aspettare il 1962 e l'opera prima di Andrej Tarkovskij *Ivanovo detstvo* (L'infanzia di Ivan) per festeggiare la conquista del Leone d'oro come miglior film, diviso con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini¹⁰⁹.

Occorre dire che una volta, negli anni in esame, un film sovietico fu giudicato il migliore, anzi fra i migliori, visto che *Sadko* di Ptuško nel 1953 si aggiudicò il Leone d'argento insieme ad altre cinque opere¹¹⁰. D'argento perché in quell'edizione la giuria,

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Cfr. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit. , pp.303, 307

¹¹⁰ I covincitori del Leone d'argento nel 1953 furono *I vitelloni* di Federico Fellini, *Therèse Raquin* di Marcel Carné (Francia), *Ugetsu Monogatari* di Kenji Mizoguchi (Giappone), *Moulin Rouge* di John Huston (Gran Bretagna), *The little fugitive* di Ray Ashley (Usa). Cfr. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit. , pp.185-194

presieduta da Eugenio Montale, non trovando un'opera che primeggiasse su tutte le altre, optò per la salomonica decisione di non assegnare a nessuno l'onorificenza più alta. Tale soluzione fece insorgere la stampa di sinistra che, convinta della superiorità assoluta di *Sadko*, scagliò il suo *j'accuse* contro la faziosità della commissione valutante:

La mancata assegnazione del “Leone d'oro di San Marco” con la banale giustificazione “che nessuna opera eccelleva” [...] non ha persuaso nessuno, anzi ha messo in evidenza come dietro le quinte della giuria e nella giuria stessa (leggi in particolare dott.Petrucci)¹¹¹ non abbiano mancato di fare sentire pressioni politiche tendenti a indirizzare il giudizio critico in senso tutt'altro che imparziale e sereno¹¹².

Secondo l'inviato dell'organo comunista la giuria, non trovando pellicole made in Hollywood degne di premiazione, non se l'era sentita di concedere il massimo alloro ad altri film, tanto più se sovietici. Per Casiraghi quella fu un'occasione persa, un passo indietro nel generale cammino di ravvicinamento fra mondi rimasti per diverso tempo assolutamente inconciliabili: “Riesce difficile credere che maneggi e passività della giuria abbiano prevalso a tal punto da dettare un documento squallido e ridicolo come quello che ha posto i sigilli ad un festival il quale dopo tanti anni di decadenza e di brutture, aveva aperto orizzonti, creato un clima di tensione e di civiltà”¹¹³. Il fatto particolare fu che “L'Unità” si scaldò molto di più per il verdetto di quanto non fece lo stesso Semenov il quale, incalzato da Mario Gromo a commentare l'esito della manifestazione, fece trapelare il suo pensiero con una battuta tanto diplomatica quanto sottile: “Il Leone di San Marco che non è stato assegnato è d'oro. Anche il silenzio è d'oro. Non fatemi dire di più”¹¹⁴.

Di macchinazioni all'interno della giuria aveva parlato, come già visto nella parte dedicata ai resoconti, pure il capo della delegazione sovietica nel 1946 Budaev, anche se nell'occasione non furono assegnati i tradizionali premi. Infatti, come già visto in precedenza, l'edizione del 1946 fece da ponte alla regolare ripresa della Mostra l'anno successivo e perciò una commissione internazionale di giornalisti, che di internazionale aveva solo il primo

¹¹¹ Antonio Petrucci, Direttore della Mostra dal 1949 al 1953, in quell'occasione entrò anche in giuria, sostituendo Aldo Palazzeschi che aveva dato forfait all'ultimo momento per questioni di salute. Secondo Brunetta la nomina di Petrucci alla Direzione coincide con una virata politica ben precisa della Biennale: “Da quando nel 1949 Antonio Petrucci è nominato Direttore della Mostra la Biennale diventa, di fatto, uno dei pochi centri culturali del territorio nazionale sottratto all'egemonia delle sinistre: la Democrazia Cristiana lo considera un suo fiore all'occhiello non tanto per accrescere i propri meriti e il proprio patrimonio culturale, quanto per beneficiare ed esibire una folla di oscuri esponenti del sottobosco politico e amministrativo periodicamente promossi agli onori dei riflettori”. G.P.Brunetta (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, op.cit., p.34

¹¹² U.Casiraghi, *Un verdetto opportunistico ha compromesso il Festival*, op.cit.

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ M.Gromo, *Opinioni di Semionoff sul cinema e il Festival*, in “La Nuova Stampa”, 5 settembre 1953. La risposta pacata di Semenov fu davvero figlia di esigenze diplomatiche dovute alla sua presenza in Italia se si considera, come osservato precedentemente, che nel suo resoconto pubblicato in patria fu molto più diretto nel denunciare manovre politiche in sede di giuria.

segretario dell'ambasciata sovietica a Roma Gorškov e il giornalista francese Michaut, si limitò a fare delle segnalazioni. In quell'occasione *Kljatva* e *Nepokorennye* ricevettero la segnalazione della commissione ex aequo con altre cinque pellicole¹¹⁵.

Anche l'anno successivo si optò per una larga distribuzione di riconoscimenti, sebbene solo il cecoslovacco *Sirena* di Karel Stekly si aggiudicò il *Gran Premio Internazionale di Venezia* per il miglior film, premio assegnato da una giuria questa volta davvero internazionale in cui sedeva Dimitrij Eremin, membro del collegio del ministero della Cinematografia dell'URSS. Nonostante lo scarso successo di critica, prima documentato, *Vesna* conquistò il massimo alloro per il soggetto originale a cui si inserì la motivazione "valorizzato dalla regia di Alexandrov". Anche il meno bistrattato, ma non esente da critiche, *Admiral Nachimov* prese il *Premio della Biennale* per le scene di massa omaggiando così, più o meno consapevolmente, la ricca tradizione sovietica in materia¹¹⁶.

Potremmo insinuare che il riconoscimento al film di Aleksandrov, con tanto di citazione nella motivazione, fosse legata più alla presenza in laguna del regista in qualità di delegato sovietico, membro della giuria internazionale per le sezioni speciali e i film per ragazzi, oltre che oggetto di una retrospettiva personale, rispetto al reale valore dell'opera. Alcune reazioni della stampa, tuttavia, sembrano confermare la presunta erroneità della scelta della giuria. Prosperi, indignato dalla mancata assegnazione dell'onorificenza per la miglior regia a Claude Autant-Lara per *Le diable au corps*, continuò la sua invettiva, indirizzandola contro la commedia aleksandroviana:

Messi su questa strada, non ci sorprende più nulla: non meno che il premio per il soggetto originale sia stato assegnato al film sovietico "Primavera", il cui spunto è basato sugli equivoci derivanti dalla perfetta somiglianza tra due persone: di commedie basate su questa traccia è piena, com'è noto, la storia del teatro, dalla commedia attica a quella latina, a Shakespeare, ai grandi moderni: come originalità non c'è male¹¹⁷.

¹¹⁵ Queste pellicole furono *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné (Francia), *Hangmen also die* di Fritz Lang (USA), *Henry V* di Laurence Olivier (Gran Bretagna), *Paisà* di Roberto Rossellini e *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano (Italia). Cfr. F.Paulon (a cura di), *2000 film a Venezia. 1932-1950*, op.cit., p.110

¹¹⁶ La capacità di rappresentazione delle scene di massa apparteneva da tempo al bagaglio del cinema nato dalla rivoluzione d'Ottobre: basti pensare all'*Ejzenštejn* di *Stačka* (Sciopero, 1925), *Bronenosec Potemkin* (La corazzata Potemkin, 1926) e *Oktjabr'* (Ottobre, 1928) in cui la massa stessa è teorizzata e utilizzata dal regista come protagonista. Evidente è il legame con l'esperienza delle feste di massa (*massovyje prazdnestva*), tipiche del periodo della guerra civile e in particolare del 1920: grandiosi allestimenti teatrali che proponevano una rappresentazione dell'epopea proletaria, in cui potevano essere impegnate anche migliaia di persone, guidate da diversi registi. Per questo fenomeno si veda N.Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 1979, pp.107-123; A.M.Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 2002, pp.89-92

¹¹⁷ G.Prosperi, *Una premiazione politica e conformista*, op.cit.

Sulla stessa lunghezza d'onda Tito Guerrini, che definì la decisione della giuria “solamente ed assolutamente sbagliata”, in quanto in *Vesna* “tanto il soggetto che la realizzazione sono, oltre che non originali, sinceramente brutti”¹¹⁸.

Non si può inoltre scordare la *Coppa della Biennale* conquistata nel 1934 dall'URSS a livello di produzione statale¹¹⁹. La relazione sul conferimento dei premi inviata all'associazione sovietica per i rapporti culturali con l'estero (VOKS) dalla Presidenza della Biennale così recitava:

I films [*sic*] presentati dalla Direzione Centrale dell'Industria Foto-Cinema presso il Consiglio dei Commissari del Popolo (G.U.K.F.) 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 Esposizione¹²⁰.

Vennero menzionati i film che destarono maggiore impressione:

Fra di essi va ricordato, prima di tutti, “L'Epopea del Celiuskin” che resta una documentazione commovente e magnifica di eroico valore, poi “Notti di Pietrogrado”, ove una tecnica cinematografica spoglia di orpelli e di artifici si unisce ad una bella e schietta interpretazione di caratteri. Infine notiamo i brani dati in visione parziale “Ivan”, “Boule de suif” e “Gulliver”, tutti improntati a ricerche di grande originalità¹²¹.

Questa dei sovietici, aldilà dell'effettivo valore delle pellicole presentate alla rassegna ufficiale, ci sembra una vittoria nazionale abbastanza annunciata e dal chiaro sapore diplomatico. Ricordiamo 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 quasi certamente contraccambiata in termini di onorificenze. Inoltre riteniamo che l'invio di una propria delegazione ufficiale e la mossa, propagandistica e commerciale, della proiezione fuori concorso vennero interpretati come segni di notevole rispetto e considerazione per l'ancora giovane iniziativa che andavano in qualche modo ripagati.

La sezione dei film non a soggetto (che include documentari, film di divulgazione scientifica etc.) inoltre si rivelò alla Mostra di Venezia fonte di diversi successi per l'URSS, dotata notoriamente di un ricco e solido background in materia. Per alcuni la scuola

¹¹⁸ T. Guerrini, *Inflazione di pellicole*, op.cit

¹¹⁹ Fra i premiati di quell'anno ci furono il britannico *Man of Aran* (L'Uomo di Aran) di Robert Flaherty (Gran Bretagna) come miglior film straniero; *Teresa Confalonieri* di Guido Brignone come miglior film italiano; Wallace Beery come miglior attore per la sua interpretazione nell'americano *Viva Villa!* (USA); Katherine Hepburn come migliore attrice per l'interpretazione nell'americano *Little Women* (Piccole Donne); *Funny Little Bunnies* (Piccoli coniglietti buffi) di Walt Disney per il migliore cartone animato. Altri riconoscimenti di carattere nazionale, oltre quello dato all'URSS, furono consegnati: agli USA, più precisamente alla MPPAD (Motion Picture Producers and Distributors of America), per la migliore presentazione industriale; alla Cecoslovacchia per la migliore regia globale. Cfr. F. Paulon, *2000 film a Venezia. 1932-1950*, op.cit., pp.18-20

¹²⁰ GARF, f.5283, op.8, d.208, p.38

¹²¹ Ibidem

documentaria sovietica, quella a finalità didattica, per ragioni di politica culturale, oltre che artistiche, costituiva la più forte in assoluto:

È da notare che nell'URSS il documentario di tale genere è riuscito ad ottenere risultati più positivi e concreti che altrove in quanto è penetrato in profondità nelle scuole, nelle fabbriche, in ogni settore della vita nazionale dimostrandosi validissimo ai fini della istruzione tecnica, della cultura, in una parola dell'educazione del cittadino¹²².

Ci siamo già soffermati sull'entusiasmo suscitato dall'anteprima mondiale di *Čeljuskin* nel 1934 e di come esso venne citato nella motivazione con cui l'Unione Sovietica ricevette in quell'edizione la *Coppa della Biennale* per la migliore presentazione statale. Nel 1946 la tradizione fu confermata dall'opera divulgativo-scientifica a carattere "lirico-decrittivo" *V peskach srednej Asii* (Nelle sabbie dell'Asia Centrale) di Aleksandr Zguridi che si guadagnò la segnalazione dalla commissione dei giornalisti come miglior documentario. Lo stesso anno si distinse secondo il gruppo di esperti anche *Sovetskij sport* (Sport sovietico), diretto da V.Beliaev, I.Venger e I.Poselskij, molto applaudito sulle pagine della stampa per l'uso del colore.

Anche nel 1947 la scuola divulgativo-scientifica non passò inosservata: *Zverinoj tropoj* (Sul sentiero degli animali) di B.Dolin fu eletto miglior documentario lungometraggio e *Povest' o žizni rastenij* (Racconto della vita delle piante) di M.Karostin fu fregiato della medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione. Quest'ultimo, a colori, impressionò per una "semplicità, chiarezza e segreto lirismo veramente d'eccezione"¹²³. Inoltre la tematica sportiva fece il bis con il premio per *Sportivnyj kinožurnal* (Giornale sportivo) mentre *Pervomajskij parad 1947 g.* (*La parata del 1 maggio 1947*) girato da Stopanov e Kisilev ebbe la semplice segnalazione. Infine, nella sezione "Film per ragazzi", nella cui giuria sedeva pure Aleksandrov, fu ritenuto degno di menzione speciale *Pesnja o sčast'e* (Canzone della felicità) di M.Pašenko.

Relativamente ai riconoscimenti personali infine, poche furono le figure del cinema sovietico premiate alla Mostra di Venezia negli anni in esame. Il primo fu Nikolaj Ekk, vincitore nel 1932 per la categoria registi del referendum finale di gradimento fra il pubblico indetto dal Comitato organizzatore della Mostra¹²⁴. In questo modo la volontà popolare

¹²² G.C.Pradella, *Il documentario attraverso le mostre*, in F.Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, op.cit., p.66

¹²³ G.C.Castello, *Paesi dell'Europa Orientale*, in Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia*, op.cit., p.118

¹²⁴ Il questionario distribuito fra gli spettatori conteneva le seguenti domande, a cui aggiungiamo le opzioni che ebbero maggior successo: Qual è l'attrice che vi è piaciuta di più? Helen Hayes, interprete dell'americano *The sin of Madelon Claudet* (Il fallo di Madelon Claudet); Qual è l'attore che vi è piaciuto di più? Fredrick March, interprete di *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (Il Dottor Jekyll); Qual è il regista che più vi ha convinto? Nikolaj Ekk;

tributava omaggio a una classe registica, quella sovietica, tradizionalmente ritenuta dalla critica italiana appartenente a una categoria superiore, nella quale Ekk non aveva difficoltà a trovare posto. Fra i riconoscimenti conferiti agli attori ci fu nel 1947 quello della Biennale “per speciali meriti artistici” ad Aleksej Dikij, l’ammiraglio Nachimov dell’omonimo film di Pudovkin del 1947, che lo condivise con altri grandi nomi del grande schermo¹²⁵. Sui premi agli interpreti c’è un piccolo giallo riguardante Ljubov’ Orlova, che nelle memorie di Aleksandrov risulta aver conquistato nel 1947 il premio di attrice dell’anno insieme a Ingrid Bergman¹²⁶, mentre nelle raccolte italiane il suo nome non compare per nulla¹²⁷.

Un equilibrio perfetto

I resoconti presi precedentemente in esame riportano quasi tutti delle considerazioni finali con le quali i sovietici fecero il bilancio dell’esperienza festivaliera, individuavano gli elementi a loro avviso maggiormente degni di nota, passando dal semplice commento di quanto avvenuto nell’ambito della manifestazione cinematografica a riflessioni di carattere più generale sul significato extraartistico di quegli stessi avvenimenti.

Ciò che principalmente accomuna le conclusioni alle edizioni della Mostra di Venezia di cui si sono analizzati i resoconti è la sostanziale corrispondenza fra il giudizio emesso e la generale posizione dell’URSS nel contesto internazionale. Nel 1934 Šumjackij aveva già

Qual è il film che vi ha divertito di più? Il francese *A nous la liberté* di René Clair; Qual è il film che vi ha più commosso? *The sin of Madelon Claudet* di Edgar Selwyn; In quale film avete trovato la fantasia più originale? L’americano *Dr. Jekyll and Mr Hyde* di Rouben Mamoulian; In quale film avete trovato maggiore perfezione tecnica? Il tedesco *Mädchen in uniform* (Ragazze in uniforme) di Leontine Sagan. Cfr. *L’esito del referendum all’Esposizione Cinematografica*, in “Gazzetta di Venezia”, 24 agosto 1932; E.Giovannetti, *Venezia metropoli di Cinelandia*, in “Il Giornale d’Italia”, 26 agosto 1932; *A schermo spento*, in “Corriere della Sera”, 23 agosto 1932

¹²⁵ Il Premio della Biennale fu consegnato anche a Mai Zetterling per l’interpretazione negli svedesi *Hets* (Spasmo) e *Iris och löjtnantshjärta* (Iris, fiore del nord), Maria Elena Marques e Pedro Armendariz per il messicano *La perla*, Ingrid Bergman per *Spellbound* (Io ti salverò) di Alfred Hitchcock; Aldo Fabrizi per *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada. Il Gran Premio Internazionale di Venezia fu invece consegnato fra gli uomini a Pierre Fresnay per la sua recitazione nel francese *Monsieur Vincent* e ad Anna Magnani per *L’onorevole Angelina*. Cfr. F.Paulon (a cura di), *2000 film a Venezia. 1932-1950*, op.cit., pp.120-122

¹²⁶ G.Aleksandrov, *Epocha i kino*, op.cit., p.286

¹²⁷ Questo fatto, al di là della veridicità o meno dell’assegnazione del premio alla Orlova, fa emergere la questione della manipolazione sovietica delle informazioni riguardanti lo svolgimento del Festival. Esse potevano essere effettuate, a livello di resoconto finale, come vedremo, attraverso un uso strumentale e parziale delle citazioni dalla stampa italiana sui film sovietici presentati oppure, al momento di riportare i nomi dei vincitori, al fine di far risaltare i trionfi della cinematografia dell’URSS, anche quando magari tali pellicole avevano condiviso l’alloro con altre o avevano ricevuto segnalazioni di minore importanza. Per quest’ultimo caso esemplare è un articolo proprio di G.Aleksandrov dalle quali sembrerebbe che nel 1934, 1946 e 1947 i film dell’URSS avessero sbaragliato tutta la concorrenza. Con ciò non vogliamo assolutamente sminuire i riconoscimenti ottenuti dai sovietici, ma avvertire come questi successi internazionali venissero spesso gonfiati poi in patria a fini propagandistici, tanto più se si pensa all’anno d’uscita del succitato articolo del regista di *Vesna*. Cfr. G.Aleksandrov, *Sovetskie kinofil’m’y na zarubežnykh ekranach* (I film sovietici negli schermi stranieri) in D.Eremin (pod obščej redakcej), *30 let sovetskogo kinematografii. Sbornik statej* (30 anni di cinematografia sovietica. Raccolta di articoli), Goskinoizdat, Moskva 1950, pp.186-201

anticipato, come visto precedentemente, il suo giudizio stabilendo una diretta correlazione fra la generale crisi del mondo capitalista dei primi anni trenta e la sua riflessione nel campo artistico e, nello specifico, cinematografico. In sede di conclusione non fece altro che ribadire tale concetto, mettendo in evidenza come al declino della settima arte nei paesi capitalisti facesse da contraltare l'ascesa di quella sovietica:

Ripetiamo, la conclusione che si impone dal giudizio di tutta la produzione cinematografica europea e americana, - la cinematografia dei paesi capitalisti si trova nel pantano di una crisi creativa senza uscita. [...] A differenza della nostra crescita cinematografica, la loro cinematografia, come arte, sta chiaramente degradando¹²⁸.

Nel 1946 furono tre i punti fondamentali del bilancio finale fatto da Budaev. In primo luogo il capo delegazione constatò il trionfo della spedizione sovietica alla Mostra e il valore extra artistico di tale avvenimento:

la cinematografia sovietica ha ottenuto al festival internazionale di cinema di Venezia una grande vittoria. La premiazione del film *Kljatva* e degli altri film sovietici rappresenta prima di tutto un importante evento politico¹²⁹.

Ancora una volta va sottolineato quanto l'URSS tenesse al successo del film di Čiaureli, vero e proprio manifesto della politicizzazione dell'evento veneziano operata dai sovietici. Inoltre, a tal proposito, è particolarmente significativo che Budaev non indichi la premiazione di *Kljatva* e delle altre pellicole sovietiche come un fatto dal significato anche politico, ma "prima di tutto" politico: questo tipo di finalità qua sembra prendere direttamente il sopravvento su quella culturale-artistica.

La constatazione della propria vittoria sottintendeva tuttavia anche la sconfitta di qualcun altro, subito individuato da Budaev nella delegazione americana e inglese: "Allo stesso tempo è necessario sottolineare la pesante sconfitta al festival della cinematografia angloamericana, che ha ricevuto una quantità di premi inferiore nonostante inglesi e americani siano di fatto padroni in Italia"¹³⁰. L'ultima parte della citazione permette di capire ancora meglio quella sensazione, provata dai sovietici, di trovarsi in territorio ostile, nemico, non solo e non tanto perché il Festival si svolgesse proprio in Italia, quanto perché la stessa Italia era, alla luce della passata occupazione militare alleata nonché degli accordi di Jalta, sfera di influenza occidentale: in questa prospettiva secondo i sovietici il successo valeva doppio in quanto ottenuto appunto in condizioni geopoliticamente sfavorevoli.

¹²⁸ B. Šumjackij, *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke*, op.cit., pp.75-76

¹²⁹ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.22

¹³⁰ Ibidem

A testimoniare invece una notevole vicinanza di tipo culturale con l'Italia sta il giudizio positivo dato dal rappresentante della comitiva sovietica alle pellicole di produzione nostrana presentate alla manifestazione. Un giudizio strettamente legato al movimento di rinascita del cinema italiano dopo la seconda guerra mondiale: “Sotto l’influenza del movimento popolare partigiano alcuni cineasti italiani hanno iniziato a prendere le distanze dall’abitudine di fare i film secondo gli standard americani e son passati alla produzione di film che rappresentano la lotta del popolo contro il fascismo”¹³¹. L’opinione positiva nasceva quindi da due fattori ritenuti di fondamentale importanza: in primo luogo l’azione esercitata anche a livello culturale dal movimento partigiano antifascista; secondariamente il conseguente allontanamento di quella stessa cultura cinematografica dai canoni della produzione americana. Il ruolo svolto dal movimento popolare nell’economia della nuova produzione artistica italiana determinava dunque una forte simpatia e un deciso appoggio da parte dell’URSS:

È vero, i film italiani mostrati al festival a livello ideologico presentano forti insufficienze ma il fatto che i cineasti italiani si sono messi a far film sulla vita del proprio popolo, mostrando la loro lotta progressiva costituisce un fenomeno seriamente positivo. Ecco perché in tutti i modi abbiamo tentato di sostenere i film dei registi italiani più progressisti ¹³².

Questo atteggiamento di competizione e scontro extraartistico con cui i sovietici affrontarono la Mostra del cinema, fortemente percepibile come visto a Venezia nel 1946 nello stesso lessico utilizzato, trovò una sua conferma nelle conclusioni tratte dall’URSS a Cannes nello stesso anno, nelle quali la contrapposizione dei due blocchi, che si stava gradualmente delineando nel nuovo sistema delle relazioni internazionali postbellico, sembrava invece un fatto già assodato: “Traendo le conclusioni del festival di Cannes si può dire come questo abbia costituito una specie di piattaforma di lotta di due ideologie contrapposte – una democratica-progressiva e una reazionaria-borghese”¹³³.

Così come il progressivo inasprimento dei rapporti fra URSS e USA ebbe di certo un’influenza decisiva nei giudizi netti e nella prospettiva fortemente bipolarizzata con cui i sovietici tirarono le somme del confronto festivaliero a Venezia e a Cannes nel 1946, allo

¹³¹ Ibidem

¹³² Ibidem. I film italiani presenti quell’anno a Venezia furono *Eugenia Grandet* di Mario Soldati, *Montecassino* di Arturo Gemmiti, *Paisà* di Roberto Rossellini, *Pian delle stelle* di Giorgio Ferroni e *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano. Cfr. F.Paulon (a cura di), *2000 film a Venezia. 1932-1950*, op.cit., p.111. La forte intesa col cinema di casa nostra fu ribadita peraltro anche nell’edizione del 1953 quando, riferendosi a *Napoletani a Milano* di Eduardo De Filippo, *I vitelloni* di Federico Fellini e *Anni facili* di Luigi Zampa, Semenov li definì “tre film aventi degli incontestabili meriti ideologici e artistici” *N.Semenov, Na meždunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.105

¹³³ RGALI, f.2456, op.4, d.103, p.41

stesso modo le conclusioni per il 1953 risentirono sensibilmente del clima di dialogo che allora si stava timidamente instaurando nei rapporti fra mondo socialista e capitalista:

E ugualmente, nonostante una certa parzialità delle giuria nel giudizio dei film, occorre riconoscere che la partecipazione della cinematografia sovietica al festival ha costituito un grande fattore, capace di contribuire ad un ulteriore allargamento dei rapporti culturali fra gli operatori del cinema sovietico, dell'Italia e degli altri paesi e al rafforzamento dell'amicizia fra i popoli¹³⁴.

Questa considerazione conclusiva di Semenov risulta particolarmente ricca di spunti di riflessione. In primo luogo, tenendo presente che l'URSS tornava a Venezia dopo cinque anni di assenza, va evidenziato come i sovietici rimasero globalmente soddisfatti del ritorno in laguna e come sembrarono non pentirsi della decisione presa. In secondo luogo va detto che, sebbene anche per quella edizione l'URSS soffrì il fatto di trovarsi a competere "fuori casa", lamentando l'orientamento antisovietico della giuria, le parole di Semenov mostrano come in quell'occasione la loro buona predisposizione politica potesse rendere tali difficoltà sormontabili o quantomeno non determinanti nella valutazione negativa dell'esperienza. In terzo luogo occorre sottolineare come, a differenza del 1934 e del 1946, l'accento in sede di bilancio finale non fu posto tanto sul trionfo ottenuto o sulla sconfitta della cinematografia capitalista, quanto sul significato positivo della rinnovata presenza dell'URSS ad una manifestazione di questo tipo.

Infine è utile sottolineare brevemente proprio quelle tendenze e orientamenti indicati dal capo delegazione, per i quali la partecipazione a Venezia aveva costituito una sorta di spinta motrice. Da una parte "l'allargamento" (*rasširenje*) e l'arricchimento della comunità cinematografica internazionale, con quello che si potrebbe definire il ritorno del "figliol prodigo sovietico", dopo anni di isolamento, su una passerella internazionale così importante dal punto di vista culturale¹³⁵. Dall'altro il "rafforzamento (*ukreplenie*) dell'amicizia dei popoli", che era stato uno dei postulati ideologici adottati dall'URSS nell'immediato dopoguerra, nella nuova congiuntura politica acquistò un carattere più concreto e applicabile alla realtà delle condizioni, nonostante le già citata ambivalenza sovietica manifestata in campo internazionale nel 1953. In sintesi, il sensibile ammorbidimento delle precedenti posizioni manichee dell'URSS favoriva una rinnovata predisposizione alla convivenza e si

¹³⁴ N.Semenov, *Na međunarodnom kinofestivale v Venecii*, op.cit., p.107

¹³⁵ Per quanto riguarda l'atteggiamento degli altri paesi del blocco socialista nei confronti di Venezia va precisato che nel 1948, mentre l'URSS iniziava la sua fase assenteista, la neonata Repubblica Democratica Tedesca, la Polonia e la Cecoslovacchia invece parteciparono. L'anno successivo solo la Polonia accettò l'invito. Dal 1950 al 1952 nessuno dei paesi satelliti dell'Unione Sovietica prese parte al Festival. L'anno successivo, col ritorno della "madrepatria", tornarono pure Cecoslovacchia, Polonia e Ungheria. E.G.Laura (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, op.cit., pp.120-194

esprimeva nella volontà di allargare i rapporti culturali e rafforzare le relazioni con la comunità internazionale. In una parola sola: l'alba del disgelo e della coesistenza pacifica.

In tal modo si confermava la perfetta corrispondenza fra alcuni dei principi basilari della visione sovietica nelle relazioni con l'estero e la loro declinazione nel bilancio dell'esperienza dell'URSS all'interno del microcosmo festivaliero, sia che essi facessero riferimento al primo stalinismo, come nel caso del 1934, o al secondo stalinismo, come visto nel biennio 1946-47, oppure all'immediata fase poststalinista nell'autunno 1953.

Fonti e Bibliografia

PRIMA PARTE: FONTI

1. Documenti d'archivio

A. RGASPI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskoj Istorii*), Archivio Statale Russo di Storia Politica e Sociale di Mosca

È stato preso in considerazione principalmente il fondo (*fond*) 17 del Comitato centrale del partito comunista e in particolare:

- 1. L'inventario (*opis'*) 125 contenente i dossier (*delo*) dell'UPA (*Upravlenie propagandy i agitacii*), la Direzione di agitazione e propaganda del Comitato centrale del partito comunista, tra i quali sono stati utilizzati:**

fond 17, opis' 125, delo 469

I documenti appartenenti a questo dossier qui utilizzati sono: la lettera del ministro della Cinematografia Bol'sakov del 20 giugno 1946 a Ždanov sul successo del festival di film sovietici in Cecoslovacchia nel 1946 e sull'opportunità di organizzare altri festival di cinema sovietico nel settembre-ottobre 1946 in Polonia, Jugoslavia, Bulgaria, Romania, Ungheria e Olanda; la lettera del direttore dell'Agitprop Georgij Aleksandrov a Ždanov sull'invito inoltrato dalla scuola nazionale italiana di cinema a Pudovkin nell'estate 1946

fond 17, opis' 125, delo 576

È stata esaminata la corrispondenza fra il Comitato centrale, il ministero della Cinematografia e la Direzione dell'Agitprop riguardo la delegazione e la selezione di film per il 1947.

fond 17, opis' 125, delo 639

Sono stati utilizzati: la relazione, datata 15 gennaio 1948, del VOKS ad Aleksandrov sulla promozione dei film sovietici all'estero; i commenti dei film sovietici apparsi sulla stampa straniera e inviati il 19 gennaio 1948 al segretario del Comitato centrale del partito Suslov; la lettera di Bol'sakov a Vorošilov sull'invito ai festival di Venezia, Cannes e in Jugoslavia, la proposta di organizzare a Leningrado un "festival internazionale del cinema progressivo-democratico", la corrispondenza fra gli organi interni sul festival di Leningrado

2. L'inventario 118 contenente i dossier dell'Orghjuro e della Segreteria del Comitato centrale del partito comunista, tra i quali sono stati utilizzati:

fond 17, opis' 118, delo 381.

Contiene la corrispondenza fra il ministero della cinematografia, l'agitprop e la segreteria del comitato centrale relativamente all'invito di partecipazione ai festival di Cannes e di Venezia e sul rifiuto dell'URSS)

È stato inoltre esaminato il fondo 82 (fondo Molotov)

fond 82, opis' 2, delo 958

Contiene la relazione sulla distribuzione dei film sovietici all'estero nel 1949 e informazioni su festival di cinema sovietico svoltisi in Italia nel 1949

B. RGALI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*), Archivio Statale Russo della Letteratura e dell'Arte

È stato preso in considerazione il fondo 2456 del Ministero della Cinematografia dell'URSS e in particolare :

1. L'inventario 4 contenente materiale documentario per il periodo 1933-1953

fond 2456, opis' 4, delo 1

Contiene il materiale sulla partecipazione dell'URSS alla II mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nell'agosto 1934; decreti e lettere al Comitato centrale del partito comunista sulla mostra internazionale di Venezia e altri

fond 2456, opis' 4, delo 15

Contiene la relazione del direttore del GUKF al Comitato centrale del partito sul viaggio degli operatori del cinema sovietico in America, Inghilterra, Italia e Francia (1934-1935)

fond 2456, opis' 4, delo 103

Contiene il materiale sulla partecipazione della cinematografia sovietica ai festival internazionali di cinema in Cecoslovacchia, a Venezia e a Cannes (1946)

fond 2456, opis' 4, delo 115

Contiene il materiale sulla partecipazione della cinematografia sovietica ai festival internazionali di cinema in Cecoslovacchia, a Venezia e Locarno (1947)

fond 2456, opis' 4, delo 198

Contiene il materiale per la conferenza internazionale degli operatori progressisti del cinema di Perugia. Perugia-Assisi 24-27 settembre 1949

C. GARF (*Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii*), Archivio Statale della Federazione Russa

È stato preso in considerazione il fondo 5283 dell'Associazione nazionale per i rapporti culturali con l'estero (VOKS, Vsesojuznoe Obščestvo Kul'turnoj Svjazi s zagrancej) e in particolare :

1. L'inventario 7 contenente il carteggio De Feo-VOKS

fond 5283, opis' 7, delo 615

Contiene la corrispondenza con il direttore dell'Istituto internazionale del cinema educativo di Roma Luciano De Feo sull'invio di materiale informativo e sull'arrivo in URSS dei rappresentanti della cinematografia italiana (1932-1934)

fond 5283, opis' 7, delo 624

Contiene la corrispondenza di De Feo col Sojuzkino in merito all'organizzazione da parte dell'ICE di serate dedicate alla promozione del film scientifico (1933-1934)

fond 5283, opis' 7, delo 664

Contiene la corrispondenza di De Feo relativa al materiale sul cinema sovietico e al congresso internazionale della cinematografia (novembre 1935-agosto 1937)

2. L'inventario 16 contiene il carteggio VOKS - "Italia-URSS"

fond 5283, opis' 16, delo 217

Contiene la corrispondenza con l'associazione "Italia-URSS" su questioni di medicina

fond 5283, opis' 16, delo 218

Contiene la corrispondenza con l'associazione "Italia-URSS" sulla spedizione di materiale informativo

fond 5283, opis' 16, delo 219

Contiene la corrispondenza con l'associazione "Italia-URSS", le sue sezioni e singoli italiani sullo scambio di delegazioni, su questioni culturali, letterarie e di storia (1946)

fond 5283, opis' 16, delo 225

Contiene la corrispondenza con l'incaricato del VOKS in Italia sull'invio di materiale librario, fotografico e su altre questioni (1947)

fond 5283, opis' 16, delo 230

Contiene la corrispondenza con l'associazione "Italia-URSS" sull'invio di libri di letteratura, riviste, fotografie e altro (aprile 1947-settembre 1948)

fond 5283, opis' 16, delo 231

Contiene la corrispondenza con l'ambasciatore italiano a Mosca

fond 5283, opis' 16, delo 232

Contiene la corrispondenza con il consolato e l'ambasciata sovietica in Italia sull'invio di materiale librario, fotografico e su altre questioni (1947)

fond 5283, opis' 16, delo 233

Contiene la corrispondenza con enti e singole persone italiane su questioni d'arte, medicina, pedagogia e altri e sullo scambio di materiale librario. (febbraio 1947-dicembre 1947)

fond 5283, opis' 16, delo 234

Contiene la corrispondenza fra enti italiani e sovietici e singole persone sulla cambio di materiale (dicembre 1947-giugno 1948)

3. L'inventario 11 contiene il materiale sulla Biennale delle arti figurative di Venezia del 1932 e materiale sul cinema

fond 5283, opis' 11, delo 154

Contiene materiali sulla mostra d'arti figurative della Biennale di Venezia del 1932

fond 5283, opis' 11, delo 171

Contiene materiali sulla mostra d'arti figurative della Biennale di Venezia del 1932

fond 5283, opis' 11, delo 174

Contiene i giudizi della stampa straniera sulla mostra di Venezia del 1932.

fond 5283, opis' 11, delo 175

Contiene la corrispondenza con l'incaricato del VOKS in Italia sull'organizzazione di una mostra a Roma sul tema "le realizzazioni del cinema in sovietico in 15 anni" (ottobre 1931-marzo 1932)

4. L'inventario 21 contiene materiale sul cinema straniero

fond 5283, opis' 21, delo 25

Contiene trascrizioni dalla stampa straniera con i giudizi sui film sovietici documentari e a soggetto (1945-1946)

fond 5283, opis' 21, delo 61

Contiene l'elenco dei film stranieri in distribuzione in URSS dal 1922 al 1945 (1946)

fond 5283, opis' 21, delo 200

Contiene informazioni sullo stato della cinematografia italiana (novembre 1953)

Altri documenti :

fond 5283, opis' 8, delo 208

Contiene materiale per i colloqui con Šumjackij (1934)

fond 5283, opis' 12, delo 311

Contiene la corrispondenza con l'incaricato della rappresentanza diplomatica dell'URSS in Italia a proposito dell'invio di film sovietici e un piano di articoli sul cinema sovietico (1933-1934)

2. Le fonti pubblicate

A. La stampa

A1. La stampa italiana.

Riportiamo in ordine cronologico tutti gli articoli italiani sul cinema sovietico a Venezia e più in generale sul cinema e sull'URSS qui utilizzati:

Sacchi F., *La cinematografia mondiale a Venezia*, in "Corriere delle sera", 3 agosto 1932

Giovannetti E., *L'esposizione a Venezia dell'arte cinematografica*, in "Il Giornale d'Italia", 4 agosto 1932

Giovannetti E., *L'esposizione internazionale del cinematografo che sarà inaugurata oggi a Venezia* in "Giornale d'Italia", 7 agosto 1932

Il programma di stasera: il film russo "Verso la vita", in "Gazzetta di Venezia", 10 agosto 1932

Pasinetti F., *"Verso la vita" di Nikolaj Ekk (ediz. Mejrabpom-film)*, in "Gazzetta di Venezia", 11 agosto 1932

Giovannetti E., *La poesia del cinema a Venezia. Le pellicole russe*, in "Gazzetta del popolo", 12 agosto 1932

Cinema italiano e cinema straniero in un discorso del comm. Dettori, in "Giornale d'Italia", 13 agosto 1932

Gromo M., *Il "Festival internazionale del cinema" a Venezia. Primo tempo*, in "La Stampa", 13 agosto 1932

Dal film polacco al sovietico [sic], in "Gazzetta di Venezia", 18 agosto 1932

Il festival del cinema. Films di tre nazioni, in "Il Gazzettino", 18 agosto 1932

Gromo M., *Il Festival internazionale del Cinema a Venezia. "Secondo tempo"*, in "La Stampa", 20 agosto 1932

A schermo spento, in "Corriere della Sera", 23 agosto 1932

L'esito del referendum all'Esposizione Cinematografica, in "Gazzetta di Venezia", 24 agosto 1932

Sacchi F., *Panorama di un Festival*, in "Corriere delle sera", 26 agosto 1932

Giovannetti E., *Venezia metropoli di cinelandia*, in "Giornale d'Italia", 26 agosto 1932

Pasinetti F., *Conclusioni e proposte*, in "La Fiera letteraria", 28 agosto 1932

Pasinetti F., *Preludio alla Biennale del cinema*, in "L'Italia letteraria", 7 luglio 1934

- Giovanetti E., *Biennale del cinema: i film italiani*, in “Il Giornale d’Italia”, 28 luglio 1934
- Alla Biennale cinematografica*, in Corriere della sera, 5 agosto 1934
- Omaggio al Duce degli aviatori cinesi e russi*, in “Unione Sarda”, 10 agosto 1934
- La missione sovietica visita il Ministero dell’aeronautica*, in “Unione Sarda”, 11 agosto 1934
- La missione russa visita l’Agro Pontino*, in “Unione Sarda”, 12 agosto 1934
- Giovanetti E., *Un film russo al Festival cinematografico di Venezia*, in “Gazzetta del Popolo”, 14 agosto 1934
- Sarazani F., *Intervista con l’operatore del Celjuskin*, in “Il Giornale d’Italia”, 14 agosto 1934
- Sarazani F., *Filmi [sic] d’avanguardia*, in “Il Giornale d’Italia”, 14 agosto 1934
- Il film documentato della vicenda del “Celiski” [sic] proiettato a Roma all’ambasciata sovietica* in “Unione Sarda”, 15 agosto 1934
- Il ritorno in Russia della squadra sovietica* in “Unione Sarda”, 17 agosto 1934
- Sacchi F., *Il documentario “Celiuskin” sullo schermo della Biennale*, in “Corriere della Sera”, 18 agosto 1934
- Giovanetti E., *Il cinema russo e la sua gran giornata*, in “Gazzetta del Popolo”, 18 agosto 1934
- Gromo M., *La serata dedicata al film russo*, in “La Stampa”, 18 agosto 1934
- Sarazani F., *I nuovi film russi alla Biennale del Cinema*, in “Il Giornale d’Italia”, 19 agosto 1934
- Campanile A., *Misteri dell’entusiasmo ai film russi. Una zanzara suscitatrice d’applausi*, in “Gazzetta del Popolo”, 19 agosto 1934
- Sarazani F., *Filmi [sic] russi in visione privata*, in “Il Giornale d’Italia”, 22 agosto 1934
- Giovanetti E., *Come studia e crea il cinema russo (Nostra intervista con il commissario Chumiarski)* in “Il Giornale d’Italia”, 23 agosto 1934
- Sacchi F., *Ombre moscovite sulla laguna*, in “Corriere della sera”, 24 agosto 1934
- Sarazani F., *Gli ultimi spettacoli alla Biennale del cinema*, in “Il Giornale d’Italia”, 28 agosto 1934
- Gromo M., *Consuntivo della seconda Biennale del film*, in “La Stampa”, 28 agosto 1934
- Pasinetti F., *Films [sic] russi e olandesi*, in “L’Italia letteraria”, 1 settembre 1934

Consiglio A., *La seconda Biennale del cinema. Ultime conclusioni* in “L’Italia Letteraria”, 1 settembre 1934

“La Gazzetta di Venezia”, 11 agosto 1935

Idee sul cinema, in “Corriere della Sera”, 14 agosto 1935

P., *Film russi alla Quirinetta*, in “La Fiera Letteraria”, n°16, 25 luglio 1946

M.M., *Venezia. 1946*, in “L’Osservatore Romano”, 8 agosto 1946

Verdone M., *Cinema sovietico*, in “La Fiera Letteraria”, n°18, 8 agosto 1946

Guerrini T., *Il film sovietico*, in “La Fiera Letteraria”, n°21, 29 agosto 1946

Prosperi G., *A Venezia coi russi e con Rita Hayworth*, in “Giornale d’Italia”, 3 settembre 1946

Gl.P., *Al Festival di Venezia*, in “La Nuova Stampa”, 3 settembre 1946

Barbaro U., *Ciapaev: pietra miliare del cinema sovietico*, in “L’Unità”, 3 settembre 1946

Barbaro U., *Il regista sovietico Ciaureli parla ai critici del Festival*, in “L’Unità”, 4 settembre 1946

Prosperi G., *Duello d’arte e di propaganda impegnato fra russi e americani*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 5 settembre 1946

Visentini G., *Un film russo ed uno inglese*, in “Corriere della Sera”, 10 settembre 1946

Torresin A., *Due film russi*, in “Il Gazzettino”, 10 settembre 1946

Prosperi G., *“C’era una volta una bimba”. Gli spettatori tagliano la corda*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 11 settembre 1946

Visentini G., *Una biografia di Chopin e una riesumazione di Ostrovski*, in “Corriere della Sera”, 12 settembre 1946

Gl.P., *Al Festival di Venezia*, in “La Nuova Stampa”, 12 settembre 1946

Prosperi G., *Chopin a colori*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 13 settembre 1946

Un film su Chopin alla Mostra del Cinema a Venezia, in “Il Tempo”, 13 settembre 1946

Torresin A., *Un film russo e uno francese*, in “Il Gazzettino”, 14 settembre 1946

Visentini G., *Russia vecchia e nuova sullo schermo di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1946

Barbaro U., *Ancora un bel film sovietico*, in “L’Unità”, 14 settembre 1946

- Prosperi G., *Pessimismo e stanchezza al Festival di Venezia*, in “Il Nuovo Giornale d’Italia”, 15 settembre 1946
- Visentini G., *Domani chiusura alla Mostra del cinema*, in “Corriere della Sera”, 18 settembre 1946
- Gl.P., *Una biografia di Stalin*, in “La Nuova Stampa”, 18 settembre 1946
- Torresin A., *10mila metri di pellicola*, in “Il Gazzettino”, 18 settembre 1946
- Barbaro U., *Forza, fate del cinema*, in “L’Unità”, 18 settembre 1946
- Prosperi G., *Musica per piccoli complessi e “Giuramento” film dedicato a Stalin*, in “Il Giornale d’Italia”, 19 settembre 1946
- Loverso G., *Colore: brutto colore*, in “Oggi”, n°38, 1946
- Lanocita A., *Debutto del cinema russo alla Mostra di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 3 agosto 1947
- Reonoli P., *Come si prospetta l’VIII mostra internazionale a Venezia*, in “L’Osservatore Romano”, 24 agosto 1947
- Reonoli P., *All’VIII Mostra internazionale del cinema*, in “L’Osservatore Romano”, 1-2 settembre 1947
- Quaglietti L., *“Glinka” film sovietico al Festival di Venezia*, in “L’Unità”, 3 settembre 1947
- Bianchi P., *Scarso successo di un film inglese al Festival*, in “Il Tempo”, 3 settembre 1947
- Prosperi G., *Fredda accoglienza a Glinka*, in “Il Giornale d’Italia”, 4 settembre 1947
- Quaglietti L., *Eisenstein trionfa nella “Retrospettiva”*, in “L’Unità”, 4 settembre 1947
- Bianchi P., *Un film russo al festival di Venezia*, in “Il Tempo”, 8-9 settembre 1947
- Prosperi G., *I russi non fanno sorridere*, in “Il Giornale d’Italia”, 9 settembre 1947
- Barbaro U., *La gioiosa vita di un popolo in “Primavera” di Alexandrov*, in “L’Unità”, 9 settembre 1947
- Reonoli P., *All’VIII Mostra internazionale del cinema*, in “L’Osservatore Romano”, 13 settembre 1947
- Lanocita A., *L’ammiraglio Nakhimov film russo di Pudovkin*, in “Corriere della Sera”, 14 settembre 1947
- Bianchi P., *Un film di Pascal proiettato a Venezia*, in “Il Tempo”, 14-15 settembre 1947

- Prosperi G., *Una premiazione politica e conformista*, in “Il Giornale d’Italia”, 17 settembre 1947
- Guerrini T., “La Fiera Letteraria”, n°40, 2 ottobre 1947
- Guerrini T., *Inflazione di pellicole*, in “La Fiera Letteraria”, 16 ottobre 1947
- Sala V., *Avremo l’ultimo Pudovkin accompagnato dal ministro Semenov*, in “Il Popolo”, 19 agosto 1953
- Gromo M., *S’inaugura la XIV Mostra d’arte cinematografica*, in “La Nuova Stampa”, 21 agosto 1953
- Lanocita A., *Dopo sei anni di assenza la Russia partecipa al Festival*, in “Corriere della Sera”, 21 agosto 1953
- Lanocita A., *Una operetta patetica tra le operette di Roma*, in “Corriere della Sera”, 22 agosto 1953
- Lanocita A., *L’ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido*, in “Corriere della Sera”, 23 agosto 1953
- Gromo M., *Serata sovietica*, in “La Nuova Stampa”, 23 agosto 1953
- Gromo M., *Bisogna fare la coda per parlare coi Russi*, in “La Nuova Stampa”, 23 agosto 1953
- Sala V., *L’ultimo film di Pudovkin tra il conformismo e l’istinto* in “Il Popolo”, 24 agosto 1953
- Zafferin U., *“Terroni” e “polentoni” tutti d’accordo in “Napoletani a Milano” di De Filippo*, in “Il Giornale d’Italia”, 25 agosto 1953
- Zafferin U., *“La saga di Anathan” storia vera di diciannove uomini e una donna*, in “Il Giornale d’Italia”, 25 agosto 1953
- Sala V., *Una goffa biografia musicale del compositore Rimsky Korsakov*, in “Il Popolo”, 25 agosto 1953
- Gromo M., *Seconda serata sovietica*, in “La Nuova Stampa”, 25 agosto 1953
- Lanocita A., *Rimski Korsakov trasformato in pioniere del progressismo rosso*, in “Corriere della Sera”, 25 agosto 1953
- Zafferin U., *Una principessa guerriera e “Sadko” cacciatore della felicità*, in “Il Giornale d’Italia”, 30 agosto 1953
- Lanocita A., *Un leggendario Ulisse d’Oriente eroe di un festoso film russo*, in “Corriere della Sera”, 30 agosto 1953

Rondi G.L., "Il Tempo", 30 agosto 1953

Zafferin U., *L'inutile follia di un superuomo e l'amara satira di un ventennio*, in "Il Giornale d'Italia", 1 settembre 1953

Gromo M., *Opinioni di Semionoff sul cinema e il Festival*, in "La Nuova Stampa", 5 settembre 1953

Bonelli L., *Pellicole russe, indiane, ungheresi che esaltano la patria e i suoi eroi e un film italiano che infanga l'Italia e deride gli italiani*, in "Il secolo d'Italia", 5 settembre 1953

Sala V., *Con i "Vitelloni di Fellini la rivelazione spetta all'Italia*, in "Il Popolo", 6 settembre 1953

Casiraghi U., *Un verdetto opportunistico ha compromesso il Festival*, in "L'Unità", 6 settembre 1953

Bruno E., *Sette giorni a Venezia*, in "Film d'oggi", 9 settembre 1953

Rondi G.L., *La selezione francese e italiana*, in "La Fiera Letteraria", n°37, 13 settembre 1953

A2. La stampa sovietica

Riportiamo in ordine cronologico la stampa sovietica specializzata e non qui consultata:

"LEF", n°3, 1923

"Kino", n°47, 1928

"Pravda", 3 febbraio 1929

"Komsomol'skaja Pravda", 5 giugno 1931

"Kino", n°30, 1931

"Pravda", 24 aprile 1932.

"Proletarskoe kino", n°9-10, 1932

"Proletarskoe Kino", n°11-12, 1932

"Sovetskoe Kino", n°1-2, 1933

"Sovetskoe Kino", n°5-6, 1933

"Sovetskoe kino", n°11, 1933

"Sovetskoe kino", n°1-2, 1934, p.37

“Pravda”, 14 aprile 1934
“Pravda”, 11 agosto 1934
“Izvestija”, 11 agosto 1934
“Pravda”, 19 agosto 1934
“Kino”, 22 agosto 1934
“Literaturnaja Gazeta”, 12 settembre 1934
“Literaturnaja Gazeta”, 14 settembre 1934
“Kino”, 22 settembre 1934
“Pravda”, 21 ottobre 1934
“Sovetskoe Kino”, n°10, 1934
“Sovetskoe Kino”, n°11-12, 1934
“Sovetskoe Kino”, n°1, 1935
“Kino”, 21 febbraio 1935
“Kino”, 5 marzo 1935
“Sovetskoe Kino”, n°4, 1935
“Sovetskoe Kino”, n°8, 1935
“Pravda”, 21 agosto 1946
“Bol’shevik”, n°16, 1946
“Pravda”, 7 agosto 1946
“Pravda”, 8 agosto 1946
“Pravda”, 10 agosto 1946
“Pravda”, 12 agosto 1946
“Pravda”, 15 agosto 1946
“Iskusstvo kino”, n°1, 1947
“Iskusstvo Kino”, n°6, 1947

“Izvestija”, 13 luglio 1947
“Pravda”, 11 febbraio 1948

“Izvestija”, 10 febbraio 1949

“Pravda”, 16 febbraio 1949

“Pravda”, 3 marzo 1949

“Kommunist”, 27 gennaio 1953

“Pravda”, 18 agosto 1953

“Izvestija”, 18 agosto 1953

“Pravda”, 24 agosto 1953

“Pravda”, 3 settembre 1953

“Iskusstvo Kino”, n°11, 1953

“Iskusstvo kino”, n°1, 1954

A3. La Rivista Internazionale del Cinema Educatore (RICE)

È stato effettuato lo spoglio sistematico della rivista ufficiale dell'Istituto Internazionale del cinema educativo, in stampa dal 1929 al 1934.

B. Le raccolte di documenti

Gosudarstvennyj antisemitizm v SSSR. Ot načala do kul'minacii. 1938-1953. Sbornik dokumentov (L'antisemitismo di stato in URSS. Dalle origini al culmine. 1938-1953. Raccolta di documenti), Moskva 2005

Informacionnoe soveščanie predstavitelej nekotorych kompartij v Pol'se v konce sentjabrja 1947 g. (Conferenza informativa dei rappresentanti di alcuni partiti comunisti in Polonia alla fine del settembre 1947), OGIZ, Gospolizdat 1948

Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty (Cultura e potere da Stalin a Gorbačeva. Il cinema del Cremlino. 1928-1953. Documenti), Rosspen, Moskva, 2005

Lebedev N. (pod red.), *Lenin, Stalin, partija o kino* (Lenin, Stalin, il partito sul cinema), Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1938

Letopis' rossijskogo kino. 1863-1929 (Annuario del cinema russo. 1863-1929), Materik, Moskva, 2004

Letopis' rossijskogo kino. 1930-1945 (Annuario del cinema russo. 1930-1945), Materik, Moskva, 2007

Litvinov M., *Vnešnjaja politika SSSR. Reči i zavajlenija 1927-1935* (La politica estera dell'URSS. Discorsi e dichiarazioni 1927-1935), Gosudarstvennoe social'no-ekonomičeskoe izdatel'stvo, Moskva 1935

Ministero degli Affari Esteri, *I Documenti Diplomatici Italiani*, settima serie 1922-1935 (voll.XII, XIII, XIV, XV, XVI), ottava serie 1935-1939 (voll.I, II), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma

Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii. (Le strade del cinema. La prima conferenza nazionale del partito comunista sul cinema), Teakinopečat, Moskva 1929

Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej (Il primo congresso nazionale degli scrittori sovietici), Gosizdat, Moskva 1934

Procacci G. (a cura di), *The Cominform. Minutes of the Three Conferences 1947/1948/1949*, Feltrinelli, Milano 1994

Redlich Š. – Kostyrčenko G. (pod reda.), *Evrejskij Antifašistskij Komitet v SSSR: Dokumentirovannaja istorija* (Il Comitato Antifascista Ebraico: Storia documentata), Meždunarodnye otnošenija, Moskva 1996

“*Sčast'e literatury*”. *Gosudarstvo i pisateli 1925-1938. Dokumenty* (La sorte della letteratura. Lo stato e gli scrittori 1925-1938. Documenti), Rosspen, Moskva 1997

Soveščanie Informacionnogo bjuro kommunističeskich partij v Vengrii vo vtoroj polovine nojabrja 1949 g. (Conferenza del Kominform in Ungheria nella seconda metà del novembre 1949), Moskva 1949

Soveščanija Kominforma. 1947, 1948, 1949. Dokumenty i materialy (Le conferenze del Kominform. 1947, 1948, 1949. Documenti e materiali), Moskva 1998

Stalin i kosmpolitizm. 1945-1953. Dokumenty (Stalin e il cosmopolitismo. 1945-1953. Documenti), Materik, Moskva 2005

Teroni S. – Klein W. (a cura di), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, EUD, Dijon 2005

Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b) – VČK - OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg. (Il potere e l'intelligenza artistica. Documenti del CC del partito comunista russo, del partito nazionale comunista, della CECA, dell'OGPU e dell'NKVD sulla politica culturale. 1917-1953), Moskva 2002

Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskij kinematografii (8-13 janvarja 1935 g. Moskva) (Per una grande arte cinematografica. Conferenza nazionale artistica degli operatori della cinematografia sovietica. 8-13 gennaio 1935. Mosca), Kinofotoizdat, Moskva 1935

C. Testimonianze e memorie

Aleksandrov G., *Epocha i kino* (L'epoca e il cinema), Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1983

Borščagovskij A., *Zapiski balovnja sud'by* (Appunti di un beniamnino della sorte), Moskva 1991

Rošal' G., *Kinolenta žizni* (Il film della vita), Iskusstvo, Moskva 1974

Simonov K., *Glazami čeloveka moego pokolenija. Razmyšlenija o I.V.Staline* (Con gli occhi di un uomo della mia generazione. Riflessioni su I.V.Stalin), Moskva, 1989

Šepilov D., *Neprimknuvšij* (Non aderente), Izdatel'stvo VAGRIUS, Moskva 2001

Šumjackij B., *Kinematografija millionov. Opyt analizy* (La cinematografia dei milioni. Un tentativo di analisi), Kinofotoizdat, Moskva 1935

Šumjackij B., *Sovetskij fil'm na meždunarodnoj kinovystavke* (Il film sovietico alla mostra internazionale di cinema), Kinofotoizdat, Moskva 1934

3. I film

Film sovietici prodotti fra il 1924 e il 1953 e visionati:

Neobyčajnye priključenija Mistera Vesta v strane bol'shevikov (Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi), regia di L.Kulešov, 1924

Stačka (Sciopero), regia di S.Ejzenštejn, 1925

Brononosec Potemkin (La corazzata Potemkin), regia di S.Ejzenštejn, 1925-26

Mat' (La madre), regia di V.Pudovkin, 1926

Konec Sankt-Peterburga (la fine di San Pietroburgo), regia di V.Pudovkin, 1927

Oktjabr' (Ottobre), regia di S.Ejzenštejn, 1928

Potomok Čingiz-Chana (L'erede di Gengis-Khan), regia di V.Pudovkin, 1928

Novyj Vavilon (La nuova Babilonia), regia di G.Kozincev-L.Trauberg, 1929

Čelovek s kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa), regia D.Vertov, 1929

Staroe i novoe (Il vecchio e il nuovo), regia di S.Ejzenštejn, 1929

Zemlja (La terra), regia di A.Dovženko, 1930

Putevka v žizn' (Il cammino verso la vita), regia di N.Ekk, 1931
Odna (Sola), regia di G.Kozincev e L.Trauberg, 1931

Groza (L'uragano), regia di V.Petrov, 1934

Čapaev (Čapaev), regia di Georgij e Sergej Vasil'ev, 1934

Veselye rebjata (Ragazzi allegri) regia di G.Aleksandrov, 1934

Strogij Junoša (Il giovane severo) regia di A.Room, 1934 (apparso nel 1974)

Junost' Maksima (La giovinezza di Massimo), regia di G.Kozincev e L.Trauberg, 1935

Krest'jane (I contadini), regia di F.Ermler, 1935

Cirk (Il circo, 1936), regia di G.Aleksandrov, 1936

Beleet parus odinokij (Biancheggia una vela solitaria), di V.Legošin, 1937

Aleksandr Nevskij (Aleksandr Nevskij), regia di S.Ejzenštejn, 1938

Ivan Groznyj (Ivan il Terribile), prima parte, regia di S.Ejzenštejn, 1944

Ivan Groznyj (Ivan il Terribile. La congiura dei Boiardi), seconda parte, regia di S.Ejzenštejn, 1946 (distribuito nel 1958)

Bez viny vinovatye (Colpevoli senza colpa), di Vladimir Petrov, 1945

Kljatva (Il giuramento), regia di M.Čiaureli, 1946

Admiral Nachimov (L'ammiraglio Nachimov), regia di V.Pudovkin, 1946-47

Vesna (Primavera), di G.Aleksandrov, 1947

Padenie Berlina (La caduta di Berlino), regia di M.Čiaureli, 1949

Vstreča na Elbe (Incontro sull'Elba), regia di G.Aleksandrov, 1949

Sadko (Id.), regia di A.Ptuško, 1952

Serebristaja pyl' (Polvere d'argento), regia di A.Room, 1953

SECONDA PARTE: BIBLIOGRAFIA¹

1. Il rapporto fra storia e cinema

André Bazin, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, Éditions du Cerf, (prima edizione) Paris 1958, [trad.it.] *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 2007

Bimbenet J., *Film et histoire*, Armand Colin, Paris 2007

Brancato S., *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002

Casetti F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 2004

Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005

Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro, CinèmaAction, n°65, Corlet-Télérama, Paris 1992

Cipolloni M. – Levi G. (a cura di), *C'era una volta in America. Cinema, maccartismo e guerra fredda*, Falsopiano, Alessandria 2004

Ferro M., *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, Paris 1975

Ferro M., *Cinéma et histoire*, Denoël-Gonthier, Paris 1977 (tr.it. *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980)

Ferro M. (sous la dir.) *Film et histoire*, Éditions de l'EHESS, Paris 1984

Ferro M., *La seconda guerra mondiale. Problemi aperti* (ed.it), Giunti, Firenze 1993, pp.12-33

Ferro M., *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, Le Chêne, Paris 2003

Istorija strany, Istorija kino, Znak, Moskva 2004

Leglise P., *Histoire de la politique du cinéma français: le cinéma et la Troisième République*, Lherminier, Paris 1969

Leglise P., *Histoire de la politique du cinéma français: le cinéma entre deux républiques*, Lherminier, Paris 1977

Jeancolas J.-P., *Le cinéma des Français: la V République*, Stock, Paris 1979

Jeancolas J.-P., *15 ans d'années Trente: le cinéma des Français 1929-1944*, Stock, Paris 1983

¹ Abbiamo optato per l'inserimento dei riferimenti bibliografici relativi alle principali tematiche affrontate nella tesi, rimandando per le altre questioni alle note bibliografiche presenti nel testo.

Menarini R., *Gli alieni e il cinema: ossessioni americane*, Falsopiano, Alessandria 1999

Sorlin P., *Sociologie du cinéma*, Aubier-Montaigne (tr.it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979).

Sorlin P., *The film in history. Restaging the past*, Blackwell, Oxford 1980 (Ed.it. *La storia nei film: interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984)

Sorlin P., *European Cinemas, European Societies*, Routledge, New York-London, 1991 (Ed.it. *Cinema e identità europea: percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001)

Sorlin P., *Il montaggio della storia in A proposito del film documentario*, "Annali" dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1, Roma 1998

(a cura di L.Cicognetti, P.Sorlin e L.Servetti), *L'immagine della resistenza in Europa: 1945-1960. Letteratura, cinema, arti figurative*, Il Nove, Bologna 1996

(a cura di L.Cicognetti, P.Sorlin e L.Servetti), *L'immagine e l'evento: uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999

Taillibert C., *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Paris 1999

2. La Mostra del cinema di Venezia

Bono F., *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime in Venezia. 1932. Il cinema diventa arte*, Edizione La Biennale di Venezia, Venezia 1992, p.103.

Bono F., *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, "Storia Contemporanea", a.XXII, n.3, giugno 1991, pp.513-549

Brunetta G.P. (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996

Cosulich C. (a cura di), *Venezia: cinquant'anni fa. La Mostra del '47*, La Biennale di Venezia Editrice Il Castoro 1997

De Feo L., *Il cinema educatore. Venezia e il cinema*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", agosto 1934

Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia (1932-1952)*, Ateneo, Roma 1952

Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, *Il film nel dopoguerra 1945-1949*, Bianco e Nero Editore, Roma 1949

Ivaldi N., *La prima volta a Venezia. Mezzo secolo di Mostra del cinema nei ricordi della critica*, Edizioni Studio Tesi, Padova 1982

Laura E.G. (a cura di), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985

Paulon F., *2000 film a Venezia. 1932-1950*, Direzione della Mostra internazionale d'arte cinematografica, Roma 1951

Paulon F. (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1956

Paulon F., *La dogaresa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia: dalle regine alla contestazione*, Venezia 1971

Ponti G., *Prefazione in Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, Venezia 1948

Quarantotto C., *Il cinema la carne e il diavolo*, Le Edizioni del borghese, Milano 1962

Ufficio stampa dell'Esposizione (a cura di), *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, Venezia 1932

3. L'Unione Sovietica

A. Il cinema sovietico

A1. Opere generali

Buttafava G., *Il cinema russo e sovietico* (a cura di F.Malcovati), Marsilio 2000

Eisenschitz B. (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926-1968*, Centre Pompidou-Mazzotta, Paris-Milano 2002

Eremin D. (pod red.), *30 let sovetskoy kinematografii. Sbornik statej* (30 anni di cinematografia sovietica. Raccolta di articoli), Goskinoizdat, Moskva 1950

Kinoslovar' v dvuch tomach (pod red. S.Jutkeviča), Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1986

Lebedev N., *Očerki istorii kino SSSR. Nemoie kino* (Compendio di storia del cinema dell'URSS. Il cinema muto), Goskinoizdat, Moskva 1947, (ed.it. *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962)

Leyda J., *Kino. A History of Russian and Soviet film*, Gorge Allen and Unwin, Londra 1960, (ed.it. *Storia del cinema russo e sovietico*, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1964)

Passek J.L. (dir.), *Le Cinéma russe et soviétique*, L'Équerre-Centre Georges Pompidou, Paris 1981

Sovetskoe Kino 1919-1991, Interros, Moskva 2006

A2. Volumi e contributi dei singoli autori e sui singoli autori

- Barbaro U., *Pudovkin attore e critico* in “Lo Schermo”, a.II, n°6, giugno 1936
- Dovženko A. (a cura di U.Silva), *Memorie degli anni di fuoco*, Mazzotta, Milano 1973
- Ejzenštejn S., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 1964
- Ejzenštejn S., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964
- Ejzenštejn S. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol.3, Iskusstvo, Moskva 1964, (edi.it.)
La natura non indifferente, Marsilio, Venezia 1981
- Floris A. (a cura di), *Ejzenštejn. Cinema come utopia*, CUEC Editrice, Cagliari 1998
- Grasso A., *Ejzenštejn*, La nuova Italia, Firenze 1974
- Iezuitov N., *Puti chudožestvennogo fil'ma 1919-1934* (Le strade del film a soggetto 1919-1934), Kinofotoizdat, Moskva 1934
- Jukov K., *Licom k rabočemu zritelju* (Davanti allo spettatore operaio), Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva – Leningrad 1931
- Manevič I., *Michajl Čiaureli*, Goskinoizdat, Moskva 1950
- Montani P. (a cura di), *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, Bianco e Nero, Roma 1971
- Pudovkin V., *Il soggetto cinematografico*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1932
- Pudovkin V., *L'attore nel film* (a cura di U.Barbaro), Ed.Bianco e Nero, 1939, ripubblicato dalle Edizioni Ateneo, 1947
- Pudovkin V., G. Aleksandrov, S.Ejzensštejn, *Un manifesto del 1928* in “Cinema”, n°108, dicembre 1940;
- Pudovkin V., G. Aleksandrov, S.Ejzensštejn, *Contrappunto visivo-sonoro* in *L'arte del film*, Bompiani, Milano 1950
- Pudovkin V., *Film e fonofilm* (a cura di U.Barbaro), Poligono, Milano 1960
- Pudovkin V., *La settima arte* (a cura di U.Barbaro), Editori Riuniti, Roma 1961

A3. Studi, saggi e monografie

- Barbaro U., *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962

- Bertetto P. (a cura di), *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teorie del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in Urss*, Feltrinelli, Milano 1975
- Corridore L., *Divismo e morte nel cinema russo degli anni dieci: i funerali di Vera Cholodnaja*, in "eSamizdat", 2005 (III) 2-3, pp.133-149
- Grasso A. (a cura di), *L'irrealismo socialista*, Studi monografici di Bianco e Nero, estratto da Bianco e Nero, Roma 1973
- Kraiski G. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1987
- Laurent N., *"L'oeil du kremlin": Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928-1953)*, Editions Privat, Toulouse 2000
- Laurent N., (sous la direction de), *Le Cinéma "stalinien". Questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003
- Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Réunion des Musées nationaux, Paris 1996
- Pisu S., *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Cagliari, A.A.2003-2004
- Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, La Biennale di Venezia, Venezia 1990
- Rapisarda G. (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La FEKS: Kozincev e Trauberg*, Officine edizioni, Roma 1975
- Rubajlo A., *Partijnoe rukovodstvo razvitiem kinoiskusstva (1928-1937)*, MGU, Moskva 1976
- Spagnoletti G. (a cura di), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino Editore, Roma 1997
- Sucharebskij L. (a cura di), *Kul'turfil'ma. Politiko-prosvetitel'naja fil'ma* (Il film culturale. Il film politico-educativo), Teakinopečat', Moskva 1929
- Sucharebskij L. (a cura di), *Naučnoe kino* (Il cinema scientifico), Kinopečat', Moskva 1926
- Sucharebskij L.(a cura di), *Obzor sanprosvetitel'nych kinofil'm za 10 let proletarskoj revoljucii. 1917-1927* (Rassegna di film sull'educazione sanitaria in dieci anni di rivoluzione proletaria. 1917-1927), Izdatel'stvo Moszdravotdela, Moskva 1928
- Sucharebskij L. (a cura di), *Učebnoe kino* (Il cinema didattico), Teakinopečat', Moskva 1929
- Taylor R. - Christie I. (a cura di), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents (1896-1939)*, Harvard University Press, Cambridge 1988
- Taylor R. - Christie I. (a cura di), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London 1991

Taylor R. – Spring D. (a cura di), *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London 1993

Taylor R., *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Croom Helm London, Barnes & Noble Books 1979

Vecchi P. - Maggiolini A. (a cura di), *Tovarišč Kino 1934-1956: il realismo socialista nel cinema sovietico*, Reggio Emilia 1985

Vklad mnogonacional'nogo sovetskogo kino v mirovoe kinoiskusstvo. Materialy Meždunarodnogo simpoziuma 26-28 avgusta 1979 (Il contributo del cinema sovietico plurinazionale al cinema mondiale. Materiali del simposio internazionale 26-28 agosto 1979, Moskva 1980

Youngblood D., *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*, Cambridge University Press, Cambridge 1993

B. Arte, cultura e potere in URSS

Aucouturier M., *Le Réalisme socialiste*, PUF, Paris 1998

Babičenko D., *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatura 40-ych godov pod političeskim kontrolem CK*, Rossiya molodaja, Moskva 1994

Burini S., *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito in eSamizdat 2005 (III) 2-3*, pp.65-82

Dement'ev A., *Očerki istorii russkoj sovetsknoj žurnalistiki 1917-1932*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka 1966

Ermolaev H., *Soviet literary theories 1917-1934*, Berkeley Los Angeles, University of California Press 1963

Ferrario E., *Teoria della letteratura in Russia 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma 1977

Fitzpatrick S. (a cura di), *Cultural revolution in Russia 1928-1931*, Don Mils, Indiana University Press, 1978

Golomstock I., *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao* (ed.it), Leonardo, Milano 1990

Gourfinkel N., *Teatro russo contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 1979

Gromov E., *Iskusstvo i vlast' (Arte e potere)*, Eksmo, Moskva 2003

Kraiski G.(a cura di), *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968

Kraiski G.(a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, Editori Laterza, Bari 1967

Piretto G.P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001

Ripellino A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 2002

Robin R., *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, Paris 1986

Strada V., *Dalla rivoluzione culturale al realismo socialista in Teoria del marxismo*, vol°3, tomo 2°, Einaudi, Torino 1981

C. La politica estera sovietica

Beloff M., *La politica estera della Russia sovietica*, Vallecchi, Firenze 1955

Dennis D., *Maksim Litvinov, Commissar of contradiction*, "Journal of Contemporary History", vol.23, n°2, aprile 1988, pp.221 e segg.

Cattel D.T., *Communism and the Spanish Civil War*, Berkeley 1956

Cattel D.T., *Soviet Diplomacy and the Spanish Civil War*, Berkeley 1957

Di Biagio A., *Le origini dell'isolazionismo sovietico: l'Unione Sovietica e l'Europa dal 1918 al 1928*, Franco Angeli, Milano 1990

Di Biagio A., *Coesistenza e isolazionismo. Mosca, il Komintern e l'Europa di Versailles (1918-1928)*, Carocci, Roma 2004

Eudin X., *Soviet Foreign Policy 1928-1934. Documents and Materials*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1966

Flores M., *L'immagine dell'URSS. L'Occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Il Saggiatore, Milano 1990

Gorodetckij G., *Soviet Foreign Policy 1917-1991. A retrospective*, University Press, Oxford 1994

Haslam J., *Soviet Foreign Policy, 1930-1941*, Basingstoke, London 1983

Haslam J., *The Soviet Union and the Struggle for Collective Security in Europe, 1919-1939*, Basingstoke, London 1984

Kennan G.F., *La Russie sovietique et l'Occident. Quarante annes d'Histoire*, Calmam-Levy, Paris 1962

Kowalsky D., *La Unión soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Critica, Barcelona 2004

Laloy J., *La politique extérieure de l'Urss, 1917-1975*, Paris 1975

- Levesque J., *L'Urss et sa politique internationale de Lenine à Gorbatchev*, Paris 1987
- Litvinov M., *Cremlino segreto*, Mondadori, Milano 1956
- Pons S., *Stalin e la guerra inevitabile (1936-1941)*, Einaudi, Torino 1995
- Pope A., *Maxim Litvinov*, Lecker and Warburg, New York 1965
- Salzmann S., *Great Britain, Germany and the Soviet Union: Rapallo and after, 1922-1934*, Boydell Press, Woodbridge 2003
- Sipols V.J., *Vnešnjaja politika Sovetskogo Sojuza: 1936-1939* (La politica estera dell'Unione Sovietica: 1936-1939), Nauka, Moskva 1987
- Sovetskaja vnešnjaja politika v retrospektive 1917-1991* (La politica estera sovietica in retrospettiva 1917-1991), Moskva 1993
- Ulam A., *Storia della politica estera sovietica 1917-1967* (ed.it), Rizzoli, Milano 1970
- Volkov V., *Sovetskoe rukovodstvo i nekotorye problemy Jugo-Vostočnoj Evropy v poslednij god vojny, 1944-1945 g.* (La leadership sovietica e alcuni problemi dell'Europa sudorientale nell'ultimo anno di guerra, 1944-1945), relazione presentata alla Conferenza internazionale sull'instaurazione dei regimi comunisti in Europa Orientale, 1945-1950, Mosca, marzo 1994
- Žukovskij N., *Na diplomatičeskom postu* (Sul fronte diplomatico), Izdatel'stvo Političeskoj literatury, Moskva 1973

D. Lo Stalinismo

- Averardi G. (a cura di), *I grandi processi di Mosca 1936-37-38*, Rusconi, Milano 1977
- Benvenuti F.- Pons S., *Il sistema di potere dello stalinismo*, Angeli, Milano 1988
- Conquest R., *Il grande terrore: le "purghe" di Stalin negli anni Trenta* (ed.it), Mondadori, Milano 1970
- Esakov V. – Levina E., *Delo "KR": Sudy česti v ideologii i praktike poslevoennogo stalinizma* (L'affare "KR": I tribunali d'onore nell'ideologia e nella pratica dello stalinismo del dopoguerra), Moskva 2001
- Getty J. - Manning R., (a cura di), *Stalinist Terror. New Perspectives*, Cambridge 1993
- Getty J.- Rittersporn G.-Zamskov V., *Victims of the Soviet Penal System in the Prewar Years: A First Approach on the Basis of Archival Evidence*, in "American Historical Review", October 1993
- Kirilina A., *L'assassinat de Kirov. Destin d'un Stalinien, 1888-1934*, Paris 1995
- McCauley M., *Stalin e lo stalinismo*, (ed.it.) Il Mulino, Bologna 2000

Medvedev R., *Lo stalinismo* (ed.it.), Mondatori, Milano 1972

Medvedev Ž. – Medvedev R., *Stalin sconosciuto*, (ed.it.), Feltrinelli, Milano 2006

Natoli A.- Pons S., *L'età dello stalinismo*, Editori Riuniti, Roma 1991

Thurston R.W., *Life and Terror in Stalins Russia, 1934-1941*, New Haven 1996

Tucker R.C., *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, Princeton 1971

Werth N., *Les procès de Moscou*, Bruxelles 1987

E. Il Comintern

Agosti A. (a cura di), *La stagione dei fronti popolari*, Cappelli, Bologna 1989

Agosti A. (a cura di), *La terza internazionale (Documenti)*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1977

Agosti (a cura di), *Togliatti negli anni del Komintern (1926-1943) Documenti inediti dagli archivi russi*, Carocci, Roma 2000

Borkenau F., *The Communist International*, Ann Arbor, 1962

Carr E.H., *Le origini della pianificazione sovietica. L'Unione Sovietica, il Komintern e il mondo capitalistico* (ed.it.), Einaudi, Torino 1976

De Felice F., *Fascismo, democrazia, fronte popolare. Il movimento comunista alla svolta del settimo congresso dell'Internazionale*, De Donato, Bari, 1973

Degras J., *Storia dell'Internazionale Comunista attraverso i documenti ufficiali (1919-1943)*, 3 voll., Feltrinelli, Milano 1975

Desanti D., *L'Internationale comunista*, Paris 1970

Istorija Kommunističeskogo Internacionala. 1919-1943: Dokumental'nye očerki (Storia dell'Internazionale Comunista. 1919-1943: Saggi documentari), Moskva, 2002

Komintern: opyt, tradicii, uroki. Materialy naučnoj konferencii posvjaščennoj 70-letiju Kominterna (Il Komintern: esperienza, tradizioni, lezioni. Materiali della conferenza scientifica dedicata al settantesimo anniversario del Komintern), Institut markizma-leninizma pri CK KPSS, Moskva 1989

Mc Kenzia K., *Comintern e rivoluzione mondiale (1928-1943)*, Sansoni, 1969

Natoli C., *Tra continuità e rinnovamento: la svolta nella politica del Comintern*, in S.Teroni (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma 2002, pp.9-28

Natoli C., *Rinnovatori e conservatori nella preparazione del VII Congresso dell'Internazionale Comunista*, in Natoli A.-Pons S. (a cura di), *L'età dello stalinismo*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp.425-455

Natoli C., *Dal fronte unico ai Fronti popolari (1934-1939)*, in AA.VV., *Luigi Longo. La politica e l'azione*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp.159-182

Pons S. (a cura di), G.Dimitrov, *Diario. Gli anni di Mosca (1934-1945)*, Einaudi, Torino 2002

Procacci G., *Il socialismo internazionale e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 1978

Spriano P., *Storia del Partito comunista italiano. I fronti popolari, Stalin, la guerra*, Einaudi, Torino 1970

F. Il Cominform

Adibekov G., *How the first conference of the Cominform came about*, Feltrinelli, Milano 1994

Adibekov G., *Kominform i poslevoennaja Evropa 1947-1956* (Il Cominform e l'Europa del dopoguerra), Moskva 1994

Claudin F., *The Communist movement: from comintern to cominform*, New York London 1975

Gibianskij L., *Cominform v deistvii. 1947-1948. Po archivnym dokumentam* (Il Cominform in azione. 1947-1948. Su documenti d'archivio), in "Novaja i novejšaja istorija", 1996, n°2.

Gori F. - Pons S. (a cura di), *Dagli archivi di Mosca. L'Urss, il Cominform e il PCI (1943-1951)*, Carocci, Roma 1998

Guerra A., *Gli anni del Cominform*, Milano 1977

Marcou L., *Le Kominform: le communisme de guerre froide*, Paris 1977, [ed.it] L.Marcou, *Il Cominform: il comunismo della guerra fredda*, Roma 1979

Pons S., *La politica estera dell'URSS, il Cominform e il PCI (1947-1948)*, in "Studi Storici", 1994, n°4, pp.1123-1147

Reale E., *Nascita del Cominform*, Milano 1958

Spriano S., *I comunisti europei e Stalin*, Einaudi, Torino 1983

G. L'Unione Sovietica e la questione ebraica

Blum A.V., *Evrejskij vopros pod sovetskoj cenzuroj 1917-1991* (La questione ebraica sotto la censura sovietica 1917-1991), Peterburgskij Evrejskij Universitet, Sankt-Peterburg 1996

De Michelis C., *La giudeofobia in Russia*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Grossman V. - Erenburg I., *Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945* (ed.it), Mondadori, Milano 1999

Kostyrčenko G., *V pleny u krasnogo faraona. Političeskie presledovanija evreev v SSSR v poslednee stalinskoe desjatiletie. Dokumental'noe issledovanie* (Nella prigione del faraone rosso. Le persecuzioni politiche degli ebrei in URSS nell'ultimo decennio di Stalin. Ricerca documentaria), Moskva 1994

Kostyrčenko G., *Tajna politika Stalina: vlast' i antisemitizm* (La politica segreta di Stalin. il potere e l'antisemitismo), Moskva 2001

Marie J.J., *Les derniers complots de Staline: 1953. L'affaire des Blouses blanches*, Complete, Bruxelles 1993

Mele G., *Gli ebrei sovietici negli anni della rivoluzione e dello stalinismo*, in M.Sechi (a cura di), *Ebraismo ed esilio*, La Giuntina, Firenze 2002.

Medvedev Ž., *Stalin i evrejskaja problema* (Stalin e il problema ebraico), Moskva 2003

Nepravednyj Sud. Poslednij stalinskij rasstrel (Stenogramma sudebnogo processa nad členami evrejskogo antifašistskogo komiteta) (Un giudizio ingiusto. L'ultima fucilazione di Stalin – Stenogramma del processo giudiziario ai membri del comitato antifascista ebraico), Moskva 1994

Ovaia M., *Lavoratori di tutto il mondo, ridete. La rivoluzione umoristica del comunismo*, Einaudi, Torino 2007

Rapoport L., *La guerra di Stalin contro gli ebrei. L'antisemitismo sovietico e le sue vittime*, Rizzoli, Milano 1991 [nuova ed.2002]

Salomoni A., *L'Unione Sovietica e la Shoah*, Il Mulino, Bologna 2007

H. La storia generale

Barsenkov A.S. - Vdovin A.I., *Istorija Rossii 1917-2004*, Aspekt Press, Moskva 2006

Benvenuti F., *Storia della Russia contemporanea. 1853-1996*, Laterza, Roma-Bari 1999

Boffa G., *Storia dell'Unione Sovietica*, 2 voll., Mondadori, Milano 1976

Carrère-d'Encausse H., *L'URSS de 1917 à 1953*, Richelieu, Paris 1973

Girault R.-Ferro M., *De la Russie à l'URSS*, Nathan, Paris 1989

Lewin M., *Storia sociale dello stalinismo* (ed.it.), Einaudi, Torino 1988

- Medvedev R., *Nikita Chruščev. Ascesa e caduta* (ed.it.), Editori Riuniti, Roma 2006
- Rigby T., *Il partito comunista sovietico, 1917-1976* (ed.it.), Milano, Feltrinelli 1977
- Rjazanovskij N., *Storia della Russia* (ed.it.), Bompiani, Milano 1989
- Service R., *Storia della Russia del XX secolo* (ed.it.), Editori Riuniti, Roma 1999
- Werth N., *Storia della Russia nel Novecento* (ed.it.), Il Mulino, Bologna 2000
- Zaslavky V., *Storia del sistema sovietico. L'ascesa, la stabilità, il crollo*, Carocci, Roma 1995 [nuova ed.2001]
- Zubkova E., *Quando c'era Stalin. I russi dalla guerra al disgelo* (ed.it.), Il Mulino, Bologna 2003

4. L'Italia

A. Il fascismo e il cinema

- Argentieri M., *L'occhio del regime*, Vallecchi, Firenze 1979
- Argentieri M., *Storia del cinema italiano*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1979-1982
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979
- Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano. 1.Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari 2004
- Brunetta G.P., *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969
- De Santis F., *Il CSC dal fascismo all'antifascismo*, in *Vivere il cinema*, Presidenza del Consiglio, Roma 1986
- Freddi L., *Il cinema*, 2 voll., L'Arnia, Roma 1948
- Freddi L., *Nascita della Direzione generale per la cinematografia*, in C.Carabba, *Il cinema nel ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974
- Gili J., *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma 1981
- Gili J., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Henri Veyrier, Paris 1985
- Gili J., *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990
- Piovano E., *Il sogno di Freddi*, "Il nuovo spettatore cinematografico", n.10, 1985

Zagarrio V., *Cinema e fascismo. Modelli, film, immaginari*, Marsilio, Padova 2004

B. Il fascismo e la cultura

Ben-Ghiat R., *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004

Cannistraro P.V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975

De Grazia V., *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Laterza, Roma-Bari 1981

Colarizi S., *L'opinione degli italiani sotto il regime, 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 2000

Gentile E., *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993

Gentile E., *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna 2001

Isnenghi M., *L'educazione dell'italiano*, Cappelli, Bologna 1979

Mangoni L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1994

Marino G.C., *L'autarchia della cultura*, Editori Riuniti, Roma 1983

Turi G., *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980

Zunino P.G., *L'ideologia del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1985

C. La politica estera del fascismo

Anchieri E., *Les rapports italo-allemands pendant l'ère nazifasciste*, "Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale", VII, 26 (aprile 1957), pp.1-23

Arisi Rota A., *La diplomazia del Ventennio. Storia di una politica estera*, Xenia, Milano 1990

Burgwyn H.J., *Il revisionismo fascista. La sfida di Mussolini alle grandi potenze nei Balcani e sul Danubio* (ed.it), Feltrinelli, Milano 1979

Carocci G., *La politica estera dell'Italia fascista 1925-1928*, Laterza, Bari 1969

Cassels D., *Mussolini's Early Diplomacy*, Princeton 1975

Cassels D., *Italian Foreign Policy, 1918-1945*, Wilmington, Delaware 1981

Ciano G., *Diario 1937-1943*, Rizzoli, Milano 1990 [1°ed.1946]

Collotti E., *Fascismo: la politica estera* in N. Tranfaglia (diretto da), *Il Mondo Contemporaneo*, 10 voll. La Nuova Italia, Firenze 1978-1981, vol.I, *Storia d'Italia*, a cura di F. Levi, U. Levra, N. Tranfaglia, t.1, pp.434-446

Collotti, *Fascismo e politica di potenza. 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 2000

D'Amoja F., *Declino e prima crisi dell'Europa di Versailles. Studio sulla diplomazia italiana e europea 1931-1933*, Giuffrè, Milano 1967

D'Amoja F., *La politica estera dell'impero. Storia della politica estera fascista dalla conquista dell'Etiopia all'Anschluss*, Cedam, Padova 1967

De Felice R. (a cura di), *L'Italia fra tedeschi e alleati. La politica estera fascista e la seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1973

De Felice R., *Mussolini il duce*, Einaudi, Torino 1974, cap.V

De Felice R., *Mussolini e Hitler. I rapporti segreti 1922-1933*, Le Monnier, Firenze 1975

De Felice R., *Mussolini l'alleato*, Einaudi, Torino 1990

Di Nolfo E., *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Cedam, Padova 1960

Grandi D., *La politica estera dell'Italia dal 1919 al 1932*, 2 voll., prefazione di R. De Felice, Bonacci, Roma 1985

Heiberg M., *Emperadores del Mediterráneo. Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Critica, Barcelona 2004

Hoepke K.P., *La destra tedesca e il fascismo* (ed.it.), Il Mulino, Bologna 1971

Knox M., *Destino comune. Dittatura, politica estera e guerra nell'Italia fascista e nella Germania nazista* (ed.it), Einaudi, Torino 2003

Labanca N., *Storia dell'Italia coloniale*, Fenice 2000, Milano 1994

Labanca N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002

Labanca N., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Il Mulino, Bologna 2005

La Spagna nel nostro cuore. 1936-1939. Tre anni di storia da non dimenticare, edito a cura dell'Associazione Italiana Combattenti Volontari Antifascisti di Spagna, Roma 1996

Mantelli B., *Dagli "scambi bilanciati" all'Asse Berlino-Roma*, "Studi Storici", XXXVII, 1996, n°4, pp.1201-1226

Missiroli M., *La politica estera di Mussolini. Dalla marcia su Roma al convegno di Monaco 1922-1938*, Mondadori, Bologna 1987

Moscato R., *La politica estera fascista nel 1924-1925*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959

Palla M., *Imperialismo e politica estera fascista*, in G.Quazza e al., *Storiografia e fascismo. Con appendice bibliografica*, Franco Angeli, Milano 1985, pp.75-98

Pastorelli P., *Dalla prima alla seconda guerra mondiale. Momenti e problemi della politica estera italiana 1914-1943*, Edizioni Universitarie, Milano 1997

Petersen J., *Hitler e Mussolini. La difficile alleanza*, Laterza, Roma-Bari 1975

Procacci G., *Il socialismo internazionale e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 1978

Quartararo R., *Roma fra Londra e Berlino. La politica estera fascista dal 1930 al 1940*, Bonacci, Roma 1980

Rapalino P., *La regia marina in Spagna (1936-39)*, Mursia, Milano 2007

Rovighi A. – Stefani F. (a cura di), *La partecipazione italiana alla guerra civile spagnola 1936-1939*, 2 voll., Ufficio Storico Sme, Roma 1992-1995

Rumi G., *L'imperialismo fascista*, Mursia, Milano 1974

Salvatorelli L., *Il fascismo nella politica internazionale*, Guanda, Modena-Roma 1946

Salvemini G., *Preludio alla seconda guerra mondiale*, Feltrinelli, Milano 1967

Scarano F., *Mussolini e la Repubblica di Weimar. Le relazioni diplomatiche tra Italia e Germania dal 1927 al 1933*, Giannini Editore, Napoli 1996

Torcellan N., *Gli italiani in Spagna. Bibliografia della guerra civile spagnola*, Franco Angeli, Milano 1985

Torre A. e al., *La politica estera italiana dal 1914 al 1943*, Eri, Roma 1963 coi contributi, oltre che del curatore, di Rodolfo Mosca, Ruggero Moscati, Renato Grispo, Renato Mori, Mario Toscano, Gianluca Andrè e Pietro Pastorelli)

Toscano M., *Le origini diplomatiche del patto d'acciaio*, Sansoni, Firenze 1956.

Villari L., *Italia Foreign Policy Under Mussolini*, Devin-Adair, Washington 1956

Wiskemann E., *L'Asse Roma-Berlino*, La Nuova Italia, Firenze 1949

D. Il secondo dopoguerra

AA.VV., 1947. *L'anno della svolta*, "Ventunesimo secolo", n°12, febbraio 2007

Agosti A.(a cura di), *Togliatti e la fondazione dello stato democratico*, Franco Angeli, Milano 1986

- Agosti A., *Palmiro Togliatti*, UTET, Torino 1996
- Agosti A., *Dizionario della Resistenza*, Einaudi, Torino 2002
- Agosti A., *Sui compiti all'ordine del giorno dei comunisti italiani* (documento redatto da Togliatti nel febbraio 1944), "L'Unità", 28 ottobre 1991
- Amendola G., *Riflessioni su un'esperienza di governo del PCI. 1944-1947* in "Storia Contemporanea", V, 1974
- Amendola G., *La rottura della coalizione tripartita*, in "Il Mulino", n°235, novembre-dicembre 1974
- Basso L., *Il colpo di stato di De Gasperi*, Edizioni Civiltà, Milano 1953
- Brosio M., *Diari di Mosca 1947-1951*, Il Mulino, Bologna 1986
- Candeloro G., *Storia dell'Italia moderna*, vol.11, Feltrinelli, Milano 1986
- Caredda G., *Governo e opposizione nell'Italia del dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 1995
- Craveri P., *De Gasperi*, Il Mulino, Bologna 2006
- Flores M. – Gallerano N., *Sul PCI: un'interpretazione storica*, Il Mulino, Bologna 1992
- Formigoni G., *La democrazia cristiana e l'alleanza occidentale*, Il Mulino, Bologna 1996
- Formigoni G., *De Gasperi e la crisi politica italiana del maggio 1947*, in "Ricerche di storia politica", ottobre 2003, 3, pp.380-388
- Galante S., *La fine di un compromesso storico. PCI e DC nella crisi del 1947*, Franco Angeli, Milano 1980
- Gambino A., *Storia del dopoguerra dalla liberazione al potere DC*, Laterza, Roma-Bari 1978
- Ginsborg P., *Storia d'Italia 1943-1996 Famiglia, società, Stato*, Einaudi, Torino 1989
- Giovagnoli A., *Il partito italiano. La democrazia cristiana dal 1942 al 1994*, Laterza, Bari 1996
- Giovagnoli A. (a cura di), *Interpretazioni della Repubblica*, Il Mulino, Bologna 1998
- Grassi Orsini F., *I Liberali, De Gasperi e la "svolta" del maggio 1947*, "Ventesimo secolo", marzo 2004, 3, pp.33-69
- Lorenzini S., *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, Il Mulino, Bologna 2007
- Mammarella G., *L'Italia contemporanea 1943-1998*, Il Mulino, Bologna 2001

Martinelli R., *Storia del Partito comunista italiano. Il Partito nuovo dalla Liberazione al 18 aprile*, Einaudi, Torino 1995

Martinelli R., *Storia del Partito comunista italiano. Dall'attentato a Togliatti all'VIII Congresso*, Einaudi, Torino 1998

Ragionieri E., *La storia politica e sociale*, in *Storia d'Italia*, vol.IV, t.III, Einaudi, Torino 1976

Scoppola P., *De Gasperi e la svolta del maggio 1947*, in "Il Mulino", XXIII, 1974

Spriano P., *Storia del partito comunista italiano, V, La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Einaudi, Torino 1975

Werner G., *L'Italia e le potenze alleate dal 1943 al 1949*, in AA.VV., *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Laterza, Roma-Bari 1974

5. Le relazioni fra l'Italia e l'URSS

A. Le relazioni italo-sovietiche dalla rivoluzione del 1917 alla seconda guerra mondiale

Bertoni R., *Russia: trionfo del fascismo*, La Prora, Milano 1937

Chormač I., *Otnošenija meždu sovetским gosudarstvom i Italiej 1917-1924 gg.* (Le relazioni fra lo stato sovietico e l'Italia 1917-1924), Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1993

Chormač I., *SSSR – Italija. 1924-1939. Diplomatičeskie i ekonomičeskie otnošenija* (URSS-Italia. 1924-1939. Le relazioni diplomatiche ed economiche), Rossijskaja Akedemija Nauk – Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1996

Clarke C., *Russia and Italy against Hitler. The Bolscevick-Fascist Rapprochement of the 1930*, Greenwood Press, New York 1991

Ital'janskaja agressija v Efiopii v 1935-1936 gg. i pozicija SSSR (L'aggressione italiana dell'Etiopia nel 1935-1936 e la posizione dell'URSS) in *Rossija, SSSR i meždunarodnye konflikty pervoj poloviny XX veka* (Russia, URSS e i conflitti internazionali nella prima metà del XX secolo), II SSSR AN SSSR, Moskva 1992

Lopez Celly A., *Le origini del patto di non aggressione italo-sovietico del 2 settembre 1933* in "Storia e politica", marzo 1980, n°1, pp.71-113

Lozzi C., *Mussolini – Stalin. Storia delle relazioni italo-sovietiche prima e durante il fascismo*, Editoriale Domus, Milano 1983

Martelli M., *Mussolini e la Russia. Le relazioni italo-sovietiche dal 1922 al 1941*, Mursia, Milano 2007

Mosca R., *La diplomazia italiana e la Russia dalla rivoluzione d'ottobre alla marcia su Roma*, Relazione al VI congresso degli storici italiano e sovietici, Venezia, 2-5 maggio 1974

Noiret S., *Le origini della ripresa delle relazioni fra Roma e Mosca. idealismo e realismo balcanico: la missione Bombacci-Cabrini a Copenaghen nell'aprile 1920*, "Storia Contemporanea", anno XIX, N°5, ottobre 1988, pp.797-850

Ostoj-Ovsjanyj I.D., *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

Petracchi G., *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche 1917-1925*, Laterza, Roma-Bari 1982

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

Petracchi G., *Il colosso dai piedi d'argilla. L'URSS nell'immagine del fascismo*, in "L'Italia e la politica di potenza in Europa", Marzorati 1985

Pizzigallo M., *Mussolini e il riconoscimento dell'URSS*, Giuffrè, Milano 1977

Pizzigallo M., *Mediterraneo e Russia nella politica italiana 1922-1924*, Giuffrè, Milano 1983

Quartararo R., *Italia – Urss, 1917-1941. I rapporti politici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997

Serra E., *L'Italia e il riconoscimento della Russia sovietica*, "Affari Esteri", 1978

Sevast'janov T.N., *Moskva-Rim: Politika i diplomatija Kremlja 1920-1939 Mosca-Roma: Politica e diplomazia del Cremlino 1920-1939. Sbornik dokumentov*, Rossijskaja Akademija Nauk, Nauka, Moskva 2003

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

SSSR-Italija. stranicy istorii, 1917-1984: dokumenty i materialy (URSS-Italia. Pagine di storia, 1917-1984: documenti e materiali), Politizdat, Moskva 1985

Zaključenie sovetako-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

Zani L., *L'immagine dell'URSS nell'Italia degli anni '30* in "Storia Contemporanea", a.XXI, n°6, dicembre 1990, pp.1197 e sgg.

B. Le relazioni italo-sovietiche dalla fine della guerra alla morte di Stalin

Aga-Rossi E. - Zaslavaky V., *L'URSS, il PCI e l'Italia: 1944-1948*, in "Storia Contemporanea", n°6, 1994

Aga Rossi E.-Zaslavsky V., *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Il Mulino, Bologna 1997 [nuova ed.2007]

Aga-Rossi E., *PCI e URSS nel periodo staliniano (1944-1953)*, in G.Nicolosi (a cura di), *I partiti politici nell'Italia repubblicana*, Soneria Mannelli, Rubbettino 2006

Bocca G., *Palmiro Togliatti*, Laterza, Roma-Bari, 1973

Chormač I., *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-ych godov-pervaja polovina 60-ych g.* (URSS-Italia e la contrapposizione in blocchi in Europa: seconda metà degli anni '40-prima metà degli anni '60), Institut rossijskoj istorii RAN, Moskva 2005

Di Nolfo E., *La svolta di Salerno come problema internazionale* in A.Placanica (a cura di), *1944, Salerno. Istituzioni e società*, Est, Napoli 1986, pp.21-45

Di Nolfo E., *La repubblica delle speranze e degli inganni*, Ponte alle Grazie, Firenze 1996

Ferrara M., *Conversando con Togliatti*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1953

Gualtieri R. (a cura di), *Il PCI nell'Italia repubblicana. 1943-1991*, Carocci, Roma 2001

Gualtieri R., *Tra Roma e Mosca*, "Millenovecento", ottobre 2003, pp.12-20.

Mazov S.V., *SSSR i sud'ba byvšich ital'janskich kolonij (1945-1950 gg.)*(L'URSS e il destino delle ex colonie italiane (1945-1950), in *Rossija i Italija. Vyp.3: XX Vek* (Russia e Italia. Terza uscita: XX secolo), Moskva 1998

Narinskij M., Togliatti, *Stalin e la svolta di Salerno*, in "Studi Storici", n°3, 1994, p.11

Narinskij M., *Togliatti, Stalin i "povorot v Salerno"* (Togliatti, Stalin e la svolta di Salerno) in Ržeševskij (a cura di), *Vtoraja mirovaja vojna. Aktual'nye problemy* (La seconda guerra mondiale. Problemi attuali), Nauka, Moskva 1995

Pons S., *L'Italia e il PCI nella politica estera dell'URSS*, in F.Gori, S.Pons (a cura di), *Dagli archivi di Mosca. L'Urss, il Cominform e il PCI (1943-1951)*, Carocci, Roma 1998

Protopopova A.S., *Vnešnjaja politika Italii posle vtoroj mirovoj vojny. Kratkij očerk* (La politica estera dell'Italia. Breve compendio), Moskva 1963

Vacca G., *Togliatti sconosciuto*, L'Unità, Roma 1994

Vanin A., *Sovetsko-ital'janskije otnošenija. Problemy, tendencii, perspektivy* (Le relazioni italo-sovietiche. Problemi, tendenze, prospettive), Moskva 1982

C. L'Associazione "Italia-URSS"

Berti G., *L'antisovietismo contro l'Italia. A cura dell'Associazione Italia-URSS*, Roma 1951

Berti G., *La via della pace. Discorso di apertura al primo congresso nazionale Italia-URSS*, Roma 1949

Gravina G., *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS* in "Slavia", A.II, luglio-settembre 1993

L'Associazione Italia-URSS per la democrazia e la pace nel mondo, Roma 1950

Monti A., *Nell'interesse nazionale italiano per la pace, migliori rapporti tra l'Italia e L'Unione Sovietica*, Roma 1952

5. La guerra fredda

Aga-Rossi E., *Gli Stati Uniti e le origini della guerra fredda*, Il Mulino, Bologna 1984

Bongiovanni B., *Storia della guerra fredda*, Laterza, Roma-Bari 2001

Čubarjan A., *Stalin i cholodnaja vojna* (Stalin e la guerra fredda), RAN, Moskva 1998

Dulffer J., *Yalta, 4 febbraio 1945. Dalla guerra mondiale alla guerra fredda* (ed.it.), Il Mulino, Bologna 1999

Freeland R., *The Truman Doctrine and the Origins of the McCarthyism: Foreign Policy, Domestic Policy and International Security, 1946-1948*, Knopf, New York, 1972

Gaddis J., *We know now. Rethinking Cold War History*, Clarendon Press 1998

Gaddis J., *The United States and the Origins of the Cold War: Implications, Reconsiderations, Provocations*, Columbia University Press, New York 1972

Gambino A., *Le conseguenze della seconda guerra mondiale. L'Europa da Jalta a Praga*, Laterza, Bari 1972

Gibianskij L., *Formirovanie sovetskoj blokovoju politiki* (Formazione della politica del blocco sovietico), in A.Čubarjan-N.Egorova, *Cholodnaja vojna 1945-1963. Istoričeskaja perspektiva* (La guerra fredda 1945-1963. Prospettiva storica), Moskva 2003

Hitchcock W., *Il continente diviso. Storia dell'Europa dal 1945 a oggi* (ed.it), Carocci, Roma 2003

Hobsbawm E., *Il secolo breve. 1914-1991. L'era dei grandi cataclismi* (ed.it.), Rizzoli, Milano 1994

Holtsmark S. – Neumann I.B., Westad O.A. (eds.), *The Soviet Union and Europe in the Cold War*, Macmillan Press, New York 1996

Lel'čuk V. (pod red.), *SSSR i cholodnaja vojna* (L'URSS e la guerra fredda), MGU, Moskva 1995

Mammarella G., *Storia d'Europa dal 1945 ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1980 [nuova ed. 1992]

Narinskij M. (pod red.), *Cholodnaja vojna: Novye podchody, Novye dokumenty* (La guerra fredda: nuovi approcci, nuovi documenti), RAN, Moskva 1995

Narinskij M., *Istorija meždunarodnych otnošenij 1945-1975* (Storia delle relazioni internazionali 1945-1975), Moskva 2004

Narinskij M., *Sovetskaja vnešnjaja politika i proischoždenie cholodnoj vojny* (La politica estera sovietica e l'origine della guerra fredda) in *Sovetskaja vnešnjaja politika v retrospektive 1917-1991* (La politica estera sovietica in retrospettiva 1917-1991), Moskva 1993

Reynolds D. (ed. by), *The origins of the Cold War in Europe*, Yale University Press, New Haven-London, 1994

Sabbatucci G.- Vidotto V., *Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2005

Sovetskaja vnešnjaja politika v gody "cholodnoj vojny" (1945-1985). Novoe pročtenie (La politica estera sovietica negli anni della "guerra fredda" (1945-1985). Una nuova lettura), Moskva 1995

Stalinskoe desjatiletie cholodnoj vojny: Fakty i gipotezy (Il decennio staliniano della guerra fredda. Fatti e ipotesi), Nauka, Moskva 1999

Yergin D., *Shattered peace. The Origins of the Cold War and the National Security State*, Penguin, London 1980